

Redaktor naczelny / **Editor in Chief** – Łukasz Guzek

Sekretarz Redakcji / **Managing Editor** – Anka Leśniak  
Redakcja / **Editorial Board** - Józef Robakowski, Aurelia  
Mandziuk-Zajączkowska, Adam Klimczak, Adam Kamiński

Uczelniana Rada Naukowa – Janina Rudnicka, Grzegorz Kłaman,  
Krzysztof Gliszczyński, Roman Nieczyporowski

Rada Naukowa / **Board of Scholars** – Ryszard W. Kluszczyński,  
Kristine Stiles, Anna Markowska, Slavka Sverakova, Leszek  
Brogowski, Bogusław Jasiński, Anna Szyjkowska-Piotrowska,  
Tomasz Załuski, Tassilo von Blittersdorff, Tomasz Majewski,  
Cornelia Lauf, Iwona Szmelter, Hanna B. Hölling, Anne Swartz,  
Henar Riviere, Jin-Sup Yoon

Sekcja pod redakcją / **Edited Section**  
**Make No Mistake!**  
Red. / **Edit. by** Małgorzata KAŻMIERCZAK

**Something In Common?**  
Red. / **Edit. by** Anka LEŚNIAK

Galeria im. Andrzeja Pierzgałskiego. Dokumenty Artystów /  
**Andrzej Pierzgałski Gallery. Artists' Documents** / Galerie  
dédiée à Andrzej Pierzgałski. Documents d'Artistes

Koncepcja i prezentacja / **Idea and Form of Presentation** /  
Conception et présentation – Leszek BROGOWSKI  
e.mail: leszek.brogowski@univ-rennes2.fr

Współpraca / **Cooperation**  
Université Rennes 2, Cabinet du livre d'artiste  
*Sans niveau ni mètre. Journal du Cabinet du livre d'artiste*  
[https://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiques-poetiques/  
incertain-sens](https://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiques-poetiques/incertain-sens)



Korekta w języku polskim / **Polish proofreading**  
A PROPOS Serwis Wydawniczy Anna Sikorska-Michalak  
ul. Moraczewskiego 18, 05-070 Sulejówek  
<http://www.apropos.info.pl>, Bogumiła Brogowska

Korekta w języku angielskim / **English proofreading**  
Paul Barford, Katarzyna Podpora

Projektowanie, skład / **Design, typesetting**  
Norbert Trzeciak, <http://www.norberttrzeciak.com>

Wydawca / **Publisher**  
Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku /  
**Academy of Fine Arts in Gdansk**



AKADEMIA  
SZTUK  
PIĘKNYCH  
W GDAŃSKU

Siedziba / **Office**  
Targ Węglowy 6, 80-836 Gdańsk / Poland  
Tel.: +48 791 123 939, e-mail: [journal@doc.art.pl](mailto:journal@doc.art.pl)  
<http://www.journal.doc.art.pl>

Dystrybucja / **Distribution**  
e-mail: [distribution@asp.gda.pl](mailto:distribution@asp.gda.pl)

Współpraca / **Cooperation**  
Stowarzyszenie Sztuka i Dokumentacja (SSiD)  
**Art & Documentation Association**  
ul. Wschodnia 29/3, 90-272 Łódź / Poland

Druk / **Print**  
EUREKA PLUS  
Agencja Reklamy Ryszard Fedorowicz  
ul. 3-go Maja 11/10, 35-111 Rzeszów

nakład 300 egz. / **circulation 300 copies**

ISSN 2080-413X

e-ISSN 2545-0050

doi:10.32020/ARTandDOC

Wydanie pisma *Sztuka i Dokumentacja*  
w wersji papierowej jest wersją pierwotną (referencyjną).

Zapraszamy do współpracy wszystkich zainteresowanych. Propozycje tematów i tekstów prosimy nadsyłać na adres siedziby redakcji. Prosimy zapoznać się z założeniami redakcyjnymi i edytorskimi znajdującymi się na stronie internetowej pisma. Wszystkie materiały publikujemy na licencji Creative Commons. Artykuły są recenzowane. Lista recenzentów i zasady recenzowania znajdują się na stronie internetowej pisma. <http://www.journal.doc.art.pl>

**All interested in collaboration are welcome. Suggestions of topics and texts should be sent to the e-mail address of the editor. We also kindly ask to read the notes on style that can be found on our journal's website. All content is publish under the Creative Commons licenses. Articles are peer-reviewed. The list of peers and the peer-review process are available on our website. <http://www.journal.doc.art.pl>**

# SPIS TRE- SCI Table of Contents

doi:10.32020/ARTandDOC/22/2020/1

## Sekcja 1 / Section 1

**MAKE NO MISTAKE!  
REFLECTIONS ON THE BENEFITS  
OF ERRING IN POSTCONCEPTUAL  
ART PRACTICE**

doi:10.32020/ARTandDOC/22/2020/2

**7**

**INTRODUCTION**  
Edited by Małgorzata KAŻMIERCZAK  
and Krzysztof Siatka

doi:10.32020/ARTandDOC/22/2020/3

**9-16**

Małgorzata KAŻMIERCZAK, **Contingency  
and Improvisation in Performance Art  
from the 1970s to the Present**

doi:10.32020/ARTandDOC/22/2020/4

**17-26**

Dora DERADO, **Accidents, Artistic  
Intent and Error: A Study of (Un)  
intentionality in post-World War II  
Croatian Art**

doi:10.32020/ARTandDOC/22/2020/5

**27-36**

Krzysztof SIATKA, **how it works, what it  
does. Notes on Selected Drawings by  
Wincenty Dunikowski-Duniko in the  
Context of the Machine Art Tradition**

doi:10.32020/ARTandDOC/22/2020/6

**37-46**

Ewa WÓJTOWICZ, **The Point of Collapse,  
or How to Err is Non-human in Post-  
Digitality**

doi:10.32020/ARTandDOC/22/2020/7

**47-55**

Rafał SOLEWSKI, **Discovered by  
Diversity: Error in Art as a Tool of  
Metaphysical Cognition. Case Studies**

doi:10.32020/ARTandDOC/22/2020/8

## Sekcja 2 / Section 2

**SOMETHING IN COMMON?  
POLISH AND KOREAN  
PERFORMANCE ART IN THE  
CONTEXT OF YOUNG DEMOCRACY**

doi:10.32020/ARTandDOC/22/2020/9

**59-61**

**INTRODUCTION**  
Edited by Anka LEŚNIAK

doi:10.32020/ARTandDOC/22/2020/10

**63-77**

Ah-Young LEE, **Korean Avant-garde  
Performance Art from the 1960s to the  
1980s in the Trajectory of the South  
Korean Democratization**

doi:10.32020/ARTandDOC/22/2020/11

**79-87**

Jin Sup YOON, **Avant-Garde-ness and  
Experimentation: Renegades as  
Outliers**

doi:10.32020/ARTandDOC/22/2020/12

**89-101**

Łukasz GUZEK, **Happenings-Events-  
Performances in Poland: Intermingling  
Histories of Art and Politics**

doi:10.32020/ARTandDOC/22/2020/13

**103-119**

Anka LEŚNIAK, **Action Art as a Way of  
Emancipation. Women's Performance  
Art Practices in the Context of the  
Totalitarian Regime Based On  
Communist Ideology and the Young  
Democracy in Poland**

doi:10.32020/ARTandDOC/22/2020/14

## VARIA

**123-139**

Teresa FAZAN, Dorothee von Windheim:  
**an Early Wall Work. Strappo ad Asolo  
1973 Revisited in the Conz Archive**

doi:10.32020/ARTandDOC/22/2020/15

**141-150**

Ewa KĘDZIORA, **Doświadczenie Granic.  
Izraelska Sztuka Konceptualna Przełomu  
Lat Sześćdziesiątych i Siedemdziesiątych  
/ Experience of Borders. The Israeli  
Conceptual Art at the Turn of Sixties  
and Seventies**

doi:10.32020/ARTandDOC/22/2020/16

**151**

**Summary**

doi:10.32020/ARTandDOC/22/2020/17

**153-180**

Maksymilian WRONISZEWSKI, Leszek  
Przyjemski: **Szaleństwo jako Praktyka  
Krytyczna / Leszek Przyjemski: Madness  
as a Critical Practice**

doi:10.32020/ARTandDOC/22/2020/18

**181**

**Summary**

doi:10.32020/ARTandDOC/22/2020/19

## GALERIA im. ANDRZEJA PIERZGALSKIEGO.

Dokumenty Artystów 5 / **ANDRZEJ  
PIERZGALSKI GALLERY. Artists'  
Documents 5** / GALERIE dédiée à  
ANDRZEJ PIERZGALSKI. Documents  
d'Artistes 5

Red. / **Edited by** Leszek BROGOWSKI

doi:10.32020/ARTandDOC/22/2020/20

**184-195**

Założenia programowe 5 / **Programme  
Assumptions 5 / Hypothèses du  
programme 5**

doi:10.32020/ARTandDOC/22/2020/21

**197-223**

Karina DZIEWECZYŃSKA, Paweł Petasz. Rys  
biograficzny

doi:10.32020/ARTandDOC/22/2020/22

**224-225**

**Summary / Résumé**  
Paweł Petasz. **A Biographical Note /**  
Paweł Petasz. **Esquisse biographique**

doi:10.32020/ARTandDOC/22/2020/23

**229-261**

**Faksimile / Facsimile**  
**Ten Theses 2 + transcription**

doi:10.32020/ARTandDOC/22/2020/24

**262-301**

Leszek BROGOWSKI, Kwadratura Koła  
Jedynego Polaka: Paweł Petasz (1951–2019)  
**/ La Quadrature du Cercle de l'Unique  
Polonais: Paweł Petasz (1951-2019)**

doi:10.32020/ARTandDOC/22/2020/25

**303-305**

**Summary**  
**Quadrature of the Circle of a Unique  
Pole: Paweł Petasz (1951-2019)**

doi:10.32020/ARTandDOC/22/2020/26

**308-313**

**Commonpress no. 5**

doi:10.32020/ARTandDOC/22/2020/27

**315-365**

Viktor KOTUN, **A Ghost of Your  
Masterpiece. Correspondence Between  
Paweł Petasz and György Galántai  
(1978–2007)**

doi:10.32020/ARTandDOC/22/2020/28

**367-376**

**Report of "Zoltán Pécsi" + György  
GALÁNTAI, To the Attention of the  
Readers / Researchers**

doi:10.32020/ARTandDOC/22/2020/29

# SE CTION

# MAKE NO MISTAKE!

## REFLECTIONS ON THE BENEFITS OF ERRING IN POSTCONCEPTUAL ART PRACTICE

### Introduction

Edited by Małgorzata KAŻMIERCZAK and Krzysztof SIATKA

Any artistic practice which takes place within an arrangement involving such significant entities as an originator (artist), his or her proposition (object or action), and user (viewer) gives rise to numerous paradoxes inside the system of reciprocal communication between these entities. The constantly effected divergence between what was intended but has not been expressed and what is being expressed unintentionally is as surprising as it is inspiring. Therefore, erroneous understanding brings considerable cognitive rewards, and although the artistic benefits of erring seem rather obvious today, the potential of this subject continues to be noticeable and vivid in the discourse of humans and non-humans, as exemplified by the 2018 edition of the Ars Electronica Festival in Linz, themed *ERROR – The Art of Imperfection*.

The collection of essays following the narrative outlined above that is presented to readers in this volume is a result of international academic conferences and art exhibitions held in Kraków in December 2016 (*Error in Art*, Telpod) and in Budapest in November 2018 (*Make No Mistake!*, FUGA Budapest Centre for Architecture); both these events were held on the initiative of the Faculty of Art of the Pedagogical University in Kraków and in collaboration with the University of Kaposvár.

Analyzing well-known as well as less salient facts from the rich history of performance art, Małgorzata Kaźmierczak traces political contexts of improvisation in the field and reflects on the way in which an unexpected event may

alter the course of an action. The essay by Dora Derado brings together thoughts on dissonances between what artists originally intended and what audiences saw in Croatian avant-garde art after World War II. Krzysztof Siatka concentrates in his essay on a lesser-known chapter of Wincenty Dunikowski-Duniko's activity: drawings of complicated, futuristic, and dysfunctional devices that were produced after the 1970s and which display similarities to conceptual propositions and the 20th-century tradition of machine art. Ewa Wójtowicz discusses and analyzes examples of postinternet art which stem from consideration of grammatical errors in the languages of non-human systems. Errors in early and late modern art and in the metaphysical recognition of it are the substance of Rafał Solewski's essay, which provides a summary of this collection and concludes it.

Krzysztof SIATKA

#### ACKNOWLEDGMENT on behalf of the Editor of the Section

This publication is a result a joint effort, therefore I would like to thank: Karolina Kolenda, Krzysztof Siatka and Sebastian Stankiewicz for collecting and editing the essays written after the conferences they organized in Kraków and Budapest. Special thanks to Michael Timberlake for proofreading.

Małgorzata KAŻMIERCZAK





# Małgorzata KAŹMIERCZAK

Pedagogical University of Krakow

## CONTINGENCY AND IMPROVISATION IN PERFORMANCE ART FROM THE 1970s TO THE PRESENT

In the following article I discuss two main topics: the first is contingency and its role in performance art, or how an accident or unexpected event may influence a performance. I focus not on obvious technical mishaps which result from a lack of experience of either an artist or curator, but on mistakes which have a creative potential.<sup>1</sup> The second part addresses the question of improvisation: how performance artists use it and what it means to improvise in performance art. I use artists' statements as primary sources, and I use concrete examples of performances that have either been described in literature or that I have witnessed myself.

In his book, *Happening*, Tadeusz Pawłowski wrote that "contingency causes an anti-principle which ties various elements of the work; its role is to free the artist from the limitations imposed by the conventions that have held sway over the art process – the choice and way of composing elements which form a given show." He also mentions that "Using contingency is not limited to a happening or event, but comprises the entire field of contemporary art."<sup>2</sup> In turn, Alessandro Bertinetto listed the following features of an artwork: an artwork is unique, like the rule that it follows while being produced; it is original

(new and somehow unpredictable) and creativity can be judged only in retrospect. Artwork is contingent, and its production involves the risk of failure because nothing – no plan, no rule – assures its success. The perfection of an artwork cannot be judged by comparison with a model of perfection (i.e. with a canon or rule). An artwork is perfect if the rule of its production is singular to the extent that it coincides with the work. An artwork is unrepeatable and at the same time exemplary. Other artworks cannot imitate it as a product (imitations would be mere copies). Therefore, there is no such thing as an error in art.<sup>3</sup>

### Coincidence? I don't think so...

Contemporary performance artists, however, are not eager to associate their work with contingency. When recalling a KONGER group performance at Zakład nad Fosą, (Wrocław, Poland, 1984), one of its members, Peter Grzybowski (1954–2013), wrote:

Apart from me, also Władek Kaźmierczak, Artur Tajber, Kazimierz Madej and Marian Figiel were performing. My role for KONGER in Wrocław was about carrying



bottles across the room and slowly putting them into a hanging black garbage bag. When the bag was full, it finally dropped onto the stone floor and the glass inside smashed. Once in a while, I kept bumping into Władek, who was running towards the line along which I was walking. Therefore, the concept of KONGER had many features of a **happening**. The whole action was accidental, sometimes even abstract, but the basic condition of the presence of performance artists during the performance was kept.<sup>4</sup>

So, for Grzybowski the fact that contingency played a big role in this performance could have been a reason to define it not as such but as a happening. The presence of performance artist during the performance was for him the only reason to call it a performance, but the artist is also present in case of happening, so it was the element of improvisation that made him doubtful about how to classify KONGER's activity.

Aiming at perfection eliminates contingency, and performance artists often confabulate *post-factum* that an accidental event or the reaction of viewers was planned or spontaneous. If something unplanned happens during an action which changes the original scenario, fellow performance artists console the artist that it looked as if it was pre-planned. As early as 1934, John Dewey explained this phenomenon in *Art as Experience*:

Usually there is a hostile reaction to a conception of art that connects it with the activities of a live creature in its environment. The hostility to association of fine art with normal processes of living is a pathetic even a tragic, commentary on life as it is ordinarily lived. Only because that life is usually so stunted, aborted, slack, or heavy laden, is the idea entertained that there is some inherent antagonism between the process of normal living and creation and enjoyment of works of aesthetic art.<sup>5</sup>

Removing the gap between art and life was one of the primary principles of performance art when it first emerged, hence actions such as Tom Marioni's *The Act of Drinking Beer with Friends is the Highest Form of Art* (1970), in which he invited his sixteen friends to come to the Oakland Museum in California and drink beer with him. Since 1973 he has continued his work in his studio.<sup>6</sup> A classic example of totally improvised work in which art and life intermingled was *One Year Performance* (1983) by Linda Montano and Tehching Hsieh during which they lived together tied with a rope for a year. They confessed in an interview for *High Performance* that they had worked out their own method of communication.<sup>7</sup> The recent and ongoing professionalization of the genre, however, seems to have eliminated the possibility of making mistakes or improvising.

One of a few Polish performance artists who openly admit that they make mistakes during their performances is Piotr Wyrzykowski, who wrote:

Performance art means placing yourself in a situation of stress and uncertainty: designing an uncomfortable situation for oneself so that getting out of it as a "winner" would be impossible. A performance cannot succeed. A performer cannot be successful. He/she may impress but not become a "champion" of a situation. In performance art the most important thing is making mistakes as they build an experience and guarantee the development of form. Performance should not be repeated. Periodicity wears out performance artists' emotions. Gestures become too certain and obvious. The mastery that results from practice becomes an enemy of the "clumsiness" of the language of performance art unless the artist decides otherwise.<sup>8</sup>

Indeed, very often a mistake makes the entire performance. One of the most spectacular mistakes in performance art history was Chris Burden's *Shoot*, performed in Los Angeles in 1971. The artist asked his friend, a sharp-shooter Bruce Dunlap, to merely scratch his arm with

a bullet. The audience was supposed to witness what they could normally see on TV. Burden drew a line on his skin, but they never rehearsed the performance. When the bullet went through the artist's arm, he was in shock, but the fact that it was an accident was not officially revealed until Burden admitted so in the movie *Burden* (2016), which was filmed by Timothy Marrinan and Richard Dewey not long before his death. So, this performance art icon was a result of an accident.<sup>9</sup>

Similarly, an accident added to the dramatism of Władysław Kaźmierczak's performance *Crash* at WRO Festival Monitor Polski in 1994. The performance took place in a TV studio. The artist climbed a structure consisting of two columns made of a few black cubes, between which glass panes were inserted. He was supposed to stand on top and swirl a light bulb on a rope, holding a bucket with water in the other hand. A video of the police's absurd pacification of a spontaneous demonstration of young people who were celebrating the first day of spring was displayed on a small monitor. A microphone at his mouth was connected to the sound system, so his gasping was heard through loudspeakers. At the end the artist was supposed to jump down between the columns and smash the glass panes, but one of them had fallen down and its edge was facing upwards, so the artist would have risked his life if he had jumped down. The columns started to move apart from one another, so it was more and more difficult for the artist to maintain his balance as his legs were more and more stretched apart. After a few minutes of struggling, he managed to jump down without hurting himself, but the entire piece was far more dramatic than planned.<sup>10</sup>

Other examples follow. Blair French recalls a performance by Australian artist Tony Schwensen, who:

inhabited the space for one hundred hours, dressed in blue overalls, framed by the Beckettian slogan "Hopes None Resolutions None" writ large on one wall, while on another was "Love It Or Leave It" – the aggressively jingoistic catch-cry of Anglo-Australian rioters of

Sydney's Cronulla Beach in late 2005. [...] Schwensen had originally planned to process one hundred liters of salt water through a hand desalination pump, whilst also processing a more internal liquidity – as ever-increasing numbers of empty water bottles were strewn across the space, so rose the levels in his urine containers. However the pump malfunctioned on the first night, leaving the artist with little to do but simply exist in space, pace the gallery, banter with the occasional interlocutor, and attempt to ignore the large numbers of late-night visitors banging on the gallery windows [...]. The initial one hundred hour period was followed by a further week in which another monitor was placed in the space, screening in real time those seemingly interminable one hundred hours again, in real time. [...] nevertheless the forlorn weight of the 'failed' performance (that was, in turn, the crux of the its success) was magnified in this dogged, one-to-one revisitation of a state of absence in presence.<sup>11</sup>

When Stelarc performed his *Ear on Arm Suspension* (Scott Livesey Gallery in Melbourne, 2012), he did not predict that the metal ropes with which he was suspended would spin when his body was lifted. This meant that the performance was even more painful and could not be finished easily, but it also built more tension.<sup>12</sup> Sometimes accidents or unexpected elements are more subtle: during the *Multiple Portrait in Mirrors* performance by Władysław Kaźmierczak during Fort Sztuki in Kraków (1994), the artist first posed in front of mirrors while playing Richard Strauss's waltzes from a tape recorder. When he stood up on a table and smashed a mirror on his head, a piece of the mirror fell directly on the "stop" button and stopped the music immediately, adding to the dramatic effect. Sometimes accidents are more playful. When Paul Panhuysen performed his *No Music for Dogs* at the Castle of Imagination Festival in Bytów (Poland) in 1998, a dog showed up during the piece, so next day he decided to play *Music for Dogs*. Unfortunately, no dog appeared the next day to listen.

Sometimes we can observe an unpredicted “failure” which forces the artist to change his/her subsequent performances. When Peter Grzybowski failed to hit his vein when he performed at the BMP Performance Space in Brooklyn (performance *Code Orange*), he decided that he would no longer drip blood during performances for fear that he would not be able to do so with success. This changed the way he structured his performances from then on. Dariusz Fodczuk makes an interesting point about how making mistakes is necessary to progress in art, which is reminiscent of Dewey’s approach quoted above:

If we narrow down the problem [of making mistakes] to technical or formal issues, the case seems to be quite simple. Mistakes, faults and lapses, even though they are inevitable, one can always correct them, draw some conclusions from them. Posing theses, experimenting, drawing conclusions and correcting previous assumptions is a rational way of progress. In such a process an error becomes a step in one’s development. It is much worse, however, if for example as a result of blackmail, we do not dare to sail into waters other than the ones controlled by those who have power over us. If we are afraid of losing a source of income – a fee, a grant, a job, pocket money from our parents etc. – and instead of undertaking the risk of new challenges or experiments we polish the form and as an effect minimize the number of errors and mistakes – we don’t leave our comfort zone. Then there arises the question of whether achieving such perfection is progress or stagnation, whether it is development or training in obedience.<sup>13</sup>

### To improvise or to not improvise?

As mentioned above, performance artists admit that they improvise during their actions only with reluctance for the fear of suspicion that their performance is only a stream of consciousness,

not a pre-planned action. Most artists believe that the artwork must be controlled by the artist – accepting the “dirt” of life would mean that it is not an act of creation but an accidental co-existence of the context of place, time and the reaction of viewers. In my project “What is performance art?”, in which I asked artists for their definitions of performance art and published them at <http://livinggallery.info>, the word “improvisation” did not appear even once in the responses.<sup>14</sup> Also, in Anthony Howell’s performance art practice “manual”, improvisation shows up only in the context of education and workshops (or group performances).<sup>15</sup> Theodor Adorno was critical of improvisation in jazz as he said that it limits imagination because artists then only repeat known motifs. Allan Kaprow expressed similar doubts in *Excerpts from ‘Assemblages, Environments & Happenings’* (1966).<sup>16</sup> Jacques Derrida, who (unlike Adorno) liked jazz, on the one hand wanted to believe in improvisation, but on the other did not believe it possible to achieve since the viewer is unable to distinguish contingency from a pre-planned action when he/she does not know the original scenario.<sup>17</sup> Alessandro Bertinetto wrote:

For the main features of improvisation – among them: contingency, situationality, irreversibility, unrepeatability – contrast with the aim of creating enduring artworks intended to be offered to aesthetic contemplation that has no connection with or function in practical life. Conversely, due to its performative character, improvisation can invite participation, not only contemplation: therefore, it seems to have a special capacity to excite the audience, moving them to action, freedom and even anarchy.<sup>18</sup>

If we translate it to the reality of performance art, improvisation can be associated with the ability of an artist to react to the destruction and chaos caused by the public when it participates in an action. A good example could be the performances by Non Grata group from Estonia in which they invited the public to destroy

a car, or participatory performances by Dariusz Fodczuk. Sometimes it can also be associated with the ability to overcome the audience’s reluctance to interact, like in the case of Dariusz Fodczuk’s first interactive action *Game*, which was performed at the Castle of Imagination Festival in Sopot (2000) and in which he tried to convince people to get naked. No one did. But an unwelcome interaction might as well ruin the piece. During the InterAkcje festival in Piotrków Trybunalski, the Croatian artist Siniša Labrović

started his performance naked to the waist, with a whip in his hand. [...] Finally, he started to whip his back with single strokes and only after a while did we realise that the number of whipping strokes depended upon how many members of the audience left the gallery. The public faced a difficult choice – to stay till ‘the end’, whenever that might be, or leave, because the performance had to end anyway. When a verbal persuasion from two ‘ordinary’ members of the audience didn’t help, two women performers decided to interact. Natalia Wiśniewska (Poland) stood passively behind his back, but when this action did not achieve anything, then Julia Kurek (Poland) hugged him from behind so that he couldn’t whip himself without whipping her, too. Most of the audience left at this point, but since Julia Kurek did not discontinue her interaction, the performance lasted for another 2,5 hours. The end of the performance was surprising: all remaining spectators hugged the artist and dragged him out of the Gallery. This simple and powerful action that touched the subject of empathy, also aimed to provoke anger in the audience as a result of the element of blackmail that the artist used. Unexpectedly, the action turned into a struggle to terminate the performance event.<sup>19</sup>

Improvisation does not mean a lack of performance structure or a total lack of “scenario.” Since the 1990s, performance artists have also improvised

using computers, interfaces, sensors etc. These interfaces can be complex, such as Stelarc’s latest project *RE-WIRED / RE-MIXED: Event for Dismembered Body*, through which viewers directed his movements remotely through an online interface.<sup>20</sup> In a book about improvisation in various media, we can read the following:

[...] hypermedia such as this offer the artist a way of presenting an entity through which the audience has to navigate actively. These hypermedia embody the concept that the audience is at least the co-creator of the work. Members of the audience have to make their own choices, and because they will not be able to grasp in advance the implication of every choice they make, they will have to improvise with the material.<sup>21</sup>

An interface may also be much simpler and operated by the artist him/herself, e.g. Peter Grzybowski used software that gave signals to the artist to perform a certain activity but in an accidental sequence.<sup>22</sup> He recalled his performance from InterAkcje in 2012 (entitled *Evidence*):

The action consists of moving on stage in view of a video camera, gesturing and slowly manipulating objects which I typically use, such as a computer monitor, lit light bulbs, newspapers, books or cans. They are manipulated by either carrying or dragging them along the stage, repositioning them by shifting and dropping them on the floor, or hitting or rubbing them against each other. It is in part improvised and adjusted to the existing environment. The video camera records the action and the video feedback is simultaneously projected on the screen. It is accompanied by a background soundtrack.<sup>23</sup>

So, improvisation may be a planned activity that an artist imposes on him/herself when reacting to unpredicted situations or when the structure of a performance is undefined or is associated with

unpredicted reactions of viewers or other witnesses of the action; it may also be associated with trans-like mental states due to sub-consciousness processes. Improvisation during a performance piece means revealing the creative process, which allows the audience to understand it – to get to know the structure of the action and the idea of the artist. Improvisation is anti-institutional and anarchic, and therefore it is political. By improvising, artists get closer to life, to the social and political situation – they comment on it and change it. To conclude, as Alessandro Bertinetto (following Hans-Georg Gadamer's thought) wrote: "In such improvisational practices, art is intended not as a mirror of reality, but rather as a tool for transforming it."<sup>24</sup>

## Notes

- <sup>1</sup> A rare example of a performance art failure which led to a disaster was a performance by Ko Z (Z Hkawng Gyung), *Self-burning*, in 2011 during the InterAkcje festival in Piotrków Trybunalski (Poland). I described it in detail in: Małgorzata Kaźmierczak, "13th International Performance Art Festival Interakcje (Piotrkow Trybunalski + Warsaw / Bielsko-Biala / Krakow)," *Livinggallery.info*, published electronically 22.06.2011 <http://livinggallery.info/text/interakcje>, accessed 13.01.2020.
- <sup>2</sup> Jerzy Luty, "Demokryzacja sztuki' czy 'nowa wspañala kontyngencja'? Estetyka pragmatyczna wobec aleatoryzmu muzycznego," *Dialogi o Kulturze i Edukacji*, no. 1 (2012): 99, 100. Translated by MK.
- <sup>3</sup> Alessandro Bertinetto, "Improvisation and Artistic Creativity," *Proceedings of the European Society for Aesthetics* 3 (2011): 90–91.
- <sup>4</sup> Marian Figiel et al., "Polifonia glosów - KONGER," *Fort Sztuki* 1 (2004): 37.
- <sup>5</sup> John Dewey, *The Later Works, 1925–1953*, ed. Jo Ann Boydston, vol. 10: 1934 Art as Experience (Carbondale: Southern Illinois University Press, 2008), 34.
- <sup>6</sup> See: Smart Museum of Art, *Tom Marioni: The Act of Drinking Beer*, podcast audio, <https://vimeo.com/37981379>.
- <sup>7</sup> Allyson Grey and Alex Grey, "One Year Art/Life Performance. Interview with Linda Montano and Tehching Hsieh," in *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists' Writings*, ed. Kristine Stiles and Peter Selz (Berkeley-Los Angeles-London: University of California, 1996), 778–783.
- <sup>8</sup> Kuba Bielawski et al., "Moja definicja sztuki performance," *Sztuka i Dokumentacja* 1 (2009): 72.
- <sup>9</sup> Eric Kutner, "Shot in the Name of Art," *The New York Times*, published electronically 20.05.2015 <https://www.nytimes.com/2015/05/20/opinion/shot-in-the-name-of-art.html>, accessed 13.01.2020.
- <sup>10</sup> See the video: <http://video.wrocenter.pl/video/od-monumentu-do-marketu/crash/>.
- <sup>11</sup> Blair French, "Aftermath: The Performance / Installation Nexus" in *Perform, Repeat, Record*, ed. Amelia Jones and Adrian Heathfield (Bristol-Chicago: intellect, 2012), 421–422.
- <sup>12</sup> See: <https://www.youtube.com/watch?v=QAHagdSBATM>.
- <sup>13</sup> Dariusz Fodczuk, *Przypadki, błędy, pomyłki*, private correspondence, 15.03.2019.
- <sup>14</sup> See: [http://livinggallery.info/web/projects/project\\_c](http://livinggallery.info/web/projects/project_c).
- <sup>15</sup> Anthony Howell, *The Analysis of Performance Art: A Guide to its Theory and Practice* (Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 2000), 167.
- <sup>16</sup> Allan Kaprow, "Excerpts from 'Assemblages, Environments & Happenings' (1966)," in *Happenings and Other Acts*, ed. Mariellen R. Sandford (London: Routledge, 1994), 239.
- <sup>17</sup> Edgar Landgraf, *Improvisation as Art: Conceptual Challenges, Historical Perspectives* (New York-London: Continuum Publishers, 2014), 19–29.
- <sup>18</sup> Alessandro Bertinetto, "Performing Imagination: The Aesthetics of Improvisation," *Klesis – Revue philosophique* 28 (2013): 63.
- <sup>19</sup> Małgorzata Kaźmierczak, "InterAkcje under the banner of the audience – 14th International Action Art Festival InterAkcje," *Livinggallery.info*, published electronically 07.07.2012, <http://www.livinggallery.info/text/interakcje2012>, accessed 12.05.2020.
- <sup>20</sup> See: <https://stelarc.org/?catID=20353>.
- <sup>21</sup> Hazel Smith and Roger T. Dean, *Improvisation, Hypermedia and the Arts since 1945* (London-New York: Routledge, 2007), 257–258.
- <sup>22</sup> About the so-called probability mechanism, see: Tadeusz Pawłowski, *Happening* (Warszawa: WaiF, 1988), 114–120.
- <sup>23</sup> Akenaton et al., "InterAkcje2012. Artists' Statements," *Sztuka i Dokumentacja*, no. 7 (2012): 114.
- <sup>24</sup> Alessandro Bertinetto, "What Do We Know Through Improvisation?," *Disturbis*, no. 14 (2013): 13.

## Bibliography

- Akenaton, Miss Universe, Karolina Kubik, Dravkovic, Izabela Chamczyk, Roberto Rossini, Bartosz Łukasiewicz, et al. "InterAkcje2012. Artists' Statements." *Sztuka i Dokumentacja*, no. 7 (2012): 107–116.
- Bertinetto, Alessandro. "Improvisation and Artistic Creativity." *Proceedings of the European Society for Aesthetics* 3 (2011): 81–103.
- Bertinetto, Alessandro. "Performing Imagination: The Aesthetics of Improvisation." *Klesis - Revue philosophique* 28 (2013): 62–96.
- Bertinetto, Alessandro. "What Do We Know Through Improvisation?." *Disturbis*, no. 14 (2013): 1–22.
- Bielawski, Kuba, Józef Bury, Marek Choloniewski, Angelika Fojtuch, Peter Grzybowski, Zuzanna Janin, Władysław Kaźmierczak, et al. "Moja definicja sztuki performance." *Sztuka i Dokumentacja*, no. 1 (2009): 66–73.



Dewey, John. *The Later Works, 1925-1953*. Edited by Jo Ann Boydston. Vol. 10: 1934 Art as Experience, Carbondale: Southern Illinois University Press, 2008.

Figiel, Marian, Piotr Grzybowski, Władysław Kaźmierczak, Marcin Krzyżanowski, Kazimierz Madej, and Artur Tajber. "Polifonia głosów - KONGER." *Fort Sztuki* 1 (2004): 36-37.

Fodczuk, Dariusz. *Przypadki, błędy, pomyłki*. Private correspondence with Małgorzata Kaźmierczak, 15.03.2019.

French, Blair. "Aftermath: The Performance / Installation Nexus". In *Perform, Repeat, Record*, edited by Amelia Jones and Adrian Heathfield, 413-424. Bristol-Chicago: intellect, 2012.

Grey, Allyson, and Alex Grey. "One Year Art/Life Performance. Interview with Linda Montano and Tehching Hsieh." In *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists' Writings*, edited by Kristine Stiles and Peter Selz, 778-783. Berkeley-Los Angeles-London: University of California, 1996.

Howell, Anthony. *The Analysis of Performance Art: A Guide to its Theory and Practice*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 2000.

Kaprow, Allan. "Excerpts from 'Assemblages, Environments & Happenings' (1966)." In *Happenings and Other Acts*, edited by Mariellen R. Sandford, 235-245. London: Routledge, 1994.

Kaźmierczak, Małgorzata. "13th International Performance Art Festival InterAkcje (Piotrków Trybunalski + Warsaw / Bielsko-Biala / Krakow)." *Livinggallery.info*. Published electronically 22.06.2011. Accessed 13.01.2020, <http://livinggallery.info/text/interakcje>.

Kaźmierczak, Małgorzata. "InterAkcje under the banner of the audience – 14th International Action Art Festival InterAkcje," *Livinggallery.info*. Published electronically 07.07.2012. Accessed 12.05.2020, <http://www.livinggallery.info/text/interakcje2012>.

Kutner, Eric. "Shot in the Name of Art." *The New York Times*. Published electronically 20.05.2015. Accessed 13.01.2020, <https://www.nytimes.com/2015/05/20/opinion/shot-in-the-name-of-art.html>.

Landgraf, Edgar. *Improvisation as Art: Conceptual Challenges, Historical Perspectives*. New York-London: Continuum Publishers, 2014.

Luty, Jerzy. "'Demokratyzacja sztuki' czy 'nowa wspaniała kontyngencja'?" *Estetyka pragmatyczna wobec aleatoryzmu muzycznego*. *Dialogi o Kulturze i Edukacji*, no. 1 (2012): 87-105.

Pawłowski, Tadeusz. *Happening*. Warszawa: WAI, 1988.

Smart Museum of Art. *Tom Marioni: The Act of Drinking Beer*. Podcast audio. <https://vimeo.com/37981379>.

Smith, Hazel, and Roger T. Dean. *Improvisation, Hypermedia and the Arts since 1945*. London-New York: Routledge, 2007.

# Dora DERADO

University of Split, Faculty of Humanities and Social Sciences

## ACCIDENT, ARTISTIC INTENT AND ERROR: A STUDY OF (UN) INTENTIONALITY IN POST-WORLD WAR II CROATIAN ART

An exhibition held in 2005 at the Mayor Gallery in London, intriguingly and aptly named *Ape Artists of the 1950s*, presented the public with the art works of several primates, including a chimpanzee by the name of Betsy, whose work was originally presented to the public in the UK and the US in 1957 and 1958, respectively.<sup>1</sup> Accompanied by a press release explaining the working process of primates (courtesy of anthropologist Desmond Morris), the presented works served to illustrate a significant point: that they were made with intent, despite not being made by a human. What made them even more sensational was their similarity to contemporary Abstract Expressionist works and related artistic practices such as the use of automatism and chance (visible, for example, in the dripping technique and its roots in Surrealist automatism), which, at least to some degree, could also be applied to the works of primates. However, this was not the first time that the eyes of the public and gallerists were caught by the handiwork of primates.<sup>2</sup>

For the purposes of this essay, the story of Betsy's artistic career serves not to equate artists with chimps in any way. Rather, it serves to point to a theory of art that was introduced by

the philosopher George Dickie in 1974 and was further developed in the 80s: the institutional theory of art. Dickie himself referred to Betsy's paintings (note that the term 'artwork' is not applied here) presented at the Field Museum of Natural History in Chicago; he explained that, even if they had been situated in an art gallery context, Betsy would merely have been seen as the maker. The title of 'artist' would have been bestowed upon the person who intentionally exhibited the chimp's paintings as artworks, such as the curator or gallerist. Dickie elaborates on this by pointing out that Betsy could not see herself as a member of 'the Artworld' – a term coined by Arthur C. Danto referring to "the broad social institution in which works of art have their place."<sup>3</sup> This leads to the relevance of the basic premise of Dickie's theory for this paper: that a work of art is largely defined by the institutional context in which it is presented and that it must be based on *human intent*.<sup>4</sup> It is precisely this idea of intent – its opposition or perhaps proximity to accident and error in the artistic process given their intentional use – that shall be the focus of this paper.

Artists' fascination with these practices, however, is not confined to Abstract Expressionism:

it can be seen in the works of the Surrealists and Dadaists half a century prior to Dickie's development of the institutional theory of art. Although he did not identify with either of these movements directly, one artist who was closely related to both movements and who was actively engaged in these practices was Marcel Duchamp. His artworks, several of which will be discussed here, speak for themselves. Meanwhile, it is worth setting the foundation for their further analysis in this paper in a concept Duchamp referred to as the "art coefficient." To quote the artist directly:

Consequently, in the chain of reactions accompanying the creative act, a link is missing. This gap which represents the inability of the artist to express fully his intention; this difference between what he intended to realize and did realize, is the personal 'art coefficient' contained in the work. In other words, the personal 'art coefficient' is like an arithmetical relation between the unexpressed but intended and the unintentionally expressed.<sup>5</sup>

This gap, as Duchamp interprets it, provides room for misinterpretation and reinterpretation by the spectator. Thus, it also provides opportunities for error on behalf of both the spectator and the artist (who often uses error as an intentional artistic strategy). This leads to the spectator becoming a co-creator of the artwork through the process of interpretation – an idea that Duchamp was quite fond of. Many of Duchamp's works serve to illustrate his fascination with error and chance.<sup>6</sup> Not to mention that the entire phenomenon of Duchamp's ready-mades is founded on the idea of artistic intent, by which the nomination of an everyday object as a work of art becomes the primary determinant for the artwork.

Some of Duchamp's better-known works that are based on chance and are worth mentioning include his first ready-made, *Bicycle Wheel* (1913), a product of the artist's procrastination in cleaning out his studio; *Unhappy Readymade* (1919), produced by Duchamp's sister Suzanne on the basis of Duchamp's specific instructions;

and the infamous *Large Glass* (1915–1923), which Duchamp considered finished when it was accidentally broken in transit. It is also worth mentioning the well-known photograph by Man Ray entitled *Dust Breeding* (1920), which depicts a thick layer of dust that Duchamp had allowed to accumulate on the bottom of *Large Glass* with the aim of producing a certain discoloration which was, once again, outside of his control.<sup>7</sup> All of the aforementioned works can be interpreted as examples of *seemingly* unintentional intentionality, an idea closely related to Duchamp's notion of the "ready-made intention." As the artist explains it, the "ready-made intention" is one for which the artist is not fully responsible but that he/she utilizes and respects.<sup>8</sup> In Duchamp's case, the intention was that of artistic experimentation, but more importantly that of creating works that are anesthetic and devoid of good or bad taste. Duchamp's utilization of the ready-made intention also served to challenge established ideas of authorship, artworks and art in general. Ideas characteristic not only of this artist's works but also of many anti-art movements of the 20<sup>th</sup> century include Dadaism, Surrealism, Neo-Dada, Conceptual art and, more broadly, avant-garde and neo-avant-garde practices.

It is worth noting that the Croatian artists that employed strategies similar to those of Duchamp (e.g. Braco Dimitrijević, Goran Trbuljak, Tomislav Gotovac, certain members of the Gorgona group like Ivan Kožarić and Josip Vaništa, just to name a few), which shall be referred to in this text as 'appropriation strategies,' were not influenced by him directly, though they were most probably acquainted with his ideas. Duchamp's avant-garde films were shown at the Zagreb Cinema in the late 1950s (where Gotovac had the opportunity to see them),<sup>9</sup> and his ideas were discussed at the Genre Film Festival (GEFF) in Zagreb during the 1960s.<sup>10</sup> There is anecdotal evidence of members of the Gorgona group planning a collaboration with Marcel Duchamp shortly before his death in 1968.<sup>11</sup> Duchamp's ready-made and similar works were presented at the exhibition *La Boite en Valise* held in Gallery of Contemporary Art

in Zagreb in 1984.<sup>12</sup> In addition to this, his texts were translated and published in Belgrade in 1972,<sup>13</sup> and then again in 1984,<sup>14</sup> from where they could easily reach Croatia. An entire series of essays was devoted to Duchamp in the Croatian magazine *Quorum* in 1988,<sup>15</sup> and that same year, the exhibition *Ready-mades* was organized in a local bookshop in Zagreb in which several of the aforementioned artists partook.<sup>16</sup>

Further individual instances could be noted. However, Duchamp's direct influence on Croatian artists becomes less relevant when one realizes that they commonly arrived at their own appropriation strategies through independent experimentation and thinking, albeit grounded in well-developed theoretical and practical knowledge of art abroad (which they acquired via printed material, but also through direct correspondence with artists from abroad). This suggests their awareness of the trends and ideas dominant on the European art scene despite the specific socio-political climate in Yugoslavia at the time, whose borders had mainly been closed to the outside world until the Tito–Stalin split in 1948. The neo-avant-garde art scene of former Yugoslavia has been and continues to be a well-researched topic among Croatian art historians and historians alike and serves to support the claim that international artistic relations influenced individual artistic paths as well as artistic collaborations. Croatian artists could (even as initiators) often be found at the forefront of such collaborations which provided spaces for the germination of new artistic ideas and their local developments.<sup>17</sup>

The art production of the 50s and 60s (e.g. Art Informel, Neo-Dada and Pop Art trends) and even more so the 70s and 80s (for example, Conceptual art) can be considered a part of the broader European art scene thanks to an influx of art-related news, the growing number of artistic contacts, formal and informal gallery spaces and a general liberalization of official attitudes towards art, all of which gradually began to grow in number since 1948. All of these factors combined to produce fertile ground for artistic experimentation that was predominantly technical in nature throughout the 1950s but

leaned significantly more towards institutional criticism and challenging artistic norms/concepts with the development of Conceptual art in the late 1960s and, respectively, the 1970s. However, regardless of the movements with which these artists can be associated (in this case, Art Informel, Conceptual art, and the neo-avant-garde in general), their utilization of chance and accident, their rather playful attitudes toward the creative process, as well as their experimentation with artistic intent or a lack thereof fits into the formula of the art coefficient, as shall be explained further.

For the sake of brevity, the scope of this essay shall consider only four artists, although many more Croatian artists could be mentioned. These artists were chosen primarily because of the intensity with which they experimented with accident and error; they were also chosen to represent the three decades that this paper focuses on and to trace the trajectory of the development of these practices. The artists in question are Ivo Gattin (one of the most fervent practitioners of Art Informel in Croatia), Tomislav Gotovac (a neo-avant-garde artist and experimenter in the media of photography, video, performance art, body art, and collage), Braco Dimitrijević and Goran Trbuljak. In 1969, the latter two artists formed the artistic duo they called "Pensioner Tihomir Simčić," but their individual work is also valued for their leading roles in the development of Conceptual art in Croatia throughout the 1970s and 1980s.<sup>18</sup>

Dating back to 1956, Ivo Gattin became well known for his experimentation with non-painterly materials, as is characteristic of Art Informel, a movement that was prevalent in Europe in the 1940s and 1950s and permeated the Croatian art scene of the 1950s. Some of Gattin's favorite materials included sand, resin and industrial lacquers, often in combination with pure black pigment.<sup>19</sup> Apart from his choice of materials, Gattin's working process deserves special attention. Recordings show him seated or crouched on the ground next to this dark mass of materials using, for the Croatian artistic context, rather untraditional methods such as burning (*Ivo Gattin u Galeriji Adris - YouTube*,

2016) to create works such as *Red Surface with Two Incisions* (1961).<sup>20</sup> The use of such materials and techniques demonstrates Gattin's conscious, intentional causation of chance effects wherein he serves as a trigger of sorts, and allows chemical processes to do the rest.

Gattin's interest in the use of chance can also be seen in an anecdote involving John Cage, who was one of the main guests at the Music Biennale Zagreb in 1963. Cage was well-known even at the time of his incorporation of chance into his music. To return to the evening of the Music Biennale in Zagreb, after performing, Cage visited Ivo Gattin's atelier in Zagreb, where they were joined by prominent members of the Zagreb art scene, including artists, art historians, and musicians. According to some accounts of the evening, Gattin handed out marbles to his guests. They were then instructed to dip the marbles in paint and throw them onto paper. Gattin thus relieved himself of his role as a solitary artist, enabled the creation of a collective work of art, and by balancing between art production and child's play he allowed chance to form the outcome of this collective, spontaneous action.<sup>21</sup> Compared to his Informel works, chance seems to have played a slightly smaller role in this case, since to some degree Gattin performed the role of conductor. He demonstrated his artistic intent by planning out the action and giving over some of his authority to other cocreators. Thus, he somewhat mitigated the effects of chance, but also left room for accidents to happen.

Moving forward to the mid-1960s, Tomislav Gotovac produced his first series of collages in a burst of creative output. In 1964 and 1965 Gotovac created hundreds of collages after several years of collecting fragments from his everyday life such as adhesive bandages, movie tickets, cigarette butts, torn strips of newspaper and other remnants of his personal reality.<sup>22</sup> However, these collages were not presented to the public until a 1976 exhibition at the Gallery of the Student Cultural Center in Belgrade. In 1988, an entire exhibition, held at the exhibition salon of the House of the Yugoslav People's Army (Dom JNA) in Zagreb, entitled "Strategies of Collage" (hrv. *Strategije kolaža*), was devoted to them. In the foreword of the catalogue for this exhibition,

art historian Zvonko Maković drew attention to an important characteristic of Gotovac's collages (or rather collages in general): they are only seemingly accidental and are, in fact, very intentional.<sup>23</sup> The latter is also a characteristic of this artist's movies: they are based on the technique of montage, a commonly used film-editing technique, and are thus closely related to collage. According to Benjamin D. Buchloh, montage (and collage) can be seen as the source of artistic appropriation strategies.<sup>24</sup> Additionally, Peter Bürger views montage as one of the core principles of avant-garde art. This could be extended to neo-avant-garde art even though, as Bürger notes, the latter had revived avant-garde art, simultaneously causing its acceptance (which is contradictory to avant-gardist antitraditional stances).<sup>25</sup> Appropriation strategies can be traced back to the first collages, after which they were radicalized by Marcel Duchamp. Regardless of their origins, the lineage that includes collages, ready-mades, assemblages, often also installation art, artistic environments, and even trash art, form a complex web of relations between the historical avant-gardes and neo-avant-garde practices. All that is antitraditional, in this case, takes on a somewhat ironic undertone.

Coming back to Tomislav Gotovac's movies, he was a proponent of using chance even in this medium. By capturing random people and events with his camera, switching between them as he sees fit and often at a fast pace (like in the movie *Blue Rider (Godard-art)* from 1964), Gotovac uses a montage strategy to create order out of this apparent disorder. Such works demonstrate how much thought he puts into organizing the seemingly accidental, as is typical of all his works: movies, performances, photographs and collages alike.<sup>26</sup> Referring to his performances, the artist himself explains that "Every detail of action is prepared and incorporated with similar care and selected semantic relationships: nothing is left to chance (in other words, chance is incorporated); any possible surprises should be anticipated."<sup>27</sup> In this case, one might notice a fine balance being struck between chance and intent. By embracing chance and accidents, the artist even more firmly demonstrates his intent.

Throughout his filmmaking career, which began in the early 1960s, Gotovac developed his life-long motto "It's all a movie!", which epitomizes his fascination with cinematography.<sup>28</sup> He spent much of his time watching films at the Cinema Club Zagreb, where he had the opportunity to see many avant-garde movies, including those of Duchamp, Léger, and others who also employed chance in their works.<sup>29</sup> To illustrate Gotovac's familiarity with his artistic predecessors and contemporaries, he openly expressed his admiration for Jasper Johns' skillful combination of the "accidental with the strictly programmed."<sup>30</sup> This can be seen, for example, in Johns' approach to painting, in which he embraced accidental drips, as well as the allusions to Duchamp's work in his art. The combination of the 'accidental and programmed' yet again illustrates the many degrees of chance that can be present in an artwork.

Several Croatian art historians (e.g. Miško Šuvaković and Marijan Susovski) have noticed a hint of Duchamp in the works of the final two artists that this paper will address: Goran Trbuljak and Braco Dimitrijević. These two artists, both of whom are artistically productive to this day, began their collaboration in 1969 and continued to develop their individual artistic careers throughout the following decades. However, the focus here will be on their partnership in the Pensioner Tihomir Simčić group in 1969 and 1970. It is worth recounting the original story of this name as it is telling of the basic artistic principles adopted by this duo. In 1969, they organized an exhibition in their alternative exhibition space "Haustor" in Zagreb, where they strategically placed a lump of clay behind the door at the height of the doorknob. The intention here was to allow an accidental gallery-goer to create their own artwork, which was prepared beforehand by the 'arranger' (also called the 'ex-artist'). The person appointed to push the doorknob into the prearranged lump of clay and accept it as his own work was a man by the name of Tihomir Simčić. The role of accident is central to this and several other artworks of the Pensioner Tihomir Simčić group. Trbuljak and Dimitrijević developed their own view of the creative act and, taking on the

role of the ex-artist/arranger, aimed to provide the circumstances for an accidental artwork to be created. They continued to provoke situations in which a person, often unknowingly and thus unwillingly, could create a visual change in a given material. It was precisely this seemingly banal visual change that Dimitrijević and Trbuljak thought of as the artwork itself because it had the power to change one's perception of the mundane.<sup>31</sup> Thus, the roles of artist and observer were inverted: the artist became the 'anonymous artist' or 'ex-artist' and the observer took on the role of the accidental participant, in turn relieving the ex-artist of their former artistic obligations, at least partially.<sup>32</sup> This is somewhat reminiscent of Roland Barthes' idea of the death of the author as it demonstrates the flexibility of the idea of the artist and rejects the idea of the artist as genius or demiurge.

To underline once more the basic premises of Trbuljak's and Dimitrijević's work, through rejecting the concept of a unique work of art and the artist as sole creator, they formed a new concept of art that can be the result of anyone's "accidental, mechanical, 'non-artistic' action inside a certain initial and previously 'arranged' creative situation."<sup>33</sup>

Of course, one could draw a parallel between this artistic process and Betsy's situation elaborated on by Danto (as mentioned at the beginning of this paper), whereby Betsy was hypothetically deemed the 'maker' of a painting. However, a curator who presented Betsy's painting in an artistic context was thought of as the 'artist' since only they had the *human* intent necessary to create an artwork. The main issue of drawing such an analogy would be that the people partaking in Trbuljak's and Dimitrijević's artistic situations are just that: people. They do indeed have the capacity to see themselves as artists and, more broadly, as members of the Artworld. Some of them even did so by accepting this new role. The core concept here is artistic intent, or nomination in Duchampian terms. That is to say, something can be considered a work of art as long as it is supported by clear artistic intent (not necessarily that of the 'maker' of the artwork) and is assigned the status of an artwork by a member/



members of the Artworld. Typically, this would initially be the artist him/herself (to refer back to Dickie's institutional theory of art).

Apart from *The Relief of Tihomir Simčić*, another example that illustrates this point is *Painting by Krešimir Klika* (1969). In this case, Trbuljak and Dimitrijević arranged a situation in which an accidental driver drove over a carton of milk placed in the middle of the street.<sup>34</sup> The event and the following exchange were photographically documented. The accidental participant is depicted signing the newly and unintentionally created artwork, thus accepting it as their own and assigning it the status of a work of art. Another noteworthy work in this context is Dimitrijević's *Accidental Sculpture* (1968), which is quite similar in that it was also created by an accidental participant who ran over a package of powdered plaster placed on the street by Dimitrijević. In comparison to *Painting by Krešimir Klika*, however, Dimitrijević did not refer to the entire action as a work of art but rather thought of the gypsum dust cloud as being the artwork.<sup>35</sup> The emphasis is therefore placed on the physical outcome instead of the entire process. In addition to this, the 'maker' of the artwork also remained anonymous, in contrast to Krešimir Klika from the aforementioned work, which leads to Braco Dimitrijević taking authorship of *Accidental Sculpture*.

Nicolas Bourriaud explains that "Art, too, is made up of chaotic, chance meetings of signs and forms. Nowadays, it even creates spaces within which the encounter can occur. Present-day art does not present the outcome of a labour, it is the labour itself, or the labour-to-be."<sup>36</sup> It may be said of Trbuljak and Dimitrijević that they provided the spaces for such encounters and therefore enabled the sphere of art to expand and become more 'relational', to use Bourriaud's terminology. By surrendering some of their authorship to an accidental participant (a 'chance meeting' in itself), they create a more relational art, one that is based on interactions, taking into account and even incorporating the context. This would be similar to what art historian Ješa Denegri referred to when speaking of these artists' works as artistic causalism, which he closely related to the idea of

appropriation.<sup>37</sup> For example, in Trbuljak's work *The Back of a Painting by F. K.* (1969), which was created prior to the duo's collaboration, the artist merely noticed the dusty remnants of a painting that used to hang on the wall and appropriated this space, together with the dust that symbolized the phantasmal painting, as his own work.<sup>38</sup>

Regardless of their initial similarities, Trbuljak and Dimitrijević developed different interests with respect to the role of chance in their work. As demonstrated in his infamous "Casual Passer-By" series, which began in 1971 and consisted of enlarged photographs of accidental passers-by placed in significant and strategic public locations in several European cities (including Zagreb, Venice, Paris and London, to name a few), Dimitrijević showed a great interest in the accidental subject of an artwork. Furthermore, in this and later works he expressed great skepticism regarding certain cultural and artistic norms, including the role of the artist, art institutions and the notion of an artwork.

Meanwhile, Trbuljak continued to focus significantly more on institutional criticism and challenging established ideas of the 'artist' and anonymity. This can be seen in his actions *Referendum* (1972), and *Anonymous Artist – Goran Trbuljak* (1972–1974), in which he handed out a questionnaire to casual passers-by (or art critics in the latter case), asking them to evaluate his status as an artist. The reason I mention these works, which were clearly intentional from their very conception and did not incorporate chance, is their role in proving the validity of the institutional theory of art. The results of *Referendum* showed that the majority of passers-by deemed Trbuljak, of whom they had not previously heard, an artist in his own right. Trbuljak thus illustrated that an artist is anyone who is given the opportunity to be an artist. This is closely related to his view of art as democratic and his belief that anyone can be an artist. Of course, Trbuljak was not the first artist to take this stance. One may call to mind Joseph Beuys' idea of social sculpture. Like Beuys, Trbuljak also believed in every person's capacity to create art, thus demystifying the artistic process by putting an emphasis on human intent, which is ingrained in every human being.

As was pointed out at the beginning of this paper, its three central notions are those of artistic intent, accident and error. The selected artworks and artists were chosen to illustrate the main idea that artistic intent is inherently human and that the title of 'artist' is rather ambiguous and often institutionally defined. That being said, artistic intent and anti-institutional stances seem to have played a key role in the formation of artistic practices in the context of Yugoslav self-management Socialism (i.e. workers' self-management), in which technocracy and bureaucracy primarily held the reins of production and the distribution of goods.<sup>39</sup> In a world where the individual was subject to the collective, artists in search of individual freedom and self-expression may have turned to appropriation strategies in order to affirm their own identity and confuse established notions of 'artist' and 'artworks' as dictated by institutions. Some did so by conflating the deeply personal with the overtly public (Gotovac) or by giving up control of the artistic process (Gattin), while others chose to actively engage the viewer in the art-making process (Dimitrijević and Trbuljak) to further blur the lines between artist and spectator, as well as between artistic intent (and artistic control) and chance.

If any lesson can be learned from Goran Trbuljak and Braco Dimitrijević, it is that any person has the potential to be an artist. Furthermore, these artists' works and those of Ivo Gattin and Tomislav Gotovac serve to point to the fact that accident and error can play a pivotal role in the creative act. If embraced, they can even serve the artwork. Put in Duchampian terms, the art coefficient – the gap between the unexpressed/intended and unintentionally expressed, in which accident, misinterpretation, and error resides – can be conducive to the artistic process. It can even stimulate artistic production, create new art forms based on accident and error, and challenge established artistic norms in the process. These provocations lie at the core of avant-garde and neo-avant-garde art and are, in fact, central to the role of the contemporary artist who has the privilege, or perhaps the obligation, to test the boundaries of art.



## Notes

<sup>1</sup> “Ape Artists of the 1950s,” *Artnet*; <http://www.artnet.com/galleries/the-mayor-gallery/ape-artists-of-the-1950s/> accessed 13.01.2020.

<sup>2</sup> Andrew Dodds, “Ape Artists of the 1950s,” *Frieze*; published electronically 6.05.2006 <https://frieze.com/article/ape-artists-1950s>, accessed 10.01.2020.

<sup>3</sup> George Dickie, “What Is Art? An Institutional Analysis,” in *Aesthetics: a comprehensive anthology*, ed. Steven M. Cahn and Aaron Meskin (Malden, MA: Blackwell Pub, 2008), 429.

<sup>4</sup> Ibidem, 435.

<sup>5</sup> Marcel Duchamp, *The essential writings of Marcel Duchamp*, ed. Elmer Peterson and Michel Sanouillet (London: Thames and Hudson, 1975), 139.

<sup>6</sup> Artistic use of chance and (intentional) error is a complex issue on its own. However, for the purpose of this essay, it is worth emphasizing its role in several artistic movements of the twentieth century, including Dadaism (e.g. Jean Arp's *Collage with Squares Arranged According to the Law of Chance*, 1916–17), Surrealism (the practices of automatic writing and the infamous Exquisite Corpse game), Abstract Expressionism (Pollock's drip paintings), John Cage's musical compositions (his use of the *I Ching* to compose them), and Cage's influence on the Fluxus movement which in general utilized chance (for example, George Brecht's *Chance Paintings* from the late 1950s). Yugoslavian artists were well-aware of these artistic movements and their basic premises, as exhibited by magazines such as Dada Jazz and Dada Tank (1922) and Zenit (1921–1926), the Belgrade Surrealists which were most active in the early 1930s, Edo Murtić's series of paintings *American Experience* (1951–1953), Cage's presence at the Music Biennale Zagreb in 1963, and his compositions being performed a year earlier. This is just to name a few instances to provide a slightly broader context for this essay.

<sup>7</sup> David Hopkins, *After modern art: 1945–2000* (Oxford -New York: Oxford University Press, 2000), 60.

<sup>8</sup> Zoran Gavrić, *Marcel Duchamp: izbor tekstova* (Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1984), 37.

<sup>9</sup> Zvonko Maković, *Strategija kolaža, Tomislav Gotovac - kolaži*, (Zagreb: Izložbeni Salon Doma JNA, 1988), Exh. cat., 4; Branka Stipančić, *Mišljenje je forma energije: eseji i intervjui iz suvremene hrvatske umjetnosti* (Zagreb: Arkzin-Hrvatska sekcija AICA, 2011), 91; Vesna Ledić, Adriana Prlić, and Miroslava Vučić, eds., *Šezdesete u Hrvatskoj: mit i stvarnost* (Zagreb: Muzej za Umjetnost-Obrt: Školska Knjiga, 2018), 95.

<sup>10</sup> For more information on the Zagreb Genre Film Festival see: Mihovil Pansini, *Knjiga GEFFA 63* (Zagreb: Organizacioni Komitet GEFF-a, 1967).

<sup>11</sup> Ješa Denegri, Ivana Janković, and Željko Kipke, *Gorgona* (Zagreb Agroinova, 2018), 75-80.

<sup>12</sup> Marijan Susovski, *Marcel Duchamp: La boîte en valise* (Zagreb: Galerija Grada Zagreba, 1984), Exh. cat..

<sup>13</sup> "Marsel Dišan (Marcel Duchamp)," *Likovne sveske*, no. 2 (1972): 87–99.

<sup>14</sup> Zoran Gavrić, *Marcel Duchamp: izbor tekstova* (Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1984).

<sup>15</sup> Maurizio Calvesi, "Duchamp i učenost," *Quorum: časopis za književnost* 19, no. 2 (1988): 324–329; Katarina Martin, "Anemic-cinema Marcela Duchampa," ibidem: 309–323; Gloria Moure, "Etant Donnes," ibidem: 334–338; "Jezik," ibidem: 342–345; "Optički eksperimenti," ibidem: 346–347; "Ready-mades," ibidem: 339–341; Yoshinki Tono, "Duchamp i 'inframance'," ibidem: 330–333; Žarko Vijatović, "Marcel Duchamp," ibidem: 304–308; Yves Arman, "Pitanje osobnosti," ibidem: 348-352.

<sup>16</sup> See: Žarko Vijatović, ed., *Ready-mades* (Zagreb: Author's edition, 1990).

<sup>17</sup> Further and more recent reading on this topic may include the following: Dubravka Djurić and Miško Šuvaković, eds., *Impossible Histories: Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991* (Cambridge, MA: MIT Press, 2003); Ješa Denegri, “Neoavangarda u hrvatskoj umjetnosti 50-tih i 60-tih godina: skupine EXAT-51 i Gorgona,” *Republika* 12, no. 5 (2003), 59–69; Miško Šuvaković, *Neoavangarda i konceptualna umjetnost u Hrvatskoj: živjeti izvan svoje glave : asambleži povijesnih, teorijskih i filozofskih dispozitiva* (Zagreb: DAF, 2019).

<sup>18</sup> In order to better equate the reader with these artists, it is worth providing the approximate pronunciations of these artists' groups' names: Ivo Gattin (i:vd gati:n), Tomislav Gotovac (tomislav gotovas), Braco Dimitrijević (bra:so dimitrijeviʃ), Goran Trbuljak (goran trbuljak), Tihomir Simčić (tihomir simʃitʃ).

<sup>19</sup> Ješa Denegri, *Prilozi za drugu liniju 2: dopune hronici jednog kritičarskog zalaganja: EXAT-51, Nove tendencije, radikalni enformel, Gorgona* (Beč-Beograd: Macura, 2005), 78.

<sup>20</sup> Adris grupa, *Ivo Gattin u Galeriji Adris*, <https://www.youtube.com/watch?v=wCnWiPSsWWg>, accessed 13.01.2020.

<sup>21</sup> Denegri, Janković, and Kipke, 714.

<sup>22</sup> Darko Šimičić, interview by Dora Derado, 2018.

<sup>23</sup> See: Zvonko Maković, *Strategija kolaža, katalog izložbe Tomislav Gotovac - kolaži* (Zagreb: Izložbeni salon Doma JNA, 1998), 5.

<sup>24</sup> Benjamin. Buchloh, “Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art,” *Artforum* 21, no. 1 (1982): 44–46.

<sup>25</sup> Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984), 73–82.

<sup>26</sup> Aleksandar Battista Ilić, ed., *Tomislav Gotovac* (Zagreb: Hrvatski Filmski savez, 2003), 14.

<sup>27</sup> Vlasta Delimar and Milan Božić, *Apsolutni umjetnik = Absolute artist : Antonio Gotovac Lauer* (Zagreb: Domino, 2012), 109.

<sup>28</sup> Battista Ilić, 268.

<sup>29</sup> Vesna Ledić, Adriana Prlić, and Miroslava Vučić, eds., 95.

<sup>30</sup> Branka Stipančić, ed., *Riječi i slike = Words & images* (Zagreb: Institut Otvoreno društvo - Hrvatska, 1995), 200.

<sup>31</sup> Ješa Denegri and Jasna Galjer, *Prilozi za drugu liniju: kronika jednog kritičarskog zalaganja* (Zagreb: Horetzky, 2003), 429–431.

<sup>32</sup> Djurić and Šuvaković, 223.

<sup>33</sup> Ljiljana Kolešnik and Petar Prelog, *Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898-1975* (Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2012), 396–397.

<sup>34</sup> Tihomir Milovac, ed., *The misfits: conceptualist strategies in Croatian contemporary art = Neprilagodeni: konceptualističke strategije u hrvatskoj suvremenoj umjetnosti* (Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2002), 9.

<sup>35</sup> “Braco Dimitrijević,” Avantgarde Museum, <https://www.avantgarde-museum.com/en/museum/collection/authors/braco-dimitrijevic-pe4444/>, accessed 13.01.2020.

<sup>36</sup> Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, trans. Simon Pleasance, Fronza Woods, and Mathieu Copeland (Dijon: Les Presses du Réel, 2009), 110.

<sup>37</sup> Denegri and Galjer, 436.

<sup>38</sup> Slobodan Dimitrijević, “Grupa penzioner Tihomir Simčić. Čovjek i čovjek stvaralac, vizija osjećanje, stvaranje i djelo,” *Novine Galerije Studentskog centra* 12 (1969/1970): 32–33.

<sup>39</sup> Gal Kirn, ed., *Post-Fordism and Its Discontents* (aaaaarg.org, 2019), 280.

## Bibliography

“Ape Artists of the 1950's.” *Artnet* (2005). Accessed 13.01.2020, <http://www.artnet.com/galleries/the-mayor-gallery/ape-artists-of-the-1950s/>.

"Marsel Dišan (Marcel Duchamp)." *Likovne sveske*, no. 2 (1972): 87–99.

“Braco Dimitrijević.” *Avantgarde Museum*. Accessed 13.01.2020, <https://www.avantgarde-museum.com/en/museum/collection/authors/braco-dimitrijevic-pe4444/>.

Adris grupa. *Ivo Gattin u Galeriji Adris*. Accessed 13.01.2020, <https://www.youtube.com/watch?v=wCnWiPSsWWg>.

Arman, Yves. "Pitanje osobnosti." *Quorum: časopis za književnost* 19, no. 2 (1988): 348–352.

Battista Ilić, Aleksandar, ed. *Tomislav Gotovac*. Zagreb: Hrvatski Filmski savez, 2003.

Bourriaud, Nicolas. *Relational Aesthetics*. Translated by Simon Pleasance, Fronza Woods and Mathieu Copeland. Dijon: Les Presses du Réel, 2009.

Buchloh, Benjamin. "Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art." *Artforum* 21, no. 1 (1982): 43–56.

Bürger, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

Calvesi, Maurizio. "Duchamp i učenost." *Quorum: časopis za književnost* 19, no. 2 (1988): 324–329.

Delimar, Vlasta, and Milan Božić. *Apsolutni umjetnik = Absolute artist : Antonio Gotovac Lauer*. Zagreb: Domino, 2012.

Denegri, Ješa, and Jasna Galjer. *Prilozi za drugu liniju: kronika jednog kritičarskog zalaganja*. Zagreb: Horetzky, 2003.

Denegri, Ješa, Ivana Janković, and Željko Kipke. *Gorgona*. Zagreb Agroinova, 2018.

Denegri, Ješa. "Neoavangarda u hrvatskoj umjetnosti 50-tih i 60-tih godina: skupine EXAT-51 i Gorgona." *Republika* 12, no. 5 (2003): 59–69.

Denegri, Ješa. *Gorgona*. Zagreb: Agroinova, 2018.

Denegri, Ješa. *Prilozi za drugu liniju 2: dopune hronici jednog kritičarskog zalaganja: EXAT-51, Nove tendencije, radikalni enformel, Gorgona*. Beč-Beograd: Macura, 2005.

Dickie, George. "What Is Art? An Institutional Analysis." In *Aesthetics: a comprehensive anthology*, edited by Steven M. Cahn and Aaron Meskin, 426–437. Malden, MA: Blackwell Pub, 2008.

Dimitrijević, Slobodan. "Grupa penzioner Tihomir Simčić. Čovjek i čovjek stvaralac, vizija osjećanje, stvaranje i djelo." *Novine Galerije Studentskog centra* 12 (1969/1970): 32-33.

Djurić, Dubravka, and Miško Šuvaković, eds. *Impossible Histories: Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991*. Cambridge, MA: MIT Press, 2003.

Dodds, Andrew. "Ape Artists of the 1950s." *Frieze*. Published electronically 6.05.2006. Accessed 12.05.2020, <https://frieze.com/article/ape-artists-1950s>.

Duchamp, Marcel. *The essential writings of Marcel Duchamp*. Edited by Elmer Peterson and Michel Sanouillet. London: Thames and Hudson, 1975.

Gavrić, Zoran. *Marcel Duchamp: izbor tekstova*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1984.

Hopkins, David. *After modern art: 1945-2000*. Oxford -New York: Oxford University Press, 2000.

Kirn, Gal, ed. *Post-Fordism and Its Discontents*: aaaaarg.org, 2019.

Kolešnik, Ljiljana, and Petar Prelog. *Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898-1975*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2012.

Ledić, Vesna, Adriana Prlić, and Miroslava Vučić, eds. *Šezdesete u Hrvatskoj: mit i stvarnost*. Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt -Školska knjiga, 2018.

Maković, Zvonko. *Strategija kolaža. Tomislav Gotovac - kolaži*. Zagreb: Izložbeni Salon Doma JNA, 1988. Exh. cat.

Martin, Katarina. "Anemic-cinema Marcela Duchampa." *Quorum: časopis za književnost* 19, no. 2 (1988): 309–323.

Milovac, Tihomir, ed. *The misfits: conceptualist strategies in Croatian contemporary art = Neprilagodeni: konceptualističke strategije u hrvatskoj suvremenoj umjetnosti*. Zagreb: Muzej savremene umjetnosti, 2002.

Moure, Gloria. "Etant Donnes." *Quorum: časopis za književnost* 19, no. 2 (1988): 334–338.

Moure, Gloria. "Jezik." *Quorum: časopis za književnost* 19, no. 2 (1988): 342–345.

Moure, Gloria. "Optički eksperimenti." *Quorum: časopis za književnost* 19, no. 2 (1988): 346–347.

Moure, Gloria. "Ready-mades." *Quorum: časopis za književnost* (1988): 339–341.

Pansini, Mihovil. *Knjiga GEFFA 63*. Zagreb: Organizacioni Komitet GEFF-a, 1967.

Šimičić, Darko. Interviewed by Dora Derado (2018).

Stipančić, Branka, ed. *Riječi i slike = Words & images*. Zagreb: Institut Otvoreno društvo - Hrvatska, 1995.

Stipančić, Branka. *Mišljenje je forma energije: eseji i intervjui iz suvremene hrvatske umjetnosti*. Zagreb: Arkzin-Hrvatska sekcija AICA, 2011.

Susovski, Marijan. *Marcel Duchamp: La boîte en valise*. Zagreb: Galerija Grada Zagreba, 1984. Exh. cat.

Šuvaković, Miško. *Neoavangarda i konceptualna umjetnost u Hrvatskoj : živjeti izvan svoje glave : asamblaž povijesnih, teorijskih i filozofskih dispozitiva*. Zagreb: DAF, 2019.

Tono, Yoshinki. "Duchamp i 'inframance'." *Quorum: časopis za književnost* 19, no. 2 (1988): 330–333.

Vijatović, Žarko. "Marcel Duchamp." *Quorum: časopis za književnost* 19, no. 2 (1988): 304–308.

# Krzysztof SIATKA

Pedagogical University of Krakow

## HOW IT WORKS, WHAT IT DOES. NOTES ON SELECTED DRAWINGS BY WINCENTY DUNIKOWSKI- DUNIKO IN THE CONTEXT OF THE MACHINE ART TRADITION

As I was going through the artistic output of Wincenty Dunikowski-Duniko, an active participant in the art world of the 1970s, I came across several sketches of machines and drawings depicting physical processes. Some ideas are more complicated than others in these sketches: some are simple notes penned on pieces of paper that cannot be treated as finished works of art; others are advanced device designs that are difficult to execute. Therefore, these projects have never materialized. However, I believe that today the effect of both the former and the latter is strengthened by not having developed beyond the hypothetical.

Regarding the structure of the devices, the works sometimes manifest false assumptions that explore the dominant discord between the intention that might lie behind the engineer's concept and the outcome that would make everyday activities easier for the eventual users. Sometimes the drawings are aimed at producing cognitive dissonance in the viewer. Hence, my conviction that these constructs make observations about the changes that the art world and the ordinary world underwent at the beginning of the second half of the 20<sup>th</sup> century. However, I do look at these drawings

in other contexts too. I see them, for instance, as humorous reactions to the propaganda of success in the People's Republic of Poland, which maintained that the country ranked among the world's fastest-growing economies. The projects also display similarities not only to many themes from the rich tradition of machine art in the 20<sup>th</sup> century,<sup>1</sup> but also to the neo-avant-garde large-scale intents which in the 60s and 70s annexed space outside art institutions on either side of the Iron Curtain.

Duniko's experimenting with the mechanisms that set a work of art in motion dates back to the beginnings of his career. In the late 1960s he planned *Ruchome monochromy* [Moving monochromes], plain canvases stretched between two slowly turning rolls; drawings from this period still survive today.<sup>2</sup> The idea of tensioning a stretchy fabric on which spheres roll as they follow the material's tension dates from 1972 (*Gimnastic Batut*). Here, a score with machine-coded instructions on building an object was printed on a roll of perforated computer printer paper.<sup>3</sup> *Platforms* (before 1978) are drawings that illustrate actions to be performed using unusual plumb bobs made of iron instead of brass. These are attracted by



magnets attached to the title ramps, thus giving the illusion of disturbed gravity. This instruction also exists in printed form on computer paper.<sup>4</sup> The passion for engineering stayed with the artist for years. In the 90s he was still sketching an installation composed of three spherical objects whose interiors are lit in white, red, and black, respectively, and which are entered by viewers on hydraulic lifts; the name of the project, finished as a sketch in 1997, is *Absolute Light, Absolute Love, Absolute Nothing*.<sup>5</sup>

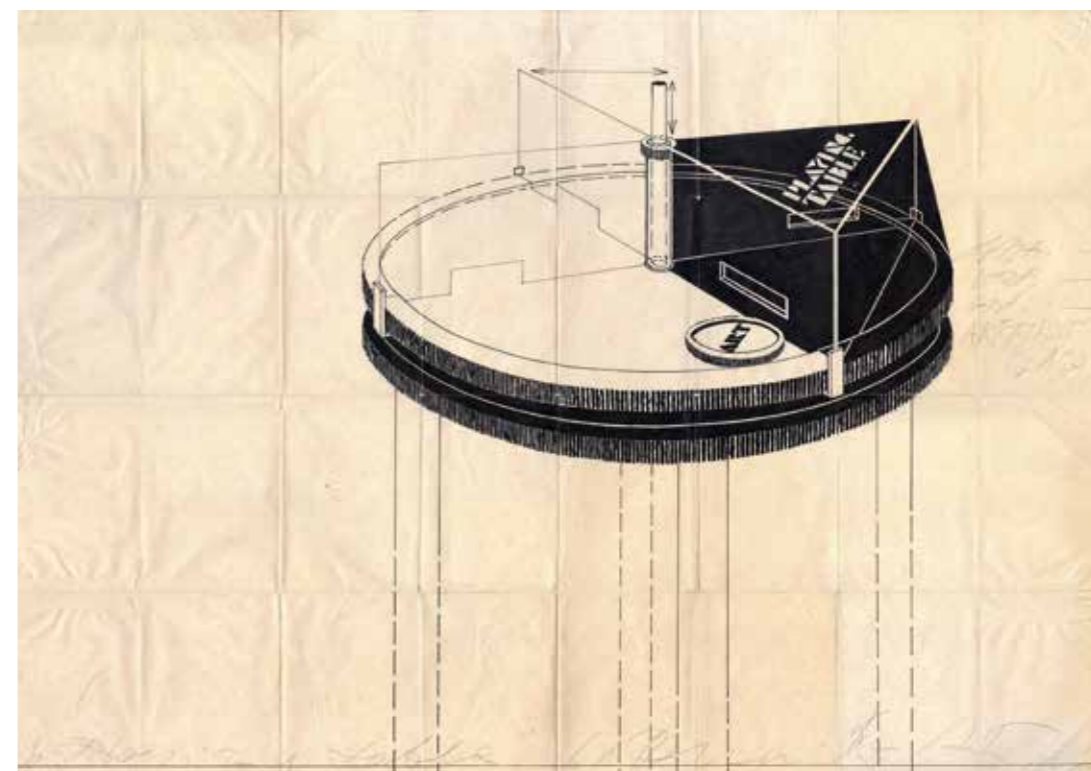
In the following paragraphs I focus on interpreting the three works which to me are most interesting as they are complex in terms of the structure of the machines, and the implied motion inspires symbolic readings. These works are also finished; they are complete as precise sketches. I will discuss *Art Playing Table* (1975) first, then *Przedłużenie życia ludzkości* [An extension of the life of mankind] (1974–1976), followed by *Rzeźba słoneczna* [Sun sculpture] (1972–1976). I intend to pay particular attention to the drawing *Art Playing Table*,<sup>6</sup> which was made by Duniko in pen and ink on soft, yellowy paper. The other two are miniature sketches on transparent graph paper and follow the conventions of sharp technical drafting and the ‘aesthetics of administration’<sup>7</sup>, both of which were characteristic of conceptual artists and were intended to facilitate attempts to understand the principles of operating specific machines. This is in contrast to the works of American Conceptualists, who in the mid-1960s strived to remove any traces of traditional artistry from their works. Mel Bochner, for example, exhibited photocopies of a notebook accompanied by a Xerox machine manual (*Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art*, 1966). In contrast, Duniko’s projects are utopian, high-flown, and implicitly artistic right from the start: their purpose is to deal with art, to heal mankind, or to tame an element.

Studying structure usually reveals a natural need to understand how something operates. This theme is examined by Alfred H. Barr Jr.’s writing at the time of the *Machine Art* exhibition in New York’s Museum of Modern Art in 1934. The show summarized the modern

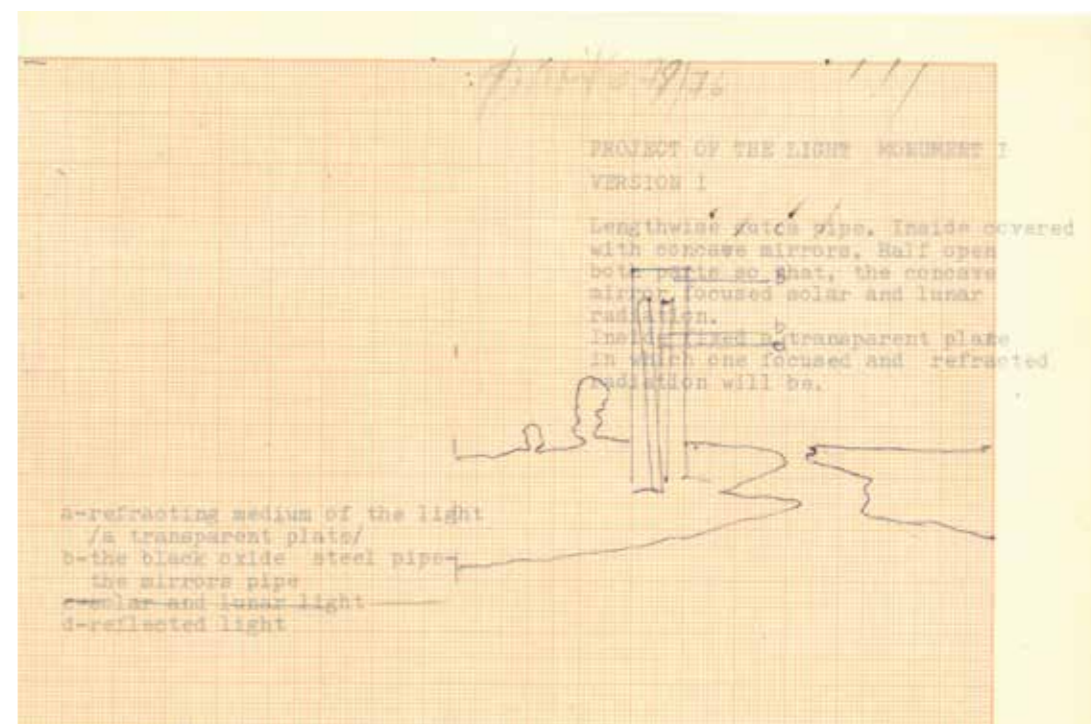
artists’ preoccupation with machine-made items and machines themselves. Emphasis on the function of the items was noted. According to Barr, answers to questions about *how it works* and *what it does* are, apart from the sensory experience, crucial for perceiving beauty in the aesthetic of machines.<sup>8</sup> Perhaps surprisingly, the author upholds a classical definition of beauty: not only does beauty please the senses, but it is useful as well. My intention here is to expand upon such questions: are they relevant to post-conceptual art projects created about forty years after the major MoMA show?

*Art Playing Table* is a depiction of a machine shaped like a short cylinder. On the top, a black arm rotates, annotated with the phrase “PLAYING TABLE,” and with a slit that is located slightly above the bottom edge. Before the arm, there is a coin annotated with the word “ART,” which is unable to go through the opening because it is too low. The composition involves the viewer in consideration of the mechanics of the work, in which the principle of operation is emphasized alongside its obvious defect. The machine also looks like a simple revolving structure, although the author envisaged the hypothetical motion otherwise. With subtler strokes, he repeated the now-transparent arm in two subsequent stages: positioned halfway and at three fourths into the swing of the pendulum. In these suggested elements, the slit is taller, and its bottom edge coincides with the plane of the table, allowing the coin to fit easily within the limits of the opening. However, in the depicted stages of the arm’s movement, no inside of that part of the device has been designed: only the front side of the pendulum is visualized. There is no inside in that future at all: the coin will remain motionless on the surface of the table.

The drawing displays the difference – contained in dissimilarity – between the structure and its motion, as well as between motion that can be logically deduced and motion that is confirmed empirically. Structure ceases to be the principle of operation: it does not determine movement, nor is the process determined by it. The structure of the machine is subject not to Newtonian mechanics but to



Wincenty Dunikowski-Duniko, *Art Playing Table*, 1975



Wincenty Dunikowski-Duniko, *Rzeźba słoneczna (Sun Sculpture)*, 1972-1976

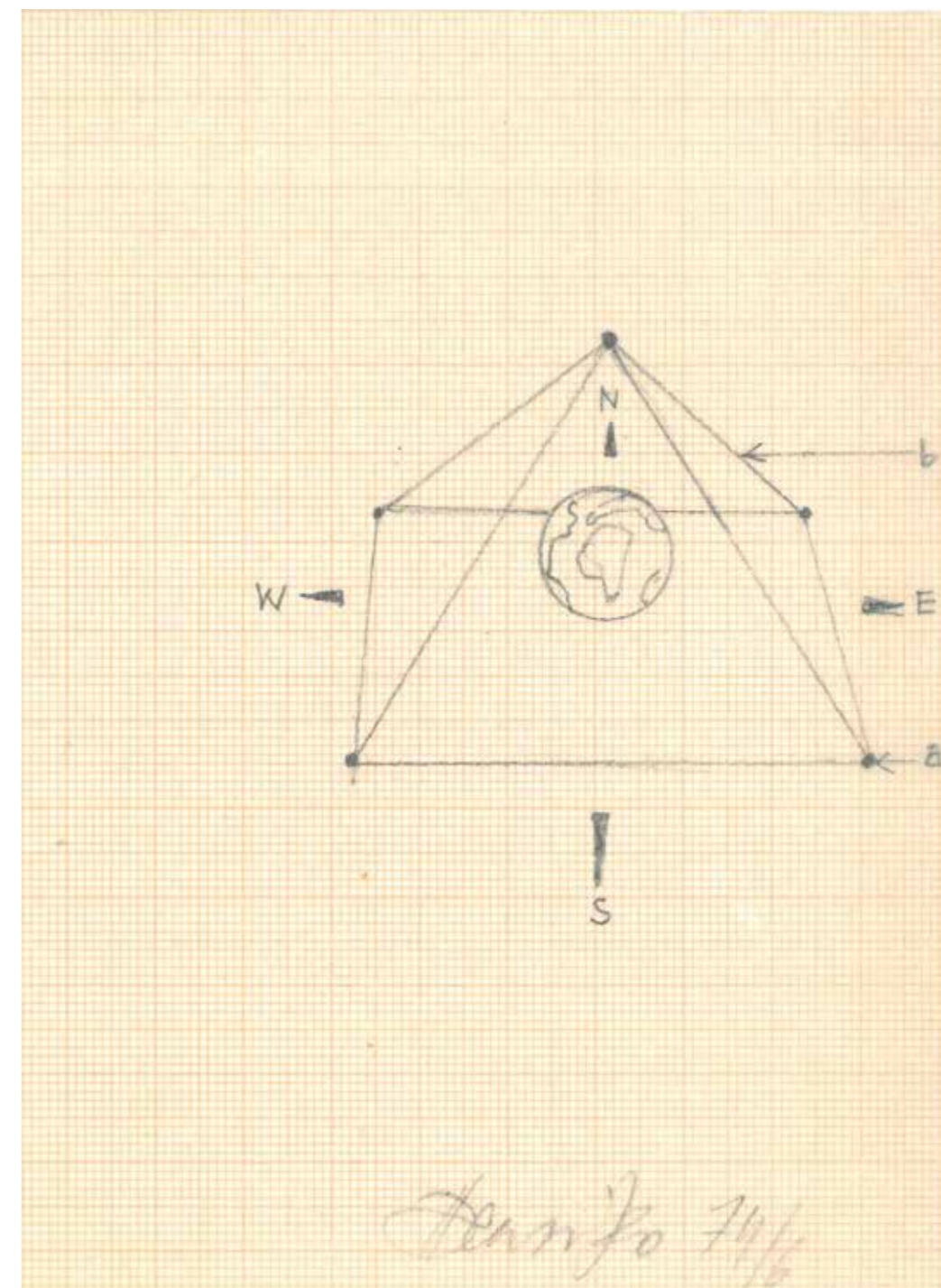


relativistic mechanics, which allow the pushed coin to remain motionless. The perception of beauty, Alfred H. Barr Jr. might have written, can still be linked with the function of the machine, but there is no way one could comprehend how the machine operates. Rather, one could conclude by asking *how is this even supposed to work?* However, I do not want to see this drawing as an exploration of the power of the absurd. The suggested motion and function within the device can certainly be interpreted symbolically, and the art of the 20<sup>th</sup> century is not short of analogous cases.

Depictions of motion have been understood allegorically since the beginnings of the avant-garde. The clumsy painting *Coffee Mill* by Marcel Duchamp (*Moulin à café*, 1911, held in the Tate Gallery collection), which highlights the related action rather than the object itself, is associated with the unreliable design of the French army's machine guns.<sup>9</sup> In his 1919 study *Alarm Clock*, also in the Tate Gallery, Francis Picabia did not suggest the principles of operation of the clock. It is the lack of principles being emphasized in these works that constitutes the overriding rule; this is not meant to show that the mechanism is dysfunctional, and it testifies not to the absurd and anarchic but to the condition of society right after the Great War.<sup>10</sup> Duchamp's *Large Glass* is actually a set of devices giving the illusion of motion – of an exchange of energy. A water wheel and rolls turning inside a chocolate mill, drawn with the precision of technical drafting, make for the engineered elegance of the design. *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even* (1915–1923) depicts an incredibly complex process, in which speculation and irrationality are accentuated. The ambiguity of the suggested system makes the work rank among the most complicated of the 20<sup>th</sup> Century. It is important to understand that the complexity here is both equally intended on the part of the artist and produced by creative readings of the piece.<sup>11</sup> *Slot Machine* by the German sculptress and installation artist Isa Genzken (*Spielautomat*, 1999, held in the collection of New York's MoMA) is an example of a late 20<sup>th</sup>-century work made from a gambling device. The housing of

a slot machine has been obscured by prints of photographs: some of the author herself, others showing idols like Leonardo DiCaprio, Andy Warhol, and Lawrence Weiner. The mechanism cannot be seen, the motion is suspended, and the photographs construct a mental map. It is a quasi-self-portrait of the artist that deals with the visual genealogy of inspiration and with the process of absorbing attitudes. In the light of the examples given above, I am likely to agree with Andreas Broeckmann, who in his monographic study of the history of machines in art noted that using the iconography of engineering allows the depiction of phenomena unrelated to mechanics.<sup>12</sup> A diagram of a table is a device that is useful for playing a game with art. So, what was at stake in Poland in 1975, and who was involved from among Kraków's avant-garde-wise artists and theorists in the generation born after the Second World War?

In the year the sketches were created, Poland's most influential conceptual art dogmatist worked on defining the stages of the evolution of art, with the ultimate *stage zero* being the phase in which concepts borne in human consciousness cannot be revealed using any means we already have – they can only be suggested.<sup>13</sup> Jerzy Ludwiński's manifesto entitled *Sztuka niezidentyfikowana* [Unidentified Art] was published in 1975 in the catalogue of Kraków's cyclical event *Spotkania Krakowskie* [Kraków Meetings], held in the Pavilion of the Bureau of Art Exhibitions (BWA). Duniko's (b. 1947) most creative period of artistic drive was in Kraków in the 1970s, where he lived until emigrating to West Germany for good in 1981. He was concerned with ways of capturing ephemeral processes, documented in the photographic series *Moment Art* (from 1976 onwards), and he extended the field of art to include cybernetic aesthetics through works in the form of computer prints issued by The Artistic Program Centre Duniko Kraków Pl. Kossaka 1–14. The few artists in Kraków who were interested in contemporary avant-garde were at the time fascinated with Dada and the anti-art tradition.<sup>14</sup> The Polish Writers' Union (ZLP) had an art gallery called U Literatów [At the Writers'], run by Krystyna Damar and Wojciech



Wincenty Dunikowski-Duniko, *Przedłużenie życia ludzkości* (An Extension of the Life of Mankind), 1974–1976



Sztaba, where visitors could see exhibitions by young artists and attend lectures on Dadaism.<sup>15</sup> Sztaba was introducing the output of Stanisław Ignacy Witkiewicz to his generation, interpreted by him in terms of playing with art, while Maria Hussakowska-Szysko studied the reception of Marcel Duchamp's oeuvre in American artists' circles.<sup>16</sup> All this provided a sound theoretical foundation for the anarchism then present in the intellectual air.

The processes at work between the essential components of *Art Playing Table* are very unclear and may consequently seem like innocent play or even mockery of the ontological determinants of art. The impossibility of rationalizing the work's mechanics reinforces the significance of intention and aim. Blurring that which is in-between makes the first of the questions that Barr asked, *how does it work?*, less important and accentuates the second question, *what does it do?* Unlike the uncertain aspects of beauty, this is above all pragmatic in terms of the outcome, and it demands that the figure of the viewer (or the user for that matter) is considered when rendering an interpretation. It is to the viewers and users that artists began to dedicate much more attention in the second half of the decade. At this point, Duniko was inscribing rolls of computer paper with handwritten interrogative platitudes such as *how to help you* and *what suits you*.

In the groundbreaking year 1968, MoMA held the exhibition *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age*, programmed as another summary of the transformations that had occurred in art and in the aesthetic of machines. The curator K. G. Pontus Hultén was convinced that the time of mechanical structures mimicking the work of muscles was over, and that the time had come for devices imitating the processes that take place in the human brain – designed in imitation of the nervous system.<sup>17</sup> The only photograph on show, although a symbolic one, was the documentation of Jean Tinguely's infernal machinery, *Homage to New York*, which self-annihilated when it was being displayed in MoMA's gardens in 1960. The suicide of a machine symbolically bid farewell to the classical artistic engineering of the 20<sup>th</sup> century, which had given

way to a fascination for global communication systems. As a result, the device's motion stopped, and knowledge of the principles of its operation vanished. Laying emphasis on a process that takes place inside an assembly while passing over details of the related structural idea heralded the art of the 21<sup>st</sup> century, drawing inspiration from biological sciences and experiments within the realm of animate beings.

The already mentioned Andreas Broeckmann, inspired by Giorgio Agamben's deliberations in the essay *What is an Apparatus?*, proposed that, in art, a mechanism whose symbolic aspect is dominant and whose principle of operation is allegorical rather than mechanical allows the examination of the machine in social terms.<sup>18</sup> Gerald Raunig developed this even further, turning the machine into a concept after which society is organized. He used technical terms such as 'structure' and 'motion' to describe the ways in which individuals function in organized populations. Elements of social systems operate within communicating vessels, as if governed by certain mechanisms. Community, therefore, is both natural, as it consists of living organisms, and artificial, in that it is subject to an organizational idea. In Raunig's metaphorical approach, the machine does not necessarily have to take a specific shape. It can be hypothetical and abstract, or simply hidden.<sup>19</sup> These propositions come in handy when examining attempts of neo-avant-garde and postmodern artists whose intentions revolve around extending the field of art and its machinery to include nature and society.

In 2018, the Bunkier Sztuki Gallery of Contemporary Art in Kraków acquired for its collection two drawings by Duniko which reveal different, broader intentions in terms of creating mechanisms and processes. The preliminary nature of his concepts dating from the 70s is confirmed by the chaos in their nomenclature, which in fact has never been unraveled and which indicates that the designs entered hibernation in the stage of developing concepts. Renouncing the original handwritten caption of the drawing, which reads *Laser Monument Long Life*, today the artist prefers to refer to this work as what would translate into English literally as "an extension of

the life of mankind" (*Przedłużenie życia ludzkości*). The originally titled *Light Monument I* is referred to by him as the Polish word-for-word equivalent of "Sun sculpture" (*Rzeźba słoneczna*). These former English titles may suggest that the author struggled with the genre of monument, or that he tried to deconstruct the meanings implied by a monument. However, in my opinion, these sketches, which were submitted by the artist when applying for a Berlin DAAD scholarship to work on them further in 1976, are unique because of other themes that recur in them. I would characterize them as a parody of planning utopias, which were already quite a rich tradition at the time and were devised for taking control of the elements for aesthetic purposes.

*Laser Monument – Long Life* depicts a globe inscribed within a pyramid with equilateral triangles for sides, the vertices of which are bold and, along with its edges, are marked (a and b); the cardinal directions are also indicated (N, E, S, W). As an integral part of the work, there is also a description typed on a white sheet of paper that states the intent to place the globe within the force field of a pyramid formed by laser beams that would connect five satellites circling the planet. *Light Monument I*, created in 1972, is an installation composed of a longitudinally cut pipe with a mirror inside which would focus the sun's rays or the light of the moon and reflect them onto a transparent plate inserted between the pipe halves.

The drawings look like examples of orthodox conceptual art. Indeed, Joseph Kosuth considered the work to be a proposal, not a finished object.<sup>20</sup> However, the planned function and the irony interwoven within that intent contradict the dogmatic pursuits found in *Art after Philosophy*. Such a recipe for unsatisfactory life on Earth stems from the then-popularized esotericism that proclaimed, among other things, the healing effects of pyramids. In 1949, the Czechoslovakian inventor Karel Drbal reportedly even patented a pyramid-shaped razor blade-sharpening machine. In the certificate that regulated ownership of the work, the artist also transferred the right to construct the pyramid at such a time at which it was incorporated into

a public collection. In doing so, he proved that a transaction could concern not only a futuristic concept itself, but also the mockery of it being possible to realize such a concept. The case of the "Sun sculpture" is different. Up until the 1990s, at successive Duniko retrospectives, the subject of the work's eventual materialization recurred.<sup>21</sup> The artist was not sufficiently determined to implement his concept, and I have to admit that this is not a pity at all. To me, *Light Monument* is more convincing as a sketch. In the real world, it could have been an instance of modern megalomania, upholding mankind's rule over nature.

Do projects of complicated systems and actions directed at the globe and the landscape have pragmatic significance? Are they anything other than fun and mockery? Can they be – like machines – acknowledged as carriers of symbolic meanings and allegoric interpretations of reality? Certainly, they can. They are executions that never developed beyond a sketch or small-scale undertakings. I suggest that they are ideas for another game played with art. By not having materialized in full, they have never extended beyond the field of art.

Ambitious designs involving the globe, space, or the elements are not uncommon among neo-avant-garde artists. Analogies of Duniko's laser pyramid are known in the history of Polish conceptual art: in 1970 Jerzy Rosołowicz made *Creatorium of the Millennium Stalagmatic Column*; Druga Grupa [The Second Group] proposed cutting the Giewont mountain in half (*Giewont*), and Zdzisław Sosnowski requested that the Earth be moved one meter closer to the Sun (*Proszę przesunąć kulę ziemską o jeden metr w kierunku słońca*). Impossibility of execution and absurdity are typical here. All these works originated at a time when Poland was experiencing a strong propaganda of success campaign: a Polish cosmonaut had made it to the crew of a Soviet spacecraft (1976) – a peculiar escape to nature but not from civilization. Losing oneself in futuristic phantasmagorias was a syndrome of the Polish melancholia of the 1970s.

Even if Duniko had won a scholarship in the mid-70s and in collaboration with engineers

from NASA, for example, succeeded in executing his projects, today the works would have been mentioned alongside others as violating nature in the name of art. There have been many cases of such arrogance. In 1961, in the Danish city of Herning, Piero Manzoni erected an inverted steel pedestal inscribed with the words *Socle du Monde* [Base of the World]. Commemorating the act of placing the planet on a pedestal, successive editions of Socle du Monde Biennale are held there. The 7<sup>th</sup> edition, in 2017, with the motto *to challenge the Earth, the Moon, the Sun & the Stars*, was dedicated to artists who turn our unstable world upside down.<sup>22</sup> Władysław Hasiór's pipe organ (*Organy*, 1966), located on the Snozka mountain pass and designed so that the wind would hum in it, never worked as per his design. During the Wrocław '70 symposium, floodlights emitted *Nine Rays of Light in the Sky* according to Henryk Stażewski's design; the event, although remembered, is spectacularly simple from today's perspective.

The sketches, notes, and drawings by Wincenty Dunikowski-Duniko resulted from affection for certain ideas, from concepts being born and eventually abandoned. They are analogous to changes that were taking place in the aesthetic of machines over the course of the 20<sup>th</sup> century, and to artists' intentions that reach beyond the traditional field of art. In these concepts, I find irony in the dysfunctionality of each of the planned executions. Moreover, I see them as projects that are subversive and that work against the well-known manifestations of art of the time, which aimed to subjugate the real world for the sake of artistry.

Translated by Błażej Bauer

## Notes

- <sup>1</sup> Andreas Broeckmann, *Machine Art in the Twentieth Century* (Cambridge-London: MIT, 2016), 47–86.
- <sup>2</sup> Wincenty Dunikowski-Duniko, "Od Duniko do nieskończoności." Interviewed by Krzysztof Siatka. *Artluk*, no. 2 (2007): 26–34.
- <sup>3</sup> Work executed for a retrospective exhibition held at the BWA Contemporary Art Gallery in Katowice in June 1995.
- <sup>4</sup> A concept drawing was shown in the exhibition *Graphic Art (methods, attitudes, tendencies)* held at the Palace of Art (Pałac Sztuki) of Kraków Society of Friends of Fine Arts (Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie) in 1978, during the 7<sup>th</sup> International Print Biennale.
- <sup>5</sup> The project was executed for the exhibition *Construction in Process VI*, held in 1998 in Melbourne. Also, the author noted the title of the work differently in different instances: the spelling *Absolute* alternated with *Absolut* and *Absoluth*.
- <sup>6</sup> The drawing, which originated other concepts as well as an object known by the same title, was first shown in the artist's solo exhibition held in the Mały Rynek Gallery in Kraków in 1980, where Dunikowski installed, e.g., TV sets with film projections, and it was in this version that the project came to be featured in all major exhibitions of the artist held in the 1990s as well as at the turn of 21<sup>st</sup> century in Kraków, Heidelberg, Orońsko, and Bielsko-Biała. See: Wanda Dunikowska and Krzysztof Głuchowski, eds., *Wincenty Dunikowski-Duniko, Retrospektywa „Moją najlepszą...”* (Kraków: BWA, 1995); Hans Gercke, ed., *Wincenty Dunikowski-Duniko – Retrospektive* (Heidelberg: Heidelberger Kunstverein, 2001).
- <sup>7</sup> Benjamin Buchloh, "Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions," *October* 55 (1990): 105–143.
- <sup>8</sup> Alfred Hamilton Barr Jr., "Foreword," in *Machine Art* (New York: MoMA, 1934), 9–12. Alfred Barr Jr. and Philip Johnson's concept of the exhibition consisted in displaying everyday objects and tools on pedestals, in a way analogous to that of exhibiting works of art. Items were chosen for the show as part of a peculiar beauty contest whose jury included, among others, philosopher John Dewey. Dewey's aesthetic concepts had been an inspiration to Philip Johnson, and the originator of the definition of *art as experience* can also be seen as an important author in Poland of the 1970s, since it was at that time that the Polish translation of his book was published (1975). See: John Dewey, *The Later Works, 1925-1953*, ed. Jo Ann Boydston, vol. 10: 1934 Art as Experience (Carbondale: Southern Illinois University Press, 2008); *Sztuka jako doświadczenie*, trans. Andrzej Potocki (Wrocław: Ossolineum, 1975).
- <sup>9</sup> Kieran Lyons, "Military Avoidance: Marcel Duchamp and the 'Jura-Paris Road,'" *Tate Papers*, no. 5, <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/05/military-avoidance-marcel-duchamp-and-the-jura-paris-road>, accessed 12.05.2020. See also Anne d'Harmoncourt and Kynaston McShine, *Marcel Duchamp* (Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1973), 256; Broeckmann, 70.
- <sup>10</sup> William A. Camfield, "The Machinist Style of Francis Picabia," *The Art Bulletin* 48, no. 3/4 (1966): 309.
- <sup>11</sup> Maria Hussakowska-Szysko attempted to define the aim of the *Large Glass*, identifying it as dealing with the mechanics of consciousness. See: Maria Hussakowska-Szysko, *Spadkobiercy Duchampa* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1984), 58.
- <sup>12</sup> Broeckmann, 68.
- <sup>13</sup> See the latest edition: Jerzy Ludwiński, "Sztuka niezidentyfikowana 1975," in *Epoka błękitu* (Kraków: Otwarta Pracownia, 2003), 203–206.
- <sup>14</sup> See: Krzysztof Siatka, "O sposobach spoglądania, odsłaniania i zasłaniania. Kilka przykładów z Krakowa lat 70. XX wieku, które czasami wpisywały się w neoawangardowe idiomy," in *Księga zmian*, ed. Anna Bargiel, et al. (Kraków: Bunkier Sztuki, 2018), 272–330.
- <sup>15</sup> See: Anna Gebhard-Gądek, "Historia i działalność grupy ASPUJ" (MA Thesis, Jagiellonian University, 2005).
- <sup>16</sup> See: Wojciech Sztaba, *Gra ze sztuką. O twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1984); Hussakowska-Szysko, *Spadkobiercy Duchampa*. The books by Sztaba and Hussakowska-Szysko, although published in the 1980s, were emanations of theses that the authors had developed in their doctoral dissertations under professor Mieczysław Porębski at the Institute of Art History of Jagiellonian University in the mid-1970s.
- <sup>17</sup> See: Karl Gunnar Vought Pontus Hultén, "Foreword and Acknowledgements," in *The machine as seen at the end of the mechanical age* (New York: MoMA, 1968), 3–4.
- <sup>18</sup> See: Giorgio Agamben, *What is an Apparatus? and Other Essays*, trans. David Kishik and Stefan Pedatella (Stanford: Stanford University Press, 2009); Broeckmann, 71.
- <sup>19</sup> Gerald Raunig, *A Thousand Machines. A Concise Philosophy of the Machine as Social Movement* (Los Angeles: Semiotext(e), 2007), 91–119.
- <sup>20</sup> Joseph Kosuth, *The Sixth Investigation 1969 Proposition 14* (Köln: Gerd De Vries/Paul Maenz, 1971).
- <sup>21</sup> Ryszard Stanisławski, "Wincenty Dunikowski-Duniko i jego przestrzeń nasycona," in *Wincenty Dunikowski-Duniko, Retrospektywa „Moją najlepszą...”*, 27–50.
- <sup>22</sup> Louisa Elderton, "The Base of the World. A Report from the 7th instalment of Denmark's Socle du Monde Biennale: 'to challenge the Earth, the Moon, the Sun & the Stars,'" *Frieze* published electronically 4.05.2017 <https://frieze.com/article/base-world>, accessed 12.05.2020. Fascinated with Manzoni's work, in 2018 at Scotland's Dundee Contemporary Arts gallery, the Spanish inciter Santiago Sierra made public the documentation of the *Black Flag* project, as part of which his assistants put black flags (symbols of anarchism) at the North and South Poles. The artist so annexed the outermost points of the Earth, thus invalidating the world's empires' claims to these places and to the deposits of natural resources located deep below.

## Bibliography

- Agamben, Giorgio. *What is an Apparatus? and Other Essays*. Translated by David Kishik and Stefan Pedatella. Stanford: Stanford University Press, 2009.
- Barr Jr., Alfred Hamilton. "Foreword." In *Machine Art*, 9-12. New York: MoMA, 1934.
- Broeckmann, Andreas. *Machine Art in the Twentieth Century*. Cambridge-London: MIT Press, 2016.
- Buchloh, Benjamin. "Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions." *October* 55 (1990): 105–143.
- Camfield, William A. "The Machinist Style of Francis Picabia." *The Art Bulletin* 48, no. 3/4 (1966): 309-322.
- Dewey, John. *Sztuka jako doświadczenie*. Translated by Andrzej Potocki. Wrocław: Ossolineum, 1975.
- Dewey, John. *The Later Works, 1925-1953*. Edited by Jo Ann Boydston. Vol. 10: 1934 Art as Experience, Carbondale: Southern Illinois University Press, 2008.
- Dunikowska, Wanda, and Krzysztof Głuchowski, eds. *Wincenty Dunikowski-Duniko, Retrospektywa „Moją najlepszą...”*. Kraków: BWA, 1995.
- Dunikowski-Duniko, Wincenty. "Od Duniko do nieskończoności." Interviewed by Krzysztof Siatka. *Artluk*, no. 2 (2007): 26-34.
- Elderton, Louisa. "The Base of the World. A Report from the 7th instalment of Denmark's Socle du Monde Biennale: 'to challenge the Earth, the Moon, the Sun & the Stars'." *Frieze*. Published electronically 4.05.2017. Accessed 12.05.2020, <https://frieze.com/article/base-world>.
- Gebhard-Gądek, Anna. "Historia i działalność grupy ASPUJ." MA Thesis, Jagiellonian University, 2005.
- Gercke, Hans, ed. *Wincenty Dunikowski-Duniko – Retrospektive*. Heidelberg: Heidelberger Kunstverein, 2001.
- d'Harmoncourt, Anne, and Kynaston McShine. *Marcel Duchamp*. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1973.
- Hultén, Karl Gunnar Vought Pontus. "Foreword and Acknowledgements." In *The machine as seen at the end of the mechanical age*. New York: MoMA, 1968.
- Husakowska-Szysko, Maria. *Spadkobiercy Duchampa*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1984.
- Kosuth, Joseph. *The Sixth Investigation 1969 Proposition 14*. Köln: Gerd De Vries/Paul Maenz, 1971.
- Ludwiński, Jerzy. "Sztuka niezidentyfikowana 1975." In *Epoka błękitu*, 203-206. Kraków: Otwarta Pracownia, 2003.
- Lyons, Kieran. "Military Avoidance: Marcel Duchamp and the 'Jura-Paris Road.'" *Tate Papers*, no. 5 (2006). Accessed 12.05.2020, <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/05/military-avoidance-marcel-duchamp-and-the-jura-paris-road>.
- Raunig, Gerald. *A Thousand Machines. A Concise Philosophy of the Machine as Social Movement*. Los Angeles: Semiotext(e), 2007.
- Siatka, Krzysztof. "O sposobach spoglądania, odsłaniania i zasłaniania. Kilka przykładów z Krakowa lat 70. XX wieku, które czasami wpisywały się w neoawangardowe idiom." In *Księga zmian*, edited by Anna Bargiel, Lidia Krawczyk, Krzysztof Siatka and Magdalena Ziółkowska, 272–330. Kraków: Bunkier Sztuki, 2018.
- Stanisławski, Ryszard. "Wincenty Dunikowski-Duniko i jego przestrzeń nasycona." In *Wincenty Dunikowski-Duniko, Retrospektywa „Moją najlepszą...”*, edited by Wanda Dunikowska and Krzysztof Głuchowski, 27–50. Kraków: BWA, 1995.
- Sztaba, Wojciech. *Gra ze sztuką. O twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1984.

# Ewa WÓJTOWICZ

University of the Arts, Poznań

## THE POINT OF COLLAPSE, OR HOW TO ERR IS NON-HUMAN IN POST-DIGITALITY

An error is most commonly defined as something that disturbs a given order. It may be annoying – making a system dysfunctional, a website inaccessible, or a device useless. During the education process we are gradually taught to avoid errors and consider them disgraceful deeds of which we should be ashamed. Speaking of errors, we should remember that the term is also narrowly defined as an unintended language mistake.<sup>1</sup> Since language is a systematic construct and has a lot in common with programming, it makes sense to apply the term “error” to non-human agents, particularly those equipped with so-called artificial intelligence.

Nonetheless, the language-based errors which are stigmatized at school may be inspiring, for example in avant-garde poetry, and past errors may become accepted forms and phrases due to the evolution of grammar or spelling. However, to identify an error we also need to identify an order as a purposefully constructed system that helps to distinguish between right and the wrong.

As we know from art history, the avoidance of formal errors that is so important in the process of academic art education became irrelevant with the arrival of the first avant-gardes. The manual fluency that is required from artists gradually

became obsolete and many art movements stood against formalism and perfection. When artists started to let themselves create seemingly inept drawings or ostensibly unfinished ready-mades, the paradigm shifted. This opened the way for the artist to deal freely with the medium, be it a painting or an installation. Then followed the media arts as a field of experiments that were often against the medium, first in the form of so-called reverse engineering and more recently as speculative design. When recalling former avant-garde works that are nowadays considered classics of this genre, we might think of Nam June Paik's famous *Exposition of Music – Electronic Television* (1963), which involved the destruction of TV sets and the distortion of TV images with magnets. These were gestures of subversion against the dominant system of mass media and the imposed asymmetry that resulted from it. A dysfunctional TV set was no longer a fetish of consumption, and television as a medium, which until then had been based on the “one-to-many” communication scheme, stopped being the voice of an oracle that spoke to its passive listeners. Other examples of not avoiding a formal error but rather enjoying its consequences may be provided by artists such as Steina and Woody Vasulka (*Noisefields*, 1974) or



Wolf Vostell (*Dé-coll/age* series). There were also numerous attitudes that arose from conceptual art, such as that of Dieter Froese, the author of the *Failures* video-triptych (1979–1981), in which “he stages failure as the impossibility of filtering something meaningful out of the continuum of the world and fading out a continuous world by the use of certain perspectives.”<sup>2</sup>

Even if a history of 20<sup>th</sup>-century media arts from the perspective of formal and conceptual errors may be tempting, the aim of this text is rather to concentrate on the various aspects of errors, understood as a collapse of both form and content in the contemporary world, which is influenced by post-digital (un)awareness. Surprisingly, the contemporary “error turn,” particularly in the increasingly post-digital media arts, unexpectedly has a lot in common with the centenary of the Dada movement, not only with the obvious example of Rosa Menkman’s *Radio Dada* (2008). Dadaism eagerly embraced errors, mistakes and confusion, and so did Surrealism a few years later. The latter movement also accepted and praised dilettantism and ineptitude. This attitude was of course also present in several subsequent art movements of the 20<sup>th</sup> century that involved some sort of primitivism. One of these incarnations arrived in the 1980s, which in global art was represented by many “wild” groups and spontaneous, creative and interdisciplinary initiatives. At the same time, the dilettante attitude disseminated rapidly across culture, particularly in music and literature, but also in visual arts. The right to make mistakes was a liberating force for many academia-trained artists who aimed to get rid of the formal corset of perfection. As Justin Hoffmann, when looking back at the history of various interdisciplinary art movements of the 80s, reminds us: “In Germany the artist and musician Wolfgang Müller (...) coined the term ‘geniale Dilletanten’ (brilliant dilettants). The spelling mistake in this epithet was an indication of Müller’s concern: in cultural praxis there is no such thing as mistakes, only formulation that cuts against the norm. ‘Mis-playing, mis-spelling as a positive value, as a possibility for achieving new, as-yet-unknown forms of expression, should be propagated as universally as possible.’”<sup>3</sup> The

spirit of rebellion against rules, hierarchies, professionalization and aesthetic restraints helped many aspiring artists to emerge; some of them later joined the mainstream, others (like, for example, Jean-Michel Basquiat) became iconic examples of the mechanisms which prove that even – seemingly harmless – artworld revolutions eat their own children. However, being a dilettante or even pretending to be one allowed one to make inspiring mistakes and find unexpected beauty in roughness and freedom in disorder.

### When to err is non-human

From the perspective of computing history, an error has always been a problem for coders and a major annoyance for software users. Over the years, the latter have seen too many “Error 404” or “Error 403” messages on the screens of their devices; some remember the widespread fear of the collapse of global systems that was called the Millennium bug or the Y2K problem. As Rachel Greene noticed when she analyzed error-related works by early net.artists, some of these projects were actually “descriptions of the relationship between computer and user – a relationship in which routines of misunderstanding, breakdown and disappointment are typical and standard.”<sup>4</sup>

The idea of making the most of technical limitations was discovered by net.art pioneers such as Jodi.org, Lisa Jevbratt, Vuk Ćosić, and others who benefited from the technical limitations of computers at that time. The *Non-Site Gallery* (1998) by Lisa Jevbratt (now, paradoxically, offline and represented by a plain “Error 404 Not Found” message) was an impressionist take on non-existing sites, network dead-ends and other technical mishaps of the 90s Web landscape. The even more explicit work *Error 404* (1997) by Jodi.org (still online) plays with various representations of the “Not Found” alert. As Alexander R. Galloway points out, “Jodi derives a positive computer aesthetic by examining its negative, its point of collapse.”<sup>5</sup> The collapse is a key point in the way we can think of an error as a form of an accidental yet crucial change of an ongoing process. Also, there is still a difference

between errors which occur in software and those which occur within hardware. Nevertheless, even a critical error may reveal surprising aesthetic and conceptual values, like the one present in the *Error 502 404 410* project (2012) by Marcelina Wellmer, a Berlin-based generative artist (fig.1). Her project, which was presented during *Transmediale 2k+12 in/compatible* (2012), is founded on the premise of “What do computer errors sound like?” and is basically a sound installation based on the phenomenon of server errors and their audio signals. The discrete work of hard disk mechanisms becomes both an example of “reverse-engineering” and an attempt to translate between media. Although the disks turn in an endless loop, their rhythm is disrupted by the randomness factor. The obscure realm of data noise is revealed with the artist’s methodical attitude and receives an aesthetic frame. As the disks perform their turns in a continuous loop of self-reference, the recursion is not always regular. In this project, Marcelina Wellmer approaches the issue of a server error by enhancing its audio qualities. Sounds indicating technical errors are normally not perceived in terms of aesthetics but rather alarm about a certain problem. In this artwork, the names of the particular errors that make the loop fail are legible only when the disk stops. It is a paradox that when we attempt to access the information about the work, we lose contact with it, and while we experience the artwork, we are unable to read the text. This cognitive dissonance is derived from reflection on errors as one of the most immanent features of the computer as a cultural machine. If software is a set of formal, language-based instructions prepared for the computer to follow and accomplish, this work negates the software’s functionality.

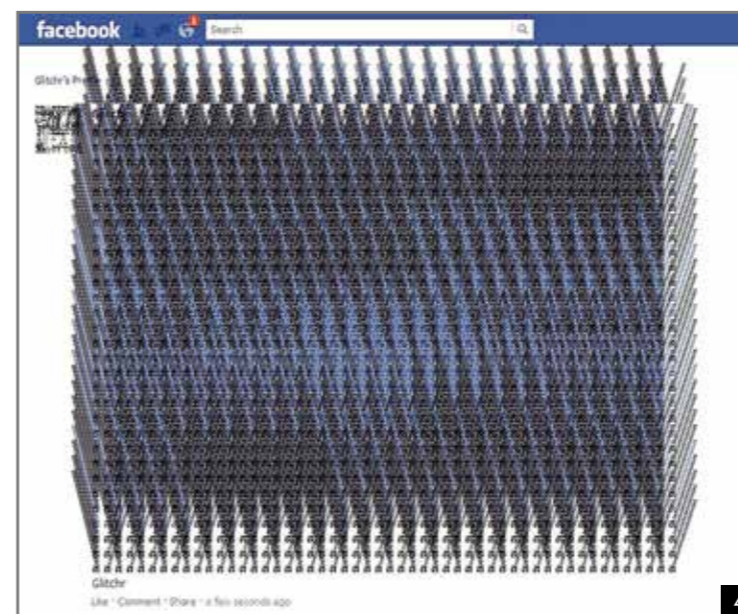
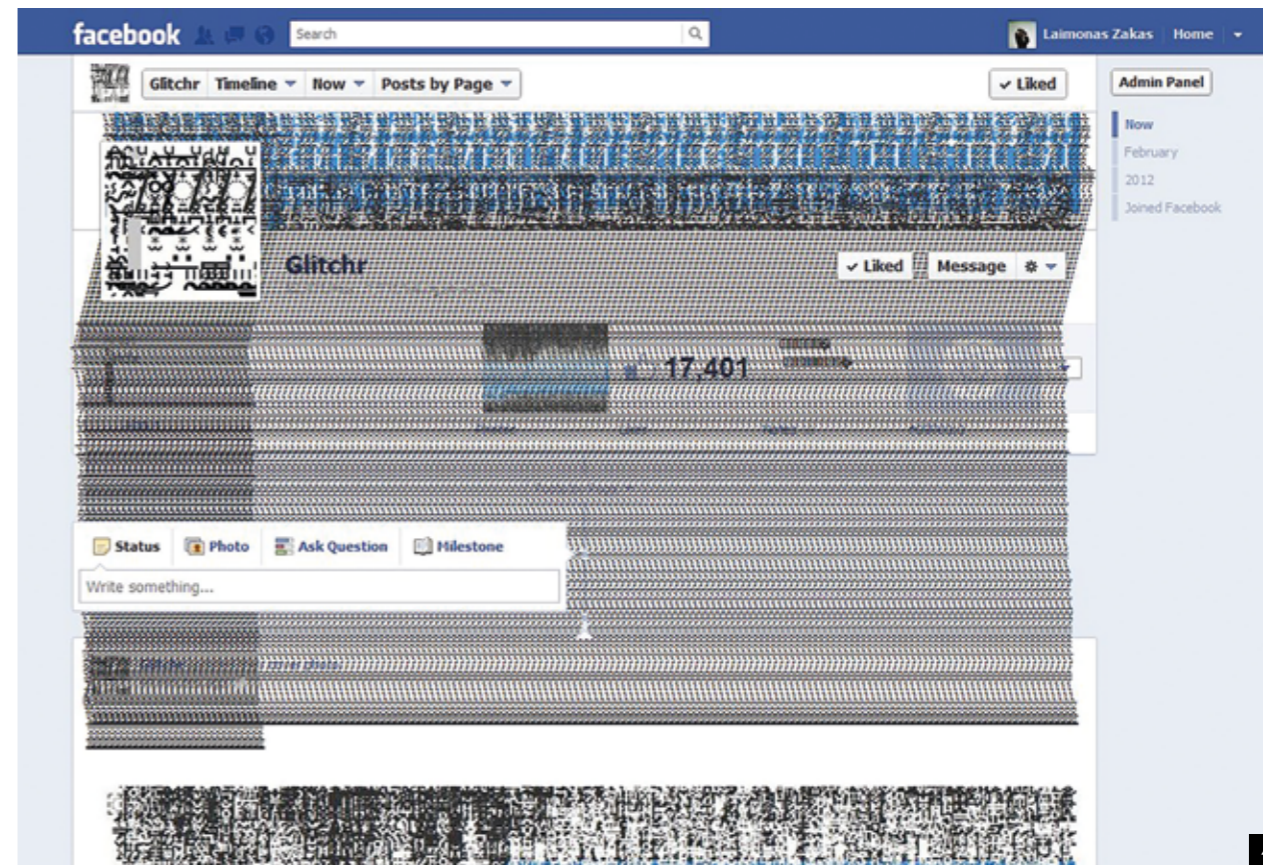
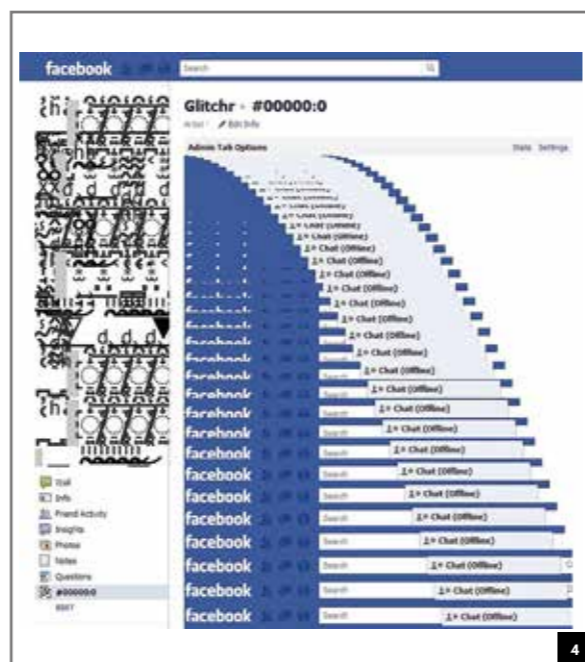
As Inke Arns observes when analyzing the issue of experimenting with code, “It oscillates in the perception of the recipient between the assumed executability (functionality) and non-executability (dysfunctionality) of the code; in short, between significant information and insignificant noise.”<sup>6</sup> This description seems to correspond with Marcelina Wellmer’s idea quite well, particularly in another series by the artist, *Missing Files* (2012–2013), which consists of

screens with digital images and a painted canvas that she cut into strips and crumpled on the floor or stored in grey plastic boxes (fig.2). The illegible remains of audio-visual projects are revealed and processed, so the categories change completely: both paintings and digital images lose their functionality, thus receiving different features. The processing of rejected and damaged components is a strategy of cultural garbology that is based on re-using the content of digital rubbish. As a result of recycling redundant data, both digital images and regular paintings are remediated and shifted into a new aesthetic dimension.<sup>7</sup>

### Constructing an error

The growing interest in experimenting with digital images, generative art, processing and coding has an obvious side effect: many artists have noticed the beauty in chaos, even if it meant a failure of their creative attempts. The technical limitations, unsolvable problems and mistakes were so appealing that a genre of its own was formed: glitch art. The term itself, coined by Kim Cascone in relation to experimental music and the “aesthetics of failure” he noticed within, soon started to be used to describe other time-based arts such as video.<sup>8</sup> However, this term may still give rise to some inaccuracies, as Florian Cramer aptly notices: “Ironically, the use of the term ‘post-digital’ was somewhat confusing in the context of Cascone’s paper, since the glitch music defined and advocated here *was* actually digital.”<sup>9</sup> However, if the glitch could appear in the digital realm, it could be also be present in the post-digital sphere with only one key difference: in the latter it had to be artificially re-created instead of just happening accidentally. Soon it turned out that the formal and ontological differences mean less for artists than the real potential offered by embracing the ‘aesthetics of failure’ as a new language. The seminal glitch artist and theoretician Rosa Menkman refers to one of her projects, *The Collapse of PAL* (2010–2011), as a story because its narrative is based on a techno-nostalgic approach. As the artist explains, “In *The Collapse of PAL* (Eulogy, Obsequies and Requiem for the planes of





1. Marcelina Wellmer, *Error 502 404 410* (2012), technical cooperation: Gösta Wellmer. photo: Marcelina Wellmer, courtesy of the artist

2. !Mediengruppe Bitnik, *H3333333K*, public art piece, House of Electronic Arts Basel (2015), photo: Kathrin Schulthess, Basel, courtesy of the artists

3. Marcelina Wellmer, *Missing Files* (2012-2013), photo: Marcelina Wellmer, courtesy of the artist

4. Laimonas Zakas, *Glitchr*, screenshots (2012), courtesy of the artist



blue phosphor), the Angel of History (as described by Walter Benjamin) reflects on the PAL signal and its termination.”<sup>10</sup> The PAL (Phase Alternating Line) system, as an analogue video encoding method that is now obsolete and no longer used, was remembered as a visual form that shaped the imagination of at least one generation of TV viewers. Menkman also recalls her collaboration with British generative artist Matthew Fuller that resulted in researching theories by Claude E. Shannon and Warren Weaver.<sup>11</sup> However, the list of her collaborators also includes people regarded as post-internet artists: Kim Asendorf or Rafaël Rozendaal. One of Menkman’s early artistic inspirations was the *Untitled Game* project (1996–2001), which was based on the structural and visual deconstruction of the computer game *Quake* by the aforementioned net.art pioneers and her fellow country(wo)men Joan Heemskerck and Dirk Paesmans from Jodi.org. Eventually, Rosa Menkman not only worked with glitch in her artistic practice but also made an exploratory attempt to map the whole glitch art scene.

Since Rosa Menkman helped us perceive glitch art as an emergent art form in its own right, some essential changes have taken place. One of the key issues has been the general cultural tendency to shift from digitality back to materiality, which is enabled not only by the 3D printing hype, but also by the rising post-digital awareness. A whole wave of contemporary artists nowadays deals with so-called glitch art, using distortions that are results of errors in programming or, generally, in the digital origin of the images. We should mention the Australian sculptor Paul Kaptein, who uses aberrations of form in many of his works, e.g. *The Knowing* (2015). Sometimes not even the digital stage matters, but rather the in-between state that takes place in the process of remediation; in this case this is the materializing of an object that shows digital ontology but is implemented in the “real” (material) world. Also, during the creation process, particularly 3D printing, a technical slip-up may occur that causes the actual production of such an artefact. This is inspiring and may later be conjured purposefully.

This is why the spatial *Transformation of Mistakes into Truth*, to quote the title of

Katarzyna Kujawska-Murphy’s project from 2016 related to psycho-geographical implications of the architecture of Westbeth in New York City, has unexpected continuity in an error-based design of the House of Electronic Arts Basel. The designers of *H3333333K* (2015), Carmen Weisskopf and Domagoj Smoljo from !Mediengruppe Bitnik, who were inspired by glitches and errors in image loading, applied the idea to the solid matter of steel and concrete (fig. 3). This remediation resulted in a paradox: building a structure that should be stable, safe and useful but which contained an error since its genesis: the design process. The HeK façade reminds us about the digital origin of almost every item in contemporary visual culture and the invisible process of translation that is implemented in making the digital become reality. Although visual peculiarities in architecture date back to ancient Greek optical corrections, this attempt is rare and unique as it combines Marcel Duchamp’s critique of ‘retinal art’ and forms of art that were ‘art in service of mind’, of which Duchamp approved.

What is exceptional for architecture is easier to apply in a post-digital way when it comes to textiles. American artist Margo Wolowiec uses glitch-inspired fabrics in her work, for example *White Light* (2014), which was inspired by the process of distorted communication: “when information is translated from one source to another, where meaning shifts and migrates, and data becomes malleable.”<sup>12</sup> This description also characterizes the recently widely exhibited works of Faig Ahmet, an artist from Azerbaijan who combines very traditional weaving techniques and patterns with digital imagery, resulting in glitch-inspired rugs. One of his exhibitions, *Source Code* (Nov 2016 to Jan 2017) in the New York-based SAPAR Contemporary Gallery, consisted of colorful rugs hung on walls that looked like their patterns had melted or had been submitted to the forces of gravity. These objects are truly post-digital since the distorted, post-produced image is materialized by the means of traditional craft. This may be close to something that Koert van Mensvoort, one of the Next Nature Network scholars, named “boomeranged metaphors”: the re-appearance of objects representing a digital

ontology in the material (offline) reality.<sup>13</sup> The post-digital (real) world is saturated with such links to ideas of digital (virtual) origin, even though the strict division between the real and the virtual is nowadays obsolete. Post-digital error is, therefore, a paradox: as is typical of the post-media way of thinking, designing and producing, it is the creation from scratch of a seemingly erroneous object whose idea comes from digital vocabulary that is treated as a starting point.

However, building an error instead of committing it and planning to produce even a minor mishap might sound like a paradox. Yet, this activity, which is undertaken by many of today’s artists, reminds us that post-digitality extends so widely that an error needs to be purposely produced. Even if the concept of producing an object according to an erroneous and imperfect design might still sound unusual, glitch-inspired textiles and sculptural objects are increasingly popular. So unexpectedly interesting were these glitched 3D-printing results that a Flickr group was formed: “The Art of 3D Print Failure”. Also, this genre is interesting when we think about its very origin – the Jacquard machine, which was recalled by Lev Manovich in his *Language of New Media* as the starting point of the computational trajectory that led to contemporary media culture.<sup>14</sup> Nonetheless, some of the visual aberrations enabled by digital postproduction software are merely – after the initial amusement has worn off – a sort of shallow play with visual structures. There are also still artists who are able to ask important questions and whose intention is not only to amuse their audience with some visual oddity.

### Towards the post-digital collapse

One of the key features of the post-digital world is the crisis of physical space – its implosion of sorts – mainly due to the process of transferring businesses to the virtual domain. Public space becomes neglected, and to the young generation of contemporary ‘screenagers’ it might often seem like an imperfect version of the aestheticized, post-produced and Instagrammed world they mainly

inhabit. This is why any error in the world of sleek and post-produced images seems to be (to recall the classic title of the 1956 collage by Richard Hamilton) “so different, so appealing.”

The forecast of such an attitude was present as early as in Cory Arcangel’s works, such as *Super Mario Clouds* (2002), for which the artist hacked a game cartridge, removed the chip responsible for the game’s plotline, and left only the slowly moving white clouds on a blue background. Error was the purpose of his action: the game was rendered useless, but the unnoticed aesthetic values could be seen. A more contemporary example would be Jon Rafman, the Canadian artist famous for finding and recontextualizing images captured from Google Street View, but also a designer of glitch-inspired sculptural objects that were presented at the *Annals of Time Lost* (2013) exhibition in the Future Gallery in Berlin. The 3D-printed objects from the series *NAD (New Age Demanded)*, such as *Ribbed Kandinsky* or *Crushed Stingel* (both 2012) as well as *Swerveman Black* (2013), recall the classical sculptural form of a bust on a pedestal; however, the image is conceived and created as already distorted. Nevertheless, what is a mere appropriation of a certain form gains critical meaning in a series of seemingly similar yet certainly different works by Zach Blas. In his *Facial Weaponization Suite* project (2011–14), the artist designed a series of masks based on some collective features associated with minorities that are submitted to various forms of oppression. These objects are designed to hide one’s face (and therefore protect privacy) in the age of omnipresent surveillance cameras equipped with face-recognition algorithms. The masks are based on portrait photography, yet their amorphous shapes cover the facial features completely, thus making the mask-wearer free of involuntary exposure to biometric data harvesting. So, as portraits they are wrong, but as tactical objects they are perfectly right. Of course, this is a purely speculative design since these masks are not intended to be worn on a daily basis. Nevertheless, the project enables us to critically question the idea of the surveillance state and privacy violations using a misshaped, seemingly erroneous form. And since nowadays the internet is just another layer of public space,

the issue of protecting privacy is obviously related to social media.

Given that social media platforms unify the way in which their users behave and produce (verbal and visual) representations of their behavior, artists often react to the given format by hacking it. Early examples of Twitter-bound art are *crashtxt* or *reCAPCHAT* (both before 2012) by the allegedly French artist Jimpunk. The overabundance of Unicode characters and diacritic marks caused the artist's Twitter account to crash in a rather aesthetic manner. A similar concept is present in *Glitchr* (2011-2014) project that was designed by the Lithuanian artist and creative coder Laimonas Zakas as a form of glitch that causes some disturbances in the appearance of Twitter and Facebook layouts (fig. 4). Despite being "bold statements against the white walls of corporate unity,"<sup>15</sup> the Facebook version of the project was not actually banned or blocked by the platform's decision-makers; they have even encouraged the artist to continue with his experiments. The reaction of Twitter policymakers is unknown, but Zakas's minimalistic and formalistic tweets were described in popular media as weird. Using Unicode as his medium, Zakas managed to alter the look of the familiar social media platform in a way quite similar to that of Mark Napier's *Shredder* (1998), a net.art project that 'shredded' the layout of any website whose URL address was submitted. When asked to describe the genre of his project, Zakas explains that "It is performance art, as well as net art and site-specific art and even digital graffiti."<sup>16</sup> It is worth adding that an analysis with regard to visual poetry and Dada would probably also be surprisingly fruitful.

An intentional mistake, just like the one made by Dada poets a hundred years ago, reminds us that an imperfect message is less boring and also, in a way, less dangerous than a perfect, finished and faultless one; it may also reveal the conceptual framework of an apparently seamless structure. Also, as Hans Dehlinger puts it when describing his own experience with generative graphics: "From a technical standpoint, the whole thing is ridiculous; from an artistic standpoint, it is very interesting, though."<sup>17</sup> This is yet another

feature of error-based artworks: they can be judged on criteria other than utility or practicality, thus helping us find aesthetic joy in the collapse of forms or intellectual reflection on watching a useless mechanism, as was practiced by Dadaists.

Moreover, from a language perspective, looking back at how language has changed due to the impact of computing on human culture, it seems that errors are related to machines, particularly those with artificial intelligence, namely non-human agents, but failures and misconceptions are rather a human thing. However, this dualistic, language-based division loses its sense when we apply the notion of the post-digital to what Koert van Mensvoort says: "Technology is the next nature."<sup>18</sup> This is why the omnipresent yet invisible contexture of the digital and material, avatars and bodies, screens and objects that we can see in post-digitality is no longer that simple.

To summarize, if we repeat Seneca's famous phrase that "to err is human" (*errare humanum est*), we should not forget its second part: "but to persist in error is diabolical" (*sed in errore perseverare diabolicum*). What is the devilish factor nowadays? Leaving behind the too obvious understanding that 'diabolical' means 'evil', we can consider it to basically mean 'non-human'. So how about a non-human agent from this point of view? The answer can partly be found when we ask another question, such as "who is responsible for a system error?" In the anthropophagical system-user relation, it is never the system itself. The system, which introduces itself as user-friendly, never takes responsibility for its crashes, errors and blind spots. It always blames the user for not updated software, not having the newest device or not behaving algorithmically. This asymmetrical relation is still there, even if we see a message like "we apologize for the inconvenience." No one really cares, and the system – as a non-human agent – is hardly a partner for negotiation.

## Notes

- <sup>1</sup> 'error,' in *Longman Language Activator* (Harlow: Longman, 1999), 852.
- <sup>2</sup> Rudolf Frieeling, "The Piece in the Country (Failure Piece #2) Dieter Froese," in *40Yearsvideoart.de – Part 1. Digital Heritage: Video Art in Germany from 1963 until the Present*, ed. Rudolf Frieeling and Wulf Herzogenrath (Ostfildern: Hatje Cantz, 2006), 174.
- <sup>3</sup> Justin Hoffmann, "DIY as a Counter-Strategy to Commercial Culture," in *Brilliant Dilletantes. Subculture in Germany in the 1980s*, ed. Leonard Emmerling and Mathilde Weh (Ostfildern: Hatje Cantz, 2015), 142.
- <sup>4</sup> Rachel Greene, *Internet Art* (London: Thames & Hudson, 2004), 92.
- <sup>5</sup> Alexander R. Galloway, *Protocol: How Control Exists After Decentralization* (Cambridge, MA: MIT Press, 2004), 243.
- <sup>6</sup> Inke Arns, "Read\_me, run\_me, execute\_me. Code as Executable Text: Software Art and its Focus on Program Code as Performative Text.," *Medien Kunst Netz*, [http://www.medienkunstnetz.de/themes/generative-tools/read\\_me/](http://www.medienkunstnetz.de/themes/generative-tools/read_me/), accessed 14.01.2020.
- <sup>7</sup> The paragraph was based on a text written for Marcelina Wellmer's catalogue *Recent Works* and it is used here with the artist's kind permission.
- <sup>8</sup> Kim Cascone, "The Aesthetics of Failure: 'Post-digital' Tendencies in Contemporary Computer Music," *Computer Music Journal* 24, no. 4 (2000): 12.
- <sup>9</sup> Florian Cramer, "What Is 'Post-digital'?" in *Postdigital Aesthetics: Art, Computation And Design*, ed. David M. Berry and Michael Dieter (London: Palgrave Macmillan, 2015), 17.
- <sup>10</sup> Rosa Menkman, "The Collapse of PAL," *Rhizome*, published electronically 31.05.2012 <http://classic.rhizome.org/portfolios/artwork/54452/>, accessed 14.01.2020.
- <sup>11</sup> Rosa Menkmen, interview by Jason Huff, *Rhizome*, published electronically 14.01.2020 <https://rhizome.org/editorial/2011/oct/20/artist-profile-rosa-menkmen/>, accessed 12.05.2020.
- <sup>12</sup> Margo Wolowiec, interview by DJ Pangburn, *Vice*, published electronically 12.02.2014, [https://www.vice.com/en\\_us/article/d74zyq/wrap-yourself-in-glitch-with-these-colorful-digital-distortion-scarves](https://www.vice.com/en_us/article/d74zyq/wrap-yourself-in-glitch-with-these-colorful-digital-distortion-scarves), accessed 12.05.2020.
- <sup>13</sup> Koert van Mensvoort, "Boomeranged Metaphors," *Next Nature Network*, published electronically 31.05.2009 <https://nextnature.net/2009/05/boomeranged-metaphors>, accessed 14.01.2020.
- <sup>14</sup> Lev Manovich, *The Language of New Media* (Cambridge, MA: MIT Press, 2001), 22.
- <sup>15</sup> Laimonas Zakas, interview by Nadja Sayej, *Vice*, published electronically 24.03.2014 [https://www.vice.com/en\\_us/article/mgpv9a/glitchr-is-the-most-interesting-artist-hacker-on-facebook](https://www.vice.com/en_us/article/mgpv9a/glitchr-is-the-most-interesting-artist-hacker-on-facebook), accessed 12.05.2020.
- <sup>16</sup> Ibidem.
- <sup>17</sup> Hans Dehlinger, "Plotter, Plots, and Plotting – Why?" in *Digital Art*, ed. Wolf Lieser (h.f. ullmann: Königswinter, 2009), 72.
- <sup>18</sup> van Mensvoort, "Boomeranged Metaphors."

## Bibliography

- Arns, Inke. "Read\_me, run\_me, execute\_me. Code as Executable Text: Software Art and its Focus on Program Code as Performative Text." *Medien Kunst Netz* (2004). Accessed 14.01.2020, [http://www.medienkunstnetz.de/themes/generative-tools/read\\_me/](http://www.medienkunstnetz.de/themes/generative-tools/read_me/).
- Cascone, Kim. "The Aesthetics of Failure: 'Post-digital' Tendencies in Contemporary Computer Music." *Computer Music Journal* 24, no. 4 (2000): 12-18.
- Cramer, Florian. "What Is 'Post-digital'?" In *Postdigital Aesthetics: Art, Computation And Design*, edited by David M. Berry and Michael Dieter, 12-26. London: Palgrave Macmillan, 2015.
- Dehlinger, Hans. "Plotter, Plots, and Plotting – Why?" In *Digital Art*, edited by Wolf Lieser, 70-83. h.f. ullmann: Königswinter, 2009.
- Frieeling, Rudolf. "The Piece in the Country (Failure Piece #2) Dieter Froese." In *40Yearsvideoart.de – Part 1. Digital Heritage: Video Art in Germany from 1963 until the Present*, edited by Rudolf Frieeling and Wulf Herzogenrath, 174-177. Ostfildern: Hatje Cantz, 2006.
- Galloway, Alexander R. *Protocol: How Control Exists After Decentralization*. Cambridge, MA: MIT Press, 2004.
- Greene, Rachel. *Internet Art*. London: Thames & Hudson, 2004.
- Hoffmann, Justin. "DIY as a Counter-Strategy to Commercial Culture." Translated by Matthew Partridge. In *Brilliant Dilletantes. Subculture in Germany in the 1980s*, edited by Leonard Emmerling and Mathilde Weh, 142-145. Ostfildern: Hatje Cantz, 2015.



Longman Language Activator. Harlow: Longman, 1999.

Manovich, Lev. *The Language of New Media*. Cambridge, MA: MIT Press, 2001.

Menkman, Rosa. "Artist Profile: Rosa Menkman." Interviewed by Jason Huff. *Rhizome*, Published electronically 20.10.2011. Accessed 14.01.2020, <https://rhizome.org/editorial/2011/oct/20/artist-profile-rosa-menkman/>.

Menkman, Rosa. "The Collapse of PAL." *Rhizome*. Published electronically 31.05.2012. Accessed 14.01.2020, <http://classic.rhizome.org/portfolios/artwork/54452/>.

van Mensvoort, Koert. "Boomeranged Metaphors." *Next Nature Network*. Published electronically 31.05.2009. Accessed 14.01.2020, <https://nextnature.net/2009/05/boomeranged-metaphors>.

Wolowiec, Margo. "Artist Margo Wolowiec Turns Digital Errors Into Colorful Textiles." Interviewed by DJ Pangburn. *Vice*. Published electronically 12.02.2014. Accessed 17.05.2020, [https://www.vice.com/en\\_us/article/d74zyq/wrap-yourself-in-glitch-with-these-colorful-digital-distortion-scarves](https://www.vice.com/en_us/article/d74zyq/wrap-yourself-in-glitch-with-these-colorful-digital-distortion-scarves).

Zakas, Laimonas. "Glitchr Is The Most Interesting Artist-Hacker On Facebook." Interviewed by Nadja Sayej. *Vice*. Published electronically 24.03.2014. Accessed 17.05.2020, [https://www.vice.com/en\\_us/article/mgpv9a/glitchr-is-the-most-interesting-artist-hacker-on-facebook](https://www.vice.com/en_us/article/mgpv9a/glitchr-is-the-most-interesting-artist-hacker-on-facebook).

# Rafał SOLEWSKI

Pedagogical University of Kraków

## DISCOVERED BY DIVERSITY: ERROR IN ART AS A TOOL OF METAPHYSICAL COGNITION. CASE STUDIES

Beauty, order, sense, time, love, good and evil, cause of being, just 'being' and creation are the fundamental ideas of metaphysical cognition. It is usually understood as concerning such crucial and absolute terms as 'is,' 'the one,' and 'arché.'<sup>1</sup> In my text, I am not so much interested in exploring the philosophical nature of metaphysical cognition, but rather in discussing examples of the understanding of error as a tool of cognition that serves universal purposes in the broad field of art. This means that error will be scrutinized both in the field of aesthetic reflection as well as in specific artworks or artistic practices. Case studies are purposely varied. The text is meant to present and investigate the multiplicity and variety of approaches to the relationship of error, art and cognition, including metaphysical cognition.

### Nature as a 'cognitive' error in the implementation of the idea of beauty

I would like to start my discussion with the idea of the Picturesque, which will be used here as an example of when something surprising and disturbing (i.e. a possible error) is considered

worthy of appreciation or is considered interesting and possibly also creative. The Picturesque was a new aesthetic category that was formulated to refer to the experience of nature (especially during so-called 'voyages pittoresques'), and was analyzed to explore human experience, the activity of our senses and our cognition. In the 18<sup>th</sup> century, in *Observations Relative Chiefly to Picturesque Beauty* (1772), William Gilpin described the Picturesque as deformity, abruptness, ruggedness, and roughness.<sup>2</sup> Uvedale Price, in *An Essay on the Picturesque as Compared with the Sublime and the Beautiful* (1842), compared beauty (which is flourishing, smooth, symmetrical, gradually changing) with the picturesque (which is 'aging,' withering, rough, suddenly changing, complicated, intricate, and asymmetrical), and the sublime (vast, huge, causing horror, monotonous).<sup>3</sup> In *The Seven Lamps of Architecture* (1849), John Ruskin called the Picturesque a parasite that 'preys' on and consumes 'aging' beauty.<sup>4</sup>

In a sense, the Picturesque was discovered by mistake – a mistake in the idea of beauty that is typical of the way beauty is present in nature, or a parasite consuming the beauty therein. So nature contains an error in the idea (of beauty)

itself, or it is a mistake in the organic whole of the universe.<sup>5</sup> However, as it soon transpired, we liked this surprising, different, modified, mistaken beauty. Perhaps this attitude to the Picturesque was to be understood only as a dialectical contradiction to beauty, and as the opposite of beauty (as, for example, dialectical with Sir Joshua Reynolds's rejection of the accidental blemishes of nature in art's aspiration towards the beauty of ideal forms)<sup>6</sup>.

Therefore, errors discovered in nature performed a cognitive function: to explore the aesthetic experience and the idea of beauty. This cognitive function was present in the art of the gardens of the time, which displayed an irregular, 'natural' English style, as in the designs of William Kent (e.g. Chiswick, 1724–36) and Capability Brown (with William Kent at Stowe in the 1740s and 1750s, or Blenheim, 1764). On the other hand, one can say that the form and order of a garden was necessary to discover the idea of being lost in nature. Therefore, the picturesque garden was the example of 'nature idealized.' This paradoxical contradiction (nature found as an error in the idea of beauty, and nature idealized to be an example of beauty), was perhaps also present in picturesque architecture, which was asymmetrical, intricate, and rough. This can be seen in Strawberry Hill Castle, created by the writer Horace Walpole in 1770, and in Neuschwanstein Castle, designed by the stage designer Christian Jank for King Ludwig II in Bavaria in 1892. In spite of the fact that the results were often considered kitschy or just ugly, these mistakes, errors and deformations may be understood as an exploration of beauty or the study of the idea of beauty.

### An accident. Error as discovery

Another historical example of the artistic use of error is the Dadaist practice of Marcel Duchamp. When Duchamp presented a urinal as his artwork (*Fountain*, 1917) to the world, he stressed that art is artistic not because of beauty but because of a decision made by the artist who selects the object or action in spite of its 'ugly,' 'faulty,' 'incorrect' appearance or characteristics. Duchamp's

deliberately wrong, flawed, and inadequate understanding of art – as well as his inclusion in the artistic process of a specific accidental error that resulted in the breaking of a glass (*The Bride Stripped Bare by her Bachelors Even [The Large Glass]* 1915–1923) – was intended to explore the role of order and alternative orders or rules. Duchamp's publication of *The Green Box* (1934) included 94 notes and documents concerning the creation of *The Large Glass* to show that documents can be ordered in a facultative, unrestricted sequence.<sup>7</sup> The 'order' in *The Green Box* was aleatoric, characterized by chance or indeterminate elements. The time of the event and the creation of the associated note did not determine the order of the notes in the box. It was always a random case that would determine the location of the note. The chronological order principle was questioned. Breakage, accident, and error were intended to show various possible meanings and ways of thinking. They were also used to discover and explore the diversity of orders, meanings and senses.

### Blurred revelation or the revealing error

In the late 1950s, Stan Brakhage filmed his wife during childbirth and presented it as a structural film titled *Window Water Baby Moving* (1959). Mrs. Brakhage was an attractive young woman and all the naturalistic details of childbirth were shown in the film. The content could be seen as shocking, violating decency, possibly prohibitive and improper, and therefore as an error. This was emphasized by the filming quality, which was relatively dark and sometimes blurred with scratches, dirt, noise, visible grain, and a shaky camera. These stylistic elements were intended errors – an example of a structural work examining elements of film as a medium, as craft and as art. Such intended imperfections made Mrs. Brakhage and the event of childbirth seem rough, dirty and ugly. The aesthetics of the medium seemed to be the opposite of the idea of feminine beauty and the sublimity of birth.

Was it so? Perhaps the blurs, noise and lack of stability were to force the viewer to observe the situation more deeply and to interpret its essential meaning. To ask what is under the dirt, under the naturalistic physiology and under the medium. Why was Mrs. Brakhage still beautiful and happy in spite of the deformation and pain? Why was the filming husband Stan Brakhage still joyful and happy? The simple answer is probably love. This old-fashioned, idealistic love was the essence of the film, discovered because of the distortions, blurs and apparent errors.

I can add digressively that in the latest art considering issues of birth or nativity, the shocking 'distortion' may result from knowing the results of human fertility experiments. Error is observed as a failure in genetic mechanisms, resulting in deformed 'quasi-human' bodies. The failures were often caused by human interventions in biology. In the installation *We are the family* (2003) Patricia Piccinini seemed to ask: "Will we love such creatures? In spite of all? Such Others produced by us? Such freaks? Such errors? Our errors?" This tough question about (difficult?) love is posed by art that presents failure. Since the question is about love in spite of all, it is, again, a moral, idealistic (and therefore metaphysical) question.

### Illustrating the inefficiency of the senses

The weakness of the senses as tools of our cognition (not the cognition of ideas, but cognition in general, our sensual experience) is often the subject of video art (inspired by developing the form of structural film into a style that is often similar to 'glitch art'). In *Warp* (2000), Steina Vasulka is shown strangely bending, twisting and twitching in front of the camera, in a way impossible for a human body. The artist ironically showed how easily one can cause and experience an error in human observation and vision. One of the basic elements of the installation was the use of time delay, the software scanning one line of the figure at a time

while leaving the rest of the image motionless<sup>8</sup>. However, the paradoxical deformation of the image and the bending of the vision were not the only subject of this work. Another topic was the time warp that was presented in reference to Einstein's theory of relativity.<sup>9</sup> In other words, the cognition of the space-time continuum was the main subject of this work. Perhaps the scientific truth, as recognized by Einstein, is that only the warp (error?) of the space-time continuum is available to our cognition. Such a scientific and philosophical truth was shown by Vasulka. The true existence of being, 'is', 'esse' is cognized by humans only as a 'warp' – an error in the space-time continuum.

A misleading experience was the metaphorical tool that Nikos Navridis applied in his staging of Samuel Beckett's play *Breath* (in 2005). In Beckett's super-short drama of less than one minute, a long breath and a flash of light illuminating a piece of garbage on the stage symbolized the human condition. In Navridis's installation, the littered floor was shifting under the viewer's feet, which caused viewers to lose their balance. They felt that the ground had been "removed from under their feet," thus causing them to feel literally clumsy and weak – as figuratively all human beings are when they are seen in the context of existential philosophy. A comparison of the loss of physical balance with the 'universal' lack of balance is characteristic of the human condition and worked as a basis of this metaphorical construction. In fact, the moving floor image was displayed from projectors above the heads of viewers, but this could be understood only after a long time and initially the floor really seemed to be moving while, in fact, only the projected image was moving. The feeling of imbalance was real from the very beginning – from the moment the viewer found himself in the room and looked at his feet. It showed the cognitive fallibility of our senses. Thus, the broader inference might be that, because the senses mislead us, they cannot normally recognize a difficult problem as the existential meaning of life.

Intentional errors in looking, viewing and understanding created the illusion of space in *The*

*Weather Project* (Olafur Eliasson, Tate Modern, 2003). Flat walls became three-dimensional thanks to the appropriate use of light and shadow, mirrors, smoke and fog. The intimate atmosphere of the visual and sensual 'poem' (the atmosphere 'imposed' a poetic style of reception) suggested multi-sensory, synesthetic perception in 'communion' with the Other (another viewer who was also experiencing the poem) as an apt way of poetic cognition. Eliasson pointed out that exploring the beauty hidden in a poem intended for polysensory reception is only possible in a community. Only in 'communion' with the Other is cognition possible. On the other hand, also indicated here was the value of a simple conversation (during a walk through English atmosphere and tradition) that is superficial but is appreciated by viewers conversant with postmodern philosophy<sup>10</sup>. However, the value of the relationship built through such a superficial conversation is illusive, much like the hazy atmospheric illusions evoked in Eliasson's work, which is what, ultimately, the artist seemed to suggest as well.

### Critical error

The 'bad drawing style' may be seen as another example of an intentional error. Paintings by Leon Golub were created on dirty canvases (or rags) and are rough, grey-brown, tattered and torn, with simple untrained drawing, violent treatment of color and often unclear subject matter. Therefore, the impact of these paintings is reinforced with slogans inscribed on the canvas to explain the meaning, which is usually associated with politics and social problems. Finally, these sloppy paintings with slogans contain a strong political critique of contemporary totalitarian injustice in America, emphasized by this ugly style full of mistakes. The style of the paintings symbolizes error in the sense of social life. These 'anyhow' windswept, dirty, canvases by Golub, which look like painting 'mistakes,' communicate, in fact, a critique of socio-political errors. The artist's work can be seen as an aesthetic reenactment of

a social error, intended to spark polemical and politically effective cognitive dissonance.

In the same spirit, 'appropriation art,' which was very popular in the postmodern era, contains what are often blurred quotations of fine art. The aim was to ask questions of and to criticize the art world<sup>11</sup> and dominant trends in art and art theory. The 'found' elements of art, religion, philosophy and mass-culture were deliberately treated falsely or misleadingly, and then finally mixed, for example in the paintings of David Salle, and in *Übermalungen* by Arnulf Rainer. In the works of the former, quotes from comics are sometimes juxtaposed with quotes from the works of Michelangelo. In Rainer's works, crosses, Christ's face and medieval paintings are hidden under ugly streaks and smudges of paint. New artworks resulting from 'repainting' on reproductions of old works are surprisingly paradoxical and purposely irritating. However, such intrusive and ostentatious errors in the *decorum* of art (new, 'repainted' works are ugly compared to the original material, although the 'high' theme seemed not to have changed) could turn out to be a violent challenge to the imagination and intellect. In this respect, the errors were also intended to question the fundamental values of art – values other than financial, commercial, or conventional. Thus these provocative artworks were intended to pose questions about the contemporary conditions of such traditional values as quality, hard work, beauty, and their relationship with history, old masters, and metaphysics.

Such problems could also be elaborated with the use of new media, exposing the ease of causing a disturbance and making intentional errors. Examples are provided by the contemporary graphic designer Jan Pamuła. In his new digital graphics, the artist decomposed into pixels an old self-portrait by Stanisław Wyspiański, a master of Art Nouveau pastel portraits, multi-talented painter, designer and poet, one of the most important Polish artists. However, the contemporary digital graphic designer is not considered an ironic critic of the old master, but rather an author respectful of Wyspiański's legacy. This is because Jan Pamuła,

now the master himself, always emphasizes his respect for artistic, academic and cultural heritage.

Nevertheless, in most works of contemporary 'appropriation art', apparent respect and admiration for the content raised in the work turns out to be a critique of this content. This happens by changing the context (e.g. by removing the existing 'background' and installing a new one, or by exaggerating a nuance to shift the emphasis to an invalid element) and often by a more or less obvious intentional error that causes a change in interpretation.<sup>12</sup> Such removes, shifts or misdirections are errors of crucial significance to the meaning of the work. In the work of Neue Slovenische Kunst, for instance, a resemblance to Nazi art came with a variety of errors which unveiled scathing criticism when discovered. A sublime and formidable Nazi was rendered kitschy and absurd in the juxtaposition of an idealistic (video) image and pompous music with a waterfall 'falling up' (Laibach, *Leben heißt Leben [Opus]*, 1987). Subversion was used for ironic and moralizing critique, made possible by creative error. The function of error is, therefore, cognitive, as it serves the task of emphasizing the difference between good and evil, which is deformed under the influence of feelings, fascinations, excitement.

Both appropriation art and social critique are present in Martin Arnold's *Pièce Touchée* (1989), which uses several seconds of the film *The Human Jungle* (1954, dir. Joseph Newman) as 'found footage' in the video installation. 'Glitch art' could again be a useful term here to describe such artworks. Suspending the movie, short pauses, jerky or marching rhythms of images and sounds are effects that serve to denounce and criticize the power of man in a patriarchal system. A failure in the composition or an error in the montage evokes the feeling of distortion and ugliness. Ugliness represents the oppression of a system but was also used to deconstruct it (according to the theory of Theodor Adorno).<sup>13</sup> In this way, failure, as an instrument of ugliness becomes itself not only the element of a system (or the picture of a system). Failure, as an element of ugliness, manifests itself as destructive to ugliness,

destroying it as if from the inside. Arnold seems to be saying that the 'ugly' system is destroying itself and that the failure inscribed in the system serves that purpose. In a sense, failure serves Good. On the other hand, it can be said that this does not happen if the failure only reflects the evil of the failing system or if the system does not fail as much as its presentation does, though it may well reflect our desire for the system to fail.

### To observe and to create. Cognition and creative error

Printed in the mid-20<sup>th</sup> century, the surreal graphics of M. C. Escher depict spaces whose peculiar order is surprising and incompatible with our experience of the world and its rules. These are the interiors of buildings constructed with a bent line that is at odds with the principles of linear perspective, leading the viewer's gaze in an incomprehensible direction. Unexpected changes in the rhythm of what is seen make the viewers – wandering-erring among the principles of vision and the physical laws of space, geometry, and gravity – become aware of those laws. Surprising, mistaken solutions could serve the study of these laws, their interpretation, and the discovery of the mathematical essence of the world, as well as consideration of their relativity. Visible errors help question our cognition of the rules organizing the world.

Actually, in graphic arts, the process that occurs between the idea, drawing, matrix-making and printing, is where error often occurs.<sup>14</sup> In digital graphics, such mistakes can also occur during data recording (which is sometimes associated with glitch art). Sometimes the flaw of the matrix or the program may itself be the subject of art. It can also serve as a creative inspiration. At the start of the 21<sup>st</sup> century, Jared Tarbell, representing processual (generative) art in *Tree.garden.II* [2004, ActionScript, Flash], showed the situation in which each new copy of the tree is different from the original pattern because of an interrupting element. In *Substrate* (2004), the artist presented "crystalline lines



growing on a computational substrate. A simple perpendicular growth rule created intricate city-like structures.<sup>15</sup> However, the new lines started to create new forms in old, disappearing tracks. The disappearing tracks were called 'cracks' and the disappearing grid was called 'cgrid'. A crack was somehow a problem of the surface, but the problem was creative as it was the beginning of a new form. On the other hand, Tarbell, in the *Henon.phase* (inspired by Michel Hénon's theory of actuators), stresses that apparently free molecules forming a chaotic structure are in fact mutually determined and led by a mathematical formula ( $x_{n+1} = y_n + 1 - ax_{2n}$ ;  $y_{n+1} = bx_n$ ).

One of graphic arts students at the Pedagogical University in Kraków, Mateusz Rorat, was inspired by such works and examined the situation in which a sudden unexpected element appearing in a structure or system (i.e. an error of order, structure, or composition) may trigger the emergence of a new organism, a new world. This shows that something surprising and uncontrollable – a mistake – can stimulate the artistic, creative action of the program. This is an example of how art can utilize error, which ultimately turns out to be neither a mistake nor a coincidence.

Perhaps an error, as something new and unexpected, can become a challenge, a need to change, or at least a shortcut to the planned evolution. This can be seen in Karl Sims's *Evolved Virtual Creatures* [*Evolution Simulation*, 1994], where digitally designed blocks grow, combining and mutating, especially when in contact with something new and different.<sup>16</sup> The apparent problem – seemingly a mistake, an interruption in the system, a complication, an obstacle – turns out to have a creative sense. Art can help us observe the process of creation and to recognize those elements of the essence of creation that connect the existence of 'being' with relational contact and selection.

The extraordinary popularity of the *Error 404* page on the internet as a creative stimulus can be, in a sense, a digital symbol of the specific situation in the creative process, occurring not only in spite of an error but also because of it.<sup>17</sup> We use this error sign to be creative, i.e. in

the domain of simple illustration. In such an illustration, one can use the number 404 as a symbol of communication problems.

### Non-places. Sense in spite of an error

In one influential postmodern theory, Marc Augé pointed out that the super-modern world contains many 'non-places.'<sup>18</sup> Non-places are places without foundation; they are spaces of change and movement; they are dynamic and easy to abandon. The use of the 'non' prefix makes a place a negation of a place. The error as an 'abnormal' situation is already visible in the word entry with a surprising prefix. The error is visible, as it is in spaces devoid of roots, stability, durability, filled with movement, changeability, superficiality, which means that the word 'place' is not appropriate for such 'abnormal' 'non-places.'

In Edward Rusha's *Twenty-Six Gasoline Stations* (1962), the titular stations were deprived of their usual movement, changes and dynamics. Poorly composed views, incorrectly selected lighting, and accidental 'staffage' made the photographed places artificial, lifeless, insignificant. Deliberate mistakes, typical for the 'bad photography' style, indicate the ease with which such places, for which movement and change are necessary, lose any meaning. Obvious functions of 'non-places' are easy to grasp. It is also easy for them to become wastelands when these functions are no longer needed. The 'bad photography' style does not emphasize the 'liquid identity' of 'non-places,' but rather their 'abnormal' propensity to become wastelands. The deliberate error in aesthetics makes visible the possible 'error' inherent in the existence of 'non-places' depending on the immediate, superficial function.

In his *Scripture of Nature* (1993–2016) cycle of installations, the artist Grzegorz Sztabiński filled galleries, these 'non-places' where both exhibitions and their viewers change constantly, with natural wooden marks which are the scripture of nature (as simple twigs), together with geometrical abstract forms, to saturate the places with meaning and sense. The artist's aim was perhaps to show how nature,

using its ordering method (the idea of order being inherent in nature), takes possession of 'non places.' As the subtitle of one of the installations was *Transcendence*, it is worth noting that transcendence is understood as the metaphysics and defined as a dimension 'above and beyond' reality – as an infinite realm of ideas and as the Absolute, the ultimate cause of being.<sup>19</sup> In Sztabiński's work, the *scripture of nature* and pure ideas in abstract shapes could therefore be read as signs with which the gallery, as a 'non-place', was transcendently penetrated and taken over by metaphysical sense through art exhibited therein. A 'non-place' of error, when filled with metaphysics, could turn into a place of revelation.

### Error and metaphysical cognition

All the examples discussed in this essay have been described and interpreted to reveal, uncover and stress how – through deformity, parasitism, mistake, failure, error, and blur – universal questions are posed.

The variety of examples and contexts shows a multitude of ways of using intentional or accidental error for cognitive purposes. Selected works of art and other artistic practices indicate that error intensifies our experience, provokes rational reflection, verifies scientific claims, including the concepts of philosophers and sociologists, undermines the political and economic systems and, finally, makes us aware of orders other than those considered rational. Therefore, art that employs error as subject matter or method is particularly close to metaphysical cognition, since challenging certainties means asking universal questions.

These are questions regarding the experience of beauty seen from various perspectives, questions about order, space and time, and thus about basic cognitive categories that for human beings are either necessary but difficult to define, or oppressive, and finally relative.

These are questions about the sense of life and the order of the world and the universe, about love exceeding naturalistic ugliness, about

morals, Good and Evil disturbing the world, about universal beginnings and creative power. Thus, these are questions about the issues which are challenges for metaphysical cognition with possible applications in the real world.

For not every error is confined in its implications to metaphysical cognition. Sometimes errors are just mistakes, results of a bad decision. Sometimes errors, mistakes, or failures resulting in ugliness or even evil are used in art to provoke reflection on a dominating and oppressive system – maybe political or philosophical – as well as to help disturb and destroy such a system (as in Viennese Actionism or in post-Adornian thinking in critical and engaged art or socially engaged practice).<sup>20</sup> Sometimes, it is an intentional error just to create something special, original, or fancy. Sometimes, it is something that happens accidentally, and it is used inadvertently. In such cases, sophisticated interpretations seem unjustified.

Nevertheless, acknowledging error in art and observing its inspiring strength and its creativity – with both its innovative and functional values (which in art means primarily aesthetic values) – we can and always should consider the possible metaphysical aim of the error.

## Notes

<sup>1</sup> See: Mieczysław Albert Krapiec, "Metafizyczne poznanie," in *Powszechna Encyklopedia Filozofii* (Lublin: Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu, 2000-2009).

<sup>2</sup> See: William Gilpin, *Observations, relative chiefly to picturesque beauty, made in the year 1772, on several parts of England; particularly the mountains, and lakes of Cumberland, and Westmoreland* (London: Wordsworth Collection, 1788). See also: Christopher Hussey, *The Picturesque: Studies in a Point of View* (London: G. P. Putnam's Sons, 1927).

<sup>3</sup> Uvedale Price, *An essay on the picturesque, as compared with the sublime and the beautiful: and, on the use of studying pictures, for the purpose of improving real landscape* (London: J. Robson, 1796).

<sup>4</sup> See: John Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture* (London: Smith, Elder & Co., 1849).

<sup>5</sup> On the organic unity of the universe and an artwork expressing the Absolute see: Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, *The Philosophy of Art*, ed. and trans. Douglas W. Stott (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1989).

<sup>6</sup> See: Joshua Reynolds, *Discourses on Art* (London, 1778).

<sup>7</sup> See: "The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even (The Green Box)," *Tate.org.uk*, <http://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-the-bride-stripped-bare-by-her-bachelors-even-the-green-box-to7744>, accessed 12.05.2020.

<sup>8</sup> "The other feature 'slit scan' is an effect first seen in Kubrick's 2001: *A Space Odyssey*, where a point or line in a continuously moving image is captured and streamed forward. The capturing line can be at the sides, middle, top or bottom as seen in the tape." "Media Forum (June 23-27, 2001) in the frame of XXIII Moscow International Film Festival," <http://2010.mediaforum.mediaartlab.ru/2001/presentation-vasulkas.html>, accessed 12.05.2020.

<sup>9</sup> "Einstein realized that massive objects caused a distortion in space-time." See: Nola Taylor Redd, "Einstein's Theory of General Relativity," *Space.com*, published electronically 7.11.2017, <http://www.space.com/17661-theory-general-relativity.html>, accessed 12.05.2020.

<sup>10</sup> See: Richard Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1979).

<sup>11</sup> Appropriation art is "the use of pre-existing objects or images with little or no transformation applied to them." See: Ian Chilvers and John Glaves-Smith, eds., *Dictionary of Modern and Contemporary Art* (Oxford: Oxford University Press, 2009), 27-28. About the 'artworld' and the institutional theory of art see: Arthur C. Danto, "The Artworld," *The Journal of Philosophy* 61, no. 19 (1964): 571-584.

<sup>12</sup> Subversion can be defined as an operation in which the artist clearly shows not only ideas, meanings, opinions and feelings, but also a more or less subtle element of irony; a "gentle shift of meaning" within the presented ideas, meanings and opinions that shows a real disapproval for them (see: Grzegorz Dziamski et al., interview by Wojciech Makowiecki, *Gazeta Malarzy i Poetów*, no. 2-3, (2001), [http://witryna.czasopism.pl/gazeta/drukuj\\_artykul.php?id\\_artykulu=56](http://witryna.czasopism.pl/gazeta/drukuj_artykul.php?id_artykulu=56); Łukasz Ronduda, *Strategie subwersyjne w sztukach medialnych* (Kraków: Rabid, 2006), 49-98).

<sup>13</sup> See: Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, trans. Christian Lenhardt (Boston: Routledge & Kegan Paul, 1984).

<sup>14</sup> See: Rafał Solewski, "Printmaking and art in the era of digital revolution. An introduction to the discussion," in *From traditional printmaking to digital prints. Generational experience of artists at the turn of the 20th and the 21st century. Practice – reflection – presentation* (Kraków: Wydawnictwo Naukowe UP, 2013), 101-110.

<sup>15</sup> *Substrate: From the XScreenSaver Collection*, <https://www.youtube.com/watch?v=dCCVgBOVDoE>, accessed 12.05.2020.

<sup>16</sup> About Karl Sims: "Evolved Virtual Creatures," 1994, <https://www.karlsims.com/evolved-virtual-creatures.html>, accessed 12.05.2020.

<sup>17</sup> See: "50 Creative and Inspiring 404 Pages," updated 14.07.2009, <https://www.webdesignerdepot.com/2009/07/50-creative-and-inspiring-404-pages/>, accessed 12.05.2020.

<sup>18</sup> On undomesticated spaces with no relationality, existing paradoxically 'despite presence' (typical of postmodernity or supermodernity) see: Marc Augé, *Non-Places. Introduction to the Anthropology of Supermodernity*, trans. John Howe (London-New York: Verso, 1995), 75-114.

<sup>19</sup> Transcendence is commonly defined as "going beyond ordinary limits, being beyond the limits of all possible experience and knowledge, or the universe or material existence," (*The Merriam-Webster Dictionary* published electronically <http://www.merriam-webster.com/dictionary/transcendent>, accessed 12.05.2020). In this article, metaphysics is understood as "rationally valid and intellectually verifiable cognition of the world existing in reality (including the affirmation of the Absolute Being), aimed at discovering the ultimate cause of its being, whose traces human reason finds in empirically available objects."

<sup>20</sup> See e.g. "Socially engaged practice," *Tate.org.uk*, <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/s/socially-engaged-practice>, accessed 12.05.2020.

## Bibliography

"50 Creative and Inspiring 404 Pages." Updated 14.07.2009. Accessed 12.05.2020, <https://www.webdesignerdepot.com/2009/07/50-creative-and-inspiring-404-pages/>.

"Evolved Virtual Creatures." 1994. Accessed 12.05.2020, <https://www.karlsims.com/evolved-virtual-creatures.html>.

"Media Forum (June 23-27, 2001) in the frame of XXIII Moscow International Film Festival." Accessed 12.05.2020, <http://2010.mediaforum.mediaartlab.ru/2001/presentation-vasulkas.html>.

"Socially engaged practice." *Tate.org.uk*. Accessed 12.05.2020, <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/s/socially-engaged-practice>.

"The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even (The Green Box)." *Tate.org.uk*. Accessed 12.05.2020, <http://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-the-bride-stripped-bare-by-her-bachelors-even-the-green-box-to7744>.

Adorno, Theodor W. *Aesthetic Theory*. Translated by Christian Lenhardt. Boston: Routledge & Kegan Paul, 1984.

Augé, Marc. *Non-Places. Introduction to the Anthropology of Supermodernity*. Translated by John Howe. London-New York: Verso, 1995.

Chilvers, Ian, and John Glaves-Smith, eds. *Dictionary of Modern and Contemporary Art*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

Danto, Arthur C. "The Artworld." *The Journal of Philosophy* 61, no. 19 (1964): 571-584.

Dziamski, Grzegorz, Izabela Kowalczyk, Roman Kubicki, Maciej Mazurek, and Janusz Marciniak. "Wartością sztuki krytycznej jest to, że wywołuje dyskusje." Interviewed by Wojciech Makowiecki. *Gazeta Malarzy i Poetów*, no. 2-3 (2001).

Gilpin, William. *Observations, relative chiefly to picturesque beauty, made in the year 1772, on several parts of England; particularly the mountains, and lakes of Cumberland, and Westmoreland*. London: Wordsworth Collection, 1788.

Hussey, Christopher. *The Picturesque: Studies in a Point of View*. London: G. P. Putnam's Sons, 1927.

Krapiec, Mieczysław Albert. "Metafizyczne poznanie." In *Powszechna Encyklopedia Filozofii*. Lublin: Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu, 2000-2009.

Price, Uvedale. *An essay on the picturesque, as compared with the sublime and the beautiful: and, on the use of studying pictures, for the purpose of improving real landscape*. London: J. Robson, 1796.

Redd, Nola Taylor. "Einstein's Theory of General Relativity." *Space.com*. Published electronically 7.11.2017 <http://www.space.com/17661-theory-general-relativity.html>, accessed 12.05.2020.

Reynolds, Joshua. *Discourses on Art*. London, 1778.

Ronduda, Łukasz. *Strategie subwersyjne w sztukach medialnych*. Kraków: Rabid, 2006.

Rorty, Richard. *Philosophy and the Mirror of Nature*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1979.

Ruskin, John. *The Seven Lamps of Architecture*. London: Smith, Elder & Co., 1849.

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von *The Philosophy of Art*. Edited and Translated by Douglas W. Stott. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1989.

Solewski, Rafał. "Printmaking and art in the era of digital revolution. An introduction to the discussion." In *From traditional printmaking to digital prints. Generational experience of artists at the turn of the 20th and the 21st century. Practice – reflection – presentation*, 101-110. Kraków: Wydawnictwo Naukowe UP, 2013.

*Substrate: From the XScreenSaver Collection*. Accessed 12.05.2020, <https://www.youtube.com/watch?v=dCCVgBOVDoE>.

# SECTION 2



## SOMETHING IN COMMON? POLISH AND KOREAN PERFORMANCE ART IN THE CONTEXT OF YOUNG DEMOCRACY

### Introduction

Edited by Anka LEŚNIAK



The collection of articles entitled *Something in Common. Polish and Korean performance art in the context of young democracy* consists of four articles by Korean and Polish authors, who introduce the history and development of action art in both countries. The articles are the result of the one-week event under the same title that took place in October 2019 at the Patio Art Space of the Academy of Fine Arts in Gdansk, organised by the Intermedia Department. It consisted of a show of performance art by Polish and Korean artists: Neung Kyung SUNG, Jaeseon MOON and Marek ROGULSKI, performance workshops with students of the Gdansk Academy and a conference on Korean and Polish performance art. The four articles written by Jin-Sup YOON, Ah-Young LEE, Łukasz GUZEK and myself are based on papers delivered on this conference. They concerned performance art in Poland and Korea, its history and social and political background. Also current performance art activities and history of development of performance art festivals

were discussed in the articles published in this collection. The role of women in the performance art field was also highlighted.

The first impulse for organising the event referring to the relationship between democracy and performance art in Poland and Korea was the already existing collaboration between artists and theoreticians from both countries, connected with the Art and Documentation Association in Poland and Soro Performance Art Centre in Seoul. This began in 2012, when I was invited to take part in the PAN Asia Festival organised by Jaeseon MOON. While listening to the artists' talks and speakers of the conference accompanying the performance shows, I realised that in such geographically and culturally distanced countries, surprisingly, we could find more similarities than one would expect. The two most important common points are performative art practices and pro-democracy policy activism. Poland was under totalitarian power based on the communist idea until 1989, when the first free election took place and the

country turned its course to democracy. South Koreans were also suppressed by a totalitarian military dictatorship. Both regimes, although different in their ideological assumptions, resulted in the same effects, a downtrodden nation seeking independence. In Korea this came two years earlier than in Poland, in 1987. These facts brought me to the idea of comparison of the character of Polish and Korean performance art and its political background. The possibility of organising an event devoted to these issues in Gdańsk, motivated me even more, because it was the workers of the Gdańsk Shipyard that played a significant role in the overthrowing of totalitarian power in Poland. Since then Gdańsk has been considered as the cradle of democracy in Poland. The artists from Gdansk also contributed to the legacy of performance art practices, among them Grzegorz KLAMAN, a co-founder of the Wyspa Institute and current head of the Intermedia Department at the Academy of Fine Arts in Gdansk.

For the purposes of the research presented in these articles, the most important one is the timeline of performance art and a search of its beginning in both countries. In both cases the first such artworks were realised in the 1960s. The articles by Ah-Young LEE and Łukasz GUZEK show that the interest of Korean and Polish artists in action art such happenings and events in that time had not simply been an 'imported inspiration' from Western art, where the first happenings took place. The form of Polish and Korean happenings had its root in the cultural and political conditions of both countries. It was the ephemeral and subversive and thus political nature of the live art that made it interesting and useful for artists that were willing to act in particular conditions with all its limitations imposed by the ruling authorities on culture. The distinction between the terms such as 'happening,' 'even' and 'performance' is noted in the presented articles, however it refers mainly to the history of action art, when the term performance art had not been yet come into use.

Performance art that, both in Poland and in Korea, had its root in happenings and events of the 1960s, was created in the time of authoritarian

power and under its constraints. The subsequent military regimes and suppression of individuality in Korean society resulted in various forms of action art, where the body of the artist was engaged. The relationship between the politics of the regime, and action art as the most powerful artistic form of resistance against it, is presented in the most detailed way in Ah-Young LEE's article: "The Korean avant-garde: performance art from the 1960s to the 1980s in the context of the democratization of South Korea." She is writing from the perspective of a researcher, curator and art historian, who also was in charge of the *Performance Art in Asia* archiving project, she also curated the *Performance Art in Asia* archive exhibition in Gwangju in South Korea in 2015 and co-curated the exhibition *Rehearsals from the Korean Avant-Garde Performance Archive* at the Korean Cultural Centre UK in London in 2017.

The perspective of a witness of history and as well participant and initiator of events presenting performance art is clearly indicated in the article by Jin-Sup YOON "Avant-garde-ness and experimentation: renegades as outliers." YOON is an artist, art critic and curator of performance art festivals, such as the Millennium Nanjang Performance Art Festival in Theater Zero (2000) or the Seoul International Performance Art Festival (2000, 2002).

The rebellious and revolutionary character of action art is also emphasized in the article by Łukasz GUZEK. He is both a researcher, witness of the evolution of Polish performance art for over 30 years and an author of the book *Rekonstrukcja sztuki akcji Polsce* (The Reconstruction of Action Art in Poland). GUZEK's article "Happenings-events-performances in Poland: intermingling histories of art and politics" gives the reader a substantive overview of artists, artist-run initiatives and festivals that contributed to the development of this field of art, both in the time of the totalitarian regime and in democracy. He also provided number of comparisons and juxtapositions that enable the reader to imagine the relations between such geographically distant countries and different culturally art milieus that work in the same medium of performance.

Finally, my article concerns the presence of women in Polish performance art. The article "Action art as a way of emancipation. Women's performance art practices in the context of the totalitarian regime based on communist ideology and the young democracy in Poland" is based both on my own artistic experience, observation of the performance art scene and interviews with women artists of older generations. It is based on the art and research methodology. I introduce only Polish women artists and the Polish political context.

However, in the matter of women's rights we can also see some similarities in the situation of Polish and Korean women. Both countries have a number of women performance artists who refer to the position of women in the society. The role of women shamans in Korean society could be also interesting to analyse from the perspective of performative practices in avant-garde art.

The period of rapid industrialisation of both countries resulted in the employment of women, which gave them a relevant independence. However, the traditional expectations towards them referring to the family life were still strong, and the violence against women is a problem that hasn't yet been solved both in Poland and in Korea. Also in both countries, the law on abortion is restricted, which is always a sign of patriarchal cultural rules. The Korean artist Bul LEE referred to this problem in 1988 by suspending her naked body tied to a rope hanging from the ceiling. Both in Poland and in Korea, women also face a gender pay gap and they are not as frequently employed as men in management positions. The first Korean feminist artists using action art as a form of their expression appeared in the late sixties. Among them were Kuk Jin KANG, and Chanseung CHUNG, Kangja JUNG who staged *The Transparent Balloon and a Nude* collaborative happening in 1968. The similarities and differences between the strategies of Polish and Korean performance artists and forms of the performance art works have not been fully covered in this collection of articles. However this appears to be a promising topic for further research for Polish and Korean artists and

scholars that opens up new perspectives and fields of study and thus it creates a fertile ground for future discussions.

# Ah-Young LEE

## THE KOREAN AVANT-GARDE: PERFORMANCE ART FROM THE 1960S TO THE 1980S IN THE CONTEXT OF THE DEMOCRATIZATION OF SOUTH KOREA

### 1. Introduction. Modern Asian Conditions which brought about Avant-garde Performance Art

Recently, there was an exhibition titled *Awakenings: Art in Society in Asia 1960s-1990s*.<sup>1</sup> After World War 2, throughout Asia, there was a transformation of the established social structure caused by drastic changes such as industrialization, urbanization and democratic movements. Coinciding with the Zeitgeist of this period, the form and function of art also changed. Having identified the resonances between the radical and experimental art practices of each Asian country, the curators of the exhibition presented the keyword 'awakening' which refers not to awareness through external (Western) intervention, but to the emergence of political awareness, new artistic attitudes, and a newfound sense of subjectivity as the driving force behind the change of the art practice paradigm. Under this premise, the exhibition dismantled the distinction between 'Social Realism/Activism' and 'Experimental Art/Conceptualism,' and incorporated these into the radical art practices triggered by the 'awakening.'<sup>2</sup>

As the exhibition revealed, radical art trends recognized as 'avant-garde' emerged in Asian countries after World War 2. 'Avant-garde' is a concept related to the attitude toward art rather than its form, and its essence is the deconstructive criticism of modernity and the re-connection between life and art. Therefore, 'avant-garde,' whose core is not an external form but a relationship to practical life, was the concept that enabled postwar artists, who had internalized Asian hybrid modernity, to bring criticism to the fullest extent, and to present more autonomous contemporary art.

At this point, I will briefly mention the ACC (Asia Culture Center) Archive and Research's *'Performance Art in Asia' Archive* to elaborate the modern conditions of the Asian avant-garde. This project highlighted performance art as the front line of avant-garde based on the similarity of sociocultural conditions as Asian avant-garde appeared when each country commonly experienced the instability of domestic politics, rapid economic growth, and the aspiration of democratization with the growth of cultural consciousness. Namely, Asian avant-garde art emerged based on new subjectivities that appeared in the transitional period and performance art, especially, is a significant index to understand it.



Based on these backgrounds, I will deal with Korean performance art from the 1960s to the 1980s as an example of Asian avant-garde performance art, specifically, seen in the context of the trajectory of the democratization of the country as a significant driving force of avant-garde (performance art).

## 2. Korean Modernity and South

### Korean Democratization in the Twentieth Century

#### 2-1. Korean Modernity as a case of Asian Modernity

Okwui ENWEZOR claimed that it is necessary to approach *petit* modernities considering localities away from *grand* modernity which is Western-centered, and in order to practice it, new perspectives and methodologies are required to escape from the structure of the *grand narrative*.<sup>3</sup> In this context, he suggested the concept of “the four domains of modernity” to examine how modernity has worked in the hierarchical layers of its construction, and how it has especially been revealed in the domains of cultural and artistic practices. Among the four categories of today’s modernity, the East Asian modernity is designated as ‘developing modernity/*andromodernity*’ which is a subordinate modernity derived from ‘supermodernity.’<sup>4</sup> This form of modernity is “a hybrid form of modernity, achieved through a kind of accelerated type of development, while also devising alternative models of development” and an obsessive modernity in development pursuing “the accoutrements of a modern society.”<sup>5</sup>

These characteristics of the Asian modernity are linked with the discourses on Korean modernity. To explain the Korean modernity, the philosopher Eun-Joo CHANG presented the concept of a ‘Confucian modernity.’<sup>6</sup> This is a hybrid modernity combined with the secular Confucian culture of the Chosun Dynasty (1392-1910). It features ‘the absence of individuality’ (in that it puts priority on the values of groups) and ‘worldly materialism,’ which brings about fetishism. This distinctive modernity is the background of Korean capitalist development, which pursued

collective values and suppressed individuals in a period of the country’s development when the people were mobilized to achieve national goals and materialistic abundance. In addition, the sociologist Suk-Jung HAN suggested the concept of ‘Manchurian modernity,’<sup>7</sup> which explained that the origin of Korean developmental regimes sustained for twenty years since the era of Chung-Hee PARK is related, specifically, to Japanese colonialism and Manchurian experiences. Behind the Korean military regime’s rapid industrial development and city construction which flaunted masculinity, there was a modern spirit which originated from Manchukuo.

These theories explained the fundamental characteristics of the Korean society in the era of the military dictatorship. In the political, social and cultural environment built on the peculiar Korean modernity, Korean avant-garde artists, specifically, performance artists tried to resist the oppressive systems with ‘their bodies’ in accordance with the aspiration of democratization.

#### 2-2. A Brief History of South Korean Democratization in the Twentieth Century

As Korea’s political tradition lacked experience in liberal democracy, soon after the nation’s independence, it quickly degenerated into the authoritarianism of Syng-Man RHEE’s patrimonial rule (1948-1960).<sup>8</sup> In 1960, there was widespread dissatisfaction with extensive election fraud and the poor state of the economy. In particular, most Koreans complained about the corrupt government practices. In that year, the April 19th Revolution broke out against President RHEE’s dictatorship. Eventually, RHEE resigned as he was “confronted both with intense domestic pressure to resign and with loss of support from the United States.”<sup>9</sup>

However, due to the succeeding government’s failure to control the political turbulence created by the Revolution, a coup took place in 1961. This coup was a historical turning point to end political struggles between diverse forces that sought to achieve different objectives of ‘nation building’ in the newly independent country. “In this struggle, the military’s alternative – capitalist industrialization combined with authoritarian control – gained supremacy and

dominated the Korean society for some time.”<sup>10</sup> The leader of the military coup was Major General Chung-Hee PARK. While serving in the Japanese army during colonial period, he was affected by a doctrine of the Japanese military, which was “characterized by a belief in strong, centralised management of the economy and by a strong nationalism.”<sup>11</sup> In 1972, PARK’s regime declared the *Yushin* (Revitalizing Reform) Constitution. He employed “the ideology of security” based on the assumption of a threat from North Korea. In terms of the systematic use of security threats as a means of mobilizing and controlling civil society, the *Yushin* system had similar characteristics to the pre-war militarist system of Japan. The *Yushin* system eventually ended with the assassination of PARK in 1979.<sup>12</sup>

After the brutal struggles between military-authoritarian and civilian-democratic forces from 1979 to 1980, the New Military group centering around Doo-Hwan CHUN eventually took power.<sup>13</sup> But his rule faced stronger opposition, which was better organized, greater in size, and ideologically radical, which was a consequence of social diversification and a long history of political resistance. CHUN dismissed President Kyu-Ha CHOI and expanded martial law across the country on 17th May 1980, igniting a confrontation with pro-democracy activists. Matters came to a head on May 18 when the city of Gwangju was taken over by the Gwangju Democratization Movement who held it by force of arms against the military for 10 days. During the battle to take the city back from the protesters, hundreds of civilians were brutally massacred, beaten and tortured by the military. The brutal suppression of the Gwangju Democratization Movement only strengthened the opposition to the regime.<sup>14</sup> The nationwide uprising in June 1987 ended CHUN’s dictatorial rule. The June Democracy Movement was an entirely new achievement in that it initiated a democratization process that has continued until today without experiencing reversals such as any further military takeovers.<sup>15</sup> As the ongoing struggle for democracy resulted in the victory of the pro-democracy movement, the year 1987 can be treated as a turning point in culture and society for Korea.

## 3. The History of Korean

### Performance Art in the Trajectory of Democratization

#### 3-1. Korean Performance Art in the ‘4/19 Generation’ in the late 1960s and 1970s

At the time when the *informel* art of the Korean War Generation started to lose its vitality in the art world, three young artistic groups Mu(Zero) Coterie, Sinjeon(New Exhibition) Coterie, and Origin Coterie, collaborated to hold the *Union Exhibition of Young Artists* (1967). These groups presented objects, installations, and performance art as new attempts to escape from the two-dimensional nature of abstract art. Among these attempts, there was a performance art piece *Happening with a Vinyl Umbrella and Candlelight*,<sup>16</sup> which has been considered as the first performance art in Korean art history.<sup>17</sup>

In 1967, President PARK began steps to strengthen national security by suppressing the activities of the democratic camp. At the same time, his regime started the second five-year economic plan. In conjunction with the rapid economic development, the mass media was developed, spreading Western popular culture and individualistic ideas. Performance art appeared in Korea when the society was being infused with Western economics and culture, but the thoughts and actions of Koreans were oppressed in the name of anti-communism and national security. When South Korea had just begun to embrace modernization and industrialization, Western society was already trying to overcome modernist ideology and had started the post-industrial era. In particular, youth groups challenged the “economic, cultural and epistemological systems of older generations.” In this same context, Western artists were producing avant-garde art challenging the

authority of abstract modernist art. Therefore, as Soo-Jin CHO pointed out, Korean performance art was born from the cultural exchange between the two different worlds – Korea which only then began modernization in earnest and the West which was already on its way to post-modernity.<sup>18</sup>

The initial period of Korean performance art can be divided into the era of ‘happenings’ led by radical performance art from the late Sixties to 1970, and the era of ‘events’ led by conceptual performance art from the mid-Seventies. Most heroes of Korean performance art history in this period belong to the ‘4/19 Generation’. These people had witnessed the April 19 Revolution and the May 16 Military Coup when they were in high school or college and experienced the *Yushin* dictatorship when they were in their 20s and 30s. Further, they were the first generation that had grown up under the influence of American pop culture. Their thirst for democracy, which developed while experiencing the Revolution, motivated their will to be the main agents of the new culture together with the individualistic attitude as a ‘way of living.’<sup>19</sup>

Until around 1970, these people presented radical ‘happenings’ to express their resistance to the ideals of the older generation. In 1967, some artists who participated in the *Union Exhibition of Young Artists* held a street protest in the downtown of Seoul. They picketed with signs criticizing artistic institutions and demanding new cultural policies. This can be regarded as the first political demonstration as activist art in the history of Korean art.<sup>20</sup> In 1968, Kuk Jin KANG, Chanseung CHUNG and Kangja JUNG presented a ‘happening’ titled *Murder at the Han Riverside* as a criticism against the established culture and art circles.

In June 1970, The 4th Group was formed centering on Kulim KIM and the young elites in their 20s and 30s. All cultural areas including art, theatre, fashion, music, film, and religion were gathered in this group.<sup>21</sup> By the time when this group was active, most Koreans were suffering from “both the oppression of a military dictatorship and the alienation of the developing capitalist system.” The government controlled the citizens’ physical bodies through strict regulations, and their bodies were denigrated as machines for modernization.

Performance artists who presented the early ‘happenings’ revealed people’s inherent physical and sexual desires. For instance, *The Transparent Balloons and a Nude* (1968)<sup>22</sup> attacked the patriarchal objectification of women by exhibiting a female artist’s body, and in *Condom & Carbamine* (1970), Ku-Lim KIM, Chan-Seung CHUNG and Tae-Su BANG handed out condoms to the students of Seoul National University. At the 1st Seoul International Contemporary Music Festival (1969) directed by Ku-Lim KIM, Chan-Seung CHUNG and Myung-Hee CHA simulated sexual intercourse. They addressed sex as the most basic desire to challenge the Confucian moral standards in Korean culture and the stoicism of the military regime as well as to criticize the commodification of the body.<sup>23</sup>

The moment signalling the climax and end of the ‘happening’ era is *Funeral for the Established Art & Culture* by The 4th Group. This performance was staged on Korea’s Independence Day as a symbolic ritual to bury the established art and culture. They marched along the street carrying a coffin decorated with flowers and the Korean national flag but were arrested by the police in the Gwanghwamun area. At that time, the leader of the group Ku-Lim KIM was interrogated all night in a police station. Less than two months after forming the group, he had no choice but to disband it.<sup>24</sup> The dictatorial government oppressed avant-garde art such as ‘happenings’ because it was linked to the younger generation’s pop culture and subculture, which were regarded by the state as ‘decadence’ or ‘rebellious ideas,’<sup>25</sup> thereby suppressing its critical meaning to the society.

Around the beginning of the *Yushin* system, performance art began to disintegrate because it was considered ‘immoral’ and ‘riotous.’ The mainstream art circles became more conservative. Despite this atmosphere, performance art re-emerged as ‘events,’ a process that was led by the S.T. Group.<sup>26</sup> This group was active for more than a decade in the 1970s. This period was an ‘era of a vacuum’ because the late Sixties’ youth culture movement entered a lull and the avant-garde art movements that expressed social messages became extinct.<sup>27</sup> Against the backdrop of the time, the S.T. Group placed emphasis on theoretical activities

and logic. By publishing newsletters and holding seminars, the group introduced and studied contemporary art theories. They were particularly influenced by Ludwig WITTGENSTEIN’s theory of the critical power of language, Joseph KOSUTH’s linguistic examination of art. The theories of U-Fan LEE combined the phenomenology of Maurice MERLEAU-PONTY with the philosophy of Nishida KITARO.<sup>28</sup>

Overall, the activities of the S.T. Group can be divided into two periods. From 1971 to 1974, its members mainly presented objects or installation art under the influence of U-Fan LEE’s theories, and from 1975, they mainly presented ‘events’ that were explicit and concise performance art.<sup>29</sup> This changeover to performance art was the result of their acknowledgement of the ‘body’ as the most critical element in works after researching the contemporaneous philosophies and art theories.<sup>30</sup> More directly, in April 1975, when Kun-Yong LEE presented the first ‘events’ titled *Indoor Measurement* and *Equal Area*, he seemed to have begun performance art after getting some information about Japanese avant-garde art trends from Kulim KIM as well as experiencing performances when he participated in the ’73 Paris Biennale.<sup>31</sup> The first ‘events’ revealed U-Fan LEE’s theory to transcend the objectively targeted view of the world and to encounter the world through ‘events’ based on phenomenological ‘rhetoric,’ which were related to the previous objects and installation works. However, in October that year, he presented several ‘events’<sup>32</sup> such as *Drawing Lines*, *Biscuit Eating*, *Ten Round-trips*, *Age Counting*, and *Round Trip of Two People* which were different from his first ‘events’ in that the logical inevitability of action and its consequences were emphasized in these works.<sup>33</sup>

From around 1975, Yong-Min KIM, Neung-Kyung SUNG, Suk-Won CHANG, and Jin-Sup YOON along with Kun-Yong LEE presented numerous ‘events.’ LEE explored ‘the logical event’ as ‘the artistic act as reasoning of the body instead of the mind’ and coined the term ‘logical event’ to refer to the performance art of the S.T. Group.<sup>34</sup> These ‘events’ featured repetitive and controlled bodily acts which were common in the artist’s daily life. LEE argued “the events of Event-Logical inspiration

could not escape the boundaries of the art system, which differentiated them from ‘real’ actions that were subject to coincidence and uncertainty.” The concept of neutral logic in the ‘Event-Logical’ theory stemmed from the body’s attempt to contemplate the world through a linguistic structure.<sup>35</sup>

The artists of the S.T. Group revealed the analytical attitude of the artist as the subject of an action through their ‘events,’ which by itself had resistance-related meanings in the collective discourse of the Seventies.<sup>36</sup> In the exhibition *Event-Logical* (1976), three artists (Kun-Yong LEE, Neung-Kyung SUNG, and Yong-Min KIM) staged ‘events’<sup>37</sup> in accordance with strict procedures and ruling out improvisation or accidental situations. Like the ‘events,’ from *The Fourth ST Exhibition* in 1975, the ‘event’ of the S.T. Group was refined by casting off dramatic elements, excluding symbols and allegories, and the repetitive acts that were the distinctive characteristics of their ‘events.’<sup>38</sup> The ‘events’ of the S.T. Group were conducted based on logical processes by contemplating ‘what art is’ in the Cogito-style self-reflection. Particularly, Kun-Yong LEE’s *Body Drawing(The Method of Drawing) series*<sup>39</sup> is a strong index of the subject. Only the changes of his body position or the level of body restraint, which he had planned, decided the lengths and curves of the drawings revealing the apparent existence of the body as a subject. In the Seventies, Korean society pursued collective ideals such as nationalism, suppressing individualism. However, the ‘event’ artists of the S.T. Group focused on their bodies and actions. All the actions they presented related to the sense, judgment and indicative decision of the ‘I’ that controls the body. In that sense, their ‘events’ caused ruptures in the collective ego of the authoritarian era as well as struck back at the utilitarian industrial system through meaningless acts.<sup>40</sup>

In addition, according to Kun-Yong LEE, the ‘event’ was an avant-garde strategy “to subvert the mechanism of control” and by exhibiting the body’s internalization of the pressure of a totalitarian system, the ‘events’ sought to “expose and resist the encroachment of political power onto the body of an individual.” Many ‘events’ featured compulsive repetition or strictly regulated actions, which were reminiscent of factory labour or military drills.<sup>41</sup>

In the context of criticism of contemporary society, Neung-Kyung SUNG's *Newspapers: Newspapers: From June 1, 1974* (1974) was a relatively direct criticism of the dictatorship. He was interested in the informational quality of press media and the political nature of everyday life. For this work, he cut out the articles of a newspaper every day, put them in an acrylic container, and left the newspaper with images and advertisements. The work "mocked the violent political censorship of the military government by punning on the popular phrase, 'the truth can be read between the lines.'"42 Two years later, by further developing this work, he presented an event titled *Reading Newspapers* in which he cut out the articles after reading them out.

Furthermore, performance art as a social outcry kept being presented even in this rigorous period on a few occasions. Jum-Sun KIM's work *Mourner's House of Hongs*43 (1975) is an example. This happening on the theme of a funeral was staged at a graduation ceremony at Hongik University. The artist perceived the graduation as a symbolic death when entering society that was full of anxiety under the martial law. Chanseung CHUNG *Hair Cutting Happening* (1978) also had a sense of criticism of the regime which even regulated the citizen's hair styles. In this happening, he gave out his hair strands to the audience, and recited 'Aesthetics of Long Hair' after shaving his head.44

In 1976, the National Museum of Modern and Contemporary Art sent an official letter to art organizations in accordance with the instructions of President PARK. The official letter prohibited 'artistic acts of violating public order and morals as in outdoor happenings' as well as 'pseudo-art disguised in avant-gardness.' As this letter implied, they lived in such illogical times, so they pursued 'the logic' in their 'events.'45

### 3-2. Performance Art and Art Activism in the Democratization Movements of the 1980s

Although PARK's dictatorship ended with his death, the political repression of the dictatorship lasted until the late 1980s as a new military regime

emerged. However, the civil society's resistance also became more active and better organized. The issue of socially engaged art also emerged as a major agenda in the art circle. The dark era of the Seventies which was characterized by political oppression and labour struggles led to the development of political avant-garde art, Minjung Art (People's Art) in the early 1980s.46 In art activism in which artists and citizens used art practices in real politics, there were some cases that can be dealt with in the context of performance art. The unique declarative aspects of performance art were incorporated into the collective and political festivals in minjung art. Before talking about these aspects, I will focus on the performance art of the Eighties that was developed based on the legacy of the avant-garde art of the Sixties and Seventies.

The dissolution of the S.T. Group' in 1980 led to the suspension of the presentation of 'events' and performance art developed without receiving significant attention until the mid-Eighties.47 In this period, performance art was more active in other regions than in Seoul. In 1980, the artists of the 'Daejeon 78 Generation' presented 'field events' near Shintan riverside. In the same year, The 1st Geumgang Contemporary Art Festival was held at Gongju. This festival also had the characteristics of an outdoor art festival. In addition, the YATOO Outdoor Art Research Group was formed around Gongju in 1981. This group focused on creating art that sympathized with nature.48 Their art practices in the natural environment were mainly installation and performance art. In 1981, The 1st Winter, Daeseongri 31 Artists Exhibition was also held on Bukhan riverside in Gapyeong, near Seoul. The young artists that participated in the art event were fed up with the oppressive society and the authoritarianism of the mainstream art circle. The artists of *Dansaekhwa* (monochrome abstraction), which was the mainstream art trend, insisted that their art practices were a process of self-discipline to reach absolute spiritual freedom by unifying the object and the self. They tried to reach a state of being consistent with the essence of the original nature. This ideal came from the traditional thoughts and they chose abstract 'nature' as an artistic ideal to establish Korean identity. Unlike this, the artists in The 1st Winter Daeseongri 31 Artists Exhibition

or YATOO Group chose real 'nature – outdoor' to challenge the mainstream art and to present a new place for performance and installation art. For them, 'nature' is not an ideal but a real place for art practices that served as an alternative to the existing art institutions and art markets centering around the city. Furthermore, comparing the Gukpung 81 cultural festival organised by CHUN's government with The 1st Winter Daeseongri 31 Artists Exhibition, the contrasting meanings of these events were revealed. The former was a political event49 to distract college students in order to weaken the resistance to the military regime shortly before the first anniversary of the suppression of the Gwangju Democratization Movement. However, in the latter event, the avant-garde artists who wanted to create an open space for an audience to experience their art works were creating the democratic publicness through their art activities in 'outdoor-nature.'50

Until the mid-Eighties, most performance artists did not have the chance to present their works in the downtown of Seoul. However, after CHUN's government won the bid to host the 1986 Asian Games and the 1988 Summer Olympics (Seoul was chosen in 1981), the government began to take a partial conciliatory stance to show stability and order to the international community as a response to the criticism of the dictatorship. For instance, they lifted the curfew, abolished school uniforms and loosened hair styles in 1983, and implemented the 'car-free street' policy on weekends in Daehangno of Seoul in 1985. This 'car-free street' was a complex cultural space for the public as the local government allowed people to hold cultural events there. Some artists held the '86 *Here is Korea* street exhibition there. These artists actively sought to communicate with the cultural public through installations and performance art in outdoor public spaces.51 In the Korean performance art history, this exhibition was a significant inflection point because performance art pieces were presented in the downtown of Seoul for the first time since the disbandment of The 4th Group.

In 1986, when performance art returned to the public space in the city, a large-scale exhibition of performance art, the '86 *Performance and Installation Art Festival*, was held at the Artcosmos

Museum in Seoul.52 In the exhibition, there were numerous performance art presentations by participants. Through this, performance artists across the country were able to meet each other, and this meeting became a catalyst to many forthcoming art events organized by artists themselves. At that time, the exhibitions of performance art increased drastically. In 1987, there were around 30 performance art exhibitions. Particularly, in the exhibition '87 *Batang, Flow – The Nine Day Funeral*, artists from various fields such as literature, fine art, theatre, films, dance, and Korean folk music participated in one theme.53 As this implies, the performance art of the Eighties is characterized as a phenomenon of fusion. Artists with diverse backgrounds were involved in creating collaborative pieces, although most experiments were done by performance artists with backgrounds in fine art. In addition, some of these art practices also took their techniques of expression from memorials, funeral ceremonies, physical restraint, and so on to express the oppressive atmosphere of the time. For example, at this festival, Young-Seong SHIN's performance titled *Aqur's Prayer* dealt with the deaths of youths which occurred in the course of constitutional abolishment and hard-fought democratization. He was a member of Nanjido which was one of the small groups of the 1980s that were searching for a new language of expression between the two big discourses of formalistic modernism and social realism.54 They newly developed the issues which had been previously addressed in the avant-garde art of the Sixties and Seventies by denying the abstract, uniform and material-centered aesthetics.55 These young artists began presenting performance art as an alternative to contrast with the two big discourses after meeting the old generation through the performance art exhibitions in the late Eighties. Other artists from the small groups of the 1980s that presented performance art were Keun-Byung YOON in TARA, Yong-Sok HA in Nanjido, and Bul LEE in Museum and so on. This reveals the lasting continuity of Korean performance art until the late 1980s.56

Meanwhile, after the *June 29th Declaration* in response to the people's calls for democratization and a direct presidential election system, the



Daehangno road became the space for 'street politics' because opposition social groups and citizens used the 'car-free street' as the venue for political rallies. In this atmosphere, performance artists also revealed social criticism in their works. For instance, in 1987, Jin-Sup YOON's Performance Group presented *The Big Eye* in the 'car-free street,' which indirectly hinted at the suffering of the citizens under the control of dictatorial power.<sup>57</sup>

In the year 1986, from this turning point, the orientation of performance art drastically began changing. Performance art, which had emerged through the introduction of the temporal attributes of performing arts as an avant-garde strategy, re-emerged as a new 'total art' by actively adopting the attributes of other art genres.<sup>58</sup> In the late 1980s, tendencies in performance art became more varied, and performance art as an art genre was being established and revitalized within the cultural and artistic circles in a postmodern atmosphere. In 1988, the Korean Performance Artist Association was formed.<sup>59</sup>

As mentioned in the beginning of this chapter, some art activities presented by minjung artists can also be highlighted in the context of avant-garde performance art. Many Asian political art organizations comprising social realists showed "activism as collective actions linked to the social and political contexts." The political art organizations of social realists actively participated in political protests or engaged in community activities, performances and rallies in association with workers, farmers and student groups.<sup>60</sup> As a case, minjung art flourished between the Eighties and the mid-Nineties in South Korea. It pursued social participation through art with critical perspectives on the reality of its surroundings. Minjung art can be understood within two discursive frameworks, which are 'critical modernism' and the 'minjung cultural movement.' While the first framework puts stress on "minjung art's self-reflexive inquiry into the South Korean modern art scene during the 1970s and 80s," the second one "reveals the ways in which minjung art sought to take part in the radical social revolution and serve its political agenda."<sup>61</sup> Minjung artists adopted various activities and expressions to dismantle the boundary between art and daily life, attack artistic institutions, and reject

the union between art production and commodity production systems.<sup>62</sup> With these avant-garde characteristics, some art practices can be treated as performance art. In this paper, I will present several minjung art practices that can be discussed in the context of performance art with the hope of future study on this issue.

According to Wan-Kyung SUNG, the minjung art movement can be divided into three periods, which are the beginning period (1980-1984), the middle period (1985-1989), and the final period (1990-1998). In 1979, the Gwangju Free Artists Council was formed in Gwangju and Reality and Utterance was formed in Seoul. During the first period, small-scale collective activities flourished, the artists of these groups pursued 'art as communication' paying attention to the visual culture of the industrial society.<sup>63</sup> Following these first generation groups, one of the second generation groups, Durung, which was led by Bong-Jun KIM, was formed in 1983. This group used the Aeogae little theatre as the main space for their activities. Since this theatre was also used by other groups of traditional performing arts, Durung was influenced by the traditional performing arts.<sup>64</sup> In particular, they adapted *sinmyung* (the vital energy and convivial spirit) which was originally developed in theatres and performances of the Sixties and Seventies minjung cultural movements.<sup>65</sup> Like Durung, some other artists in suburban and rural areas recreated the images and themes of folk traditions as an activist form of minjung. The artists collaborated with artisans and performers in mask-making, woodcut printing, and performances, so the traditional theatrical style called *madangguk* was improved. In particular, Bong-Jun KIM expanded the aesthetic qualities of *madangguk* theatre, emphasizing its unique relationship between artists and audiences as well as art and communal festivals.<sup>66</sup> These activities such as the *madangguk* of Durung can be interpreted as performance art led by visual artists who were influenced by traditional performing arts and its symbiotic productions.

From the year 1985, minjung artists began to methodically engage in social movements and work with the 'audience' that was discovered while addressing political issues through their art.<sup>67</sup> The minjung artists presented their art activities and

works in everyday spaces. Their main media were woodcut prints, *gulgaegrim* (enormous banner paintings), murals, cartoons, posters and flags as these could be produced quickly and copied in large quantities.<sup>68</sup> As the oppression of CHUN's regime became severe, the wave of radical social movement against the dictatorship quickly rose. The explosive social movement brought on "the massive emergence of socially engaged art productions at the protests" while encouraging the artists "to organize themselves as activists and subjugate art under the logic of social reform."<sup>69</sup> From 1987, the street became the main stage of art activism as the artists stepped out into the street where citizens called for democratization and used powerful images of citizens' requests while drawing with them. In this period, the art activism, which artists and citizens presented together in the public struggle site, was the core of minjung art.<sup>70</sup> Specifically, minjung artists contributed directly to resistance movements as the blueprints for massive rallies, marches, festivals, and public funerals. For example, Byung-Soo CHOI, who was famous for his *gulgaegrim*, planned, designed, and directed the visual and performative details of major political events such as the *June Resistance* and *July-August Labour Struggle* of 1987, and the funeral procession for Han-Yoel LEE. He also "mapped a march through the city, acutely sensitive to the visual dialectics of time and space" for the funeral of Kyung-Dai KANG.<sup>71</sup> These activities can also be interpreted newly in the context of performance art, which were realized through the participation of the masses.

#### 4. Conclusion. How Avant-garde Artists Resisted the Authoritarian Regimes with their Bodies in the Conditions of Korean Modernism

In the exhibition *Awakenings: Art in Society in Asia 1960s-1990s*, the curators believed that the driving force of Asian avant-garde art was rooted in three trajectories: democratization, decolonization, and anti-modernism.<sup>72</sup> When the dictatorial

governments in Asian countries suppressed the people's political activities and freedom of expression, the pro-democracy movements were triggered and a new awareness of subjectivity began emerging among the citizens. They considered these changes as the trajectory of democratization. The democratic movements throughout Asia were an influential driving force to change the form and the function of art.

Focusing on South Korea, the past decades from the 1960s to the 1980s, when the avant-garde art trends emerged and developed, were a period of social absurdities and conflicts, interwoven with the industrialization led by the military regimes and desire of citizens for democratization. South Korea had a long and fervent history of democratic movements against the dictatorship. The struggle for democracy resulted in the victory of the pro-democracy movement around 1987.

The past 30-year authoritarian regimes built on the unique form taken under Korean modernity were indirectly and directly criticized by avant-garde artists. The Korean avant-garde performance art in this period was not performance art as a genre but an artistic experiment and a challenge to the existing artistic institutions, and the meaning of this challenge often extended to the social criticism.

Most artists, who led the initial period of Korean performance art, belonged to the '4/19 Generation.' Under PARK's military dictatorship, the young artists, who had already experienced the democratic spirit through the April 19th Revolution, used 'happening' "as a political weapon to restore the subjectivity of the individual and to reform society through self-expression of the desiring body."<sup>73</sup> The social order of the authoritarian regime based on the Korean hybrid modernity (Confucian modernity or Manchurian modernity), had the potential of being shaken by the subjectivity of the artistic 'happenings' being organised at this time, so the regime suppressed the avant-garde artists participating in them.

Under the government's censorship and the negative perception of avant-garde art in the *Yushin* period, performance art re-invented itself as 'events' mainly through the activities of the S.T. Group. They grasped that the body was the most essential element in the contemporaneous

discourses and presented 'events' insisting that their actions only referred to the internal issues of art without any sociopolitical meanings. Kun-Yong LEE insisted that the *Event-Logical* events' could be validated within the art system. Nonetheless, their performance had several layers of meanings related to political resistance. Firstly, in the mid-Seventies, the 'events' featured repetitive and controlled bodily acts that were common in the artist's daily life. These compulsive repetition or strictly regulated actions of the 'events' exposed the body's internalization of the pressure of a totalitarian system by subverting the mechanism of control. In this context, Neung-Kyung SUNG's *Newspaper Events* are important works in that his repetitive actions of cutting out the articles of a newspaper every day not only imitated daily actions subversively but also contained relatively direct criticism to the violent political censorship of the regime. Secondly, the artists of the S.T. Group through their 'events' sought to reveal the analytical attitude of an artist as the subject of an action which by itself had meanings relating to resistance at the time when "increasing state surveillance and propaganda exhorting citizens to put the nation before the self fatally compromised the idea of personal space or sovereignty."<sup>74</sup> In the period when individualism was suppressed under collective ideals, the 'events' of the S.T. Group attributed to the sense, judgment and indicative decision of the 'I' that controlled the body. In that sense, their events caused ruptures in the collective ego of the authoritarian era as well as struck back at the utilitarian industrial system through meaningless acts.<sup>75</sup>

Although the happenings of the 1960s and the events of the 1970s had different forms of action and concepts from each other, both trends were presented by the '4/19 Generation' who had experienced the democratic revolution and had the desire for individual freedom in the oppressive society. Centering around the body, their strategy to subvert the authoritarian society was different. The 'happening' directly interrupted daily life and dealt with more instinctive desires related with pop culture to attack the existing system. The 'event', however, sought to prove the 'I' which was the subject of an act within the art institutions through a logical reasoning of the body. In a certain

sense, both strategies can be considered as an act of presenting an alternative subjectivity to the oppressive society of their time.

In the 1980s, when the resistance to the military dictatorship of the Fifth Republic and the aspiration for democratization reached a boiling point, minjung art, which is a practical art movement, emerged to overcome social absurdities and stood against modernism<sup>76</sup> In this atmosphere, performance art based on the legacy of the avant-garde of the Sixties and Seventies was developed more actively in Daejeon and Choongnam province than Seoul in the early 1980s. In particular, the artists of the Daejeon 78 Generation and the YATOO Outdoor Art Research Group led the development of performance art in the regions. Their artistic activities were often presented in the natural environment. In 1981, there was another outdoor art event titled The 1<sup>st</sup> Winter, Daeseongri 31 Artists Exhibition in Gapyeong. The young participants in this event chose real 'nature – outdoor' to present a new place for performance and installation art seeking to create the democratic publicness near Seoul where the government-inspired arts events were held to weaken the people's resistance to the regime.

In the context of the democratic publicness, the sociocultural changes of the mid-1980s were important. Before the hosting of the 1986 Asian Games and the 1988 Summer Olympics, the regime implemented some policies to show stability and order to the international community. Specifically, it instigated a 'car-free street' policy in the Daehangno street of Seoul. This 'car-free street' became a public space where people could hold cultural events. In this venue, the exhibition '86 *Here is Korea* was held by some performance and installation artists who sought to communicate with the cultural public. From the year 1986, the number of exhibitions of performance art increased drastically. In the late Eighties, artists from various art fields were involved in collaborative performance art pieces. This boom of performance art reflected the sociocultural changes around 1987. In a way, performance artists of the Eighties took performance as an alternative art practice to overcome the two big discourses ('abstract modernism' and minjung art). From the turning point in year 1986, tendencies in performance art became more varied, and with its

diversity, performance art as an art genre was being established and revitalized within the cultural and artistic circles.

The performance art of the 1980s was based on the legacy of the avant-garde art of the previous two decades. The legacy was valid for the young artists of the Eighties because they needed to find alternatives to the two big art trends which were 'abstract modernism' isolated from the reality and minjung art embedded in political messages. They presented performance art as alternative answers to the questions on art. Their new art practices could be an alternative subjectivity to the South Korean society of the Eighties, where people were still isolated by both the authoritarian oppression and the contradictory structure of capitalism.

Meanwhile, in the same period, the minjung art movement was more actively involved in social reality. Although minjung art was hegemonic in nature, by serving a political purpose, it not only had political but also aesthetic avant-garde characteristics in that it adopted various activities and expressions trying to "transcending the existing binaries between art and life, art and history, and art and society."<sup>77</sup> Related to these aspects of minjung art, there were some activities of minjung artists that can be highlighted in the context of performance art. Minjung artists actively participated in political protests or engaged in community activities, performances and rallies. For instance, one of the minjung artist collectives, Durung was influenced by the practices of Korean traditional performing arts along with the Eighties' folk culture movements. Some minjung artists including the members of Durung worked with local community activists and performers of traditional arts. The place of *Madangguk* in the minjung art of the Eighties was the result of the collaboration with the artisans and performers of traditional folk arts. It can be interpreted as performance art led by visual artists who were influenced by traditional performing arts and its symbiotic productions. In the middle period (1985-1989) of minjung art, the art activism, which artists and citizens presented together in the sites of public struggle, was the core of minjung art. For instance, a minjung artist Byung-Soo CHOI contributed directly to resistance movements by providing the blueprints for massive

rallies, marches, festivals, and public funerals. These activities can also be considered as performance art which the participation of the mass realized.

At this point, we can reconsider the historical origin of minjung art. Minjung art, specifically the activism artists' combatant spirit and optimism have their origin in the minjung cultural movement of the Sixties and Seventies that began with the April 19th Revolution.<sup>78</sup> This revolution is historically significant in that a new historical subjectivity had emerged. The students or workers, who successfully forced President RHEE to resign as the result of it, became individuals undergoing a monumental event with "an eye-opening experience." The '4/19 Generation' that shared this experience was the main agent to prompt "a moment of awakening, especially about the question of freedom and liberty – and the possibility of achieving them."<sup>79</sup> Thus, at this point, when considering the minjung artists who did their art practices based on the legacy of the '4/19 Generation' along with the Sixties and Seventies performance artists who were of the '4/19 Generation,' we reach the point where the youths of the '4/19 Generation' shared the experience of 'awakening,' although their ways of resistance against the authoritarian regimes were different.

In the trajectory of democratization in South Korea, avant-garde performance artists resisted the authoritarian regimes with their bodies, and their art practices usually seemed to suggest another way of living against the dominant collective ego. I believe that the Korean performance art, developed around the 'body' that emerged as a powerful place of existence, was a practical presentation of alternative subjectivities challenging the existing systems – the military dictatorships - formed in the conditions of modern Korea.

## Notes

<sup>1</sup> This exhibition was held at the National Museum of Modern Art, Tokyo from 10 Oct. to 24 Dec. in 2018; at the National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea from 31 Jan. to 6 May; and at the National Gallery Singapore from 14 Jun. to 15 Sep. in 2019.

<sup>2</sup> In a forum of the exhibition titled *Contact Points of Contemporary Art in Asia* (MMCA Gwacheon, 31 Jan. 2018), Suzuki Katsuo's presentation topic was *Rehabilitation of the Narrative in Asian Art* and he explained this.

<sup>3</sup> Okwui Enwezor, "Modernity and Postcolonial Ambivalence," *South Atlantic Quarterly*, vol. 109, no. 3 (Summer 2010): 600. Text originally published in the catalogue: *Altermodern* (London: Tate, 2009).

<sup>4</sup> Supermodernity is based on "the general character and forms it has taken in European and Western culture," and is related to ideas on evolution, progress, development, and so on, and is essential for the development of the world system of capitalism. "It is foundational to all other subsequent claims and discourses of modernity." Okwui Enwezor, "Modernity and Postcolonial Ambivalence," 610-611.

<sup>5</sup> Okwui Enwezor, "Modernity and Postcolonial Ambivalence," 611-612.

<sup>6</sup> Chang Eun-Joo, *The Future of Confucian Modernity: The Legitimation Crisis of Korean Modernity and Democracy as Human Ideal* (Paju: Korean Studies Information, 2014).

<sup>7</sup> Han Suk-Jung, *Manchurian Modern: The Origin of 1960s Korean Developmental Regime* (Seoul: Moonji Publishing Co., Ltd., 2016).

<sup>8</sup> Kim Yung-Myung, "Patterns of Military Rule and Prospects for Democracy in South Korea," in *The Military and Democracy in Asia and the Pacific* ed. Ron May and Viberto Selochan (Canberra: ANU Press, 2004), 120.

<sup>9</sup> Edward M. Graham, "The Miracle with a Dark Side: Korean Economic Development under Park Chung-Hee," in *Reforming Korea's industrial conglomerates* (Washington, DC: Institute for International Economics, 2003), 14.

<sup>10</sup> Kim Yung-Myung, "Patterns of Military Rule and Prospects for Democracy in South Korea," 120-121.

<sup>11</sup> Edward M. Graham, "The Miracle with a Dark Side: Korean Economic Development under Park Chung-Hee," 14-15.

<sup>12</sup> Kim Yung-Myung, "Patterns of Military Rule and Prospects for Democracy in South Korea," 123.

<sup>13</sup> *Ibidem*, 124-126.

<sup>14</sup> Kim Yung-Myung, "Patterns of Military Rule and Prospects for Democracy in South Korea," 126.

<sup>15</sup> Paik Nak-Chung, "Democracy and Peace in Korea Twenty Years After June 1987: Where Are We Now, and Where Do We Go from Here?" *The Asia-Pacific Journal: Japan Focus*, vol.5, issue 6 (2007), accessed 9 Nov. 2019, <https://apjif.org/-Nak-chung-Paik/2440/article.html/>.

<sup>16</sup> Oh Kwang-Soo wrote the script of this 'happening' and 'Mudongin' and 'Shinjundongin' participated in it. In this performance, Kim Young-Ja held a plastic umbrella and sat on a chair, surrounded by ten artists holding candles. The artists sang a song titled "Bird, Bird, Bluebird" while circling around Kim. They concluded the performance by breaking the umbrella.

<sup>17</sup> In the exhibition *Renegades in resistance and challenge 50-year history of performance art of Korea: 1967-2017* (2018), an art historian Cho Soo-Jin, and a curator of the exhibition Yoon Jin-Sup suggested that the street protest by the participants in *Union Exhibition of Young Artists* can be considered as the first 'happening' in Korea.

<sup>18</sup> Cho Soo-Jin, "Confronting an Era through the Body: Korean Performance Art of the 1960s and 70s," in the exhibition catalogue *Reenacting History: Collective Actions and Everyday Gestures* (Gwacheon: National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea, 2017), 216.

<sup>19</sup> Cho Soo-Jin, "The Whole Story of the 'Fourth Group': The Challenge and Frustration of 'Korean' Happening," Seoul: The Korean Society of Art History, *Reviews on the Art History* 40 (2013): 153.

<sup>20</sup> Yoon Jin-Sup, "Resistance & Challenge and Avant-gardeness & Experimentation: Renegades as Outliers Brief History of the 50-Year Performance Art of Korea," in *Renegades in resistance and challenge 50-year history of performance art of Korea: 1967-2017* (Daegu: Daegu Art Museum, 2018), 59. Exhib. cat.

<sup>21</sup> Cho Soo-Jin, "The Whole Story of the 'Fourth Group,'" 145.

<sup>22</sup> This work, which was the first nude performance in Korea, was presented by Kuk Jin KANG, Chanseung CHUNG, and Kangja JUNG.

<sup>23</sup> Cho Soo-Jin, "Confronting an Era through the Body: Korean Performance Art of the 1960s and 70s," 220.

<sup>24</sup> Yoon Jin-Sup, "The Study on the Korean early 'Happenings'," in *The Theory and Field of Performance Art* (Seoul: Jinkyung Publisher, 2012), 81-83.

<sup>25</sup> Park Choon-Ho, "A Study on the 20th-century Korean Art History: Focusing on the 1960s-70s Art," Seoul: The Korean Society of Art Theory, *The Journal of Art Theory and Practice*, no.16 (2013): 28.

<sup>26</sup> S.T. Group was an acronym for 'Space and Time Sculptural Group.' It was formed in 1969 and was active until 1980.

<sup>27</sup> Kim Mi-Jung, "I, as a Logical Subject not Collective: The Meaning of ST Art Movement in 1970s Society," Gwacheon: National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea, *Journal of the National Museum of Modern and Contemporary Art*, vol.8 (2016): 146.

<sup>28</sup> Cho Soo-Jin, "Confronting an Era through the Body: Korean Performance Art of the 1960s and 70s," 224.

<sup>29</sup> Kim Mi-Jung, "I, as a Logical Subject not Collective: The Meaning of ST Art Movement in 1970s Society," 154.

<sup>30</sup> Cho Soo-Jin, "Avant-garde Gestures Incorporated into the Korean Art History: Performance art of Korea in the 1960s and the 1970s," in *Renegades in resistance and challenge 50-year history of performance art of Korea: 1967-2017* (Daegu: Daegu Art Museum, 2018), 50. Exhib. cat.

<sup>31</sup> Kang Tae-Hi, "1970's Performance Art Event: On ST Members' Works," Seoul: Association of Modern Art History *Journal of History of Modern Art*, vol. 13, no.1 (2001): 9.

<sup>32</sup> In *The Fourth ST Exhibition* in October 1975, Lee Kun-Yong presented five events. One of his representative performance art works, *Biscuit Eating* was one of the five events. Lee attempted to eat hardtack using the right hand. His right arm was progressively restrained by the application of a splint to the wrist, elbow, upper arm, and back (respectively).

<sup>33</sup> Kim Mi-Jung, "I, as a Logical Subject not Collective: The Meaning of ST Art Movement in 1970s Society," 155.

<sup>34</sup> Cho Soo-Jin, "Avant-garde Gestures Incorporated into the Korean Art History: Performance art of Korea in the 1960s and the 1970s," 52.

<sup>35</sup> Cho Soo-Jin, "Confronting an Era through the Body: Korean Performance Art of the 1960s and 70s," 224. Referring to the article by Lee Kun-Yong, "Report on Three Dimension Art and Performance Art of Korea: 'Happenings' of the 1960s through 'Events' of the 1970s," *Space* (1980).

<sup>36</sup> Kim Mi-Jung, "I, as a Logical Subject not Collective: The Meaning of ST Art Movement in 1970s Society," 149.

<sup>37</sup> Lee Kun-Yong presented *Drawing Lines*, *Logic of Hands*, and *Logic of Place*. Kim Yong-Min staged *A Damp Cloth*, *Drawing and Erasing*, and *Two Stones*. For *A Damp Cloth*, he picked up a wet towel placed on the floor and slowly squeezed it out, shook off remaining water, folded it, then again squeezed it out so that no drops of water could come out, and finally left with a towel wiped off the floor. Sung Neung-Kyung presented *Reading Newspapers*, *15 seconds*, and *Contraction and Expansion*. For *Contraction and Expansion*, he contracted and extended his body as much as possible to do something with only the body.

<sup>38</sup> Kim Mi-Jung, "I, as a Logical Subject not Collective: The Meaning of ST Art Movement in 1970s Society," 157-158.

<sup>39</sup> For the *Body Drawing* series, Lee found different ways of restricting his body's movement, and then performed the drawing under those restrictions. The body's actions, which varied in position, posture, and degree of restraint, eventually remained the drawing of different variations on the plane.

<sup>40</sup> Kim Mi-Jung, "I, as a Logical Subject not Collective: The Meaning of ST Art Movement in 1970s Society," 160-164.

<sup>41</sup> Cho Soo-Jin, "Confronting an Era through the Body: Korean Performance Art of the 1960s and 70s," 224. Referring to the notes dated from 10 to 16 June in Lee Kun-Yong's "Artist Note on Performances at Namgye Gallery in Daejeon in 1979."

<sup>42</sup> Sung Wan-Kyung, "From the Local Context: Conceptual Art in South Korea," in *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s* (New York: The Queens Museum of Art, 1999), 120. Exhib. cat.

<sup>43</sup> In the script of the happening, Kim Yong-Ik would fall on the ground in the middle of the graduation ceremony, and his friends would place him in a coffin, and nail it down, and then Lee Il-Ho would hold the picture of the deceased and lead the funeral procession.

<sup>44</sup> Cho Soo-Jin, "Avant-garde Gestures Incorporated into the Korean Art History: Performance art of Korea in the 1960s and the 1970s," 53-54.

<sup>45</sup> *Ibidem*, 54

<sup>46</sup> Yoon Jin-Sup, "The Beginning and Development of Performance Art in Korea in the 1980's," in *Performance Art of Korea 1967-2007* (Gwacheon: National Museum of Contemporary Art, Korea, 2007), 111. Exhib. cat.

<sup>47</sup> Cho Soo-Jin, "How did Korean performance art secure publicness?: Daehangno in 1986 as 'Nori Madang,' and the Korea Performance Art Association," Seoul: Korea Association for History of Modern Art, *Journal of History of Modern Art*, no. 44 (2018): 253.

<sup>48</sup> Yoon Jin-Sup, "The Beginning and Development of Performance Art in Korea in the 1980's," 112-113.

<sup>49</sup> About 6,000 students from 194 universities across the country, including traditional folklore artists and celebrities, staged a total of 659 performances, with a large number of people from the organizers totaling 10 million in the downtown of Seoul.

<sup>50</sup> Cho Soo-Jin, "How did Korean performance art secure publicness?: Daehangno in 1986 as 'Nori Madang,' and the Korea Performance Art Association," 260-262.

<sup>51</sup> *Ibidem*, 262-266.

<sup>52</sup> *Ibidem*, 267-268.

<sup>53</sup> Yoon Jin-Sup, "The Beginning and Development of Performance Art in Korea in the 1980's," 113-114.

<sup>54</sup> Kim Chang-Dong, "Korean Avant-Garde Movement: Rebellious Escape: Status from the late 1960s to late 1980s," in *Busan Biennale 2016 – Project 1 an/another avant-garde china-japan-korea* (Busan: Busan Biennale Organizing Committee, 2016), 212-213.

<sup>55</sup> *Ibidem*, 215-216.

<sup>56</sup> Cho Soo-Jin, "How did Korean performance art secure publicness?: Daehangno in 1986 as 'Nori Madang,' and the Korea Performance Art Association," 269.

<sup>57</sup> *Ibidem*, 275.



<sup>58</sup> Ibidem, 270-271.

<sup>59</sup> Yoon Jin-Sup, “The Beginning and Development of Performance Art in Korea in the 1980’s,” 115-116.

<sup>60</sup> Bae Myung-Ji, Seng Yu Jin, Suzuki Katsuo, “Introduction – Awakenings: Art in Society in Asia 1960s-1990s,” in *Awakenings: Art in Society in Asia 1960s-1990s* (Gwacheon: National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea, 2019), 276.

<sup>61</sup> Sung Wan-Kyung, “The Rise and Fall of Minjung Art,” in *Being Political Popular: South Korean Art at the Intersection of Popular Culture and Democracy, 1980-2010*, ed. by Lee Sohl (Seoul: Hyunsil Publishing, 2013), 189.

<sup>62</sup> Sung Wan-Kyung, “From the Local Context: Conceptual Art in South Korea,” 124.

<sup>63</sup> Sung Wan-Kyung, “The Rise and Fall of Minjung Art,” 192.

<sup>64</sup> Kang In-Hye, “The Meaning of Tale, Folklore, and Shamans Represented in Durung, 1980s’ Minjung Art Movement Group,” Seoul: The Korean Society of Art History, *Reviews on the Art History*, no. 52 (2019): 197.

<sup>65</sup> Sung Wan-Kyung, “The Rise and Fall of Minjung Art,” 193.

<sup>66</sup> Sung Wan-Kyung, “From the Local Context: Conceptual Art in South Korea,” 122-124.

<sup>67</sup> Ibidem, 122.

<sup>68</sup> Choi Youl, “Korea’s Minjung Art Movement: 1980s Art in Urban Streets and Plazas, Schools and Factories, and Rural Areas,” in *Awakenings: Art in Society in Asia 1960s-1990s* (Gwacheon: National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea, 2019), 308. Exhib. cat.

<sup>69</sup> Sung Wan-Kyung, “The Rise and Fall of Minjung Art,” 190.

<sup>70</sup> Oh Mi-Jin, *The Activist Public Art in Korean Minjungmisul (People’s Art)* (Seoul: M.A. Kookmin University, 2016), 30-31.

<sup>71</sup> Sung Wan-Kyung, “From the Local Context: Conceptual Art in South Korea,” 124.

<sup>72</sup> Bae Myung-Ji, Seng Yu Jin and Suzuki Katsuo, “Introduction – Awakenings: Art in Society in Asia 1960s-1990s,” 275.

<sup>73</sup> Cho Soo-Jin, “Confronting an Era through the Body: Korean Performance Art of the 1960s and 70s,” 222.

<sup>74</sup> Joan Kee, “Why Performance in Authoritarian Korea?” in *Performance Histories from East Asia 1960s-90s: an IAPA Reader, Curators’ Series #11. Institute of Asian Performance Art*, ed. Victor Wang (London: DRAF, 2028), 108. Text originally published in *Tate Papers*, no.23 (2015).

<sup>75</sup> Kim Mi-Jung, “I, as a Logical Subject not Collective: The Meaning of ST Art Movement in 1970s Society,” 163-164.

<sup>76</sup> Kim Chan-Dong, “Korean Avant-Garde Movement: Rebellious Escape: Status from the late 1960s to late 1980s,” 203.

<sup>77</sup> Sung Wan-Kyung, “The Rise and Fall of Minjung Art,” 190.

<sup>78</sup> Ibidem, 190-191.

<sup>79</sup> Ibidem, 190.

Enwezor, Okuwi. “Modernity and Postcolonial Ambivalence.” Durham: Duke University Press. *South Atlantic Quarterly*, vol. 109, no. 3 (Summer 2010): 595-620. Text originally published in the catalogue: *Altermodern*. London: Tate, 2009.

Graham, Edward M. “The Miracle with a Dark Side: Korean Economic Development under Park Chung-Hee.” In *Reforming Korea’s industrial conglomerates*, 11-50. Washington, DC: Institute for International Economics, 2003.

Han, Suk-Jung. *Manchurian Modern: The Origin of 1960s Korean Developmental Regime*. Seoul: Moonji Publishing Co., Ltd., 2016.

Kang, In-Hye. “Meaning of Tale, Folklore, and Shamans Represented in Durung, 1980s’ Minjung Art Movement Group.” Seoul: The Korean Society of Art History. *Reviews on the Art History*, no. 52 (2019): 195-216.

Kang, Tae-Hi. “1970’s Performance Art Event: On ST Members’ Works.” Seoul: Association of Modern Art History. *Journal of History of Modern Art*, vol. 13, no.1 (2001): 7-33.

Kee, Joan. “Why Performance in Authoritarian Korea?” In *Performance Histories from East Asia 1960s-90s: an IAPA Reader, Curators’ Series #11. Institute of Asian Performance Art*, ed. Victor Wang, 96-121. London: DRAF, 2018. Text originally published in *Tate Papers*, no.23 (2015).

Kim, Chan-Dong. “Korean Avant-Garde Movement: Rebellious Escape Status from the late 1960s to late 1980s.” In *Busan Biennale 2016 – Project 1 an/another avant-garde china-japan-korea*, 198-219. Busan: Busan Biennale Organizing Committee, 2016. Exhib. cat.

Kim, Mi-Jung. “I, as a Logical Subject not Collective: The Meaning of ST Art Movement in 1970s Society.” Gwacheon: National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea. *Journal of the National Museum of Modern and Contemporary Art*, Vol.8 (2016): 145-167.

Kim, Yung-Myung. “Patterns of Military Rule and Prospects for Democracy in South Korea.” In *The Military and Democracy in Asia and the Pacific*, eds. Ron May and Viberto Selochan, 119-131. Canberra: ANU Press, 2004.

Oh, Mi-Jin. *The Activist Public Art in Korean Minjungmisul (People’s Art)*. Seoul: M.A. Kookmin University, 2016.

Paik, Nak-Chung. “Democracy and Peace in Korea Twenty Years After June 1987: Where Are We Now, and Where Do We Go from Here?” *The Asia-Pacific Journal, Japan Focus*, vol. 5, issue 6. Accessed 9 Nov. 2019. <https://apjif.org/-Nak-chung-Paik/2440/article.html>.

Park, Choon-Ho. “A Study on the 20th-century Korean Art History: Focusing on the 1960s-70s Art.” The Korean Society of Art Theory. *The Journal of Art Theory and Practice*, no.16 (2013): 7-40.

Sung, Wan-Kyung. “From the Local Context: Conceptual Art in South Korea.” In *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, 119-125. New York: The Queens Museum of Art, 1999. Exhib. Cat.

Sung, Wan-Kyung. “The Rise and Fall of Minjung Art.” In *Being Political Popular: South Korean Art at the Intersection of Popular Culture and Democracy, 1980-2010*, ed. Lee Sohl, 108-202. Seoul: Hyunsil Publishing, 2013.

Yoon, Jin-Sup. “The beginning and development of Performance art in Korea in the 1980’s.” In *Performance Art of Korea 1967-2007*, 110-119. Gwacheon: National Museum of Contemporary Art, 2007. Exhib. cat.

Yoon, Jin-Sup. “The Study on the Korean early ‘Happenings.’” In *The Theory and Field of Performance Art*. Seoul: Jinkyung Publisher, 2012.

Yoon, Jin-Sup. “Resistance & Challenge and Avant-gardeness & Experimentation: Renegades as Outliers Brief History of the 50-Year Performance Art of Korea.” In *Renegades in resistance and challenge 50-year history of performance art of Korea: 1967-2017*, 57-71. Daegu: Daegu Art Museum, 2018. Exhib. cat.

## Bibliography

Bae, Myung-Ji, Seng Yu Jin, and Suzuki Katsuo. “Introduction – Awakenings: Art in Society in Asia 1960s-1990s.” *Awakenings: Art in Society in Asia 1960s-1990s*, 274-280. Gwacheon: National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea, 2019.

Chang, Eun-Joo. *The Future of Confucian Modernity: The Legitimation Crisis of Korean Modernity and Democracy as Human Ideal*. Paju: Korean Studies Information, 2014.

Cho, Soo-Jin. “The Whole Story of ‘the Fourth Group’: The Challenge and Frustration of ‘Korean’ Happening.” Seoul: The Korean Society of Art History. *Reviews on the Art History* 40 (2013): 141-172.

Cho, Soo-Jin. “Confronting an Era through the Body: Korean Performance Art of the 1960s and 70s.” In *Reenacting History: Collective Actions and Everyday Gestures catalogue*, 216-226. Gwacheon: National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea, 2017. Exhib. cat.

Cho, Soo-Jin. “Avant-garde Gestures Incorporated into the Korean Art History: Performance art of Korea in the 1960s and the 1970s.” In *Renegades in resistance and challenge 50-year history of performance art of Korea: 1967-2017*, 43-56. Daegu: Daegu Art Museum, 2018. Exhib. cat.

Cho, Soo-Jin. “How did Korean performance art secure publicness?: Daehangno in 1986 as ‘Nori Madang,’ and the Korea Performance Art Association.” Seoul: Korea Association for History of Modern Art. *Journal of History of Modern Art*, no. 44 (2018): 253-284.

Choi, Youl. “Korea’s Minjung Art Movement: 1980s Art in Urban Streets and Plazas, Schools and Factories, and Rural Areas.” In *Awakenings: Art in Society in Asia 1960s-1990s*, 308. Gwacheon: National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea, 2019. Exhib. cat.

# Jin Sup YOON

## AVANT-GARDE-NESS AND EXPERIMENTATION: RENEGADES AS OUTLIERS

I.

It was 1971 when I first came across information on Korean performances. I was mesmerized by an article on happenings covered in a combined edition of a weekly magazine called *Reading Newspaper* when I was a student at a vocational high school in the countryside. It was a happening titled *Funeral for the Established Art & Culture* conducted by the 4th Group. The happening was an avant-garde art of challenge and resistance by a group of young avant-garde artists gathered in Sajik Park in Seoul at midday on August 15, 1970.

I will talk about the happening in details later. In this article, I would like to narrate the history of Korean performances in a different manner from the past, which is to explain about the experiences I have had and things I have seen against the background of my times. To this end, I will make a brief explanation of my artistic preference or tendency.

When I was in middle school, I was vaguely exposed to avant-garde art after reading the literature of Yi Sang KIM Haegyeong (1910-1937). There was a book in the study in my house in the countryside, which was from the Korean Collection: *Compilations by Multiple Authors* bought by my

eldest sister-in-law when she was married to my eldest brother. The book covered the novels and poems of Yi Sang KIM Haegyeong who pursued dadaistic experimental and avant-garde literature during the twenties and thirties and is admired as a pioneer of avant-garde literature throughout the history of Korean literature. I encountered Yi Sang's poems and novels including *Ogamdo* (which means: Crow's eye view poem) and *The Wings* when I was an emotionally sensitive adolescent. Thus, I passionately read literature books and wrote on my own, and I started to study painting by joining an art club when I entered middle school thanks to my talents in fine art.

The period about 1967-68 is when we saw the full-fledged launch of avant-garde art in the contemporary art history of Korea. The year 1967, when Korea's first happening *Street Protest* was staged, was the year of inauguration of the 6<sup>th</sup> President of Korea, Chung-Hee PARK who took the helm as a former general through the May 16th coup d'état to gain political power in 1961.

The period prior to that in my memory is filled up with the anecdotes from my seniors along with the vaguely remembered currency reform administered by the militaristic PARK government in the early sixties. In other words,

for approximately a decade starting with my entry into the art college after I grew up and conducted events and performances myself, I would have to depend on information from books or anecdotes from my seniors. Yet, the history of Korean performances after the mid-seventies when I made a debut with an experimental photographic work titled *Mediating Term* can be recounted on the basis of my own experiences and information. Now, I would like to start discussing the history of Korean performances based on my curatorial experiences after the late eighties and my writing career as a critic after 1990.

## II.

The film *Parasite* by director Joon-Ho BONG recently won four Oscars, which created a big stir throughout the world. When I visited Poland last October in Poznań, I did a drawing with a unique design for a poster of *Parasite*. In fact, parasites recall not such a pleasant memory from my childhood, when many Korean children suffered from gastric volvulus. In the road by my village there used to be the smell of the gasoline burnt in the cars driving along it, and children liked the savory odor, and many adults said roundworms in their stomach liked the smell.

I took a bus to visit a city like Cheonan and take part in art contests when I was in elementary school. In retrospect, various vehicles including taxis, trains and buses, high-rise buildings (although they were of four or five stories), and flashy window displays enabled me to experience the city's modernity. After the sixties, the shift to modernity was in full swing. The usage of the metric system was implemented in 1963, and the government conducted the population census each year. The implementation and acceptance of the metric system as part of the modernisation of Korea is significant because it meant a shift from an agrarian society to an industrial one. A shift from *sikgyeong* meaning 'for the period of having a single meal' to international standards of metre and kilometre meant establishing a modern institution. Doctorate degree holders made a great contribution for various institutions to be adopted and settled in many fields including politics,

economy, society, culture and education along with advanced Western administrative institutions. Major newspapers in Korea back then introduced Korean Ph.Ds from abroad (including the U.S.) in the society section with their small photos, which aroused an education zeal among Koreans.

Followed by the April 19th Revolution that overturned the corrupt Liberty Party-led administration, general Chung-Hee PARK launched a coup to dominate the regime on May 16th, 1961. In the next year, he established and implemented the Five-Year Economic Development Plan to revive the post-war impoverished economy. The national agenda, including achieving the export volume of 10 billion dollars led by the Saemaedul (New Village) movement was implemented. In 1967, when happenings were presented in the Union Exhibition of Young Artists by artists led by the Mu Coterie and Sinjeon Coterie, the grand plan to construct the Gyeongbu (Seoul-Busan) Express Highway was announced as a presidential election pledge.

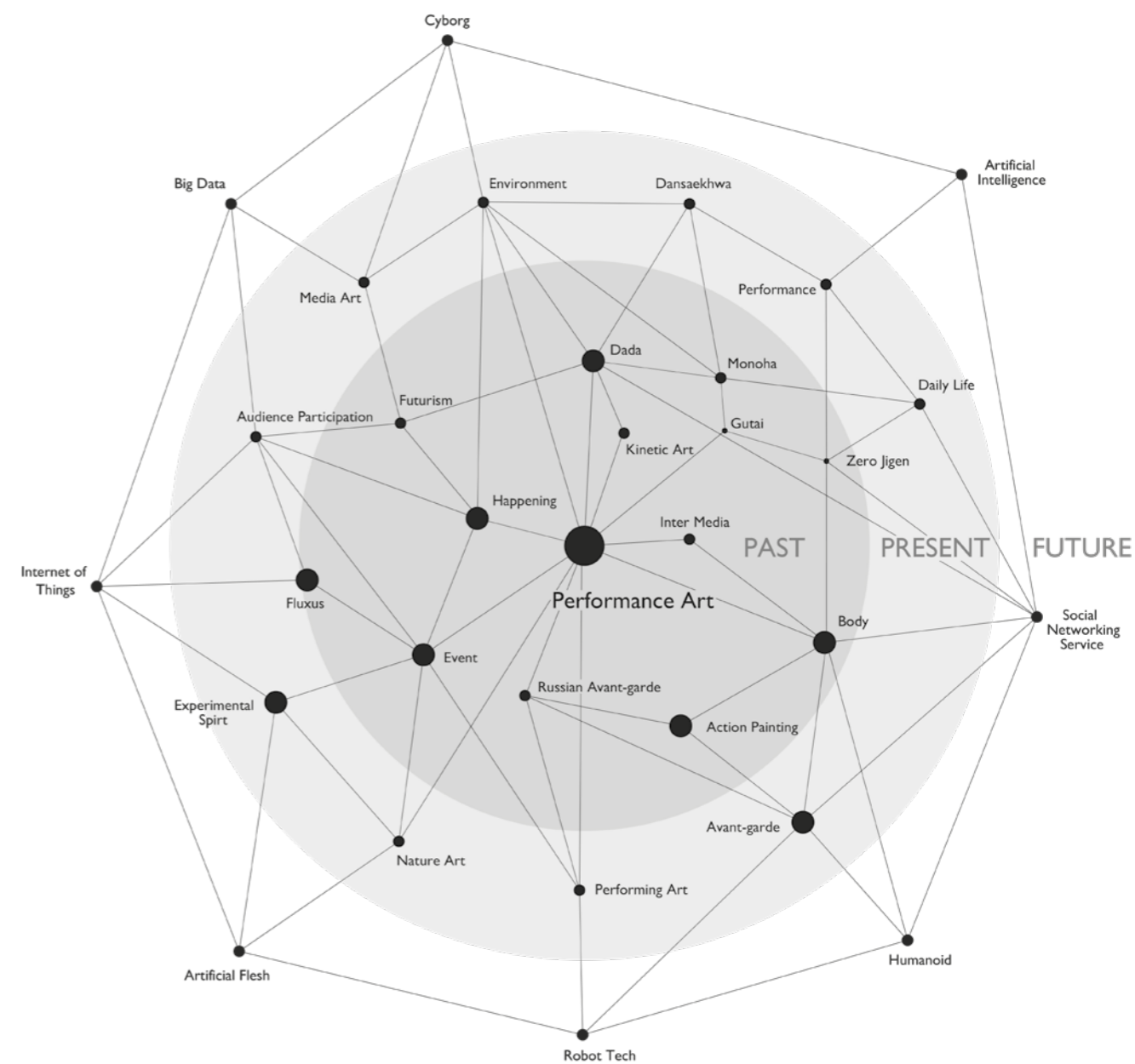
On December 11, 1967, the Union Exhibition of Young Artists<sup>1</sup> was held in the Exhibition Hall of the Central Intelligence Agency. The happening of *Street Protest* by the participating artists, and *Happening with a Vinyl Umbrella and Candlelight* staged on December 14 introduced a fresh and shocking avant-garde art to the then conservative society.

## III.

When we are discussing Korean performances, controversies lie in whether or not they are homegrown or imported. True, they had been adopted from the West, but 'happenings' that were popular in Korea in the sixties have a strong autogenous tendency in their content. This is an unprecedented rarity in the world. I once half-jokingly said of this phenomenon, "A cow catches a rat while stepping back,"<sup>2</sup> emphasizing the positive side of this phenomenon.

According to the memoir of Chanseung CHUNG, a pioneer of happenings in Korea in the sixties, he said he did not even know the word 'happening'. Those that knew the word were

Rhizomatous Map of Performance Art







1



2



3

- 1 Neung Kyung SUNG, *Newspapers: From June 1, 1974*
- 2 Kuk Jin KANG, Kangja JUNG, Chanseung CHUNG, *Murder at the Han Riverside*, 1968
- 3 Mu Coterie & Shinjeon Coterie, *Street Protest*, 1967

correspondents of foreign news in newspaper companies. It is assumed that since they were knowledgeable about overseas novelties, they could have encountered happenings.

Kulim KIM, one of the pioneers of the Korean avant-garde art in Korea, said that it was through foreign magazines that he came to gain information on the Western avant-garde art including happenings. His testimonial was that he came to know of the foreign avant-garde art through such magazines as *Time* or *Life* from the American troops stationed in Korea.<sup>3</sup>

Chanseung CHUNG or Kulim KIM's testimonials reveal an important fact when discussing happenings in Korea. Back then, KIM became aware of a lot of information by purchasing many books from a foreign art bookstore in front of the Chinese Embassy to Korea in Myeongdong, Seoul. Yet, since he was not familiar with English, he mostly looked at the paintings, which brought about an extraordinary outcome with a unique form of happenings. In Korean happenings, there was nothing with a partitioned structure like Allen KAPROW's *18 Happenings in 6 Parts*, which is an example showing a unique style of Korean happenings.

*Murder at the Han Riverside* held by Han River in 1968 or *Funeral for the Established Art & Culture of the 4<sup>th</sup> Group* held in Sajik Park in Seoul in 1970 as socially satirical happenings starkly criticized their contemporary social reality. *Murder at the Han Riverside* staged by three artists – Kuk Jin KANG, Kangja JUNG and Chanseung CHUNG – was an avant-garde happening to criticize the rampant scandals of the National Art Exhibition. It was a street happening performed by the 4<sup>th</sup> Group covering theatrical play, pantomime, fashion and film along with artists. Members that took part in the happening were arrested by the police in the middle of the street protest, imprisoned for a minor offense, and were released on warning.<sup>4</sup>

#### IV.

The seventies was a period of cruelty when oppression of the media and violation of human rights were conducted by the military regime of

PARK. As shown by *Five Bandits* by Jiha KIM, socially rampant corruption and irregularities caused anxiety about the government among ordinary citizens that led a diligent life. While the early sixties was the period that resulted in the tangible achievement of the Five-Year Economic Development Plan, its side effects were significant. The dark reality of the Korean society during the period, represented by the suicide of Tae-il JEON, a worker who set himself on fire in Pyeonghwa Market, continued until the end of this period with the murder of president PARK on October 26, 1979.

At this time, one had to be rather fortunate to see events in the advanced avant-garde form in the art community when there were less than 10 commercial galleries in Seoul. During the period, performances were dominant in international shows including Paris Biennale and Sao Paulo Biennial, so the avant-garde art gained popularity among Korean artists.

A performance first appeared (under the name of an 'event') in Baekrok Gallery in 1975. It was staged by Kun-Yong LEE who presented *Indoor Measurement and Equal Area*, which had a subtitle of *Event Logical*, which later became a hallmark of him. Yet, in the regular exhibition of the S.T. Group' in 1974, one year before then, Neung-Kyung SUNG performed the act of cutting out articles after attaching a copy of *Dong-A Daily* newspaper on the wall every day during the exhibition period. He dealt with social issues in the art community which back then was fully inclined to modernism. As such, many artists had a weak social awareness which fell way behind the happenings of the sixties.

The piece *We stroke* by the author of this article released in the S.T. exhibition held in Gyeongji Gallery in 1977 was a playful nomadic event heralding performances of the eighties. The performance inducing the audience to engage in, as I suggested, everyday issues through performance by building a tiny log cabin or making a fence.

## V.

The murder of president PARK in 1979 brought the 'spring of democratization' represented through the emergence of the three Kim's – Daejung KIM, Youngsam KIM and Jongpil KIM. And yet, it was short-lived. The new military government that emerged through the 'December 12 incident' in 1979 oppressed citizens of Gwangju and exerted its dominant power along with the inauguration of general Doo-Hwan CHUN as the 11th President of Korea. The eighties were seemingly a period of economic abundance as symbolized by the 1986 Asian Games and 1988 Olympic Games, and they served to disguise the harms of the then political oppression. People's yearning for democratization induced the 'June 29 Democratization Declaration' with the 1987 democratization movement. Performance in the eighties triggered a tendency for total art through cross-genre convergence to the point of forming such groups as the Korean Performance Artist Association.<sup>5</sup>

The early 1980s were a period of a conflict between modernism centered on the Dansaekhwa art dominating the seventies and Minjung (People's) art. The sentiment was officially triggered by the holding of the Contemporary Art Workshop organized by the Dong Duck Museum in 1981. Avant-garde groups, including S.T., Reality and Utterance and Seoul 80 were invited. The theme was 'Modalities of Presentations and their Ideologies in Avant-garde Groups,' which served as a catalyst to discuss the changes and development of the art community in the eighties.

In 1986, the '86 Performance & Installation Art Festival organized by the Artcosmos Museum triggered a gathering of loosely networked performance artists nationwide. After that, the event '86 Here is Korea was organized as a nationwide festival with outdoor installations and performance art.

Korea entered the era of globalization starting from the nineties. The international prestige of Korea after the 1986 Asian Games and 1988 Olympic Games was increased. Korean performance art in the 1980s and 1990s established the prestige that allowed Korea to be prepared for international exchanges in the new millennium of

the 2000s. While diversity thrived, which was not comparable with the sixties and the seventies, the number of practitioners skyrocketed. Active artists back then were: Yongdae KANG, Joonsoo KIM, Jaegwon KIM, Soonchoo NAM, Junggyu MOON, Hyosung BANG, Neung-Kyung SUNG, Youngsung SHIN, Hongjae SHIM, Chiin AHN, Kun-Yong LEE, Doohan LEE, Bul LEE, Ija LEE, Kyungsook LIM, Geunbyung YUK, Jin Sup YOON and Choongyun CHO.<sup>6</sup> In the Daejeon Performance Art Festival held in Daejeon in 1987, the following artists were invited: Kun-Yong LEE, Neung-Kyung SUNG, Chiin AHN, Yongmoon KIM, Jungheun KANG, Jin Sup YOON, Hyosung BANG, Junggyu MOON, Chuljong SHIM, Changsoo PARK, Doohan LEE, Gunjoon HAN, Honghae SHIM, Taekjoon LIM, Sangjoon KO, Choongyun CHO, Ilgook CHUN, Jungmyung KIM and Myungsoon KIM.

The following quote presents the trend of Korean performance art back then:

The performance held at ['89 Young Artists] exhibition (the predecessor of [Young Search] exhibition) held at the National Museum of Modern and Contemporary Art from March 26 to April 23, 1989 was the first case to have a marginalized performance to have entered into the mainstream. Therefore, this event was the first and the last exhibition to have invited performance artists since its formation in 1981. The then commissioner and art critic Woohak YOON invited Chiin AHN, Jin Sup YOON, Doohan LEE and Bul LEE. They turned the central exhibition hall at the solemn National Museum of Modern and Contemporary Art into total chaos. LEE Doohan made a fuss where he baked sauries over a movable cooking stove, covered his body with plaster, and moved around while covering his penis with an alarm lamp. At a recent occasion where I met Doohan LEE, he said he felt a sheer fear threatening his life because of the plaster that so firmly tightened his body.<sup>7</sup>

During this performance I threw 180 eggs over large windows on the facade of the



Neung Kyung SUNG, *How is your business doing*, Namsan Traditional Village, 2015

central exhibition hall, and performed an action-driven drawing session. Bul LEE wore weird needlework clothing reminiscent of a monster, and went around the exhibition hall, and Chiin AHN distributed hundreds of cards to the accompaniment of loud music. This scene was aired on 'Munhwaga Sanchez' (A Walk Around the Cultural Circles) on KBS in Korea, and one lawmaker called the broadcasting network to complain by saying, "Is it art?" by calling the head of the National Museum of Modern and Contemporary Art ("Wrangling with an art museum on an egg throwing incident against a performance art," *Segye Ilbo*, March 30, 1989).

## VI.

During the period, performances varied from personal discourses – dominance of narratives – to social issues such as AIDS, body-oriented-ness, gender, feminism and homelessness. This can be seen as a transitional signal when social oppression and conflict penetrating into the dictatorship in the

seventies were deconstructed to induce a transition from collectivism to fragmented individualism.<sup>8</sup>

They had a strong tendency to internalize personal discourses including grotesqueness or narcissism in the nineties, unlike those in the eighties when auditory and visual experiences were focused on.

At 10:00pm on December 31st, 1999, performance artists gathered at Theater Zero before Hongik University. They were from all across the nation to attend Nanjang, Millennium Performance: 1999-2000 and present performances set according to a predetermined procedure. The event, which I curated, was voluntarily attended by participant artists, which was a 'chaotic show' as an amalgam of boozing, comedy, chaos, disorganization, improvisation and happenstance. The show started with a performance of Neung-Kyung SUNG. He read a statement for a ritual written on a burning paper fan, artists presented their performances. Seungtaek LEE poured *makgeolli* – the Korean traditional liquor – in green wine bottles into disposable paper cups the audience were holding,



and the mouth part of the bottles was exaggerated to resemble a penis, so the liquid being poured was reminiscent of semen. A woman in the audience received it and drank it, arousing booring, laughter and humorous exclamation from the audience. Gukhee LEE staged various performances by messing up the stage. The highlight was that LEE wanted to defecate on stage towards the end of the performance but could not because he was feeling excessively nervous and then a puppy toy stopped moving around. The gesture seemingly symbolized a moment when the century neared its end. Sukhwan KIM who moved around Suwon Fortress, exuding a white cloud by carrying a coffin with a disinfection sterilizer arrived at the site on a truck, and burnt the coffin on the road in front of the theatre. His performance implied disinfection of evil crowds while putting an end to the old generation at the closing of the twentieth century.

The 2000s can be summarized as the era of internationalization of Korean performances. Starting with Seoul International Performance Art Festival (SIPAF) in 2000, the KoPAS Group led by Baekgi KIM, the Bucheon International Performance Art Festival (BIPAF) founded by Obong HONG in Bucheon, 'SORO' led by Jaeseon MOON (and the Performance Art Network ASIA (PAN ASIA) founded in 2008 as an extension of that) are some of the most thriving international events and groups.

The KoPAS Group led by Baekgi KIM has held performances on the theme of 30 Years of Korean Performance Art since its first show in 2002 annually near Hongik University. It has renamed itself as the Jeju International Experimental Art Festival with its headquarters relocated to Jeju Island and held events every year. Jaeseon MOON's PAN ASIA held its 10<sup>th</sup> anniversary performance festival in the Asia Cultural Centre in Gwangju and Ilmin Museum of Art in Seoul in 2019.

## VII.

In the catalogue for *Renegades in Resistance and Challenge* held in the Daegu Art Museum in 2018 to celebrate the 50<sup>th</sup> anniversary of the Korean

performance art, there is a conceptual map on the lineage of the performance art in Korea. The map is based on the diagram I came up to explain the concept of 'Dansaekhwa' at the exhibition of *Dansaekhwa of Korea* curated by myself at the National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea in 2012.

At the centre of the diagram lies the performance art, and two circles spread out outwardly. The central circle is the past, the circle outside it is the present, and what is outside of it is the future. While fine lines connecting big and small dots are interwoven, the lines protrude outwardly. It is the future and the point to which we need to pay attention. It is the area where the present and the future belong, which is called the Fourth Industrial Revolution. Let's take a look at the scattered dots and terms – cyborg, big data, IoT, artificial flesh, robotics, humanoid, social media and AI. They are concepts which the present and future performances would have to encounter explicitly or implicitly or converge together. Ushering in the epochal changes that are inevitably different from the past, a new concept for performance art must be devised. Through the diagram, readers would "fully expect that the performance art of today is not simply an artistic genre or a medium, but the one that bears seeds for 'performology' to unfold in the future."<sup>9</sup> To this end, we need global discussions and implementation beyond the nation, race and culture.

## Notes

<sup>1</sup> Participating groups and members for the Union Exhibition of Young Artists are as follows:

Mu (Zero) Coterie: Bunghyun CHOI, Youngja KIM, Dan LIM, Taehyun LEE, Bokchul MOON, and Iksang JIN; Sinjeon (New Exhibition) Coterie: Kuk Jin KANG, Duksoo YANG, Kangja JUNG, Sunhee SHIM, Inhwan KIM, and Chanseung CHUNG; Origin Coterie: Myungyoung CHOI, Sungwon SUH, Seungjo LEE, Soik KIM, and Kiok SHIN.

<sup>2</sup> A Korean expression to describe a situation where one achieves something by slim chance or pure luck as when a bull steps on and catches a rat while taking steps backward without even looking.

<sup>3</sup> "Kulim KIM, Pioneer of Avant-Garde Art of Korea. Happenings and Events: Korean Performance Art in the 1960s and 70s," *ACC Asia Culture Archive Report*, no. 4, 2016 (Seoul: Asia Culture Center (ACC), 2016), 16-17.

<sup>4</sup> The 4<sup>th</sup> Group was a group in pursuit of total art formed by Kulim KIM against the ideological background of Korea's traditional 'Intangible thought.' Its members include Chanseung CHUNG (art), Taesu BANG (nicknamed 'Beggard BANG'/ theater), Ilgwang SON (fashion), HoGO (pantomime) and Iktae LEE (movie), etc. They were oppressed for irritating the authorities by satirically entitling them 'Tonryeong (Kulim KIM)' which takes the first consonant of the word 'President' or 'Dae-tonryeong' and vice leader (Chanseung CHUNG). They even formed local organizations, but they were disbanded in a few months.

<sup>5</sup> It was formed in 1988. I was its founding chairman along with vice chairmen Sanggun HAN (dance) and Doohan LEE (art), etc. Advisory members were: Kuk Jin KANG, Kulim KIM, Sejung MOO, Neung-Kyung SUNG, Woosung SHIM, Kun-Yong LEE, and Manbang LEE.

<sup>6</sup> They are participating artists for the exhibition of *Art & acts, and humans, and life, and thoughts, and communication* organized by Now Gallery (from July 7 to 17, 1989).

<sup>7</sup> March 20, 2018. From a dialogue with Doohan LEE.

<sup>8</sup> Yoon, Jin Sup "Resistance & Challenge and Avant-Gardness & Experimentation: Renegades as Outliers, a Brief History of the 50-Year Performance Art of Korea," in *Renegades in Resistance and Challenge. 50-year history of performance art of Korea: 1967-2017* (Daegu: Daegu Art Museum, 2018), 35. Exhib. cat.

<sup>9</sup> *Ibidem*, 75.

## Bibliography

"Kulim KIM, Pioneer of Avant-Garde Art of Korea. Happenings and Events: Korean Performance Art in the 1960s and 70s." *ACC Asia Culture Archive Report*, no. 4, 2016. Seoul: Asia Culture Center (ACC), 2016.

Yoon, Jin Sup. "Resistance & Challenge and Avant-Gardness & Experimentation: Renegades as Outliers, a Brief History of the 50-Year Performance Art of Korea." In *Renegades in Resistance and Challenge. 50-year history of performance art of Korea: 1967-2017*, eds. Gyeyoung LEE et al., 25-38, 57-71. Daegu: Daegu Art Museum, 2018. Exhib. cat.



# Łukasz GUZEK

Academy of Fine Arts in Gdansk

## HAPPENINGS-EVENTS- PERFORMANCES IN POLAND: INTERMINGLING HISTORIES OF ART AND POLITICS

In 2018, the Art Museum in Daegu, South Korea, organized an exhibition entitled *Renegades in Resistance and Challenge; 50-year history of performance art of Korea, 1967-2017*, dedicated to the history of the development of contemporary art forms in Korea.<sup>1</sup> The exhibition consisted of two parts. The first was devoted to avant-garde art, which in the terminology of Korean art history means other forms than the two dominant forms at the time. The first was Dansaekhwa, that is abstract art of the seventies, more or less corresponding to the informel trend, but often using Asian ink or Korean paper from the bark of the dak tree. The second was Minjung Art, politically and socially engaged art of the eighties, mainly figurative, whose counterparts can be indicated in the political art of South America, but it would be interesting to compare it with socialist realism, as well as, going backwards to the expressionism of the twenties and thirties in Europe or more contemporary neo-expressionist graffiti art. The term avant-garde art is also distinguished from so-called Korean art, which means art with traditional forms, which in Poland we would classify as folk art or ethnography, but one should be aware that these are visual forms and iconography cultivated

since the Middle Ages, and refer to court art – as opposed to folklorism. The part of the exhibition dedicated to avant-garde art presented works that may be classified as installation art, art object, or generally conceptual and post-conceptual art forms. Hence, according to such a categorization, a lot of space was occupied by the media, film and photography.

The second part of this exhibition was devoted entirely to performance art. The documentation included works from 1967-2017. In this way, the continuity of the development of this art form for five decades was shown. Emphasizing historical continuity rather than change and the succession of various forms is the result of the specificity of historical thinking. Its main leading feature is the recognition and positive evaluation of immutability, an element of unification, and calm flux of things. And not change, or the element that reverses things, brings novelty, where the new replaces the old and invalidates it. This is considered the most important problem in Western art historiography, also in the relay-race of avant-gardes. At the same time, it is the methodological paradigm of the study of art history, including avant-garde art. In the description and interpretation

of both contemporary and early art history, these elements and aspects that change are important and are considered as the main factors of historicisation, not what is a continuation. Everything that is a continuation is considered a traditional factor hindering development. Tradition is ultimately a trampoline. In Western art, we neglect and reject history first, so that it can be carefully reconstructed with the help of scientific methods. However, as a result of such efforts, we create history anew, not recreate the old one. What matters is the difference, not the *status quo*. That is why in European museums, change is exhibited, not permanence. This is unlike this exhibition at the Daegu Art Museum, where performance art is a holistic artistic phenomenon. And this methodological premise must be the first and most important one that guides further considerations on the action art in this article.

The decision of the curators of the exhibition at the Daegu Art Museum to single out performance art from the set embraced by the notion 'avant-garde' is significant as such. And it indicates the importance that is assigned to this artistic practice in Korean contemporary art.

Therefore, a special methodology must be built for the purposes of this article. On the one hand, it must provide comparability. On the other it should demonstrate continuity. The third methodological aspect, interpretative methodology, concerns the socio-political context, the great world history that was the background for the art created during this period in Korea and Poland. The adopted methodology thus includes comparative studies, i.e. it singles out facts, works and events for comparison. In other words, it serves to enable such comparative and contextual research. At the same time, the research method is to allow the demonstration of the historical continuity of the subject of the study.

Catalogue was published along with the exhibition.<sup>2</sup> It contains the chronology of the development of Korean performance art in 1967-2017. It also encompasses documents, mainly photographs, action descriptions and statements regarding individual activities. Three essays open the catalogue. The first was written by an art

historian. So, according to the methodological assumptions of the discipline of art history, the author examines performance art from the perspective of a work of art, the visual forms and the artistic means used. And on the basis of formal and artistic analyses of works, the author outlines the history of performance art in Korea. The diachronic approach, covering the sixties and seventies, is balanced by synchronous divisions that correspond to several periods of development. Performance art appears as a whole, an artistic discipline whose specificity has been described through works of art, or in other words the features of the works constitute the features of the performance art discipline in Korea (Soojin CHO, "Avant-garde Gestures Incorporated into the Korean Art History: Performance Art of Korea in the 1960s and the 1970s"). The second essay deals with the context of the development of performance art in Korea during the last fifty years. The history of art forms is read here through the socio-political history of the country. In this perspective, the coherence of historical realities, which is the military dictatorship, determines the coherence of the actions by artists representing pro democratic social aspirations. Two words: 'resistance' and 'challenge' were chosen by the author of the essay as key words that explain the background of artistic activities and motivations of artists, and were decisive for taking up action as a form of creation. Importantly, this essay was written by one of the exhibition's curators, which indicates the direction of interpretation of historical documentation presented in the form of an exhibition installation (Jin Sup YOON, "Resistance & Challenge and Avant-Gardness & Experimentation: Renegades as Outliers, a Brief History of the 50-Year Performance Art of Korea"). The third essay is by the curator of the Daegu Art Museum and describes the assumptions of the organization of the exhibition, dividing the space into four parts corresponding to the history of performance art: Birth (1967-1970), Settlement (1971-1980), Spread (1981-1999) and Globalization (2000-on). This structure of the exhibition and the names of the titles of individual parts bring to mind the construction of a drama on stage. The history of performance

art is shown here and develops like an action in drama (the dramatic arc in a classical play), i.e. it is presented as a performance in itself. The title of the essay refers to the previous text of the curator, which additionally gives the exhibition concept coherence (Gyeyoung LEE, "Performance in Resistance, Archives in Challenge").

The presentation of archives plays an important role in this exhibition, especially the archives of Jaeseon MOON, who founded the Performance Art Network Asia (PAN Asia) in 2008, celebrating ten years of continuous activity. The inclusion of the archive in the exhibition demonstrates the role of the Korean art scene in performance art in the region. It is no accident that Korea plays this role. First, today's achievements are grounded in the long history of this art in the region. This is how history shapes the present. As a result, contemporary art festivals in Korea are booming today. These festivals are not just about performance art. They cover many phenomena of contemporary art, defined according to the terminology used in Korean art history as avant-garde art. It is interesting to compare this situation in Korea with the current situation in Poland, because performance art festivals in Poland are disappearing, unlike in the nineties, when there was a festival boom. All these art festivals in contemporary Korea are Pan-Asian, but also international. Hence the term 'globalization' is used here in a very justified manner.

The part of the catalogue containing the essays ends with a very interesting diagram depicting the dissemination of performance art, as well as the presence of the live art factor in other manifestations and phenomena of culture. This diagram was also presented at the exhibition, on the wall, as one of the exhibits, which further emphasizes its character of an artwork (and not only its informatory and education function). By placing the performance in the centre, the diagram shows its connections with other human activities in other fields not only of art, both in the past and present, as well as in the future. Performance is thus used as a natural component of life. Performance as a dynamic factor determines our perception of both artistic movements and everyday life. We understand

that it is a factor of change - political and artistic, in art. And at the same time it is what makes us more connected and united. The diagram (after Dick Higgins, it can be said to be a 'visual essay') bears the significant title of "Rhizomatous Map of Performance Art" and its author is Jin Sup YOON. A rhizome, like a network, describes the structure of non-binary development, and multidirectional (or non-directional) development. Therefore it represents unity despite its multiplicity. will begin the analysis of art in this article from an analysis of this diagram as a methodological indicator.

Although a rhizome migrates non-directionally, it also creates nodes during its development. These are significant points in the new incarnations of performance art. The first zone (past) are trends of the historical modernist avant-garde, but also post-war, up to the sixties, including action painting as well as happenings and events. The second (present) are the performance itself and genres related to performance art, as well as media art. This sphere includes social life and contact with nature as part of a wider area of human activity. The third sphere (future) is prospectively dominated by the digital media and social media. Digital life replaces natural life, and the place of man is replaced by a hybrid of man and technology (robots, humanoids, cyborgs, AI). In such a vision, performance art as an artistic practice based on the human condition does not save humans. Rather, it participates in human transformation into a technological entity. This rhizomatic history of performance, in the first part consistent with the findings of historians, and in the second corresponding to certain futuristic visions, is holistic and shows performance as a dominant development factor in contemporary art, and even more - in building a new civilization of the digital age. Otherwise, to bridge the edges of history, it can be said that without dadaist subversive criticism, it would be impossible to create today's technological tools of such criticism. Performance is therefore the main factor in the development of culture and in the same time the best tool for criticizing this culture. This discipline of art, often considered marginal due to its ephemeral character has therefore a very important role to play. This approach is the

basis of the interpretative methodology of artistic forms and practices of performance art in history and today.

Let's go back to Daegu. This is a special place for Korean history. It is in the vicinity of this metropolis that the largest base of the US Army is located. This is a trace of the political history, which is also present in the works of performance art. Daegu was also an important centre of contemporary art during the breakthrough period, the dominance of conceptual art and high days of performance art that was presented there (Daegu Contemporary Art Festival, from 1974). The museum itself is young, it was founded in 2011. So, history and contemporary meet in Daegu. The amalgamation of history and contemporary of performance art provides the framework for the comparative and contextual analyses carried out in this article. One other factor should be mentioned as forming the basis for laying the ground for comparative considerations. Although the performance art diagram discussed above includes avant-garde trends of the first half of the twentieth century, it should be remembered that modernist avant-garde art was not present in Korea at that time. Korean artists could not refer to artistic ancestors. This is in contrast to the situation in Poland, with artists like Tadeusz KANTOR or WITKACY for example, or the artists of the Workshop of the Film Form, experimenting with photography and film in the seventies, or to the constructivists (Katarzyna KOBRO, Władysław STRZEMIŃSKI). In Korea, in writing about history of contemporary art a trend called 'avant-garde' has been created, but it was the first Korean avant-garde. Hence 'avant-garde' is a descriptive term, and not evaluative one, just like in Poland, where it is a historical, but also critical, value-adding term.

The term 'performance art' has undergone a similar evolution in Korea and in Poland and now is similarly used as a general term for all types of live art. Life art is even a broader term than action art, which in visual arts seems to be the most general one. In Poland, the word 'performance art' began circulating more widely in artistic discourse after the I AM (International Artists' Meeting) festival, Warsaw, Remont

Gallery, 1978.<sup>3</sup> The I AM festival was important because of the first presentation of punk rock music in Poland. Later this gallery was a place of concerts for alternative music bands and sound performances, e.g. works by Andrzej MITAN.<sup>4</sup> Performance art is associated with conceptual art that dominated the art scene in the seventies. And the term itself was retrospectively referred to all action art works created throughout the decade. Today, expanded performance extends to related disciplines like postmodern dance, theatrical forms, contemporary music, net art as well as multiple performing arts practices (in the same way as in Korea, however it is global trend). During that time, the term 'parateatr' was used to describe phenomena that, on the one hand, reached beyond theatre or dance, and on the other they did not belong to the visual arts. This distinction is important here because, in Poland, performance art is closely related to the field of visual arts, historically it was created in this field and developed as a separate artistic discipline. The term 'parateatr' included such phenomena as Jerzy GROTOWSKI's theatre as well as the theatre of Tadeusz KANTOR or Józef SZAJNA. As part of the contemporary performance studies discipline, all performative artistic practices are studied as phenomena having common sources, a base in the dynamic approach to the art form, the artist's psychophysical condition, the inclusion of the beholder and context of everyday life. As was the case in Korea, the history of action art in Poland begins with happenings. These are the happenings by Tadeusz KANTOR, with his most widely known *Panoramic Sea Happening* (1967) and with a photo of Edward KRASIŃSKI conducting the sea waves. This action was a part of this happening. It had a compartmented structure, classic for Allan KAPROW's happenings, which in turn was related to the structure of a musical piece. The happening is composed of parts just like a piece of music, 4'33" of silence by John CAGE was composed of three parts. This structural aspect of happenings is not so strongly emphasized in the descriptions of the early Korean happenings. However, kinship with KAPROW and CAGE are pointed out (CAGE was a Buddhist, which proves that this influence was mutual). The elements of sound played an

important role in *Panoramic Sea Happening* and Kantor's other happenings. Like expanded music in happenings, so in the sixties and decades that followed, this form of action art was continued by Fluxus. In Poland, the Warsaw Autumn, an experimental music festival, was taking place at that time (since 1956).<sup>5</sup> And music forms related to CAGE and Fluxus were known. Contacts with Fluxus artists is important because they were one of the first conceptual and performance artists from the West who began to maintain permanent contacts with artists in Poland, which is due to the open nature of Fluxus art and their use of mail art. The first such contacts were initiated by Jarosław KOZŁOWSKI,<sup>6</sup> who ran the Akumulatory 2 gallery.<sup>7</sup> The first Fluxus festival (concert) in Poland took place in this gallery in 1977. In Korea, thanks to Nam June PAIK, relations with Fluxus were more direct than in Poland. This is an important factor for the analysis of this art, because in many artistic milieus in the world it was Fluxus artists who heralded contemporary art. The tradition of expanded music or sound art is well grounded in Korea, because artists could refer to PAIK's experiments (Seoul International Contemporary Music Festival, since 1969). But in Poland, the appearance of musical experiments in art actions was understood as the incorporation of a factor coming from outside the field of art. This arises from a strict western division between artistic disciplines.

In Poland, Andrzej MATUSZEWSKI's happening *The Procedure* (1969, in the odNowa gallery, Poznań) had the most classical compartmented structure.<sup>8</sup> At the same time, Włodzimierz BOROWSKI developed (since 1966) a very original form of happenings, which he called 'Syncretic Shows'. Based on his personal presence in spatial arrangements, he combined action with objects and installation art. He was an art historian by education and hence he consciously built the iconography of his works (not only in happenings), i.e. the relationship between image and meaning. His happenings were saturated with symbolic references.<sup>9</sup>

KANTOR's first happening, and the first one that took place in Poland, was titled *Dividing Line* (1965) and it had a classic structure composed

of a set of small nonsense actions or events. This structure directly referred to the avant-garde tradition of dada and surrealism and the ballet *Relache* by Francis PICABIA. The *Panoramic Sea Happening* was a complex structure, the largest of Kantor's happenings and the largest in Poland. It took place during an open-air meeting that was far from the big cities and art centres (where art was censored and more subjected to the control of political authorities). For this reason, plain-airs provided an opportunity for radical artistic activities throughout the rule of the totalitarian system in Poland. The same strategy was used by artists in other countries of the Soviet bloc behind the Iron Curtain, as well as in Russia. The *Panoramic Sea Happening* took place exactly in the year when *Happening with Vinyl Umbrella and Candlelight*, the first happening in Korea took place. Kantor's other happenings were *The Letter* (1968), a letter 14 metres long was carried by postmen from the post office to the Foksal gallery, Warsaw. This form of over-scale object referred to Claes OLDENBURG's works. *An Anatomy Lesson According to Rembrandt* (1968, first in the Kunsthalle Nuremberg, then the Foksal gallery) was a reference to the masterpieces of art history, but also in the *Panoramic Sea Happening* one of the parts was called *Medusa Raft*, which was referring in the composition of figures to the famous painting by Théodore GÉRICHAULT. References or quotes from the history of art often appear in his paintings, based on the postmodern principle of 'intertextuality.'

The year 1968 and time around this year, because we are dealing with processes, is special in Poland and Europe. Anti-government student unrest in Poland erupted in March 1968. Paris exploded in May that year. In August, the Prague Spring was bloodily suppressed by the invasion of the Warsaw Pact army, under the command of Soviet Russia.

In contrast to the previously presented artists, who in their happenings focused a lot of attention on formal solutions in accordance with the modernist principle of the art autonomy, Jerzy BEREŚ in his happenings always emphasized the symbolic meaning of the actions and props he used. For him, the art form primarily conveys meaning.



Happenings were invented as a discourse and a dissident discourse. This attitude brings his work closer to the Korean artforms, where the meaning and message of content are particularly important. Similarly, BERES'S happenings (called by him 'Manifestations') have always had a polemical sense directed towards the authorities, emphasizing the need for resisting but also for dialogue, entering into a dispute. And he organized such disputes during his happenings. The first of them took place in March 1968 and was called *Prophecy* (or *Oracle*, first at the Foksal gallery, then at the Krzysztofory gallery in Kraków). The happening and exhibition took place during the student protests in March that year, after the riots in Warsaw and a few days before the outbreak of the riots in Kraków. His happenings are related to his sculptures, in which he also takes care of their metaphors and symbols. For him, the artist is a prophet who can predict the course of events in reality. In 1988, the artist decided to repeat the happening *Prophecy* (*Oracle*) on its twentieth anniversary. He then wrote the phrase 'it will be fulfilled' on his body - a few months later talks between the government and the opposition began, which resulted in the first free elections in Poland and the Soviet bloc.<sup>10</sup>

When making comparisons between Polish and Korean art, I would like to draw attention to the direct presence of women in happenings. In Korea, Kangja JUNG, did the first ever happening in nudity in 1968 (*The Transparent Balloons and a Nude*). It is also worth emphasizing that, relative to the number of happenings created at that time, there were numerous other happenings with the participation of women (not necessarily nude). What is particularly important is that they were connected with feminist awareness. Interestingly, in both these early happenings in the history of Korean art, *Happening with Vinyl Umbrella and Candlelight* and *The Transparent Balloons and a Nude*, women have a special role: they are located in the centre of the action, but in the final scene male participants fall upon them, destroying an umbrella or balloons. So they play an element of symbolic violence.<sup>11</sup> It is probably a matter of Korean cultural tradition and the place of women in it. And the presence of women in the

contemporary performance art scene in Korea is still strong. The same elements of nudity and action with feminist awareness are not present in such a combination in Polish contemporary art before the mid-seventies (performance by Ewa PARTUM, *Change*, 1974).<sup>12</sup> In Polish art, due to the long-standing patriarchal culture, a woman was a theme for painting rather than as an artist. Conceptual art, dominant in the seventies, became a new medium for expressing female identity. Due to the importance of feminism as a breakthrough factor in contemporary culture, this topic is crucial and deserves a separate study. Here, I only signal cultural differences that result from the analysis of action art works.

The second phase of the development of action art after happenings was described using the word 'event,' as highlighted in Korean art history. Also in my research published in the book *Reconstruction of Action Art in Poland*, I specified events as a form of action art intermediate between happenings and performance. This difference is not only historical but also formal. Events and performances are based on an individual gesture and thus emphasize the importance of the artist's individual psychophysical condition as a material for art. The structure of the happening shows that it consists of small isolated actions - parts or compartments. That is, events. And events turn into performances when they become an independent form of action art works. In Korea, the importance of gesture is emphasized, which results from the rooting of these contemporary art practices in the vernacular tradition of calligraphy gesture, painting gesture as well as accumulation and discharge of emotions in the single gesture. So the tradition of gesture in Korea meant that the event was understood as an avant-garde art form, but belonging to and arising from culture and its profound tradition. In Poland and Western tradition, gesture of this kind of expression is associated with the theatre and actors' manner of playing its characters, or a stage persona. The gesture as it was used and incorporated into artworks by happening was more associated with daily activities. Hence, in the structure of happenings, also by KAPROW, everyday banal gestures take on the meaning

of art activities or an art form, since the main principle of happening was bringing art closer to life, everyday life. This gesture can be understood in the tradition of the western avant-garde and in the context of the conceptual art trend as 'ready made' by Marcel DUCHAMP, or 'empty gesture', as it was named by Jan ŚWIDZIŃSKI, i.e. gestures that we make subconsciously and routinely, paying little attention to them, not as the effect of deep internal concentration on a conscious act.<sup>13</sup> ŚWIDZIŃSKI performed them to illustrate his theory of art as contextual art. The contextual definition of art reads as follows: Object 'O' assumes a meaning 'm' in time 't,' place 'p,' situation 's,' in relation to the person/persons 'x,' then and only then. This 'scientific' formula states that only in specific conditions something is art, because in others it may no longer be art (just like a ready made object).

At the beginning of the development of performance art in Poland, the main figure was Zbigniew WARPECHOWSKI. His early performances were based on simple actions. Of the over 300 performances he has made so far, the most important appear to be those of the seventies and eighties. From 1971, he performed a performance with fish (live). He also performed with birds. These performances are based on a dialectical principle: the fish removed from the aquarium suffers, the artist puts his head into the water and also suffers. Such a swap of places continues during the performance. During this time he criticized the Catholic religion as spiritual void, devoid of higher values, belonging to mass culture. He symbolically crucified himself during these performances, dressed in a baseball or soccer player outfit (*Champion of Golgotha* series). One highly political performance was entitled *Asia*. The artist played the role of a poor neglected man living in the hopeless realities of Poland under the domination of the political system imposed from Soviet Russia, which in Poland at that time was a symbol of 'Asian', like everything that was east of Poland. It is about a conflict of two worlds divided by the Iron Curtain and two political and value systems: eastern - totalitarian, and western - democratic. This performance took place in 1988, shortly before the changes in Europe, the agreement between government and opposition in Poland,

which resulted in the first free election in the Soviet bloc and then the fall of the Berlin Wall.<sup>14</sup>

WARPECHOWSKI also made a drawing in the corner, he drew on the gallery wall sitting in the corner, and the drawing marked the limit of the range of his hands, and therefore the possibilities of the body. This use of drawing in the performance can also be found in Korea (for example, in the seventies it was used by Kun-Yong LEE, and in the eighties it was employed by Won Gil JEON and Jeong-Kyoo MOON). The drawing located within the framework of performance art is tricky, because the drawing is the basis of traditional art practices, here devoid of its original sense, it only serves as a way of placing the body in art. An interesting comparison is provided by the use of the line drawn in the landscape (existing as photographic documentation) made in the seventies by Kook-Kwang CHUN and drawing of the 'endless line' by Edward KRASIŃSKI (the wave conductor from the *Panoramic Sea Happening*), a blue strip of scotch tape fixed indoors at a constant height of 1.3 m (numerous piece of art).<sup>15</sup>

Daily newspapers were a special ready made object in the art of that time. In conceptual art, they represented works belonging to information art, and at the same time referred to the phenomenon of mass communication. Thus, they had the ambivalent nature of media that combine information and political or commercial propaganda. Newspapers were used by KAPROW (*Apple Shrine*) in his environment, as well as by Joseph KOSUTH, in his case very often and in many forms of presentation. In Poland, newspapers were 'planted' in the sand on the beach during the *Panoramic Sea Happening*, the part entitled *Agrarian Culture on the Sand*. Nothing grows on the sand, so it was an allusion to the lies of the political propaganda in the censored press published in Poland at that time. However, press photographs and a newspaper as a prop appear in the works of Jan ŚWIDZIŃSKI. He began doing performance art quite late, in the eighties. However, he is an important figure in the history of Polish contemporary art, because he created one of the key theories of the conceptual period: art as contextual art (already mentioned

above). ŚWIDZIŃSKI was in close contact with KOSUTH. The theories of ŚWIDZIŃSKI on contextual art appears in a similar period to the theory of anthropologized art by KOSUTH in the mid-seventies, and similarly aims to criticize the autonomy of modernist art, thus introducing postmodernism in visual arts. Later, ŚWIDZIŃSKI adopted performance as his medium for his artistic message because, as he thought, it is better suited to expressing the anomy of the postmodern world (earlier in this text I mentioned his performance from the series 'empty gestures' as ready made gestures). In Korean art, Neung Kyung SUNG presented a very interesting way of using newspapers. He cut out all the articles in the daily newspapers (then collected in a semi-transparent box – ballot box), leaving the advertisements and photographs. In this way he 'censored' discursive content, criticizing their message. The process of cutting out was a durational, long-lasting performance. The work was simply titled *Newspapers*. Newspapers changed into conceptual objects were displayed on the gallery wall. This type of work has been created since 1974, and therefore during the rule of the Korean military regime and his work was a clear allusion to press control. However, at the same time, it was in the context of conceptual art treating information as art and dealing with words and multiplicity of meaning. SUNG's work was an example of information art and of blurring the boundaries of art and everyday life. A comparative analysis shows that the works by SUNG are among the most interesting and the most important contextual masterpiece of art, created with the use of public media and critically referring to these media.

In the seventies, SUNG also made several performances for photography. Their documentation is now exhibited as a separate work of art consisting of a set of photographs in which the continuity of action was presented as individual gestures, single images composed in a photographic frame. Each performance is a simple gesture. Their expression is natural. They are non-theatrical, and non-narrative, being important in themselves. It is pure presence in front of the medium. The title, *Locating*,

indicates their relationship with the here and now, a particular time and place. One of these performances for photography has a critical meaning. The performed gesture consisted of holding the art magazine *Space* in an unusual way, e.g. in the toes. The work therefore contains an element of art criticism addressed to the Korean art milieu. At this time, the artist did a lot of this type of performances. In Poland in this period, works of the performance for photography, or performance for camera (film), type were created from the beginning of the seventies. Interestingly, works of this kind were created mainly by artistic groups. Working in a group made it technically easier to carry out this type of work. And an artistic group has the spirit of the former avant-garde. The first such group in Poland was the Workshop of the Film Form founded in Łódź by artists associated with the Lodz Film School. Józef ROBAKOWSKI was the informal leader of this group.<sup>16</sup> In Wrocław the Permafo group had a similar program and artistic goals.<sup>17</sup> Andrzej LACHOWICZ was the leading character of this group. Later, in the second half of the seventies, also in this city, was founded the Recent Art Gallery led by a group of artists whose chief figure was Roman KUTERA.<sup>18</sup> They were all groups of new media artists experimenting with photographic images, where performances for camera were one of the ways and fields of the experiment. The rule was to combine actual presence, a body inscribed in the space, situation or conditions of everyday life with the medium of registration, and recording of the performance (event) as a media image. Interestingly, ŚWIDZIŃSKI developed his theory of contextual art in cooperation with these artistic groups. His understanding of the context as 'here and now' was associated with the registration of a given situation in a given place with the participation of given persons. The last of the groups of media art artists to be formed was The Łódź Kaliska group from Łódź, which has been operating continuously from 1979 to today. The leading figure here was Marek JANIĄK.<sup>19</sup>

During the period of dominance of conceptual art, and by virtue of its basic theoretical assumptions, all kinds of symposia,

conferences, lectures, usually associated with academic practice, became artistic practice. In accordance with the methods of art history research they should be considered as a piece of art. Similarly, the founding and running of galleries during this period was often treated as an artistic practice. The galleries were artistic projects. Both artists and other active participants of the artworld created such institutions as artist-run galleries. They were often situated - nested - in existing institutions. The most important factor was the presence of a person who was aware of contemporary art. Such institutions in Poland created the movement of artist run initiatives (ARI), which was very strong, also in term of numbers, and constituted a network of cooperation and exchange. Over the years, the ARI movement in Poland has become an art institution in itself, which formed an alternative to the institutions managed by the state. It played the same role in relation to art as institutions do: it evaluates works and artists, defines what is art and what is not, and has built its own hierarchies in the artworld. It all based on its own assumptions arising from conceptual art. Thus, it should be considered as part of the art history of that time. And its role and character should be taken into account when creating research methodologies for the art history of this period.

The same methodological premise applies to the study of Korean avant-garde art, because both outdoor activities, in the open-air and on city streets, as well as incorporated (nested) in existing institutions, was a common practice, although it occurred on a smaller scale in numbers. At the same time, creating alternative places for contemporary art, including performance art, influenced the formation of the value system in contemporary art in the same way as the ARI movement in Poland. The role of ARI stems from the nature of ephemeral art, and this should be reflected in research methodologies. Performative arts and performance art always form an alternative to the cultural policies of every authority. Therefore, they should be considered as a holistic phenomena. This in turn enables comparative studies on contemporary art in geographically distant and culturally different

countries, here Poland and Korea. In the research methodology constructed for this purpose, formal analyses precede contextual analyses.<sup>20</sup>

Art of ephemeral forms, such as conceptual or live action, before 1989 gained its significance in the conditions of state control and censorship, because it was more difficult to grasp for the authorities. After 1989, in the 1990s and in the early 2000s, performance art became very popular because, as a radical art form, it was a manifestation of creative freedom in a new, democratic, political situation. From the beginning of the nineties, several large, regularly organized, performance art festivals were held in Poland. And several others took place once or twice. Performance art works were also often presented in galleries. They were all international events and built or contributed to the international performance art network. The first large-scale festival organized in the nineties was Real Time - Story Telling, held in the BWA gallery in Sopot in 1991 and its second edition in Lublin in 1993. It was organized by artists who practiced performance art themselves, Jan ŚWIDZIŃSKI and Witosław CZERWONKA. Then came the Castle of Imagination festival in Słupsk and Ustka, which was organized by the most eminent performance artist of that time, Władysław KAŻMIERCZAK.<sup>21</sup> In Krakow, the Fort of Art festival was organized by Artur TAJBER, also an outstanding artist actively working in the field of performance art at that time.<sup>22</sup> In Piotrków Trybunalski, the InterActions festival was created, organized by the city gallery, under the artistic patronage of Jan ŚWIDZIŃSKI and Ryszard PIEGZA, the latter lived and still lives in Paris, where he also organizes performance art shows in his gallery located in his private studio. During the WRO media art festival in Wrocław, performance art works were also regularly presented, in this particular context. The Audio Art Festival in Kraków demonstrated numerous relationships between contemporary music or sound art and performance art. I ran the QQ Gallery in Kraków, whose program was dedicated to performance art. Performance art works have been regularly shown in galleries located in all major cities in Poland, such as: the Labyrinth gallery in Lublin,

Galeria Działań (Gallery of Activities) in Warsaw, the BWA gallery in Zielona Góra, the ON gallery in Poznań, Galeria Wschodnia (East Gallery) in Łódź, and the Wyspa Gallery (Island Gallery) in Gdańsk. Among the large institutions, the Centre for Contemporary Art in the Ujazdowski Castle in Warsaw has devoted a lot of attention to performance art in its program. An example of private activity was the Jan RYLKE art studio in Warsaw, where art actions of all types have regularly been held. Here I have named only those most actively involved in the global performance art movement. Occasionally, many such actions took place throughout Poland. The new political and social atmosphere in Poland was expressed in performance art. However, in the second decade of the 2000s, this activity associated with the performance art weakens. This was the time when Poland became a member of the United Europe community, which brought stability and funds for economic and cultural development. In 2020, the InterActions festival is still operating in Piotrków Trybunalski, and the PGS gallery (formerly, the BWA gallery) in Sopot has one event dedicated to performance per year. But instead in all large cities museums for contemporary art were built, which showcase in their collections documentation of performance art, and develop curatorial research on this art. At the academies of fine arts (there are eight of them in Poland), education in performance art is carried out everywhere. The first institution of education enabling study in the field of performance art was the Academy of Fine Arts in Poznań (today The University of the Arts), where performance art is taught by Janusz BAŁDYGA, an artist important for the Polish action art scene, who began his artistic career in the eighties and was very active in the nineties, all the time developing the original form of performance linked to the sculptural object.

This brief overview outlines the path performance art has followed in Poland: from dissident art, through the art of the period when a new reality based on democratic, liberal foundations was created, to become an institutionalized discipline in academic didactics, musealisation, historical research and

curatorial studies. However, the stabilisation of the performance art discipline through institutionalisation, whose presence is confirmed by scholars, researchers, universities and academies, grounded in performance studies and art practices, can become a good starting point, or a trampoline for young generations of artists creating their own type of performance art, which responds to the realities of the contemporary world, United Europe and Poland.

Undoubtedly, more such parallels and similarities in specific pieces of performance art, kinships noticeable at the level of forms, can be pointed out in the comparative analysis of artworks. A deeper analysis interpreting works of art from the point of view of culture and tradition would also show some differences. An interesting conclusion is that it is on the common ground of contemporary art and forms, such as action art, that the combination of different cultures and traditions can be traced. Contemporary art turns out to be a platform connecting artists from various places on Earth, even as distant as Poland and Korea. Artists in Poland, creating happenings in the sixties and performance in the seventies, knew nothing about their colleagues from Korea. And vice versa. And yet, contemporary art joined them, forming a bridge between continents. That comparisons can be made over such a large geographical distance proves that the history of ephemeral art is 'horizontal' in contrast to the 'hierarchy' of centres and points of origin.<sup>23</sup> Trends in contemporary art, avant-garde ways of creation, are not fads coming from outside, as nationalist critics of modernity put it. On the contrary, comparisons between Polish and Korean art prove that contemporary art has built the most inclusive system. This is a global, worldwide art system based on the avant-garde, the conceptual and post-conceptual principles of which are universal.<sup>24</sup> It creates a framework within which individuals and nations find inspiration, guideline principles, and practical means for the pursuit of freedom. There is one other similar thing: in both Poland and Korea, contemporary (avant-garde) art was created in the socio-political context of functioning in the realities of a totalitarian regime using state

terror and censorship. In Poland, it was a civil dictatorship, but maintained and supported by the military force of the Soviet Union. And after the imposition of martial law in December 1981 by general Wojciech JARUZELSKI, the army ruled in Poland until 1989. In Korea, the military regime ruled from the beginning of the foundation of the South Korean state. In both Poland and Korea, repeated rebellions against totalitarian rule caused victims. This is the price that every dictatorship exacts to maintain its existence. Pro-democratic changes begin in Korea as well as in Poland at the end of the eighties and this process continues in the nineties. So the political history is therefore similar, just as the context of art is similar.<sup>25</sup> Art throughout this period was dissident. Thanks to its critical aspirations, all contemporary (avant-garde) art, by nature, was in opposition to political power. Art, even if it did not openly take up political themes, was subversive because of its experimental form and the quest to create something new, unknown or so far non-existent. And every dictatorship cares about maintaining the status quo. Hence the internal art criticism directed at art ultimately refers to the surrounding reality. This is why art is political par excellence. The art forms of performance art, ephemeral art, conceptual and post-conceptual art are political by nature. Live art reveals the political nature of art. Inevitably action art intermingles with life.<sup>26</sup>

After writing this article, I came across an article by Sooran CHOI, "Manifestations of a Zombie Avant-garde: South Korean Performance and Conceptual Art in the 1970s." The author of this text criticizes the use of the term 'avant-garde' in relation to Korean art of the time. Her criticism is based on the analysis of texts that narrow down the concept of the avant-garde, consider it historical and / or outdated, if not simply 'dead.' Hence the metaphor for describing Korean art as 'Zombie Avant-garde.' The hypothesis that artists in Korea used the term of American origin to avoid being repressed by the pro-American regime must be confronted with the fact that many of them did not escape repression. They were also not very welcomed by the Korean art world. It was an artistic as well as a socio-

political confrontation, which is in line with the avant-garde model. This is a matter of research methodology: the 'horizontalism' proposed in this article above focuses on unique achievements within Korean art, in a Korean context, rather than comparisons with their counterparts in European or American art.<sup>27</sup>



## Notes

<sup>1</sup> *Renegades in Resistance and Challenge*, Gallery 1 & UMI Hall at Daegu Art Museum, Jan.16, 2018 – May 13, 2018, [https://artmuseum.daegu.go.kr/eng/exhibition/pop\\_exhibition1.html?cid=0&sid=92&gubun1=2&gubun2=2&start=](https://artmuseum.daegu.go.kr/eng/exhibition/pop_exhibition1.html?cid=0&sid=92&gubun1=2&gubun2=2&start=).

<sup>2</sup> *Renegades in Resistance and Challenge; 50-year history of performance art of Korea, 1967-2017*, ed. Gyeyoung LEE et al. (Daegu: Daegu Art Museum, 2018).

<sup>3</sup> See more: <https://artmuseum.pl/en/performans/archiwum/2739?read=all>.

<sup>4</sup> For more about the artist, see: <http://www.andrzejmitan.pl>.

<sup>5</sup> See more: <https://culture.pl/en/article/warsaw-autumn-international-festival-of-contemporary-music>.

<sup>6</sup> For more about the artist, see: <https://culture.pl/en/artist/jaroslawn-kozlowski>.

<sup>7</sup> *Beyond Corrupted Eye. Akumulatory 2 Gallery, 1972–1990*, eds. Bożena Czubak, Jarosław Kozłowski (Warszawa: Zachęta National Gallery, 2012).

<sup>8</sup> See detailed description: <https://artmuseum.pl/en/archiwum/archiwum-polskiego-performansu/2522?read=all>.

<sup>9</sup> For more about the artist, see: <https://culture.pl/en/artist/wlodzimierz-borowski>.

<sup>10</sup> For more about the artist, see: <https://culture.pl/en/artist/jerzy-beres>; <https://artmuseum.pl/en/filmoteka/praca/beres-jerzy-przepowiednia-ii>.

<sup>11</sup> See detailed description of these happenings: Kim Mi Kyung, "Expressions without Freedom: Korean Experimental Art in the 1960s and 1970s," *post. Notes on Modern & Contemporary Art Around the Globe*, [https://post.at.moma.org/content\\_items/202-expressions-without-freedom-korean-experimental-art-in-the-1960s-and-1970s](https://post.at.moma.org/content_items/202-expressions-without-freedom-korean-experimental-art-in-the-1960s-and-1970s).

<sup>12</sup> For more about the artist, see: <https://culture.pl/en/artist/ewa-partum>.

<sup>13</sup> For more about the artist, see: <https://culture.pl/en/artist/jan-swidzinski>.

<sup>14</sup> For more about the artist, see: <https://culture.pl/en/artist/zbigniew-warpechowski>.

<sup>15</sup> For more about the artist, see: <https://culture.pl/en/artist/edward-krasinski>.

<sup>16</sup> For more about the artist, see and the Workshop of the Film Form group: <https://culture.pl/en/artist/jozef-robakowski>.

<sup>17</sup> *Permafo 1970-1981*, ed. Anna Markowska (Wrocław: Wrocław Contemporary Museum and Motto Books, 2013).

<sup>18</sup> *The Recent Art Gallery. The Avant-Garde Did Not Applaud*, Part 1, ed. Anna Markowska (Wrocław: Wrocław Contemporary Museum, 2014); *Romuald Kutera. The Avant-Garde Did Not Applaud*, Part 2, ed. Anna Markowska (Wrocław: Wrocław Contemporary Museum, 2014).

<sup>19</sup> See more about the group: <https://culture.pl/en/artist/lodz-kaliska>.

<sup>20</sup> The role of performance art in creating dissident culture in the countries behind the Iron Curtain has been widely discussed. See: *Performance in the Second Public Sphere*, eds. Adam Czirák and Katalin Cseh-Varga (New York: Routledge, 2018). Further reading in the bibliography included.

The concept of "public sphere" or spheres assumes the equality of these spheres. And thus the dialectical relationship between official and dissident culture. However, art analysis should consider the ARI network as an autonomous value system, and precede contextual statements. This is especially needed in cases such as the ARI movement in Poland, which was extremely extensive and diverse. And this was the only place of contemporary art production.

<sup>21</sup> See the artist's homepage: <http://www.kazmierczak.artist.pl/>.

<sup>22</sup> See the artist's homepage: [https://tajber.asp.krakow.pl/Artur\\_Tajber/A.R.T.\\_trailer.html](https://tajber.asp.krakow.pl/Artur_Tajber/A.R.T._trailer.html).

<sup>23</sup> Piotr Piotrowski, "Towards A Horizontal History of Modern Art," in *Writing Central European Art History: PATTERNS Travelling Lecture Set 2008/2009* (Vienna: Erste Foundation, 4, 2008).

<sup>24</sup> The term 'global conceptualism' was introduced by the curators of the exhibition *Global Conceptualism: Points of Origins, 1950-1980s* (Queens Museum, New York, Apr 28-Aug 29 1999) and became widely distributed due to its comprehensive catalogue. The popularisation of the term 'global' in relation to this kind of art seems to be the most important here, because it links it to contemporary discourses and universalises it, thus making it 'horizontal.' However, the curators focused on the contextual narratives of art, i.e. political and sociological, rather than more formalistic and artistic analyses. Also, as the title indicates, they searched for the origin of this art beyond accepted dating, which always raises doubts rather than explaining something. Similarly, the distinction between 'conceptual art' and 'conceptualism' is questionable and cannot be justified in the art history research dealing with the examination of works. In Poland, both terms were used interchangeably, as they appeared in the art discourse as already existing descriptive terms for a given genre of art.

*Global Conceptualism: Points of Origins, 1950-1980s*, eds. Luis Camnitzer, Jane Farver, and Rachel Weiss (New York: Queens Museum of Art, 1999).

<sup>25</sup> Piotr Piotrowski's research methods concerning art in Central Europe can be extended to other countries with totalitarian political systems. Piotrowski's research was based on interpretative methodology, and showed that works can be explained through context, because it shapes them. However, comparisons of historical contexts of countries of very different cultures as Poland and Korea prove the possibility of functioning of ephemeral art forms in such a different contexts, i.e. its universality as an artistic means.

Piotr Piotrowski, *In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945- 1989* (London: Reaktion Books, 2009); Piotr Piotrowski, *Art and Democracy in Post-communist Europe* (London: Reaktion Books, 2012).

<sup>26</sup> The Polish-Korean relations studied here join the trend of globalizing studies. Art analyses present ephemeral art as universal, or in other words, as a global artistic means. From this perspective, artistic production regardless of the name: Central or Eastern Europe - contributing to global art. The above geographical identifications come from the period of the division of Europe by the Iron Curtain. They are irrelevant today. This region still occupies the belt from the Baltic to the Adriatic, but now this position in the middle of Europe has global coordinates, i.e. not West-East as it used to be, but Middle Europe - Global World. This requires a revision of the history of art and critical thinking about contemporary art that is 'cosmopolitan' in its core. New research methodologies must be created for this purpose.

See: *Globalizing East European Art Histories; Past and Present*, eds. Beáta Hock and Anu Allas (New York: Routledge, 2018). Especially the "Introduction" and the chapter "Managing Trans/Nationality: Cultural Actors within Imperial Structures" by Beáta Hock. The book is dedicated to the memory of Piotr Piotrowski.

<sup>27</sup> Sooran Choi, "Manifestations of a Zombie Avant-garde: South Korean Performance and Conceptual Art in the 1970s," *re•bus*, no. 9 (Spring 2020): 74-108.

## Bibliography

*Beyond Corrupted Eye. Akumulatory 2 Gallery, 1972–1990*. Edited by Bożena Czubak, Jarosław Kozłowski. Warszawa: Zachęta National Gallery, 2012.

Choi, Sooran. "Manifestations of a Zombie Avant-garde: South Korean Performance and Conceptual Art in the 1970s." *re•bus*, no. 9 (Spring 2020): 74-108.

*Global Conceptualism: Points of Origins, 1950-1980s*. Edited by Luis Camnitzer, Jane Farver, and Rachel Weiss. New York: Queens Museum of Art, 1999.

Guzek, Łukasz. "Above Art and Politics – Performance Art in Poland." In *Art Action 1958-1998*, ed. Richard Martel, 254-271. Quebec City: Editions Intervention, 2001.

*Globalizing East European Art Histories; Past and Present*. Edited by Beáta Hock and Anu Allas. New York: Routledge, 2018.

*Permafo 1970-1981*, ed. Anna Markowska (Wrocław: Wrocław Contemporary Museum and Motto Books, 2013).

Piotrowski, Piotr. "Towards A Horizontal History of Modern Art." In *Writing Central European Art History: PATTERNS Travelling Lecture Set 2008/2009*. Vienna: Erste Foundation, 4, 2008.

Piotrowski, Piotr. *In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945- 1989*. London: Reaktion Books, 2009.

Piotrowski, Piotr. *Art and Democracy in Post-communist Europe*. London: Reaktion Books, 2012.

*Performance in the Second Public Sphere*. Edited by Adam Czirák and Katalin Cseh-Varga. New York: Routledge, 2018.

*Renegades in Resistance and Challenge; 50-year history of performance art of Korea, 1967-2017*. Edited by Gyeyoung LEE et al. Daegu: Daegu Art Museum, 2018.

*Romuald Kutera. The Avant-Garde Did Not Applaud*, Part 2. Edited by Anna Markowska. Wrocław: Wrocław Contemporary Museum, 2014.

*The Recent Art Gallery. The Avant-Garde Did Not Applaud*, Part 1. Edited by Anna Markowska. Wrocław: Wrocław Contemporary Museum, 2014.

Web pages. Accessed Jun.8, 2020.

"I AM. International Artists Meeting." <https://artmuseum.pl/en/performans/archiwum/2739?read=all>.

"Andrzej Matuszewski, *The Procedure*, 1969." <https://artmuseum.pl/en/archiwum/archiwum-polskiego-performansu/2522?read=all>.

"Andrzej Mitan." <http://www.andrzejmitan.pl>.

"Artur Tajber." [https://tajber.asp.krakow.pl/Artur\\_Tajber/A.R.T.\\_trailer.html](https://tajber.asp.krakow.pl/Artur_Tajber/A.R.T._trailer.html).

"Jan Świdziński." <https://culture.pl/en/artist/jan-swidzinski>.

"Jarosław Kozłowski." <https://culture.pl/en/artist/jaroslawn-kozlowski>.

"Jerzy Bereś." <https://culture.pl/en/artist/jerzy-beres>.

"Józef Robakowski." <https://culture.pl/en/artist/jozef-robakowski>.

"Edward Krasieński." <https://culture.pl/en/artist/edward-krasinski>.

"Ewa Partum." <https://culture.pl/en/artist/ewa-partum>.

Kim, Mi Kyung. "Expressions without Freedom: Korean Experimental Art in the 1960s and 1970s." *post. Notes on Modern & Contemporary Art Around the Globe*. [https://post.at.moma.org/content\\_items/202-expressions-without-freedom-korean-experimental-art-in-the-1960s-and-1970s](https://post.at.moma.org/content_items/202-expressions-without-freedom-korean-experimental-art-in-the-1960s-and-1970s).

"Łódź Kaliska group." <https://culture.pl/en/artist/lodz-kaliska>.

"Warsaw Autumn." <https://culture.pl/en/article/warsaw-autumn-international-festival-of-contemporary-music>.

"Władysław Kaźmierczak." <http://www.kazmierczak.artist.pl/>.

"Włodzimierz Borowski." <https://culture.pl/en/artist/wlodzimierz-borowski>.

"Zbigniew Warpechowski." <https://culture.pl/en/artist/zbigniew-warpechowski>.

# Anka LEŚNIAK

Academy of Fine Arts in Gdansk, Sculpture and Intermedia Faculty

## ACTION ART AS A WAY OF EMANCIPATION. WOMEN'S PERFORMANCE ART PRACTICES IN THE CONTEXT OF THE TOTALITARIAN REGIME BASED ON COMMUNIST IDEOLOGY AND THE YOUNG DEMOCRACY IN POLAND

I am writing this article from the perspective of an artist involved in feminism and performance art. My research method connects my theoretical background on art history studies and my practical experience as a female artist in Polish social, political and artistic realities. I am going to focus on the position of women artists and their artistic activity in the contexts of the changing political situation. I intend to introduce Polish women artists who were active on the art scene from the seventies until today in the field of performance art and to answer the question what the women artists of my generation have in common with their 'artistic grandmothers.'

The last part of the text focuses on what has been already achieved and what still needs to be done for women's emancipation both in artistic as well socio-political life. The aim of this article is also to familiarize foreign readers with the specific status of women in the process of the

changing of the political situation in Poland that took place before and after the fall of the Iron Curtain in 1989.

I would like to begin from recollection of my video-installation *Fading Traces. Women in Polish Art of the Seventies* (2010). Its concept emerged when I realized that I could recall only a few avant-garde women artists, contrary to the many male artists' names, whose art had been introduced me during the course of my studies in art history and fine arts. Since oral history and the personal testimony play an important role both in my artistic and theoretical activities, I realized that I knew only testimonies of my 'artistic grandfathers' like Zbigniew WARPECHOWSKI or Józef ROBAKOWSKI, but the 'grandmothers' remained silent. This fact bothered me even more, because the seventies was the decade of the second wave feminism and the time when women artists started to challenge the status of women

in patriarchal societies. Poland at this time was a country where the equality of men and women officially proclaimed by ruling regime had little to do with real life. It was sheer propaganda that aimed to show the advantages of this political regime over the West.

In my project I have interviewed seven women artists dealing with feminist topics. I was curious to know whether they remembered more women artists who had disappeared from the art scene and what their strategy had been to survive in the art world dominated by men. For all of them, the period of the 1970s was an early stage of their careers. It was also the decade when I was born, and this personal link that created a sort of time loop was significant for me. As it turned out, most of them created performance art pieces, so their testimonies are important for the topic of this article. In my project, the following female artists took part: Natalia LL, Ewa PARTUM, Anna KUTERA, Izabella GUSTOWSKA, Krystyna PIOTROWSKA, Teresa MURAK and Teresa TYSZKIEWICZ.

Natalia LL said that there was no feminist art in Poland in that time. There were single artists who were interested in these issues, but the feminist movement was impossible, because it was foremost a social movement, and that was possible only in the democratic states. "Here we were told that women already had equal rights, that women can drive a tractor, women can do everything, but in fact they were miserable women, who queued in the long lines in front of groceries and then were carrying heavy bags to their households to prepare the meal for the family."<sup>1</sup> The most difficult situation was faced by women who worked in factories, physical workers, such as textile workers. Women, of course, also got lower salaries for their work.<sup>2</sup> These double standards for men and women were also caused by the religious tradition of the country. The Catholic Church in Poland had always significant impact on people's mentality, and even the communist ideology of ruling regime that lasted 44 years was not able to change it. Anna KUTERA, asked by me why women artists were not significantly present in the avant-garde art of the seventies said: "The decision of doing

experimental art involved a sort of a risk. The broader audience did not understand this kind of art and rejected it. And the social position of such an artist was uncertain. When somebody studied the disciplines of fine arts such as painting or sculpture or craft arts: glass or textile design, it was clear what kind of skills the society would expect from such an artist."<sup>3</sup> The experimental (avant-garde) artist was perceived as not particularly useful and perhaps also unpredictable. As Anna KUTERA said, for women it was a double challenge. Natalia LL confirms that many women graduates in the field of art chose a career in craft arts, fashion and design. According to her, only the most determined and ambitious women artists decided to experiment with new media and new forms of artistic expressions.<sup>4</sup> Anna KUTERA added: "I was brought up to the role of a mother, a housewife. Women were brought up in this way in general. But I said to myself: OK, I am ready for this role. I know how to do it, I can do it any time, but why not try something else? But I was a self-confident person. I was also supported by my family and encouraged by my partner. Not everybody had such support. Not everybody felt strong enough to challenge the social expectations."<sup>5</sup>

The activity of women artists in the field of performance art had its background in conceptual art. The work *Consumer Art* by Natalia LL is also a significant example of Polish conceptual art, although through the sexual connotations it embodies, it also challenges the character of this movement. The feminist potential of this piece was noticed by Austrian curator and gallerist Ursula KRINZINGER, who invited Natalia LL to participate in the exhibition *Women's Art: New Tendencies* in Innsbruck in 1975. This was the venue where Natalia LL got to know the feminist movement and became its advocate in Poland. The first exhibition of women artists in Poland inspired by Natalia LL was made in Lublin under the title *Art & Feminism*. It took place in the Labirynt gallery in 1977 together with presentation of her and Valie EXPORT, who was a very influential women artist in Europe of that time. Natalia LL also organized a feminist exhibition in Wrocław in 1978. Carolee

SCHNEEMANN, Suzy LAKE and Noemi MAIDAN were also invited to participate, all of them were already well recognised women artists. As Natalia LL recalls, the reception of the exhibition was very negative, which, according to her, revealed only that Polish art critics were not familiar with this kind of art and its main representatives in the world.<sup>6</sup> Another woman artist that took part in the conceptual art exhibition movement was Ewa PARTUM who ran the Address Gallery in her private apartment in Łódź (1972-77) that was mostly based on mail art exchange.<sup>7</sup>

I would like to begin the presentation of works by Polish women artists in the field of performance art with Maria PINIŃSKA-BEREŚ, whom I had no chance to interview because she died in 1999. Although she was a recognized artist on the Polish art scene, her significance seemed not to have been fully recognized and appreciated at that time. Maria PINIŃSKA-BEREŚ was the wife of the performance artist Jerzy BEREŚ. However, they worked separately and the form of their works were different. Maria PINIŃSKA-BEREŚ was mainly active in the field of sculpture, but in her soft forms made of textiles we can see an element of performativity and undoubtedly they are also an example of the use of female language in art. She consciously gave up sculpture in rigid materials such as concrete or metal, because she did not want to ask her male colleagues for help in carrying her heavy sculptures. But a more important reason seemed to be the search for art forms that could express her convictions about condition of women. She deliberately used the colour pink, which became her 'trademark.' Pink is considered as a female, or even girlish colour that is somehow improper for 'high art.' The artist decided to challenge this belief. At the first glance, her sculpture objects seem to be sweet and 'feminine'. She also placed 'naïve' words or phrases on her sculptures such as *My sweet little room* or *Whispers, Secret* and the like. However, these 'sweet,' pink and soft objects express the oppressive situation of the woman in society. The title of this series is *Psycho Furniture* and she began it in 1968. These pieces were all covered with pleasant colours and were of shapes that served at the same time to hide behind this

nice facade all disturbing and gloomy feelings.

Her performance activity began in the 1970s and at first her performances were made outside, without an audience. In 1980, she did a performance in the winter landscape in the outskirts of Krakow. She went out dressed in shades of pink and carrying a rolled up a banner with the inscription "pink." Maybe we can also interpret the work as a subversive provocation toward the communist regime that used the colour red as its symbol. In the other public performance, she drew attention to the 'common female household jobs' such as washing. During the performance *Washing (or Laundry)*, which she did for the first time at the exhibition *Women's art* in the ON Gallery in Poznań in 1980, she washed laundry in a metal wash-tub by hands and then hung it on the line bordering her action field.<sup>8</sup> The letters on the cloth finally revealed the word "feminism."

In that time, the totalitarian government already allowed experimental art activities, however treated them as a sort of safety valve that guaranteed that artists would not protest. This was also the case of the ON Gallery that belonged to the Academy of Fine Arts in Poznań and was run by two women graduates from the academy: Izabebella GUSTOWSKA and Krystyna PIOTROWSKA. The first was also an assistant professor at the Academy in that time, what was quite unusual, because it was mostly men who were appointed as professors.

Unfortunately this promising initiative, like many others, was interrupted by the martial law imposed in Poland in December 1981. It was the time of national grief and hopelessness. Asked about this time and its consequences for artists, Izabella GUSTOWSKA told me, "The martial law was such a rupture, such an abyss that it was impossible just to fill in it. When communism collapsed in 1989, we faced a new reality. New curators appeared, and they searched for new art and new artists. And if someone from the former time survived on the art scene, it was only because of their determination and huge effort. Because of many reasons, such as family life, it was much difficult for women to survive."<sup>9</sup>



“My problem is a problem of a woman.” this is the sentence by Ewa PARTUM, who openly declared herself a feminist. It was pretty brave declaration in the situation of Polish art of the seventies. It should be noticed that in this and next decades, although women artists told about the condition of women in their works, they did not declare it clearly. Firstly, because as Natalia LL said, they had no support of art critics, gallerists or curators, as did feminist artists in the West. We may assume that they were also afraid of not being treated seriously by their male artistic colleagues. This was the case of PINIŃSKA-BEREŚ, when the artists of the Łódź Kaliska group (all male) put their own clothes into the bath-tub during her performance *Washing II* in Osieki.<sup>10</sup>

The background for Ewa PARTUM's activity in art was the conceptual art movement. However Ewa PARTUM, like Natalia LL, expanded and exceeded the language of conceptual art. They shifted the hermetic para-scientific experiments focused on the given medium such as video or photography towards the areas of sexuality, femininity and eroticism that were rarely present in the art of male representatives of this movement. With the use of visual codes that show women as objects of desire designed for male pleasure, they challenged these clichés and stereotypes. In the series of works entitled *Poems by Ewa*, she composed the letters of alphabet in words such as “love.” She used her lips with lipstick, which she imprinted on the piece of paper. This is a very conceptual but in the same time a very performative form. As Ewa PARTUM recalls: “at that time, dark-red lipstick was very fashionable. But the lipstick was not of a good quality and left marks. When you drank a cup of coffee, you left a lipstick smudge on the cup. When you kissed somebody, you left a lipstick shadow on their cheek...”<sup>11</sup> Thus Ewa PARTUM decided to play with this ‘embarrassing’ experience, and used it as her art tool. Her gesture belongs to the process of women seeking for their language and ways of expression in art, which we clearly see in her series of mouth-print works *My touch is a touch of a woman* (1971).

Her sentence “My problem is a problem of a woman” quoted above, was a part of her

project entitled *The Change* (1974) where the young artist artificially aged half of her face with help of professional make-up artists. She printed this photographic portrait with the sentence as a poster and hung it in the streets of Warsaw. The title of this action was *Emphatic portrait* (1978, 1979).<sup>12</sup> The artist touched the problem of getting old and the fear of it, which especially affects women, judged by their looks. This problem was also raised by Maria PINIŃSKA-BEREŚ in her sculpture *Is a woman a human being?* from 1972 consisting of a swimsuit formed in the shape of a female body, tagged with the inscription “date of production/date of expiring.”

Ewa PARTUM made a second version of *The Change* in 1979 in the Art Forum Gallery in Łódź. During the action, film makeup artists aged the right part of her body in front of the audience. The action was accompanied by a closed-circuit installation. The event was broadcast live on a TV screen installed in the gallery. Ewa PARTUM is also the author of other radical performances. She took part in the already mentioned *Women's art* exhibition in Poznań, where she made a performance piece *Women, the marriage is against you*. She was dressed in a bridal dress that she finally cut into pieces, thus manifested the rejection of the traditional female role and expectations toward women. She also showed that a women's dream about the ideal man, everlasting love and happy marriage promoted by fairy tales and popular culture is just an illusion. Ewa PARTUM recalled her friend Ewa ZAJĄC, who helped her in realisation of some performances. “She took photos of my actions, because I even didn't have a camera [she meant she could not afford the camera, and it was also very difficult to buy one]. She also ran the Address Gallery with me. But when she got married and had a child, her husband, who was also an artist started to blame her that she devoted more time to art than her family. Finally, she gave up.”<sup>13</sup>

Ewa PARTUM also challenged the conviction that women are stupid. In her performance titled *Stupid Woman* (1981) she appeared naked in front of the public. Only Christmas tree lights decorated her body. In this performance she interacted with the viewers,

she sat on their knees, touched and kissed them, drank alcohol and asked them if they found her beautiful, attractive and if they love her.<sup>14</sup> She mocked the patriarchal dream about a completely vulnerable and subdued woman seeking for love and attention of the man. She visualised that dream so literally that it rather caused confusion instead of pleasure and fun.

Ewa PARTUM was aware of the prejudices towards women and about the fact that they are considered rather as an object of art than its creator. Thus, she decided to appear naked in front of the public while taking part in exhibitions or panel discussions. A naked woman standing next to men dressed in suits caused uncomfortable feelings. And this naked woman was not silent, as it would be expected. She spoke on art and the condition of women. She challenged the boundaries between private and public life, between what is expected and what is inappropriate in a given situation. And the performance art, which is based on direct contact between the artist and the audience, allowed her to evoke the discomfort of the viewers.

One of her most radical gestures took place in the Mała [Little] Gallery in Warsaw during the opening of her individual show *Self-identification* (1980), when she decided to go out of the gallery to the street. The gallery was located next to the Registry Office, where the civil weddings took place. Ewa PARTUM suddenly appeared naked in front of participants of a wedding ceremony. This performance lasted only a while, but long enough to evoke an effect of surprise and confusion, and some of the witnesses were not even sure if they really saw her or it was just a hallucination.<sup>15</sup>

Paradoxically, the official attitude of state authorities to sex and sexual freedom had very much in common with the Catholic Church's point of view on this issue. Sex in that time was a taboo and there was a kind of consent between the Church and the Communist authorities in this matter.<sup>16</sup> If any sexual discourse existed, it was only medical. Thus the naked female body used to express a feminist message became political. It not only challenged the constraint of female sexual freedom imposed on women by

both patriarchal religion, but also the authority of the totalitarian power.

The play with erotic codes is clearly visible in already mentioned series of work entitled *Consumer Art* by Natalia LL. It's an intermedia artwork which includes photographs and video based on gestures performed in front of the camera. The artist didn't pose herself for this series. She encouraged women models to play with bananas, sausages and jelly. They are putting them in their mouths, licking them and smiling, suggesting the good fun and sensuous pleasure caused by this action.<sup>17</sup> This series of works undoubtedly belongs among the artworks that still trigger our imagination and inspire new interpretations given by changing socio-political and artistic contexts. The critics of the seventies interpreted this work in the framework of conceptualism. They referred to its formal composition and the idea of permanent registration developed by the group Permafo (abbreviation of ‘permanent photography’), whose leader was Andrzej LACHOWICZ, Natalia LL's husband.

The *Consumer Art* evokes many other questions and among them is the doubt whether the artist hadn't repeated the patriarchal patterns of objectifying women. We are not sure of anything in this work and this uncertainty sparks our imagination. We easily associate the bananas and sausages in the context of gestures and mines performed by the models as substitutes of the phallus. The women who at first seem to perform in front of the camera to please sexually a male voyeur, in fact have good fun with playing with phallic attributes. The male attribute disconnected from the body becomes a toy in the hands of a woman. The woman controls it, plays with it, but can also devour it at any time.<sup>18</sup> After all, bananas and sausages are edible. The explanation of this work given by the artist herself and directly connected with its title, open us to another problem of the social reality within which it was created. When the dominant consumerism was and still is the problem of the Western culture based on capitalism, in communist Poland people dreamt of store shelves full of goods. Thus, this ecstasy of women playing with the fetishized

sausage or banana could be interpreted as a subversive political critique.

Also, the art of Natalia LL changed just before the next decade, but the reason was rather more personal than political. The breakthrough in Natalia LL's art came after an illness that she barely survived. As she recalls, the sudden deterioration of her health completely surprised her when she was at the top of her career. She was happy in love and in a blink of the eye it turned out that she was about to die.<sup>19</sup> Since that time, the themes of passing away and death appear in her artworks. Sometimes like in the *Panic Sphere*, the artist explores the problem of fear, in the other works, like in the video *Brunhild*, she tries to 'familiarize' death through the use of black humor and the grotesque. She brightly combines the elements of Eros and Thanatos, and these erotic images like a banana in the mouth of a skull amuse more than terrify us.

For the purposes of this article, I would like to recall Natalia LL's performance from the series of *Dreaming*, which she began in 1978. The artist explored a specific state of mind and body while sleeping. The theme of sleeping as a state between life and death is present in art from the time of Symbolism, however Natalia LL with her conceptual background performed a live experiment through which she proved that sleeping and dreaming are important for our intuitive cognition and the course of the creative process. She explored this question in her performances, when she fell asleep right in front of the audience after taking sleeping pills. The performance *Pyramid* was a dreaming in a very specific surrounding - in a model of an ancient Egyptian pyramid. According to the artist, her dream experience came as a result of the specific impact of the pyramid on the human body and mind. The pyramid functions as a "detector or generator of the energy of the unconscious, embedded in us as a result of the repressed experience of our species."<sup>20</sup>

The artist in the *Dreaming* series balanced between para-scientific experiments where she was both a researcher and an object. An attempt to reach and explore the different states of mind or different psychological dimensions situates

her performances close to the shamanic rituals. Natalia LL either 'travels' to the areas of cognition that are not accessible in the state of consciousness or observes other people while dreaming. Also her attributes such as a wreath on her head or a white gown bring associations with a priestess, a female shaman or even a goddess. It seems to be also significant that intuitive cognition and intuition are considered feminine qualities, contrary to the reason and scientific cognition attributed to men. And science and reason are more appreciated than intuition and instinct. Natalia LL seems to appreciate this domain as equally important as rational cognition.<sup>21</sup> Natalia LL used very frequently in her conceptual art works a kind of spirituality, like in performances for camera where she repeated with her body the constellations of stars on the sky. In the *Points of Support* series from the end of the seventies she looks like a shaman performing mysterious rituals. This performance is also an example of sensuality incorporated into conceptual art by women artists.

The other artist whose performance pieces we can interpret as expressing longing for the primordial order of mother nature, when the woman was a goddess, a birth giver or a person that connects us with the mystery of life is Teresa MURAK. She sows seeds or puts them either in the ground or on her own body, where she lets them grow, as in the performance when she was taking a bath in a bathtub filled with soaked seeds until they sprout.<sup>22</sup> It is an interesting fusion of female power associated with fertility and agrarian rituals, especially performed during Easter, celebrated the rebirth of nature, however it refers to more ancient rites.

Teresa MURAK's *Easter Carpet* (1974) was made of cress that she brought to the church in the village Kielczewice. Preserved photographs from this action depict a kind of procession of people carrying the carpet and led by the artist herself. The same year, in the performance entitled *Procession*, she was walking dressed in a cress coat through the streets of Warsaw.<sup>23</sup> This woman 'priestess', all in green, must have looked really stunning in the heart of the city made of concrete and steel.

Regardless of whether Teresa MURAK wanted to be associated with priestesses or not, we can read such a message from her ritual performances. A performance piece also worth mentioning is *The Rags of the Visitation Nuns* (*The Cloths of the Visitandines*), which took place in the Dziekanka Gallery (Warsaw 1988), Labirynt gallery (Lublin, 1988) and in the Moltkerei Gallery (Cologne, 1989). The artist performed with old rags full of holes, used for many years by the nuns to clean a church.<sup>24</sup> During her performance, after cleaning of the gallery, the artist sowed grain in the rags' holes. Thus, we can interpret this gesture as a homage to the nuns and their invisible 'female' work. These burlap rugs made by the nuns were also fully natural, bio products.

The collapse of the totalitarian regime in Poland in 1989 and the social and economic changes that were their aftermath affected also the Polish art scene.<sup>25</sup> Women as a social group were losers of this transformation. Also the Catholic Church began to be more and more influential in the social and political life. The first symptoms of this could be seen during the Roundtable Talks held in 1989 between the representatives of the Communist government and the Opposition. Among the participants of the plenary session were only two women (only one from the Opposition side, i.e. the Solidarity movement) and fifty-four men.<sup>26</sup> There were also three priests with the status of 'Church observers'. The contribution of women in the fight with the regime was not reflected in the mass media and school books. However, during more recent years we have observed that more and more women's organisations have been working to remind the public of more of the unfairly forgotten women names. Recently also new leftist parties have appeared on the Polish political scene, and these fight for the rights of women and LGBT people and spotlight ecological issues, social inequalities and injustice.

Among the women artists who began their career after 1989 was Julita WÓJCIK. One of her first performances was based on the act of peeling potatoes in front of an audience in the Zachęta National Gallery of Art in 2001 and raised such everyday women's work to the level

of art.<sup>27</sup> The performance of this emerging artist caused a discussion in which the voices of support met the critical opinions of those who considered such a performance as banal and of poor artistic quality. There were also those who used it as an excuse to attack the new policy of the gallery. The performance by Julita WÓJCIK also had something in common with the above-mentioned *Washing* series by Maria PINIŃSKA-BEREŚ. Julita WÓJCIK was referring to the same strategy about two decades later. What we may conclude from her action is that in the intervening period, the social expectations towards women had not changed, and there were still those that would aim accusations such as 'banality, dilettantism, lack of artistic quality' against women artists working with women's problems.

In 2003, the artist did a performance *To Sweep up after Women Textile Workers*. In it, she was sweeping an abandoned factory hall in Łódź.<sup>28</sup> This simple everyday gesture was raised to a symbolical meaning. Women textile workers had been the victims of the political changes in Poland. Unlike the miners from the closing mines, who got a high severance allowance, women textile workers simply lost their jobs and just disappeared. They did not receive any extra support from the state. The city of Łódź, the second largest city in Poland, faced impoverishment and outflow of people. Łódź, called also the 'city of women,' clearly illustrates the phenomenon of the feminisation of poverty.<sup>29</sup>

One of the prominent artists of a new generation, who started their career in the early 1990s was Katarzyna KOZYRA. She debuted in 1993 with her diploma artwork consisted of a sculpture made of taxidermy animals and a video, in which we see the artist killing a horse with an injection. The artwork caused a scandal, and the artist was attacked by media and also animal rights activists. On the one hand, killing animals for art does not seem to be very ethical, on the other, as she declared, she used already dead animals except the horse and a rooster that were already intended for slaughter.<sup>30</sup> The everyday animal killing in the food industry happens legally, but the society using these animals as products does not want to watch their

death. The artist both made visible these deaths and revealed the hypocrisy of the public, because as an individual woman artist she was much more easily targeted than the meat industry.

Katarzyna KOZYRA worked with gender issues and its performativity. One of her performances addressing these questions was a video-installation entitled *The Men's Bathhouse* from 1995. The video documenting this action shows the artist in the Turkish bath in Budapest. The artist with a hidden video camcorder and in a male disguise visited the male bath. Through her artwork she showed that the gender attributes and roles are all performative ones.<sup>31</sup> We can perform as a man or as a woman and the way in which we behave and how we dress, determines how we are perceived. Performance art plays an important role in the art of Katarzyna KOZYRA, however usually it is only a part of more complex projects, where the artist uses media such as installation and video.

One of the most interesting and radical performative projects in Polish art was *I have seen my death* by Zuzanna JANIN. In Western culture, focused mostly on material goods and promoting youth and an active way of life, the subject of death is a taboo. People die mostly out of sight of the others in hospitals and old people's homes. Their bodies wait for the funeral in freezers. We have removed the death ritual as much as possible from our direct experience. Zuzanna JANIN distributed the information about her own death and funeral. Only the nearest relatives knew that it was an artistic action. She appeared at her own funeral in a disguise. After others revealed that she did not die, the artist faced aggressive attacks, both from the mass media as well as her colleagues from the art scene.<sup>32</sup>

It is meaningful that most of the cases when an artist was accused of causing a scandal in the 1990s and after 2000 concerned artworks made by women. And what we should not overlook is that the attacks were particularly fierce, hateful and contemptuous. The women artists were attacked personally as people and women, while in the case of 'scandalous' works made by men, mostly the quality of art was questioned, but the artists themselves were not insulted.

An artist who explores the intersection of the female body and its intimacy, everyday household works and politics is Ewa ŚWIDZIŃSKA. She began her artistic career in the beginning of the 1990s and took part in the cycle of exhibitions focused on women's art organised after the political breakthrough in 1989. As the artist says, the performance is an updating of herself. "I am a performance" she used to say.<sup>33</sup> Thus, according to her, there is no performance concerning some general issues. Performance art is always personal. The artist through this medium explores her personal condition as a woman. The costume, the clothes are important props in her pieces. During the performance in the Grodzka Gallery in Lublin in 2005, she took off the subsequent layers of clothes, starting from a thick coat tightly covering her body. Finally, she stood dressed only in a 'sexy' latex suit and with a woman's handbag, which had a mirror on one side. The mirror plays a symbolical role in our culture. It is inherent with femininity and the image of woman. It's a tool of gentle oppression that always reminds women that they are judged mostly through their physical attractiveness. During this performance, the artist looked at herself in the mirror, then turned it to the public. While she was taking off the latex suit, the audience could see the photos from porn magazines covering her body. She tried to remove them with the use of chemicals and with scratching. Then she tried to wash her body. Finally, she stood naked in front of the public. She had released her body from the patriarchal clichés and expectations. As the art critic Łukasz GUZEK wrote, her body is the source of her resistance and also a medium through which she expresses her protest. The way to freedom leads through the freedom of the body. Here we can see a reference to Foucault's thought: blocking, confining the body is a strategy of power. Thus, the strategy of rebellion against power is unblocking and liberating the body.<sup>34</sup> The woman's body experiences many more limitations than the man's body in a patriarchal culture. Ewa ŚWIDZIŃSKA also takes pictures, intimate photography sessions of the female part of her body, such as photos of her genitals that

she adorns with trinkets. But the photos are not in the aesthetics of glamour or pop art. They rather document her private worship of her vagina – the women's sexual organ, deprived of its sacred meaning and despised in patriarchal cultures and religions.<sup>35</sup>

Ewa ŚWIDZIŃSKA was also one of the participants of the *Performance-esse* women's performance festival curated by Małgorzata JANKOWSKA. The event took place in 2005 in the Wozownia Gallery in Toruń. Except Ewa ŚWIDZIŃSKA, the participants were emerging artists of that time, born in the late seventies or early eighties. Among them were Angelika FOJTUCH, the Sędzia Główny (The Chief Judge) duo and the Dziewczęta Przeszanowne (The Most Honorable Girls) group. The festival took place on 13th of December. Regardless of whether that was accidental or intentional, the date was symbolical, as it was the anniversary of the introduction of martial law in Poland in 1981. The artist who referred to this date in her performance piece was Anna GRZYCZKA. She involved a group of people wearing t-shirts with printed newspaper articles about the martial law on it. They stood in a queue, which referred to the economic crisis in Poland in the 1980s. All of them wore dark glasses, like general JARUZELSKI who had introduced the martial law. The articles printed on the t-shirts had been collected by the artist from different sources and periods, before and after the collapse of Communism system in Poland. The last person in the queue presented the most recent article on the martial law. The articles proved how the language of the public debate changed in the time when the country regained independence.<sup>36</sup> But the young Polish democracy faced another danger – the rising influence of conservative and traditional politics promoted by so called right-wing politicians, supported by the Catholic Church.

The other event dedicated only to women's art was *Święto Kobiet* (the Women's Day) curated by the Exgirls – a duo of feminist curators: Magdalena UJMA and Joanna ZIELIŃSKA. In the period of rule of the Communist regime, International Women's Day was officially celebrated, but it was rather a farce.

In the democratic Poland women tried to regain control of this holiday and find deeper ways of celebrating it, such as cultural events, where the issues of equality and empowering women were taken up. *The Women's Day* by Exgirls promoted such a point of view. And performances were important here, although not the only one type of art presented during the edition in 2003.

Angelika FOJTUCH made a radical performance in a much frequented area in the city centre of Krakow. She was standing in a walker and wore a big nappy. She also held a sheet of paper with the inscription "I am a woman. God bless you," which created associations with beggars asking for money.<sup>37</sup> The artist, almost naked, stood in her pose for 3 hours. The cold weather made this challenge even more difficult. Performance artists quite often examine the limitations of their bodies, but the performance by Angelika FOJTUCH raises the question about female bodies, their strength, endurance, suffering and also their politicisation. The artist in a very direct and suggestive way showed the position of women in Poland based on 'Catholic values' and the neoliberal economy. The slogan from Barbara KRUGER's poster *Your body is a battleground* referring to the political fights for control of women's bodies and procreation in the United States of the seventies, became very up-to-date at the turn of the new millennium in Poland.<sup>38</sup> The sentence "God bless you" that could be literally read as "God will pay you" expresses gratitude for charity. It also refers to the role of the Catholic Church in maintaining the inferior position of women in the society. The poor and passive woman as was portrayed in a grotesque way by Angelika FOJTUCH in her performance can only count on people's and God's mercy.

Aleksandra KUBIAK and Karolina WIKTOR, who worked for several years as a duo, the Sędzia Główny (The Chief Judge) group, also dealt with the condition of the woman in society, by challenging the stereotypical women's role models. The use of similar costumes and wigs and also the same gestures and poses performed during their actions made their performance pieces very spectacular. They called the performances they made together *The Chapters*



and their common artistic output is about eighty performance pieces. They performed both in galleries and in public places. Their look in the different performances was changeable, but it was always an important part of the event. We could see a wide range of the images of women, from pin-up girls, a little black dress, through the vamp look, to the uni-sex creatures or a kind of clones like in the performance with a banana *Hommage a Natalia LL*.<sup>39</sup> These 'artistic twins' based their performance pieces on a contradiction, usually between their attractive, sexy look that was contrasted by their manner of behaviour. During their performance *Chapter LXI. Women's Day in Łódź* in the Manhattan Gallery, they wore short, red and white polka dot dresses and high-heeled shoes. In such costumes, on all fours, they were drinking vodka, spitting the alcohol on the floor and then licking it, thus doing the job of a cleaner.<sup>40</sup> In another performance that took place about Easter time, they pushed eggs out of their vaginas, while they were sitting on the counter in a pub. Then they served pieces of the eggs to the public (as it is in the Eastern European ritual that based on sharing a piece of egg as a good luck symbol).<sup>41</sup> We can interpret such an action on many levels. They referred to the ritual of the consecration of food brought to the church in the baskets during Easter. In this, as symbol of fertility, eggs play an important role in it, and at this time, they are decorated in many colours and patterns. But both eggs themselves as a symbol of fertility and the custom of decorating them reaches back to the pre-Christian times. The act of pushing eggs out of the artists' vaginas seems to refer to the role of the woman as a birthgiver. These leads to their objectification and treating them as reproductive machines in the name of duty to the Church, state and particular male interests. The performance poses also questions about the sex industry. The performances by the Chief Judge group play with all these expectations and stereotypes, but instead of perpetuating them, they challenge them. It is also important that this performance took place in a pub, rather than in a gallery or go-go club. At least part of the audience was not prepared for such a show. Such 'pushy' interference in a public sphere may, of

course, cause hostility and rejection but may also provoke discussion.

One of the performances by the Chief Judge took place in the studios of a Polish TV station called TVP Kultura (TVP Culture). In 2005, the artists proposed a game for the viewers, who could call to the TV studio and give some orders to the artists. Although the premise is that the programs of the TVP Culture station are considered to appeal mainly to ambitious and sophisticated viewers, the Chief Judge's performance proved something opposite. Most of the orders were given by men, and they usually asked the artists to take off their clothes.<sup>42</sup> As Yoko Ono and Marina ABRAMOVIC had once done, the Chief Judge duo created a performance piece, where they became passive objects of viewer's actions. Three decades later they confirmed the same mechanism: women are expected to be passive objects, but that passivity causes their objectification and aggression towards them. Here we can compare the traditional works of art, such as paintings, sculptures, etc. with action art that happens live. Regardless of the type of a performance piece, the immanent feature of performance art is its rebellious character. The performance happens live, thus is unpredictable, both for the artists and the viewers.

This unpredictability is highly visible in the performances by Anna KALWAJTYS. She also knows how to build up the tension. She starts from very calm, delicate and subtle gestures at the beginning and intensifies her expression until the climax. This is the point when nobody is sure what may happen next.<sup>43</sup> Her performance *The Flag* from 2017 started in the 'safe' space of the Zbrojownia [Armoury] Gallery at the Academy of Fine Arts in Gdansk. The artist painted her body in black and also a half of her face. She painted the other half in white. She performed with two big flags. One of them with white and red stripes referred to the Polish flag, but the artist added also the black colour. The other flag was white as a flag of surrender. The artist was waving the flags, first more delicately then stronger and stronger, almost desperately. Then she unexpectedly left the gallery space and ran out into the town's street. While still waving the black-red-black flag she started to

scream very loudly, with a piercing voice as if she called someone from the distance. She also seemed to imitate the sounds of animals or maybe the cries of tribal people. Some passers-by started to interact with her. The flags got 'dirty' when they brushed up against the painted body of the artist. Thus, the colours and the borders between them were not so 'clear' anymore. In the last scene of the performance, the artist went back to the gallery. She took the white flag from its pole and wore as a skirt. Then she put a Phrygian bonnet on her head and holding the other flag took up a pose resembling the female allegory from the painting *Liberty Leading the People* by Delacroix. However Anna KALWAJTYS's postcolonial interpretation of the allegory of Liberty prompted the question what this notion means now.<sup>44</sup> The context of this performance was also the forthcoming one-hundredth anniversary of regaining the independence of Poland after one hundred and twenty years of partition between three European Empires (Russia, Prussia, Austria). It was also in 1918 that Polish women 'received' the rights to vote. But in fact, despite the great involvement of women in resistance against the invaders, the leader of the new country, Józef Piłsudski, was still rather reluctant to accept this liberal idea. Thus women gathered in front of his mansion in the cold November evening and knocked with umbrellas to his door and windows until he accepted their rights.

The umbrella as a symbol of women's rights was used again in October 2016, when women in Poland took the streets in protest against an attempt to pass a bill that restricts the already restrictive anti-abortion law. Polish women faced not only the danger of violation of their human rights but also the fear of death or disability if the new law had been introduced. Men also suddenly understood that the fight for women rights wasn't only a case for women but of freedom and democracy for all. Thus, they came to protest with women. On the 3rd of November – the day when the main protests took place – it was rainy. Thus, tens thousands of umbrellas covered the streets of big cities. Also women from smaller towns joined, which rather had not happened in the past, because the Church and conservative politicians are more influential there. The number of protesting women in small towns

was not so impressive, but those who decided to protest should be even more appreciated; to be one of five or ten protesters exposed to people's eyes required much more courage than protesting among thousands who think the same. Since then it was called a 'protest of umbrellas'. These demonstrations, called also the 'Black Protests', are worth mentioning in the context of women's art in Poland, because it sparked the collaboration of Polish women activists, artists and theoreticians, which had never happened before. Thus, it was the beginning of a real feminist movement in Poland.<sup>45</sup>

I would like to describe briefly two examples of such collaborations. One of them took place in the Centre of Contemporary Art in Toruń in 2018, where its director Waclaw KUCZMA curated the exhibition *Why do we need freedom, anyway?*. Among forty invited artists, only one was a woman. When somebody tries to refer to the problem of freedom and ignores the voices of women, I can say without a doubt that such a person committed a kind of abuse. It caused a reaction in the form of action. The collaboration between artists and activists that had been strengthened in the time of protests against the anti-abortion law, now profited. Both women and men appeared at the opening of the exhibition. They were dressed in paper costumes with the names of about forty Polish women artists. The sentences on their costumes asked the question such as "Where is Natalia LL?," "Where is Maria PINIŃSKA-BEREŚ?" and many others.<sup>46</sup>

The censorship and removal of the works by Natalia LL, Katarzyna KOZYRA and the Chief Judge group from the permanent exhibition of the National Museum in Warsaw by its newly appointed director, Jerzy Miziołek (now already dismissed), was covered not only by the Polish press. What is very meaningful, all the censored artists were women who referred to the question of femininity and gender issues in their art. All of them also created performance pieces or works based on performative practices. The removed work of Natalia LL was from the above-mentioned series with bananas entitled *Consumer Art*.<sup>47</sup> This act of censorship sparked protests of both the artistic community as well as

journalists, writers, art lovers etc. They gathered and performed with the eating of bananas in front of the National Museum. Some people also made such video-performances with bananas or performances for photography and published them in social media. The protesters were very creative and as in the case of the exhibition in Toruń, the distinction between social protest and action art became blurred.

As the last performance art piece to be described, I would like to mention my own action entitled *Women's Food Riots* from 2018. This event illustrates well how the collaboration of women activists and artists works and how ephemeral, time-based art can support promotion of women's achievements. I was asked by the group of activists from the Łódzki Szlak Kobiet (Lodz Women's Trail) to propose an artwork referring to the Women Hunger March from 1981, when women took to the streets because of shortages of food. As I have already mentioned, women's involvement in protests against the totalitarian power was frequently omitted in the official version of history taught in schools. Women's grass-root organisations have been working for a few years in order to change this picture. While doing research on this case, I realised that the Women's Hunger March in Łódź was a part of a series of similar protests that had taken place in the past and were still happening in different parts of the world (Latin America, Africa) and in different political and economic systems. Food Riots (riots caused by food shortages or hunger) have one thing in common. Very often, women are their instigators and constitute the majority of protesters. However, they have always happened in the regions under governments based on patriarchal values, corruption, military regime or war. Women's street protests are caused by a desperation, which has a revolutionary potential. In many cases women's protests became a harbinger of social change.

At the Freedom Square in Łódź, I set up 11 banners representing the dates and regions where women protests against food shortages had taken place. The installation consisting of banners was the background for my performance,

during which I walked with a megaphone around the Freedom Square reading fragments of articles about food riots in various parts of the world, including the Women's Hunger March in Łódź. I distributed small cards with information about the women's food riots to passers-by. I also invited other women artists from Łódź, especially from the Frakcja group (of which I am a member) to participate in the event. The artists one after another or sometimes simultaneously performed around the square.<sup>48</sup>

To conclude, in this brief article it was not possible to introduce the works of numerous other women artists who have contributed to the performance art or performative art practices in Poland, thus I chose only a few examples to illustrate the relationship between changing political condition of the country and the evolvement of women's action art dealing with feminist issues. However, among women performance artists, we shouldn't omit such names as Ewa ZARZYCKA, Anna KUTERA, Malga KUBIAK, Aleka POLIS, Justyna GÓROWSKA, Karolina KUBIK, Justyna SCHEURING, Ola KOZIOŁ, Marta OSTAJEWSKA and many others.

Thus, women artists have been present in the Polish performance art scene from the beginning of introducing of this discipline in Poland. Frequently it was not the only part of their art, though nevertheless an important one. We can also observe that this kind of activity was very often a means of resistance against the dominant political power. Women's performance art pieces from the seventies or eighties were based on more private gestures, watched only by a limited audience or even without the viewer's presence. Nevertheless their gestures are preserved through photographs and sometimes film recordings. In the nineties and after 2000, artists of the generation born in the late seventies or early eighties started to criticise the stereotypes and prejudices against women in a more open way. They also do it with the use of subversive strategies, mockery and irony and perform in the public venues as well. They also challenge the system of art education, like the Dziewczęta Przeszanowne group. They teased their professors who believed that women art students,

even gifted one, would not be able to have an artistic career. The artists from the group, while still students, replied to them in subversive way. When they were given a task to make a sculpture, they carved the head from mashed potatoes from the canteen.<sup>49</sup> This apparent student's joke shows another feature of performance art. It can be created spontaneously and instantly. Thus, the performance artist can react immediately. Such features as immediacy and unpredictability determine the rebellious potential of this type of art. A good example of these features is Cecylia MALIK's action against the massive tree felling ordered by the rightist Catholic and anti-ecological government recently in the whole of Poland, even in protected areas.<sup>50</sup> This was a very simple but powerful gesture, Cecylia MALIK sat on one of the many trunks of the freshly cut down trees and started to breastfeed her little child. Then she published documentary photos in social media. This triggered the action *Polish Mothers at the Felling* that was joined by many other women doing the same in other places.

Before the political turnaround of 1989, women artists worked individually, although there were some in male-dominated or mixed artistic groups. Only in the new political reality did women's artistic groups such as The Chief Judge, Dziewczęta Przeszanowne or Łuhuu start to appear. None of them received a professional education in performance art, but they felt that painting or sculpture or any kind of object art was not sufficient to express their feelings and thoughts. I can also add that when a group of artists works together, regardless of whether its members are artists practicing performance art or not, it triggers an action. I can also observe it in the Frakcja, a group of women artists to which I belong. We create artworks for the exhibitions of our group individually, however if we decided to do something together, these were usually a performance art pieces.

In the period of the new democracy, especially during last two decades, performance art pieces by Polish women artists became more rebellious. Since 2016, the course of Polish politics has become more populist, conservative and democracy is in danger again, and this also badly

affects women's rights and their position in the society. But at the same time, thanks to democracy and the financial support of the European Union, the grass-root women's initiatives have appeared and are getting stronger. The collaboration of women from different branches of public life seems to be organised well enough to defend women's rights and make the country more friendly to women and all discriminated people in the future.

## Notes

- <sup>1</sup> Anka Leśniak, *Fading Traces*, video-installation, 2010. An interview with Natalia LL.
- <sup>2</sup> Anuradha Kumar, *Human Rights. Global perspectives* (New Delhi: Sarup & Sons, 2002), 269.
- <sup>3</sup> Anka Leśniak, *Fading Traces*, video-installation, 2010. An interview with Anna Kutera. See also: <http://tranzit.org/exhibitionarchive/tag/kutera-anna/>.
- <sup>4</sup> Anka Leśniak, *Fading Traces*, video-installation, 2010. An interview with Natalia LL.
- <sup>5</sup> Anka Leśniak, *Fading Traces*, video-installation, 2010. An interview with Anna Kutera.
- <sup>6</sup> Anka Leśniak, *Fading Traces*, video-installation, 2010. An interview with Natalia LL.
- <sup>7</sup> "Address Gallery Documentation," FilMOTEKA Muzeum, [artmuseum.pl](http://artmuseum.pl), <https://artmuseum.pl/en/filmoteka/praca/partum-ewa-dokumentacja-galerii-adres>.
- <sup>8</sup> Izabela Kowalczyk, "Feminist exhibitions in Poland: From identity to the transformation of visual order," *Working with Feminism: Curating and Exhibitions in Eastern Europe*, ed. Katrin Kivimaa (Tallin: Acta Universitatis Tallinensis, 2012), 101.
- <sup>9</sup> Anka Leśniak, *Fading Traces*, video-installation, 2010. An interview with Izabella Gustowska.
- <sup>10</sup> Agata Jakubowska, "Twórczość Adama Rzepeckiego w latach 1980-tych jako sztuka męska i inna," [lodzkaliska.eu](http://lodzkaliska.eu/rzepecki/nova/jakubowska.html), <http://lodzkaliska.eu/rzepecki/nova/jakubowska.html>; About the artist see also: Oskar Hanusek, Translated by Joanna Pietrak, "Maria Pinińska-Bereś – breaking social conventions," <https://contemporarylynx.co.uk/maria-pininska-beres-breaking-social-conventions>; Tatar, Ewa Małgorzata. „Prayer for Rain – land-art performance by Maria Pinińska-Bereś,” Parallel Chronologies. An Archive of East European Exhibitions, <http://tranzit.org/exhibitionarchive/?s=pini%C5%84ska-bere%C5%9B&lang=>.
- <sup>11</sup> Anka Leśniak, *Fading Traces*, video-installation, 2010. An interview with Ewa Partum.
- <sup>12</sup> *Ewa Partum*, eds. Aneta Szyłak, Berenika Partum and Ewa Małgorzata Tatar (Gdańsk: Instytut Sztuki Wyspa, 2012/2013), 135.
- <sup>13</sup> Anka Leśniak, *Fading Traces*, video-installation, 2010. An interview with Ewa Partum.
- <sup>14</sup> *Ewa Partum*, 144.
- <sup>15</sup> Ibidem, 142.
- <sup>16</sup> Anna Grzymała-Busse, "Poland as an Anomaly in Church–State Relations?" Concilium Civitas Foundation, [conciliumcivitas.pl](http://conciliumcivitas.pl/poland-as-an-anomaly-in-church-state-relations/), <http://conciliumcivitas.pl/poland-as-an-anomaly-in-church-state-relations/>.
- <sup>17</sup> Krzysztof Jurecki, "Natalia LL," *Culture.pl*, <https://culture.pl/en/artist/natalia-ll>.
- <sup>18</sup> Germaine Greer, "‘Consumer Art’ and Other Commodity Aesthetics in Eastern Europe under Communist Rule," *faktografia.com*, <https://faktografia.com/2017/06/03/consumer-art-and-other-commodity-aesthetics-in-eastern-europe-under-communist-rule/>. See also: *Natalia LL. Consumer Art and Beyond*, ed. Agata Jakubowska (Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2017). Essays by Anna Markowska, Wojciech Szymański, Ewa Tonia, Monika Bakke, Maja Fowkes, Reuben Fowkes, David Crowley, Eva Badura-Triska, Claudia Calirman.
- <sup>19</sup> Anka Leśniak, "Oddzielenie według Natalii LL," [Łódź-art.eu](http://www.lodz-art.eu/wydarzenia/oddzielenie), <http://www.lodz-art.eu/wydarzenia/oddzielenie>.
- <sup>20</sup> (AK), „Natalia LL, Pyramid,” FilMOTEKA Muzeum, [artmuseum.pl](http://artmuseum.pl), <https://artmuseum.pl/en/filmoteka/praca/ll-natalia-piramida>.
- <sup>21</sup> Natalia LL, *Points of Support*, Texts, Natalia LL homepage, <https://nataliall.com/en/points-of-support-1978-1978/>.
- <sup>22</sup> The performance took place in the Centre of Polish Sculpture in Orońsko in 1989.
- <sup>23</sup> Ewa Małgorzata Tatar, "Procession – performance by Teresa Murak," Parallel Chronologies: An Archive of East European Exhibitions, <http://tranzit.org/exhibitionarchive/procession-performance-by-teresa-murak/>.
- <sup>24</sup> Izabela Kowalczyk, "Aleka Polis: Cleaning (for) Democracy," *Czas Kultury*, 3 (2016): 47-48.
- <sup>25</sup> During the Communist regime, artists received well paid state commissions and had a privileged position in relation to amateurs. Although the commissions concerned design and decorative arts, they were still an opportunity to earn good money to live off. After the political transition of 1989, professional artists and designers lost their status in the neo-liberal economy and now compete in the market with dilettantes offering much lower price for their services.
- <sup>26</sup> "Penn: The Women of Solidarity Have Yet To Be Appreciated," *Culture.pl*, <https://culture.pl/en/article/penn-the-women-of-solidarity-have-yet-to-be-appreciated>.
- <sup>27</sup> Katarzyna Kosmala, "Transcending Clichés with Julita Wojcik," *Art Margins*, <https://artmargins.com/transcending-cliches-with-julita-wojcik/>.
- <sup>28</sup> Ibidem.
- <sup>29</sup> Elżbieta Tarkowska, "An Uderclass without Ethnicity: The Poverty of Polish Women and Agricultural Laborers," *Poverty, Ethnicity, and Gender in Eastern Europe During the Market Transition*, eds. Rebecca Jean Emigh, Ivan Szelenyi (Westport: Praeger Publishers, 2001), 97.
- <sup>30</sup> "Pyramid of Animals by Katarzyna Kozyra. Letters and Articles," in *Primary Documents. A source book for Eastern and Central European Art since 1950s*, eds. Laura Hoptman and Tomasz Pospiszył (New York: Museum of Modern Art, 2002), 250-256.
- <sup>31</sup> *The men's bathhouse*, Polish Pavillon, Venice 1999, <https://labiennale.art.pl/en/wystawy/the-mens-bathhouse/>.
- <sup>32</sup> Agnieszka Warnke, "Playing with Death: The Morbid Obsessions of Contemporary Polish Artists," *Culture.pl*, <https://culture.pl/en/article/playing-with-death-the-morbid-obsessions-of-contemporary-polish-artists>.
- <sup>33</sup> Łukasz Guzek, *Performatyzacja sztuki* (Gdańsk: Academy of Fine Arts in Gdańsk, 2013), 132. <https://pbc.gda.pl/Content/42838/Performatyzacja.pdf>.
- <sup>34</sup> Ibidem.
- <sup>35</sup> Riane Eisler, *Sacred Pleasure: Sex, Myth, and the Politics of the Body* (San Francisco: Harper Collins, 2012), 16.
- <sup>36</sup> Guzek, *Performatyzacja sztuki*, 132.
- <sup>37</sup> Ibidem, 74.
- <sup>38</sup> *The Broad's* website, <https://www.thebroad.org/art/barbara-kruger/untitled-your-body-battleground>.
- <sup>39</sup> *Grupa Sędzia Główny / Chief Judge Group*, ed. Karol Sienkiewicz (Zielona Góra: BWA Zielona Góra, 2008), 137.
- <sup>40</sup> Ibidem.
- <sup>41</sup> Guzek, *Performatyzacja sztuki*, 56.
- <sup>42</sup> "Sędzia Główny / Chief Judge," *Culture.pl*, <https://culture.pl/en/artist/sedzia-glowny>.
- <sup>43</sup> *Anna Kalwajtys. The Edge*, ed. Maksymilian Wroniszewski (Gdańsk, Academy of Fine Arts in Gdańsk, Wyspa Progress Foundation, 2019).
- <sup>44</sup> Katarzyna Lewandowska, „Wyspa: Open Form/ Social Sculpture,” <http://www.splesz.pl/anna-kalwajtys-flaga-uporczywy-performatyw/>. Anna Kalwajtys, *Flaga*, [https://www.youtube.com/watch?v=ed4Mo\\_IVj-M&feature=emb\\_title](https://www.youtube.com/watch?v=ed4Mo_IVj-M&feature=emb_title).
- <sup>45</sup> Agnieszka Wiśniewska, "The Black Protests have changed Poland," *Friedrich-Ebert-Stiftung*, <https://www.fes-connect.org/reading-picks/the-black-protests-have-changed-poland/>.
- <sup>46</sup> "Kontrowersje w Centrum Sztuki Współczesnej. Mężczyźni o wolności," *Gazeta Pomorska*, <https://pomorska.pl/kontrowersje-w-centrum-sztuki-wspolczesnej-mezczyzni-o-wolnosc-zdjecia/ar/13094934>.
- <sup>47</sup> Balasz Takac, "Who is Natalia LL, The Controversial Banana-Eating Polish Artist?" *Widewalls*, <https://www.widewalls.ch/magazine/natalia-ll-controversial-art-banana>.
- <sup>48</sup> *Women Food Riots*, [http://www.ankalesniak.pl/women\\_food\\_riots2018.htm](http://www.ankalesniak.pl/women_food_riots2018.htm).
- <sup>49</sup> Małgorzata Pelkowska, "Dziewczęta Przeszanowne," *Sztuka i Dokumentacja*, nr 3 (2010): 67.
- <sup>50</sup> "Polish law change unleashes 'massacre' of trees," *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/environment/2017/apr/07/polish-law-change-unleashes-massacre-of-trees>.



## Bibliography

“Address Gallery Documentation.” Filmoteka Muzeum. *artmuseum.pl*. <https://artmuseum.pl/en/filmoteka/praca/partum-ewa-dokumentacja-galerii-adres>.

(AK). „Natalia LL. Pyramid.” Filmoteka Muzeum. *artmuseum.pl*. <https://artmuseum.pl/en/filmoteka/praca/ll-natalia-piramida>.

Anna Kalwajtys. *The Edge*, ed. Maksymilian Wroniszewski. Gdańsk, Academy of Fine Arts in Gdańsk, Wyspa Progress Foundation, 2019.

Eisler, Riane. *Sacred Pleasure: Sex, Myth, and the Politics of the Body*. San Francisco: Harper Collins, 2012.

Ewa Partum, eds. Aneta Szyłak, Berenika Partum and Ewa Małgorzata Tatar. Gdańsk: Instytut Sztuki Wyspa, 2012/2013.

Greer, Germaine. “Consumer Art’ and Other Commodity Aesthetics in Eastern Europe under Communist Rule.” *faktografia.com*, <https://faktografia.com/2017/06/03/consumer-art-and-other-commodity-aesthetics-in-eastern-europe-under-communist-rule/>.

Grupa Sędzia Główny / Chief Judge Group, ed. Karol Sienkiewicz. Zielona Góra: BWA Zielona Góra, 2008.

Grzymala-Busse, Anna. “Poland as an Anomaly in Church–State Relations?” Concilium Civitas Foundation. *conciliumcivitas.pl*. <http://conciliumcivitas.pl/poland-as-an-anomaly-in-church-state-relations/>.

Guzek, Łukasz. *Performatyzacja sztuki*. Gdańsk: Academy of Fine Arts in Gdańsk, 2013. <https://pbc.gda.pl/Content/42838/Performatyzacja.pdf>.

Hanusek, Oskar. Translated by Joanna Pietrak. “Maria Pinińska-Bereś – breaking social conventions.” <https://contemporarylynx.co.uk/maria-pininska-beres-breaking-social-conventions>.

Jakubowska, Agata. “Twórczość Adama Rzepeckiego w latach 1980-tych jako sztuka męska i inna.” *lodzkaliska.eu*. <http://lodzkaliska.eu/rzepecki/nova/jakubowska.html>.

Jurecki, Krzysztof. “Natalia LL.” *Culture.pl*. <https://culture.pl/en/artist/natalia-ll>.

Kalwajtys, Anna. *Flaga*. [https://www.youtube.com/watch?v=ed4Mo\\_IVj-M&feature=emb\\_title](https://www.youtube.com/watch?v=ed4Mo_IVj-M&feature=emb_title).

“Kontrowersje w Centrum Sztuki Współczesnej. Mężczyźni o wolności.” *Gazeta Pomorska*. <https://pomorska.pl/kontrowersje-w-centrum-sztuki-wspolczesnej-mezczyzni-o-wolnosci-zdjecia/ar/13094934>.

Kosmala, Katarzyna. “Transcending Clichés with Julita Wojcik.” *Art Margins*. <https://artmargins.com/transcending-cliches-with-julita-wojcik/>.

Kowalczyk, Izabela. “Feminist exhibitions in Poland: From identity to the transformation of visual order,” *Working with Feminism: Curating and Exhibitions in Eastern Europe*, ed. Katrin Kivimaa. Tallin: Acta Universitatis Tallinensis, 2012.

Kowalczyk, Izabela. “Aleka Polis: Cleaning (for) Democracy.” *Czas Kultury*, 3 (2016): 47-48.

Kumar, Anuradha. *Human Rights. Global perspectives*. New Delhi: Sarup & Sons, 2002.

Leśniak, Anka. “Oddzielenie według Natalii LL.” *Łódź-art.eu*. <http://www.lodz-art.eu/wydarzenia/oddzielenie>.

Leśniak, Anka. *Fading Traces*, video-installation, 2010. <http://www.ankalesniak.pl/fading2010.htm>. Interviews with Anna Kutera, Natalia LL, Izabella Gustowska, Ewa Partum.

Lewandowska, Katarzyna. „Wyspa: Open Form/ Social Sculpture.” <http://www.splesz.pl/anna-kalwajtys-flaga-uporczywy-performatyw/>.

Natalia LL. *Consumer Art and Beyond*, ed. Agata Jakubowska. Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2017. Essays by Anna Markowska, Wojciech Szymański, Ewa Toniałk, Monika Bakke, Maja Fowkes, Reuben Fowkes, David Crowley, Eva Badura-Triska, Claudia Calirman.

Natalia LL. *Points of Support*, Texts, Natalia LL homepage, <https://nataliall.com/en/points-of-support-1978-1978/>.

Pelkowska, Małgorzata. “Dziewczęta Przeszanowne.” *Sztuka i Dokumentacja*, nr 3 (2010): 65-69.

“Penn: The Women of Solidarity Have Yet To Be Appreciated.” *Culture.pl*. <https://culture.pl/en/article/penn-the-women-of-solidarity-have-yet-to-be-appreciated>.

“Polish law change unleashes ‘massacre’ of trees.” *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/environment/2017/apr/07/polish-law-change-unleashes-massacre-of-trees>.

“Pyramid of Animals by Katarzyna Kozyra: Letters and Articles.” In *Primary Documents. A source book for Eastern and Central European Art since 1950s*, eds. Laura Hoptman and Tomas Pospiszyl, 250-256. New York: Museum of Modern Art, 2002.

“Sędzia Główny / Chief Judge.” *Culture.pl*. <https://culture.pl/en/artist/sedzia-glowny>.

Tarkowska, Elżbieta. “An Uderclass without Ethnicity: The Poverty of Polish Women and Agricultural Laborers.” In *Poverty, Ethnicity, and Gender in Eastern Europe During the Market Transition*, eds. Rebecca Jean Emigh, Ivan Szelenyi, 83-122. Westport: Praeger Publishers, 2001.

*The men's bathhouse*. Polish Pavillon, Venice 1999. <https://labiennale.art.pl/en/wystawy/the-mens-bathhouse/>.

*The Broad*. <https://www.thebroad.org/art/barbara-kruger/untitled-your-body-battleground>.

Takac, Balasz. “Who is Natalia LL, The Controversial Banana-Eating Polish Artist?” *Widewalls*. <https://www.widewalls.ch/magazine/natalia-ll-controversial-art-banana>.

Tatar, Ewa Małgorzata. “Procession – performance by Teresa Murak.” *Parallel Chronologies: An Archive of East European Exhibitions*. <http://tranzit.org/exhibitionarchive/procession-performance-by-teresa-murak/>.

Tatar, Ewa Małgorzata. „Prayer for Rain – land-art performance by Maria Pinińska-Bereś.”

Parallel Chronologies. An Archive of East European Exhibitions.

<http://tranzit.org/exhibitionarchive/?s=pini%C5%84ska-beres%C5%9B&lang=>.

Warnke, Agnieszka. “Playing with Death: The Morbid Obsessions of Contemporary Polish Artists.” *Culture.pl*. <https://culture.pl/en/article/playing-with-death-the-morbid-obsessions-of-contemporary-polish-artists>.

Wiśniewska, Agnieszka. “The Black Protests have changed Poland.” *Friedrich-Ebert-Stiftung*. <https://www.fes-connect.org/reading-picks/the-black-protests-have-changed-poland/>.

*Women Food Riots*. [http://www.ankalesniak.pl/women\\_food\\_riots2018.htm](http://www.ankalesniak.pl/women_food_riots2018.htm).

WANA  
DRINA

# Teresa FAZAN

University of Warsaw, Institute of Philosophy

## DOROTHEE VON WINDHEIM: AN EARLY WALL WORK. *STRAPPO AD ASOLO* 1973 REVISITED IN THE CONZ ARCHIVE

It is November 2018, and the staff of the Conz Archive pull out a 170 cm long rolled cloth packed in brown wrapping paper with a big red label *fragile* on it. The piece is not particularly well-preserved, which is interesting taking into account what it actually is. Now it is being unpacked for the first time—the first time in how long? In the right corner of the rolled plaster sealed with five wax stamps, the signature and date are engraved: *D. v. Windheim 1973*. I know exactly what it is as German artist Dorothee von Windheim did only one project with Francesco Conz. It was very well documented because the process of documentation was one of its premises so even with my limited knowledge I can easily match the pieces. Some bits of the plaster fall on the wrapping paper. As a result of various measures, more or less intentional, a fragment of the surface of a wall from a 17th-century convent in Northern Italy is lying on a table inside the archive in West Berlin.

Like many others, the Conz Archive seems quite chaotic at the first glance: entities of all sorts map myriads of relations, some explicit

and some shielded from the eyes of the visitors; subjected to its internal logic it is nevertheless susceptible to contingency and the risk of omission contends with a chance of disclosure. The Conz Archive is admittedly vast: it consists of more than three thousand items collected or produced by Francesco Conz over the course of more than 30 years. Starting in the 1970s, the Italian collector, curator, and publisher cooperated with various artists representing the avant-garde movements of the time: Fluxus, Concrete Poetry, Actionism, Lettrism. A variety of artworks can be found here as well as some secondary sources: photographic documentation of ephemeral events (happenings, site-specifics, performances), correspondence, many editions and books, private photographs, notes. Moreover, it is accompanied by the so-called *Fetish Collection*: a set of mundane or exciting everyday objects accumulated over the years of curating and collecting. The collection is currently located in a big warehouse in the northern part of Charlottenburg, where a team of curators and conservators documents and arranges its content.



## Francesco Conz: At the threshold of the Golden Time of Asolo

At the beginning of the 1970s, Francesco Conz was determined to work with the progressive artists of the time. The actual shape of his curatorial practice was, however, altered during the subsequent years. Not satisfied with the conventional role of an art collector, Conz aimed to expand his agency. He wanted to enable (and to some extent control) the production, accompany the entire artistic process, assemble what emerged and document the event in a vast series of photographs or unique publications. In his article from 1995, Henry Martin commented on what in subsequent years came to be Conz's practice as follows: "[his] vision (...) was highly didactic, and partly curatorial as well. He was interested in creating documents that preserved and transmitted a complex memory of an otherwise fleeting art and that thrust it onto a larger and possibly more public scale; and he was also interested in helping the artists to set up new and curious situations in which to continue to work."<sup>1</sup> Additionally, Anne Kirker concludes that "Francesco Conz has worked with numerous artists who are experimental in their approach and whom international fame may or may not have touched. (...) [The] editions have given enduring life to concepts which in many instances were born in the 1960s and 1970s when artists threw caution to the wind and iconoclastically engaged with an art practice that reached out, not drew back."<sup>2</sup> On the one hand, Conz wanted to work with already established artists who fascinated him and create space for their avant-garde productions. On the other, he aimed at enabling artistic production before artists themselves were widely acclaimed. The didactic approach mentioned by Martin is perceivable in Conz's aspiration to document the productions; it could, however, be argued that his publications and exhibitions did not reach vast audiences and many of them were produced solely to suit his personal interests and tastes. Understandably, during the 1970s, Conz must have made necessary contacts with prominent artists and curators. At

the end of 1972, he stayed for a while in Berlin, where he met Joe Jones and Günter Brus. He was also introduced to Viennese Actionism and met Hermann Nitsch whom he later visited in Diessen. There, Conz was introduced to Gerhard Ruhm who told him about the Wiener Group and visual poetry. In 1973, after selling his gallery in Verona, Conz moved to Asolo, where Count Orazio Baglioni di Asolo offered to rent him a palazzo where the process of his engagement in the current art practices could evolve.

Hence, between 1973 and 1979, Asolo became an unusual location for a robust and diverse range of art production: many artists visited Italy to work, create, and enjoy each other's company (e.g., Al Hansen, Dick Higgins, Alison Knowles, Joe Jones, Charlotte Moorman, Nam June Paik, Carolee Schneemann). Some remarkable events took place in the environment of Asolo, which became an important venue for the development of Fluxus as an artistic movement. Later on, Conz related to this period as the "Golden Time of Asolo": "far from the ski resorts and beaches, Asolo had remained protected from tourism. A true paradise for artists, for me and for art. (...) Marvellous evenings, creative meetings, dinners in the inns of the surrounding countryside and unending discussions in the Coffee Centrale into the early hours of the morning. Works which have become history were done there from 1973 to 1979."<sup>3</sup> In the first year of his residency in the palazzo, a few projects were already curated by Conz. Hermann Nitsch created his famous *Asolo Raum*<sup>4</sup> and Günter Brus was working on *I Cardinali* and *La Croce del Veneto*. The first Joe Jones exhibition was organised at this time.<sup>5</sup> However, the more robust activity dated to the latter period, after Conz's trip to New York in the winter of 1974,<sup>6</sup> where he made some further important connections with Fluxus artists (e.g., John Cage, George Maciunas, Jonas Mekas) and became more convinced of what he was aiming in doing, namely, engaging in Fluxus-related projects.

Conz became an active agent in shaping artistic production and at the same time, he aimed at conceptualising and writing the history of it. Documenting and publishing enabled capturing

what was ephemeral in artistic processes, sharing ideas between artists, publishers, and providing publicity as well as exposure of production that would otherwise remain unrecorded. Nicholas Zurbrugg notes that "Francesco Conz's career offers a remarkable example of the way in which an independent agent provocateur can continually re-make art history—both practically, by publishing innovative editions of the changing and evolving 'other work' by those artists he thinks of as 'the saints of the new religion', and theoretically, by showing how such innovation inevitably modifies 'the self-consciously defined 'tendency'."<sup>7</sup> Conz's interest, however focused on certain tendencies, expanded to projects that cannot be subordinated to the idea of Fluxus. Such is the example I would like to discuss in this paper, one of the very first in which Conz got engaged in curating, producing and documenting. This was the work *Strappo ad Asolo* by Dorothee von Windheim from 1973. It is noteworthy as an engaging artwork, quite representative for the period and also because it was important in shaping Conz's ways of producing and documenting art in the following years.

## Dorothee von Windheim: Finding Asolo

In the second half of the 1960s, Dorothee von Windheim studied in Hamburg with Dietrich Helmes and Gotthard Graubner and was engaged in guest participation in Bazon Brock's lectures.<sup>8</sup> At the beginning of the 1970s, after abandoning painting in a traditional sense,<sup>9</sup> von Windheim was engaged in a series of self-portraits employing mixed tools such as photography and imprints. She had already been researching the phenomenon of imprinting and handling found objects since the late 1960s: she used various tools to imprint her own silhouette on the flat tissues of the pictorial surfaces (mostly cloths) and some 3-dimensional surfaces (e.g. trees). The theme of an imprint and the possibility of reflecting reality on a surface of a flat art-piece became central to her practice. For similar reasons, she exploited the possibilities of imprinting and reflecting provided by photography. She experimented with

overlapping cloths and papers which she had soaked, bleached, burned, and cooked with paint and grease. Von Windheim considered the results of her work to be projections into the material of her own physical condition.

After finishing her studies at the Hochschule für Bildende Künste in Hamburg in 1971, she decided to spend the next four years in Italy (thanks to the DAAD scholarship she acquired) and for the following few years she settled in Florence. In 1972 she accidentally visited "Firenze Restaura" at Fortezza da Basso, a huge exhibition dedicated to the topic of frescoes and their restoration process. As she mentions, "I felt like being struck by lightning: the possibility to separate frescoes from the wall behind them, demonstrated in detail in the show, seemed to be a technique invented for me. What was possible with the frescoes should be possible with the walls which interested me."<sup>10</sup> The artist did not hesitate to contact the restorers present at the exhibition expressing a desire to learn their methods and persisted until they accepted her as "some kind of apprentice." Within their silent agreement, she exchanged part of her time and craft for their knowledge while working in churches and courtyards. What is more, the restorers allowed von Windheim to use their materials and working space at Palazzo Pitty for her own pieces. As she mentions, "I'm sure they did not really understand my artistic intention. I guess they considered my wall works more like practical pieces and praised my hard work. I do not remember how long I continued to work with them, it could not have been too long but it was an extremely intense time." Her subsequent artistic practice was a compound of her experiments from before 1973 (imprinting reality onto flat artistic surfaces) and the particular technique she used in order to strip the material surfaces off the walls at the architectural sites and transport them into the artificial realm of the work of art. As she mentions, "in that period I was very much busy with *strappo*<sup>11</sup> which I had discovered as an artistic possibility for me though it is a conservation technique."<sup>12</sup> The artist admits that she used this technique quite frequently (mostly during her stay in Italy, but not only)



1



2

1 Dorothee von Windheim, *Strappo ad Asolo*, 1973, photo by Giorgia Palmisano, courtesy of Archivio Conz, Berlin, 2018

2 Series of photographs documenting the process of producing *Strappo ad Asolo* in 1973 done by Dorothee von Windheim. They are published in the publication *Strappo ad Asolo* (Verona: Pari Editori & Dispari, Reggio Emilia, 1974). Copyright VG Bildkunst für Dorothee von Windheim, 2020

and it could be argued that she developed her own artistic forensics using precisely the *strappo* technique.

At some point during her stay in Italy, Dorothee von Windheim met Francesco Conz and after his invitation, she decided to create a piece in Convento di san Luigi at Asolo near Padua.<sup>13</sup> Understandably, it was based on the conservation technique that she was practicing at the time. Those are the origins of the *Strappo ad Asolo*, the only work of von Windheim's that is documented and stored in the Conz Archive. Although as mentioned von Windheim regarded herself as a painter precisely because of the flatness of the surfaces she worked with, she sometimes played with the expectations and her regular practices by shifting the shapes of the plaster surfaces taken from the sites. She underlines that she "was fascinated by the idea of being able to take away, to carry away, clamped under my arm a rolled piece of the wall, which is normally immovable. Sometimes I had an intention to withdraw from the spectator's view what normally would be in the centre of interest, what would be the most worth looking at. So that the viewers would activate their imagination and rely on it because there was not much else. I would rather call *Strappo ad Asolo* an object than a sculpture. An object with an included secret. The seals underline this unreachability/invisibility."

All this marks the uniqueness of *Strappo ad Asolo*: it was the very first of von Windheim's projects which had a three-dimensional part of a building as its subject. Later the same year she created similar pieces: a 180 cm high roll of plaster on gauze (*eine Mauerrolle*), taken from the wall of the Fortezza da Basso in Florenz.<sup>14</sup> Besides *Strappo ad Asolo*, *Strappo (Fortezza da Basso)*, some small rolls and 4 or 5 reliefs, all of von Windheim's other wall pieces are flat or even additionally flattened surfaces (e.g. *Pfeilerabwicklung* from 1975). Thus, as a big sculptural object—the 172-cm tall rolled imprint of a column from the convent—*Strappo ad Asolo* remains unique. During the process, the artist glued a panel of fabric to the surface of the pilaster from which, after the adhesive dried, the plaster (the outer shell of the wall)

was taken away. Afterwards it was rolled and sized with seal and plaster. As von Windheim recalls, "*Strappo ad Asolo* was indeed a very special project: my statement was to hide the merit. With the help of the seals, I prevented the possibility of looking at the surface which was the topic of the work. Anyhow, this work can be understood as a challenge to the imagination." While investigating her project in depth, one acknowledges that this mystery intended by the artist offers several levels of interpretation.

As an art piece, *Strappo ad Asolo* is not limited to the object itself and could be regarded in at least three additional ways: as a documented process (a site-specific performance), as documentation (von Windheim chose the way she documented her work). The third aspect was introduced to me by the artist herself and "[it] is the place where the piece comes from, the negative which has remained on the surface of the wall. Or the renewed/restored building from which any trace had been eliminated. Or even the memory of the missing wall if it has been demolished."

One of the useful concepts to investigate this work simultaneously on the three aforementioned levels is the notion of framing. First, framing understood as a specific physical process of informing the matter and discursive procedure of conceptualising it as art. Second, framing as institutionalising the work of art: how is it possible for such a practice to be recognised as art and why? The first understanding concerns the work of art itself—both as an object and as a process—and divides into two major sub-problems: analysis of the work of art and of the means of documentation process (considering that framing is a constitutional act of photography as an art medium, documenting with photographs is both framing and contextualising).

I will conduct an analysis of *Strappo ad Asolo* by following the aforementioned problems which interweave in the course of the narrative, mapping the context and nature of the piece, the documentation of which drew my attention during my visits to the Conz Archive. Firstly, I look closer at the ontology of von Windheim's work and its uniqueness in the wider context of the site-specific art of the 1960s and 1970s.



Secondly, I reflect on the documentation process as part of the performative site-specific process and consider its effectiveness. Finally, I wish to underline the importance of the *Strappo ad Asolo*—both for von Windheim and for Conz.

### Framing part 1: Defining and Institutionalising

As Craig Owens observes, by placing the modernist concept of “the death of the author” in the new context, the art practices of the 1960s and 1970s invoked the theme of framing. He writes that those practices “shift attention away from the work and its producer and onto its frame—the first, by focusing on the location in which the work of art is encountered; the second by insisting on the social nature of artistic production and reception.”<sup>15</sup> Before turning to the social and institutional understanding that Owens offers, I would like to consider the ontological nature of framing. In Kant’s *Critique of Judgment*,<sup>16</sup> the concept of *parerga* (*para*—outside, *ergon*—artwork) denotes something decorative, an external addition that is not part of the exposition. Hence, *parergon* separates the immanent content of the artwork from the outside and is positioned in the latter. Additionally, the frame becomes a distraction: it drags our attention away from the artwork and marks art as something artificial, detached from the rest of the experience. In contrast, in *Truth in painting*<sup>17</sup> Derrida refers to the process of framing—understood as informing the matter—as a critical moment for it to become a work of art. Thus, *parergon* becomes the condition of the possibility of the artwork and points to its paradoxicality rooted in the circularity of the notion of art: ultimately the work of art must become its own premise; it becomes its frame so that it can appear as an object in the discourse. Consequently, within a discursive order, the frame becomes the institutions, languages, and theories surrounding the object or even the art history as such. The concept of frame is plausible precisely because it marks the inseparability of the “art” and “non-art.”

To mark the transition from the ontological to institutional understanding of framing, Owens collates Derrida’s notion with Foucault’s idea of a discourse. As the historian writes, “Sometimes the postmodernist work insists upon the impossibility of framing, of even rigorously distinguishing a text from its con-text (this argument is made repeatedly in Jacques Derrida’s writings on visual art); at other it is all frame (...). More often than not, however, the ‘frame’ is treated as that network of institutional practices (Foucault would have called them ‘discourses’) that define, circumscribe and contain both artistic production and reception.”<sup>18</sup> This requires an analysis of the particular historical moment which made it possible for this kind of site-specific and performative practice to be recognised as a work of art. As von Windheim herself notes, during that time she was quite well informed and attracted to the contemporary artistic tendencies. During her stay in Italy, she had visited some great international exhibitions such as documenta 5 and the Venice Biennale but also encountered contemporary art in less mainstream venues. As she recalls, she “was astonished to discover how many Italian and international artists passed by and exhibited in Florence. Galleria Schema was some kind of a secret melting pot. I often went to Milan, Turin or Genoa to see the art galleries. I encountered land art, conceptual art, *arte povera*, performance art.” As she adds, she even became acquainted with the artists who particularly interested her and became inspired to develop her own work.

The beginning of the 1970s is a moment of the rise of site-specific tendencies, which were embedded in the practices from the preceding decade. In their art history overview, Foster, Krauss, Bois, and Buchloh suggest that: “(...) in its stripping away of surface incident, in its proclivity for industrial building materials (steel in the case of Richard Serra, sheet rock in the case of Michael Asher, plywood in the case of Bruce Nauman), and its love of simple, geometric shapes, even if these were now the shapes of spaces rather than objects, site-specific work was clearly extending some of minimalism’s principles.”<sup>19</sup> While site-specific art draw from the aesthetics of

minimalism it also ensued from the institutional critique associated with dematerialisation of the art object and questioning of social conventions. Besides minimalism, it was inspired by other practices of the time such as installation art, happenings, performance, land-art. While many artists (e.g. Richard Serra, Michael Asher) were making material and conceptual insertions into the enclosed (gallery) spaces, some others (like Robert Smithson, Michael Heizer) had surpassed dealing with locatable objects by working on the architectural sites and in the landscapes.

The change at the beginning of the 1970s was hence remarkable: it opened up a field of visual art that in the previous decade had been dominated by minimalism; different kinds of materials were included; new actions were recognised as artistic practices; engagement with architectural or natural sites gained popularity. The main premise behind the projects was a desire to desert the established institutions and re-site works in different spaces. The stakes varied: from opposing the exclusive nature of the art market to expanding the possibilities of practices in some unusual locations and focus a new light on it and the objects/people found within. Hence, such practices frequently tackled the above-mentioned division between “art” and “non-art.” The temporal intervention into the local spacetime—usually accompanied by leaving a mark in it or taking something away—became a rupture in the continuum of its existence. By interfering with the history of certain spaces, the site-specific event becomes a turning point of its unfolding story. Derrida equals the occurrence of the event with the moment of the invention: “(...) the singular structure of the event allows the coming of what is new in a ‘first time ever’.”<sup>20</sup> However, the act itself must be supported by the social institution: “(...) [the event] will only receive its status of invention, furthermore, to the extent that this socialisation of the invented thing is protected by a system of conventions that will at the same time ensure its inscription in a common history, its belonging to a culture.”<sup>21</sup> In the following paragraphs, I will look at von Windheim’s work as inspired by the aforementioned practices additionally marking the uniqueness of her work.

### Framing part 2: Performing and Documenting

The only spectators present during the creation of *Strappo ad Asolo* were Conz himself and Mario Parolin, a photographer he worked with who accompanied von Windheim during the process.<sup>22</sup> Some regard the presence of the audience as a compulsory element of a performative event however, it may be proposed that certain practices could be regarded as performative even in the absence of the viewers. As noted, the site-specific projects from the 1960s and 1970s were strongly linked to performative practices, many of which aimed at altering the understanding of the artist’s agency and opening up the notion of an artwork to the new kind of practices. Additionally, the site-specific art of this time managed to shape its own and quite particular kind of performativity. Nick Kaye notices that European sculpture and American post-minimal art of the late 1960s achieved the testing of the conventional distinctions between the work and its location mostly by “mapping the complexity of knowing the site” and “addressing the logic of materials.” As he writes:

in identifying the “logic of materials” with processes of transformation, in deploying materials as catalysts for change, or defining the artwork as a point of intersection between processes, these practices frequently aligned the nature and affect of materials with notions of event and performance, challenging the material integrity of the object and the stability of place and location. Here, not only is site-specificity defined in exchanges between visual art and performance, and between materials and events, but, in the wake of minimalism and land art, the body also became a key aspect of the terms through which the site and the site-specific work were elaborated.<sup>23</sup>



In this way, not only the act of interfering with the site is performative, but the subsequently produced object acquires its own performativity: as a residue or index of the event to which it refers and maps the agencies, temporalities, and localities associated with it. As Kaye concludes, "(...) the relationship between the object and its context reaches, through sculpture, toward performance, (...) materials and objects, in implying or precipitating events, assert a relationship with their material, spatial or environmental contexts."<sup>24</sup>

Moreover, the fact of the intentional, specifically-schemed documentation marks the performativity of the event. Von Windheim was very much aware that by setting a specific framework for the documentation, she informs us of the character of the process. The artist, therefore, decided to register the process of removing the plaster from the pillar with a camera, properly positioning it on a tripod and framing became an inherent element of the event. She then scrupulously documented the process by taking photos of the subsequent stages of work. These are contained in a book that was later published by Conz. In the archive, there are several copies of *Strappo ad Asolo - Convento di S. Luigi - giugno 1973* which was published the same year in 500 copies. It consists solely of von Windheim's photographs and the article by Dietrich Helms where he writes:

The eleven photos that document the work process as it progresses are taken from the same point of view. In the centre of each one can see the pillar from which the surface of plaster is removed. We can recognise that the surface of the pillar is first covered with a fabric, and then (...) the plaster peels off. The process, when confronted with our ideas of artistic creation, seems extremely succinct. A simple technical procedure without any mystery, an act that requires skills and experience, but not necessarily any intuitiveness nor spontaneity of artistic act.<sup>25</sup>

The series of photographs documents the process in the absence of the artist (as she is the one taking shots) which creates a unique aura: the site and the architectural object become the central subjects of the event. Her agency is withdrawn from sight, so the attention is focused on the space and materiality of the building. As a consequence, as Helms notices, in the photographs "which disregard the person and focus on the matter, a reversal occurs: the thing becomes an agent. (...) The attitude to the subject seems to be dictated by the object itself. (...) All the visual decisions of the photographer become inconspicuous, serve the clarity of the matter. (...) the artist withdraws behind the thing. She thereby helps it to be noticed as meaningful."<sup>26</sup> When commenting on her work, the artist repeatedly claims that her withdrawal from the scene of the event not only positioned the matter in the centre of the aesthetic experience, but also allowed it to express her presence. Von Windheim found herself in the meaningful materiality of her pieces: in the sites she was working at and in the material objects produced in the process. This also is a characteristic feature of the art of this time and a marker of its performative character, independent of the time-space of creation and the presence of the audience. As Kaye underlines,

in this focus upon material properties, the site-specific work occurs as interventions into unfolding complexes of inter-related (...) processes, which have implications for the material, space, time and 'body' of the work. Here, the 'anthropological dimension' of site-specific sculpture is realised not simply in forms, but in the performance of the site itself: in interventions into the energy, actions and processes which materials precipitate and in those processes and exchanges which express material affinities between the body, the object and the environment it defines and is defined by.<sup>27</sup>

While discussing the modernist concept of "the death of the author" in the context of visual art of the 1970s, Owens emphasizes that



3 Photographs done by Mario Parolin as part of the documentation curated by Francesco Conz, Asolo, 1973. Currently in the Archivio Conz, Berlin

4 Dorothee von Windheim, *Strappo ad Asolo*, 1973, photo by Giorgia Palmisano, courtesy of Archivio Conz, Berlin, 2018

the actual withdrawal of ego from the art piece was possible only in the feminist practices of the time. In his article “From Work to Frame, or, Is There Life After ‘The Death of the Author’?” from 1985, he writes, “the privileges reserved for the author in our society are distinctly masculine prerogatives; the relation of an artist to his work is that of a father to his children. To produce an illegitimate work, one which lacks the inscription of the Father (the Law), can be a distinctly feminist gesture; and it is not surprising that Sherman’s and Levine’s works lack the melancholy with which Richter and especially Paolini register the disappearance of the figure of the author.”<sup>28</sup> Von Windheim might have not explicitly defined her work as feminist but, as Owens notes, wishing to fully withdraw oneself from the material of the artwork, and trusting that the dispersed self will be sustained within it, is feminist as an ontological possibility of action. The artist’s desire to question the authorship by the withdrawal of the self and disappearance from the work becomes even more manifest when observed through the process of documentation and disagreement she had with Conz during the production of *Strappo ad Asolo*.

Francesco Conz believed that issuing paper publications would enable sharing the experience of the artistic process and aesthetic experience with those who were unable to participate in it. As Wayne Baerwaldt comments, “regardless of the terms in the working relationship between artist and producer, [he was] more actively concerned with reactivating the original creative impulses of the artist, by whatever means possible.”<sup>29</sup> In this particular case, Conz fulfilled the artist’s will: the publication following the *Strappo ad Asolo* employs the photographic documentation that the artist created, as von Windheim wished it to do. However, photographs taken by the artist herself were not the only ones made during the process. As noted, Conz invited another photographer to accompany the process. The artist mentions that she “had a rather big quarrel with Conz and his photographer, Mario Parolin. I did not want to accept photos with *interesting* frames nor did I want the pictures with me as a performer. The art piece, namely the pillar had the main or even the only role to play. That is why

I did the photographic documentation (defiantly) myself.” As a result, the Conz Archive contains two portfolios with large-format photographs and one with many additional small prints all done by Mario Parolin. Despite von Windheim initially being quite reluctant to document the practice in such a way, later on she used this material when presenting her work on exhibitions and in publications. It may be argued that the existence of this series of photographs disrupts the coherence of the *Strappo ad Asolo* because withdrawing her own presence was one of the artist’s main premises. On the other hand, by adding a different perspective to the documentation, it widens our understanding of the activities undertaken in the project. Paradoxically, the mere coexistence of the photographs that give such different perspectives on the same project exposes von Windheim’s aim: when comparing two perspectives and seeing what she did and did not intend to do, we clearly understand her decisions as serving her intentions.

### Object—index—photograph

In the second part of her article from 1977: *Notes on the Index: Seventies Art in America*, Rosalind Krauss describes how in the 1970s photography became the operative model for abstraction in art. She introduces a specific understanding of the notion of the index: “as distinct from symbols, indexes establish their meaning along the axis of a physical relationship to their referents.”<sup>30</sup> Namely, indexes are marks and traces of particular causes, where the cause is the thing to which they refer. In the realm of artistic practices, the concept of index traditionally refers to photography: the natural world’s order imprints itself on the photographic print. Krauss expands the scope of indexical practices within contemporary art, indicating abstract artists who often seek to employ the same quality to what she calls *uncoded events*. She introduces several examples of two-dimensional installation pieces<sup>31</sup> exploiting the conditions of architectural sites. These practices reduce the abstract pictorial object (painting, sculpture) to the status of impressions or traces.

Hence, the work of art is no longer detached from its surroundings (or it is underlined that it never really was detached). The projects of the early 1970s exposed that dependence on the existential presence of the external world and conditions surrounding their becoming. On the one hand, von Windheim’s project mirrors some of the practices of the time. On the other, it could be regarded as unique for this kind of practice as it was not directly connected to the institutional critique, and aesthetically had little to do with the most popular examples of minimalism and the context of her practice was quite different from that of the American artists. Firstly, I would like to compare her work with other examples of site-specific architectural projects of the time. Secondly, I will point towards the uniqueness of von Windheim’s work. I would propose a comparison with Lawrence Weiner’s *Square Removal* from 1968 as it was also about stripping plaster off the wall and transforming it into the pictorial space. In the case of *Square Removal* what became the painting was the negative, namely the lack of plaster. Other examples could be Michael Asher’s project in the Toselli Gallery in Milan in 1973, where he requested the removal of all layers of white paint covering the walls and ceilings of the gallery or Gordon Matta-Clark’s commodities made out of the site-specific actions and put in the gallery spaces as independent art objects (e.g. *Bronx Floor*, 1973; *Bingo*, 1974). Some other examples are introduced and extensively commented upon in Rosalind Krauss’ article. Moreover, the *arte povera*’s aesthetic should be mentioned, because von Windheim’s projects share some affinities with the movement. As Nick Kaye notes, the “account of *arte povera* touches not only upon sculpture, installation and notions of ‘anti-form’, but land art, conceptual art and performance, drawing on an eclectic range of post-minimal and process-based activities which, in various ways, erode or break down the constraints of the object form [Robert] Morris describes.”<sup>32</sup> Accordingly, in von Windheim’s practice of this time, the use of certain features of minimalism and conceptual art in her on-site commitments is present, just like the fidelity to the rawness of the materials she worked with.

At this point, I would like to highlight the distinguishing features of the artist’s practice. Von Windheim’s art of this period was embedded in specific skills (related to the preservation of frescoes) and for a while, she was occupied with working solely as a craftswoman. She performed her artistic practices outside of any institutions, on sites and only afterward transported them into the galleries. What is more, she was engaged in the locality and history of the spaces that she worked within, giving close attention to the character of the materials and their legacy. The artist herself notes that she moved to Italy out of the interest in the Early Renaissance and Etruscan art. The uniqueness of the architecture was of great importance for von Windheim. As Christian von Holst mentions, “the simple forms of the architectural elements [she worked with] are purely Tuscan, late offshoots of the glorious architectural history. Such wall surfaces cannot be found anywhere else, not north of the Alps, not even north of the Apennines.”<sup>33</sup> However, by using the means of the fresco preservation process she started preserving surfaces that were not artistically valuable: ordinary pieces of walls or pillars in the case of *Strappo ad Asolo*. She was preserving something unimportant or even devoid of value and transferring it into the realm of the pictorial space of painting, a process that had gained recognition in the institutions only few years before (mainly thanks to famous Germano Celant’s *Arte Povera* exhibition from 1967).<sup>34</sup>

In *Strappo ad Asolo*, what is brought to our attention is the decay of the materials, shapes, and colours. Especially that what was subject of the preservation process was already wretched and old.<sup>35</sup> The decay becomes hence part of the aesthetic process and the very topic of the piece. As von Windheim stresses, she “was concerned with the materiality, the surface, and texture of the walls surrounding us and in enclosing them within pictorial pieces, detaching them from their original context. She interrupted the process of decay, until then, paying close attention to the signs of our everyday history buried in the stonework, which always accompanied the great history—or even made it up.”<sup>36</sup> By bringing our attention to the subtle, ongoing presence of the



natural processes within the spaces annexed and modified by man, the artist opens up possible understandings of the passage of time. As Jens Christian Jensen notices, “what we encounter is the transferring an element of human everyday life into a picture: in this process something transient becomes a sign of permanence. (...) The artists shows us wall surfaces the temporalities of which do not coincide with our human sense of time; they come from further afield, they are older than us and will outlive us. She relativizes our concept of transience.”<sup>37</sup>

When writing about the approach to her practice in Asolo, von Windheim notes: “Now I am particularly interested in the process of moulting and subsequent transplantation. Once the static becomes portable and thus available, the real is transported into the realm of the sign.”<sup>38</sup> Dealing with the roll of more than 1.7 meters in length we are confronted with a particular sign, embedded in its materiality and yet a silent one, not revealing its full history. One must look into the documentation of the process to get a grip of its meaning, but even then the work does not reveal the whole meaning. The object-index remains uncanny, somehow independent of its history. Krauss could be quoted once again, as her writing strongly corresponds to the artist's intentions: “The painting as a whole functions to point to the natural continuum, the way the word ‘this’ accompanied by a pointing gesture isolates a piece of the real world and fills itself with a meaning by becoming, for that moment, the transitory label of a natural event. Painting is not taken to be a signified to which individual paintings might meaningfully refer (...). Paintings are understood, instead, as shifters, empty signs (like the word this) that are filled with meaning only when physically juxtaposed with an external referent, or object.”<sup>39</sup>

In *Strappo ad Asolo*, a piece of rolled plaster becomes the index of the pillar's surface and at the same time of the building and site as such. Series of photographs could be regarded as the index of the event. Interestingly, this archival content—documentation and the object—preserves the action of preservation. As Jens Christian Jensen writes commenting on Dorothee

von Windheim's practice, “she turns the process of the restoration upside down. She does not save from the decay but demonstrates the process of preserving. She does not preserve artworks, but by preserving she creates them. The detached surface of a wall becomes a painting and receives a new quality.”<sup>40</sup> In this way, von Windheim's practice corresponds with the post-structuralist critique of the stability of the sign: the piece of building taken outside of the original context, so the stolen surface of the wall refers to the primal site of its existence and at the same time fails to make this reference full and clear. The additional action of rolling the surface and locking it with the seals permanently alters the shape of the surface and hinders us from accessing its full appearance. In Tschumi's words, “the project takes issue with a particular premise of architecture, namely, its obsession with presence, with the idea of a meaning immanent in architectural structures and forms which directs its signifying capacity.”<sup>41</sup> Another important feature of von Windheim's practice is persistence in translating the three-dimensional entities into the pictorial spaces of the wall-pieces. *Strappo ad Asolo* is not, however, a flat object, but is still taking a stance in the discussion on a topic of the possibility of representation. It could be argued that von Windheim's project refers to minimalism or poor art as it does not aim in adding any new ideas or objects to the world but rather discovers what is already out there. However, this stance seems all too naive. By being stripped, the body of the pillar and space surrounding it is somehow altered and doubled: the plaster is taken away and put aside, transported to some other space where it recreates the aesthetic experience (or fails to recreate it and creates a new one). The pillar remains at its site but the negative space of what was taken away is added. The intrusive act of the artist reveals how human agency may interfere with architectural sites and disrupt the process of decay. Notably, all artistic projects done by von Windheim in Italy (apart from *Strappo ad Asolo*) were in a way illegal: “all the other wall pieces I did on my own accord and most of them without permission. I was not aware (or better: I did not want to be aware) that, in fact, I damaged and stole.” In this

context, the artist recalled an idiomatic Italian phrase “fare uno strappo alla regola” which could be translated into English as “to tear the rule apart” or “to make an exception to the rule” which corresponds both with the *strappo* technique and the *raison d'être* of some of her projects.

### What has the archive ensured?

As noted, the process of documentation was an inherent part of von Windheim's practice and the dynamics between documenting and performing were directly affecting the site where she worked. Due to that, the obvious distribution of the presence—the site being present to the performance and absent from the documentation—is disrupted. When we encounter the art piece in the archive where it is stored or in the gallery space where it may be exhibited, we find ourselves in the place of mapping: the event (performance), the place (site), and the time (past). These are all remote but somehow present, and come together within the aesthetic experience. It is not mere representation because this mapping is performative itself: it invites the viewers to evoke the exchanges between the site and the agents from the piece and documentation. As Kaye writes, “just as site-specificity arises in a blurring of the opposition between a work and its contexts, so, where documentation is a tactic of the site-specific work, the distinctions between documentation and notation, between that which is remembered and anticipated, recorded and produced may come under question.”<sup>42</sup> In the case of *Strappo ad Asolo*, as intended by the artist, the rolled piece of wall carries the secret which is untouchable and ever unattainable. Yet by the means of documentation, it awakens the imagination and achieves the mapping of the remote sites, moments, and agencies.

While further commenting site-specific art, Krauss notes that “The ambition of the works is to capture the presence of the building, to find strategies to force it to surface into the field of the work. Yet even as that presence surfaces, it fills the work with an extraordinary sense of time-past. (...) Like traces, the works (...) represents

the building through the paradox of being physically present but temporally remote. (...) The procedure of excavation succeeds therefore in bringing the building into the consciousness of the viewer in the form of a ghost.”<sup>43</sup> This specific aura of which Krauss writes is most certainly present in von Windheim's project. She managed to transport something inevitably material and real—a piece of an architectural site, the plaster of the pillar of the existing convent—into the realm of an indexical sign. Her documentation practice, although faithful to the process and meticulous, supports this uncanny aura. Even the additional photographic documentation provided by Conz—however revealing—does not eliminate this aura. When discussing the topic of the authenticity in a context of reproducibility, documentation, and publication in the 1970s, Baerwaldt notices that “(...) the idea of informing a work is intrinsic to its importance, not the material form of the idea or even the general condition of that art over time. Its support surface (cloth, wood, ceramics, etc.) was and is often as ephemeral and temporal as the brown wrapping paper on which actions and performances were sketched and later delivered on stage (...)”<sup>44</sup> In my understanding, *Strappo ad Asolo* is an example of how the specifically informed and documented project fuses the characteristics of the material and non-material means of practice and creates an aesthetic experience which outlasts the event and the moment of creation.

In the context of the Conz Archive, *Strappo ad Asolo* is not a typical project since it focuses mainly on Fluxus, Concrete Poetry, Actionism, and Lettrism. It could be argued of course, that Fluxus as an artistic movement focussed on various practices, ranging from happenings, performances, scored events (and scores themselves), objects, and paintings. After 1973, Conz and von Windheim did not cooperate with each other ever again. Regardless of that, I believe that *Strappo ad Asolo* was an important project both for the artist and for the curator. At the time they were both at the turning points of their careers. As noted, Conz was still before his remarkable trip to the United States and not yet convinced what kind of artistic practices he should



engage with. It was thus one of the pioneer projects that helped to set the framework of the subsequent production and documentation practices and multiple editions that he published. Moreover, it could be argued that *Strappo ad Asolo* was the only project, or one of very few projects, fully curated by him.<sup>45</sup> Von Windheim's piece reveals that Conz was initially interested in unpredictable and possibly completely unprofitable projects and invested in documenting what he found valuable on different merits. When we look at his subsequent collaborations, especially those site-specific ones that happened frequently in Asolo, they resemble the work he did with the young German artist at the beginning of the 1970s. The site-specific performances done in subsequent years by Conz's favourites artists (e.g. Charlotte Moorman, Nam June Paik, Al Hansen or Geoffrey Hendrick) were documented in a similar manner: the vast photographic documentation was accompanied by carefully composed publications, usually published in a few hundred copies, often with the signatures of the artists.

As for the artist herself, *Strappo ad Asolo* both assimilated her various interests and engagements of that time and set the direction of her career for the years to come. Ten years later, in 1983, while visiting all her working sites, von Windheim returned to Italy and additionally published a diary from her journey. She revisited locations and reflected on some of her projects done in the 1970s. As she notes, "the Asolo Project was the one and only commission in those early years in Italy, and thus worked as stimulation, support and encouragement for my subsequent works." In 1975, von Windheim—with three other artists—became a laureate of the Villa Romana Art prize which was dedicated to young, experienced but not institutionalised artists. The outcome of the period of residence in Florence was an exhibition at the Staatsgalerie Stuttgart at the turn of 1975 and 1976. As Christian von Holst underlines, the exhibition was very coherent as all the exhibited works had "(...) one thing in common: they do not overwhelm the observer, they do not penetrate him by means of immediately communicating effects, by strong colours or astounding forms. Silence characterises all of them as well, and

certain restraint, the richness of nuances in the seemingly the simplest statements (...)." <sup>46</sup> The author dedicates separate remarks to each artist, and he comments at length on von Windheim's works. At this time, two years after working on *Strappo ad Asolo*, her practice had become firmly established, she became more aware of the means and ends of her work. In the catalogue, we can see six artworks from the years 1974-1975 that are similar to what she did in cooperation with Conz. The year 1977 marked an important moment in her career: she took part in documenta 6 where she exhibited an eight-element pillar setup and a three-element balcony balustrade. As Volker Rattemeyer's comments, "the plaster surfaces, removed from the wall and fixed on gauze, were placed so quietly and unpretentiously on the sides of the Fridericianum that I would only become aware of them after several visits to the Kassel exhibition. At first, I encountered them rather incidentally and after, in the course of the documenta, ever more consciously."<sup>47</sup> In 1979, von Windheim had the first solo exhibition in the Kunsthalle in Kiel which consisted of one cycle of works (*Persiane I – III* with photographic documentation). In the following years her career was directed towards site-specific projects with the use of different techniques and materials which resemble the practice carried out in Asolo in 1973.

This all is obviously hidden from the eyes of the beholder who happens to look at this inconspicuous, monochromatic roll of plaster. According to the intentions of the author, the object speaks very little, at the same time arouses curiosity, inviting to study its story. I remember that when I saw *Strappo ad Asolo* for the first time, I immediately felt the urge to unroll the cloth and get a look at what is inside, to capture the meaning preserved on the surface of the pictorial space—not knowing of course, whether there was anything to look at. Exploring the documentation raises a similar wish: to set in motion what is now immobilised on photographs and descriptions. In both cases, however, there is "nothing" inside: both the artwork and documentation are merely material signs with no external references; like so many other entities they are what they are and nothing more.

## Notes

<sup>1</sup> Henry Martin, "Asolo and Afterwards: A Voyage through Archive Conz," in *Fluxus: una storia veneta* (Bassano del Grappa, Colognola ai Colli: Museo Biblioteca Archivio, Adriano Parise, 1995).

<sup>2</sup> Anne Kirker, *An introduction in Francesco Conz. Intermedia and the Avant-garde*, eds. Anne Kirker, Nicholas Zurbrugg (Brisbane: Queensland Art Gallery, 1997), 7.

<sup>3</sup> Francesco Conz, "A Fluxographic Autobiography," in *Fluxus! An Exhibition of Textile-Art Multiples*, eds. Nicholas Zurbrugg, Nicholas Tsoutas (Brisbane: Institute of Modern Art, 1990), 5-6.

<sup>4</sup> Conz was becoming interested in the Viennese Actionism at the time, hence he decided to invite Hermann Nitsch to Asolo. The project was exemplary for what artist was engaged at the time and did not particularly correspond with the location. As Nitsch commented years later in his notes, "in 1973, i was invited by francesco conz to create a space in asolo. i installed a sacred room in order to give an overview of the o. m. theatre project. i tried to show all the important elements of my work: action painting, relics and photographic documentation of actions. (...) in 1980, the room was dismantled because conz moved from asolo to verona." See: Hermann Nitsch, *Atlas* (Napoli: Viaindustriae Publishing, 2017), 95.

<sup>5</sup> Patrizio Peterlini, *Introduction in Winterreise From Asolo to New York and Vice Versa 1974* (Verona: Archive F. Conz, 2007), 18.

<sup>6</sup> The trip, which Conz took with Günter Brus, Beate and Hermann Nitsch, was quite important both for the artists and the collector and is described in detail in a separate publication from 2007. See: Peterlini, *Winterreise From Asolo to New York and Vice Versa 1974*.

<sup>7</sup> Nicholas Zurbrugg, "Francesco Conz & the art of re-making art history," in *Francesco Conz. Intermedia and the Avant-garde*, eds. Anne Kirker, Nicholas Zurbrugg (Brisbane: Queensland Art Gallery, 1997), 14.

<sup>8</sup> See: Dorothee von Windheim, "Beruf: Malerin. Referat im Rahmen de Symposions »Paragone 2000 - Ende der Malerei«, " in *Dorothee von Windheim. Ausstellungskatalog, Ausstellung im Museum Wiesbaden* (10. Sept. - 19. Nov. 1989), ed. Volker Rattemeyer (Wiesbaden: Wiesbaden Museum, 1989), 10-14.

<sup>9</sup> Although she *buried* her last painted picture in 1971, she stresses: "When asked of my occupation, I say: a painter. I am a painter. Whether I work with the scalpel or a camera or a needle, what comes out of it has something to do with painting. (...) Above all, I understand painting in terms of quality. Painting as a quality is a term for certain coloured events. (...) [It] is designing surfaces with colours—in opposition to the three-dimensional art such as architecture or sculpture on the one hand and uncoloured drawing or graphics on the other." See: Windheim, "Beruf: Malerin. Referat im Rahmen de Symposions »Paragone 2000 - Ende der Malerei«, " in *Dorothee von Windheim. Ausstellungskatalog, Ausstellung im Museum Wiesbaden*, 10-14.

<sup>10</sup> See: Dorothee von Windheim, *Who am I? The supplement to the catalogue of the Dorothee von Windheim exhibition in the Museum Wiesbaden, Sept 10 to Nov 19, 1989* (Wiesbaden: Wiesbaden Museum, 1989).

<sup>11</sup> *Strappo* is one of the Italian conservations techniques, literally meaning "tearing", lifting off the paint layer, attached to a facing with an adhesive. In each case the resulting material must be applied to a new support in order to be restored.

<sup>12</sup> Unless stated otherwise, all Dorothee von Windheim's statements come from our correspondence (between Dec 16, 2018 and Jan 26, 2020).

<sup>13</sup> As the artist mentions, Conz had even a plan of inviting her for a show in the exhibition space in Venice and although the date was settled, the exhibition never took place.

<sup>14</sup> This art work was a part of the Christel und Klaus Maas' collection in Moers, which does not exist anymore and has been divided between them. The artist herself does not know where the artwork is currently located.

<sup>15</sup> Craig Owens, *From Work to Frame, or, Is There Life After 'The Death of the Author'?* (Oxford: University of California Press, 1992), 126.

<sup>16</sup> See: Immanuel Kant, *Critique of Judgement*, trans. J.C. Meredith (Oxford: Oxford University Press, 2007). Kant regards the notion of frame both in the Introduction and in the *Analytic of the Beautiful*.

<sup>17</sup> See: Jacques Derrida, *The Truth in Painting*, trans. Geoffrey Bennington, Ian McLeod (Chicago: The University of Chicago Press, 2017).

<sup>18</sup> Owens, *From Work to Frame, or, Is There Life After 'The Death of the Author'?*, 126.

<sup>19</sup> *Art since 1900, modernism, antimodernism, postmodernism*, eds. Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin Buchloh (London: Thames and Hudson, 2004), 540.

<sup>20</sup> Derrida, *Psyche. Invention of the Other, Volume I* (Stanford: Stanford University Press, 2007), 5.

<sup>21</sup> *Ibidem*, 6.

<sup>22</sup> In his remarks on projects done in Asolo, Henry Martin notes that while many of them were highly public, as the artists committed to interact with the day-to-day life of the city and its sites, others were quite private or done exclusively for the camera (e.g. Al Hansen's *Running Event* from 1974 or Geoffrey Hendrick's *Between Two Points* from 1974). See: Henry Martin, "Asolo and Afterwards: A Voyage through Archive Conz," in *Fluxus: una storia veneta* (Verona: Parise Editions, 1995).

<sup>23</sup> Nick Kaye, *Site-Specific Art. Performance, Place and Documentation* (London, New York: Routledge, 2000), 139.

<sup>24</sup> *Ibidem*, 142.

<sup>25</sup> Dietrich Helms, *Über die Widerspiegelung des Künstlers in den Sachen in Strappo ad Asolo* (Asolo: Pari & Dispari, 1974).

<sup>26</sup> Ibidem.

<sup>27</sup> Kaye, *Site-Specific Art. Performance, Place and Documentation*, 149.

<sup>28</sup> Owens, *From Work to Frame, or, Is There Life After 'The Death of the Author'?*, 125.

<sup>29</sup> Wayne Baerwaldt, *On reading authenticity, Fluxus & the multiple of Editions Conz in Francesco Conz. Intermedia and the Avant-garde*, ed. Anne Kirker, Nicholas Zurbrugg (Brisbane: Queensland Art Gallery, 1997), 20.

<sup>30</sup> Rosalind Krauss, “Notes on Index. Seventies Art in America. Part 1,” *October*, vol. 3 (Spring, 1977): 70.

<sup>31</sup> She refers to Gordon Matta-Clark's *Doors, Floors, Doors* from 1976, Michelle Stuart's *East/West Wall Memory Relocated* from 1976, and Lucio Pozzi's *P.S.1 Paint* from 1976.

<sup>32</sup> Kaye, *Site-Specific Art. Performance, Place and Documentation*, 141-142.

<sup>33</sup> Christian von Holst, *Katalog für die Ausstellung Kinast-Klotzer-Schuler-v. Windheim. Kunstpreis Villa Romana Florenz* (Stuttgart: Staatsgalerie Stuttgart, 1975), 8-9.

<sup>34</sup> It could also be aligned with the longer tradition of the ready-mades which were also non-art objects—but still products of human labour and of everyday use—transfigured into art pieces. However, the most famous ready-mades of the time differed aesthetically from what von Windheim produced.

<sup>35</sup> The convent was erected in the early 17th century. Interestingly enough, when artist visited the site ten years after *Strappo ad Asolo* was produced, the convent was under renovation and she had problems getting permission to enter the space. See: Dorothee von Windheim, *A Ten Years' Afterplay. Florence 1983/Köln 1984* (Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, 1986).

<sup>36</sup> von Windheim, *Who am I?*

<sup>37</sup> Jens Christian Jensen, *Über die Arbeiten von Dorothee von Windheim in Dorothee von Windheim. Katalog der Kunsthalle zu Kiel und Schleswig-Holstein* (3.10. - 14.11.1979), ed. Ulrich Bischoff (Kiel: Kunstverein Kiel, 1970), 5-8.

<sup>38</sup> von Windheim, *Who am I?*

<sup>39</sup> Krauss, “Notes on the Index: Seventies Art in America. Part 2,” 64.

<sup>40</sup> Jensen, *Über die Arbeiten von Dorothee von Windheim*, 5-8.

<sup>41</sup> Bernard Tschumi, *Cinegram Folie Le Parc De La Villette* (Princeton: Princeton Architectural Press, 1987), cited after: Kaye, *Site-Specific Art. Performance, Place and Documentation*, 42.

<sup>42</sup> Kaye, *Site-Specific Art. Performance, Place and Documentation*, 218.

<sup>43</sup> Krauss, “Notes on the Index: Seventies Art in America. Part 2,” 65.

<sup>44</sup> Wayne Baerwaldt, “On reading authenticity, Fluxus & the multiple of Editions Conz,” in *Francesco Conz. Intermedia and the Avant-garde*, 20.

<sup>45</sup> This was suggested during a conversation with Stefania Palumbo who is currently one of the directors of the archive and Gigiotto Del Vecchio in the fall of 2018.

<sup>46</sup> von Holst, *Katalog für die Ausstellung Kinast-Klotzer-Schuler-v. Windheim. Kunstpreis Villa Romana Florenz*, 6.

<sup>47</sup> Volker Rattemeyer, “Finderin und Seherin. Zur Malerei von Dorothee von Windheim,” in *Dorothee von Windheim. Ausstellungskatalog, Ausstellung im Museum Wiesbaden* (10. Sept. - 19. Nov. 1989), 6-7.

## Bibliography

*Art since 1900, modernism, antimodernism, postmodernism*. Edited by Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin Buchloh. London: Thames and Hudson, 2004.

Conz, Francesco, “A Fluxographic Autobiography”. In *Fluxus! An Exhibition of Textile-Art Multiples*, edited by Nicholas Zurbrugg, Nicholas Tsoutas, 5-7. Brisbane: Institute of Modern Art, 1990.

Derrida, Jacques. *Psyche. Invention of the Other, Volume I*. Stanford: Stanford University Press, 2007.

Derrida, Jacques. *The Truth in Painting*. Translated by Geoffrey Bennington, Ian McLeod. Chicago: University of Chicago Press, 2017.

Dietrich, Helms. *Über die Widerspiegelung des Künstlers in den Sachen in Strappo ad Asolo*. Asolo: Pari & Dispari, 1974.

Jensen, Jens Christian. “Über die Arbeiten von Dorothee von Windheim in Dorothee von Windheim”. In *Katalog der Kunsthalle zu Kiel und Schleswig-Holstein* (3.10. - 14.11.1979), edited by Ulrich Bischoff, 5-8. Kiel: Kunstverein Kiel, 1970.

Kaye, Nick. *Site-Specific Art. Performance, Place and Documentation*. London, New York: Routledge, 2000.

Kant, Immanuel. *Critique of Judgement*. Translated by J.C. Meredith. Oxford: Oxford University Press, 2007.

Krauss, Rosalind. “Notes on Index. Seventies Art in America. Part 1”. *October*. Vol. 3, (Spring, 1977): 68-81.

Krauss, Rosalind. “Notes on the Index: Seventies Art in America. Part 2”. *October*. Vol. 4, (Autumn, 1977): 58-67.

Martin, Henry. “Asolo and Afterwards: A Voyage through Archive Conz.” In *Fluxus: una storia veneta*. Bassano del Grappa, Cognola ai Colli: Museo Biblioteca Archivio, Adriano Parise, 1995.

Nitsch, Hermann. *Atlas*. Napoli: Viaindustria Publishing, 2017.

Owens, Craig. *From Work to Frame, or, Is There Life After 'The Death of the Author'?* Oxford: University of California Press, 1992.

Peterlini, Patrizio. “Introduction.” In *Winterreise From Asolo to New York and Vice Versa 1974, 9-23*. Verona: Archive F. Conz, 2007.

Rattemeyer, Volker. “Finderin und Seherin. Zur Malerei von Dorothee von Windheim.” In *Dorothee von Windheim. Ausstellungskatalog. Ausstellung im Museum Wiesbaden* (10. Sept. - 19. Nov. 1989), 5-9. Wiesbaden: Wiesbaden Museum, 1989.

Tschumi, Bernard. *Cinegram Folie Le Parc De La Villette*. Princeton: Princeton Architectural Press, 1987.

von Holst, Christian. *Katalog für die Ausstellung Kinast-Klotzer-Schuler-v. Windheim. Kunstpreis Villa Romana Florenz*. Stuttgart: Staatsgalerie Stuttgart, 1975.

von Windheim, Dorothee. *A Ten Years' Afterplay. Florence 1983/Köln 1984*. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, 1986.

von Windheim, Dorothee. “Beruf: Malerin. Referat im Rahmen de Symposions »Paragone 2000 - Ende der Malerei.«.” In *Dorothee von Windheim. Ausstellungskatalog, Ausstellung im Museum Wiesbaden* (10. Sept. - 19. Nov. 1989), edited by Volker Rattemeyer, 10-14. Wiesbaden: Wiesbaden Museum, 1989.

von Windheim, Dorothee. *Who am I? The supplement to the catalog of the D. v. W.'s exhibition in the Museum Wiesbaden* (10. Sept. - 19. Nov. 1989). Wiesbaden: Wiesbaden Museum, 1989.

Zurbrugg, Nicholas. “Francesco Conz & the art of re-making art history.” In *Francesco Conz. Intermedia and the Avant-garde*, edited by Anne Kirker, Nicholas Zurbrugg, 10-14. Brisbane: Queensland Art Gallery, 1997.

# Ewa KĘDZIORA

Uniwersytet Warszawski, Instytut Historii Sztuki

## DOŚWIADCZENIE GRANIC. IZRAELSKA SZTUKA KONCEPTUALNA PRZEŁOMU LAT SZEŚĆDZIESIĄTYCH I SIEDZEMDZIESIĄTYCH

Przełom lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych to moment, w którym na skutek konfliktów zbrojnych mapa Izraela uległa wielokrotnym przekształceniom. Konsekwencje dwóch wojen – sześciodniowej (1967) i Jom Kippur (1973) – wpłynęły na zmianę politycznych granic kraju, destabilizację sytuacji w regionie oraz początek osadnictwa żydowskiego na terytoriach palestyńskich. Okupacja Zachodniego Brzegu i Strefy Gazy spolaryzowała nastroje w społeczeństwie izraelskim, w którym równoległe do poczucia triumfu pojawiały się postawy protestu przeciw łamaniu praw człowieka oraz towarzyszące im pytania o prawo do ekspansji terytorialnej. Odpowiedzią na rzeczywistość pogrążoną w chaosie geopolitycznych przemian i dylematów moralnych była twórczość nowego pokolenia twórców. Młodzi, bo około trzydziestoletni wtedy artyści, wykorzystując media sztuki konceptualnej, podjęli problemy związane z doświadczeniem życia na terytoriach spornych, tym samym, po raz pierwszy w izraelskiej historii sztuki, odnosząc się krytycznie do zastanej rzeczywistości.

Tematem artykułu jest izraelska sztuka konceptualna przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, która kształtowała się w obliczu konsekwencji dwóch wojen – sześciodniowej i Jom Kippur. Analizie zostanie poddany pojawiający się w działaniach artystycznych tego

okresu motyw granic. Szeroko podejmowany w izraelskiej sztuce konceptualnej, stał się punktem wyjścia do mierzenia się z nową tożsamością żydowską, mitologią syjonistyczną oraz relacjami izraelsko-palestyńskimi.

### Zarys sytuacji politycznej w latach

1967–1973

Z końcem lat sześćdziesiątych sytuacja polityczna na Bliskim Wschodzie stała się szczególnie napięta. 5 maja 1967 roku wybuchła wojna sześciodniowa. Wojska izraelskie wkroczyły na tereny Egiptu, Jordanii oraz Syrii i w błyskawicznym tempie zajęły półwysep Synaj, Zachodni Brzeg Jordanu oraz Wzgórza Golan. Był to ogromny sukces militarny kraju. Niespodziewanie z małego, nowo powstałego państwa Izrael przeistoczył się w znaczącą siłę militarną Bliskiego Wschodu. Zdolność do obrony granic, błyskawiczna ekspansja oraz opanowanie całej Jerozolimy znacząco podniosły morale Izraelczyków, zmęczonych kryzysem gospodarczym oraz trudnymi warunkami życia.<sup>1</sup>

Równoległe do entuzjastycznej atmosfery rosło napięcie na arenie międzynarodowej. Rok 1967 stanowił datę graniczną w konflikcie izraelsko-palestyńskim. W obszarze jurysdykcji izra-



elskiej znalazła się Wschodnia Jerozolima, a Zachodni Brzeg i Strefa Gazy zostały objęte okupacją wojskową.<sup>2</sup> Akcjonistyczna polityka Izraela spotkała się z ostrą reakcją Organizacji Narodów Zjednoczonych oraz państw sąsiednich.<sup>3</sup> W 1968 roku koalicja państw arabskich proklamowała front walki przeciw agresji izraelskiej. Zadeklarowana przez sojusz izolacja polityczna i gospodarcza Izraela w regionie miała osłabić kraj i doprowadzić do jego zniszczenia w rozstrzygającej inwazji.

Patriotyczny nastrój po wojnie sześciodniowej został szybko przerwany.<sup>4</sup> Do Izraela przeniknęła kultura hipisowska, młodzi ludzie na ulicach Tel Awiwu w pacyfistycznych manifestacjach protestowali przeciwko wojnie i przemocy.<sup>5</sup> W miejsce narracji o chwalebnych zwycięstwie Izraela pojawiły się coraz liczniejsze głosy opisujące wojenny horror i wojenną traumę.<sup>6</sup> Na początku lat siedemdziesiątych grupa młodzieży odmówiła służby wojskowej.<sup>7</sup> Głoszona przez młodych krytyka rządu przerodziła się w pytanie o sens i prawo do ekspansji oraz zajmowania terytoriów. Wraz z narastaniem agresji państw arabskich zdarzały się coraz liczniejsze ataki na izraelską ludność cywilną – w 1972 roku doszło do zamachu na reprezentację Izraela w trakcie igrzysk olimpijskich w Monachium. Dramatyczne wydarzenia wpłynęły na wszechobecne poczucie zagrożenia i świadomość nieuchronnie zbliżającej się wojny.

6 października 1973 roku Egipt i Syria zajęły półwysep Synaj oraz Wzgórza Golan, przejęte przez Izrael podczas wojny sześciodniowej. Uderzenie państw arabskich nastąpiło w dzień największego żydowskiego święta Jom Kippur, zwanego Dniem Pojednania. Zaskoczenie rozproszonej i zdemobilizowanej na okres święta armii izraelskiej wpłynęło na znaczną przewagę koalicji państw arabskich w pierwszej fazie starć. Pomimo ostatecznej zwycięskiej ofensywy Izraela pojawiło się poczucie klęski.<sup>8</sup> Strach przed niespodziewanym zagrożeniem, świadomość braku gotowości oraz ogromne straty wywołały nastrój marazmu w izraelskim społeczeństwie.<sup>9</sup>

Ellen Ginton, izraelska historyczka sztuki, w świetle ówczesnej sytuacji politycznej Izrael określiła jako „państwo bez granic.”<sup>10</sup> Granice Izraela przestały być tożsame z zieloną linią, wy-

znaczającą obszar ustalony w rezolucji ONZ z 1947 roku. W efekcie czego linia demarkacyjna, która miała pierwotnie dzielić Palestynę na część arabską i żydowską, w zasadzie przestała funkcjonować i zacierała się w powszechnej świadomości.<sup>11</sup> Dylemat granic i ekspansji terytorialnej w okresie lat siedemdziesiątych zyskał nowy wymiar i stał się przedmiotem debaty publicznej Izraelczyków. Dla jednych zacieranie zielonej linii stanowiło symbol narodowego odrodzenia Wielkiego Izraela w starożytnych granicach, dla drugich – początek agonii świeżo powstałego państwa.<sup>12</sup>

### Nowe pokolenie, nowa sztuka

Początek sztuki konceptualnej w Izraelu przypada na okres wojny sześciodniowej. Nowe pokolenie artystów odeszło od tradycji malarstwa abstrakcyjnego w duchu New Horizons, nadającego ton sztuce izraelskiej do połowy lat sześćdziesiątych.<sup>13</sup> Wielu rozpoczynających karierę twórców wyjeżdżało do Stanów Zjednoczonych, by czerpać z aktualnych źródeł i nurtów sztuki współczesnej.<sup>14</sup> Sztuka konceptualna, kojarzona z przekraczaniem granic artystycznych, społecznych i politycznych, stała się na swój sposób pierwszym awangardowym kierunkiem w sztuce izraelskiej.<sup>15</sup> Nurt ten został zaabsorbowany przez pokolenie artystów urodzonych w latach czterdziestych. Większość z nich była dziećmi lub wnukami pionierów, czyli należała do pierwszej bądź już drugiej generacji sabrów.<sup>16</sup> Mitologie historyczne i ogólnonarodowa presja odcisnęły piętno na prywatnych wyborach młodych ludzi, którzy poszukiwali własnej tożsamości w chaosie dekady.

Środowiskiem sprzyjającym młodej scenie artystycznej było Muzeum Izraela w Jerozolimie, utworzone w 1965 roku.<sup>17</sup> Instytucja powstała jako muzeum narodowe, którego misją była ochrona dziedzictwa Ziemi Izraela. Obok obszernych zbiorów archeologicznych w muzeum w Jerozolimie prezentowana była działalność młodych artystów i rozpoczynających karierę kuratorów.<sup>18</sup> Muzeum Izraela przeciwstawiało się konserwatywnemu środowisku, skupionemu wokół muzeum w Tel Awiwie, i stanowiło przeciwwagę dla ugrupowania New Horizons.<sup>19</sup> Jednocześnie, jak zauważa Yigal

Zalmona, dzięki utworzeniu muzeum narodowego w Jerozolimie Izrael mógł po raz pierwszy wyzbyć się kompleksów prowincjonalizmu i przestał być w tyle za trendami sztuki światowej.<sup>20</sup>

Dwoma wystawami zorganizowanymi w Muzeum Izraela, które symbolicznie rozpoczynały i kończyły dekadę sztuki konceptualnej w Izraelu, były prezentacje: *Concepts+Information* (1971) oraz *The Borders* (1980).<sup>21</sup> Pierwsza z nich, kuratorowana przez Yonę Fischera, miała na celu rozpoznanie specyfiki i dostrzeżenie lokalnych impulsów we wczesnej izraelskiej twórczości konceptualnej.<sup>22</sup> W przedstawianych na wystawie pracach artyści skupiali się przede wszystkim na idei dematerializacji obiektu sztuki, a nowy nurt jawił się jako rodzaj eksperymentu artystycznego, bez wyraźnych odniesień do ówczesnej sytuacji geopolitycznej.<sup>23</sup> Takie podejście było spójne z ogólną postawą artystyczną początku lat siedemdziesiątych. W pierwszych latach tej dekady kwestie polityczne, pomimo zyskującego na sile konfliktu, nie stanowiły głównego punktu odniesienia, a artyści koncentrowali się na eksplorowaniu możliwości, jakie dawały nowe media artystyczne. Natomiast wystawa *The Borders* była retrospektywnym spojrzeniem na dokonania minioniej dekady i podkreślała awangardowy aspekt sztuki konceptualnej w Izraelu.<sup>24</sup> Perspektywa ta dawała znacznie bardziej miarodajny obraz, analizując skonkretyzowany motyw, którym były granice. Większość prac zaprezentowanych na wystawie *The Borders* koncentrowała się na demarkacyjnym podziale terytoriów oraz na znaczeniu granic na poziomie formalnym.<sup>25</sup> Artyści podkreślali przynależność do konkretnej sytuacji politycznej, co więcej, wielu z nich zajmowało się tematem doświadczenia życia pośród granic w kontekście całego społeczeństwa, także społeczności arabskiej.

Interesującym komentarzem do wystawy był tekst *Borders and Siege as a Personal Experience* psycholożki Amii Lieblach, w którym podjęła problem funkcjonowania pośród granic i jego wpływu na kondycję psychiczną społeczeństw.<sup>26</sup> Skutki długotrwałego napięcia, spowodowanego poczuciem zamknięcia na małej przestrzeni, Lieblach przedstawiła, powołując się na eksperyment, w którym grupę przedszkolaków podzielo-

no na dwie części i oddzielono od siebie szklaną szybą.<sup>27</sup> Dzieci mogły obserwować, co dzieje się za szybą, jednak bez możliwości komunikacji czy przejścia na drugą stronę. Ograniczenie to wywoływało ich zniecierpliwienie, zdenerwowanie oraz frustrację, co miało być porównywalne z kondycją psychiczną społeczeństwa żyjącego przez długi okres w małym kraju w stanie oblężenia.<sup>28</sup> Oprócz wrażenia napięcia pojawiała się potrzeba definiowania siebie jako „my” w opozycji do „oni.” Antagonizm ten miał stać się źródłem negatywnych emocji, agresji czy frustracji oraz budził wrażenie przytłoczenia i duszenia się w klaustrofobicznej przestrzeni. Doświadczenie życia w stanie permanentnego zagrożenia Lieblach uznała za typowe dla społeczeństwa izraelskiego.<sup>29</sup> Pamięć diaspory, wydarzenia II wojny światowej czy budowanie nowej izraelskiej świadomości narodowej w kolektywnych i socjalistycznych strukturach – z jednej strony wzmacniały poczucie odrębności społeczno-kulturowej oraz wewnętrznej solidarności, z drugiej – życie w ciągłym niebezpieczeństwie miało wpłynąć na silnie zakorzenioną potrzebę „fortyfikacji”, restrykcyjnego zamykania się we własnym środowisku, dającym poczucie pozornego bezpieczeństwa.<sup>30</sup>

Działaniem artystycznym uznawanym za pracę otwierającą rozdział sztuki konceptualnej w Izraelu jest performans pt. *Projekt: Jerozolimska rzeka* [*The Jerusalem River Project*] (1970). Realizacja powstała z inicjatywy Joshuy Neusteina we współpracy z Georgette Batlle oraz Gerardem Marxem. Na przyczółku Pustyni Judzkiej, w okolicach Jerozolimy artyści stworzyli „konceptualną rzekę.” W katalogu *Concepts+Information* w kontekście pracy czytamy: „Istnieje podświadoma, ale i świadoma potrzeba wodnego elementu w pejzażu Jerozolimy. W Biblii, na starożytnych mapach czy w tradycji ludowej rzeka jest ukazywana bądź wspomniana. Powinna być, jednak jej nie ma.”<sup>31</sup> Artyści ożywiły wyschnięte, pustynne koryto, tworząc niewidzialny, ale słyszalny strumień. Nagranie szumu wody wykorzystane w performansie stanowiło kompilację dźwięków zarejestrowanych w różnych regionach Izraela, a nałożone na siebie odgłosy zły się, tworząc niewidoczną rzekę. Organizatorzy wydarzenia odbyli z jego uczestnikami spacer do Do-

liny Cedronu, gdzie według Biblii ma odbyć się sąd ostateczny. Pustynnej wędrowce towarzyszył szum wody słyszany z głośników rozstawionych na całej długości trasy.

W swoim pierwotnym założeniu poetycka narracja performansu miała podejmować dialog z historią i mitologią Jerozolimy, a wykorzystane przez artystów elementy partycypacji – wpisywać go w nurt współczesnych trendów artystycznych, bez jednoznacznych inklinacji politycznych. Niemniej jednak w obliczu zjednoczenia Jerozolimy performans, pomimo braku wyraźnej deklaracji twórców, zyskał kontekst polityczny. Yona Fischer w katalogu wystawy *Concepts+Information*, zwracał uwagę na podwójną zmianę statusu miasta.<sup>32</sup> Z jednej strony zjednoczona Jerozolima była symbolem triumfu militarnego, który jednocześnie wpisywał się w ideologiczną narrację odrodzenia Wielkiego Izraela w duchu radykalizującego się syjonizmu religijnego. Z drugiej – Jerozolimę zaczęto utożsamiać z nowym, rewolucyjnym i niezależnym środowiskiem artystycznym, propagującym postawy zaangażowane i krytyczne wobec polityki ekspansyjnej.<sup>33</sup> Co więcej *Projekt: Jerozolimskie rzeka* wyznaczał nowy kierunek recepcji motywu rodzimego krajobrazu oraz znaczenia miejsca i przestrzeni w sztuce izraelskiej. Tematy związane z ziemią, krajobrazem, terytorium i naturą, podejmowane szeroko w pierwszych dekadach dwudziestego wieku, tworzyły podstawy sztuki ukierunkowanej nacjonalistycznie, tym samym odnosiły się do syjonistycznego konceptu nowej tożsamości żydowskiej budowanej w oparciu o pojęcie miejsca. W sztuce lat siedemdziesiątych motywy te będą niejednokrotnie punktem wyjścia do polemiki z ideologiami oraz krytyki sytuacji politycznej po 1967 roku.

### Mapa i obszary krytyczne

Kartografia stała się medium powszechnie wykorzystywanym w latach siedemdziesiątych. Grę z mapą, na pozór humorystyczną, odnajdujemy w ikonicznych cyklach Michaela Druksa, jak *Druksland* (1975) czy *Izraelskie wzory* [*Israeli Patterns*] (1971). *Druksland* jest rodzajem autoportretu, w którym ludzka twarz została ukształ-

towana na wzór mapy. Stosując izoliny i barwy hipsometryczne, Druks zaznaczył ważne dla siebie miejsca, okolice czoła określając jako terytoria okupowane. Artysta, wykorzystując uniwersalny język kartografii, przekształcił mapę w medium komunikacji prywatnej historii i autobiograficznej informacji.<sup>34</sup> Z kolei w grafice *Izraelskie wzory* artysta na mapach, niezależnie od przestrzeni, którą obrazowały, szkicował kontur Izraela, dowolnie dopasowując go do potrzeb politycznych kraju. Na skutek „zabawy” Druksa Izrael został przeniesiony na terytoria Europy, Madagaskar bądź do Ameryki Południowej. Grafiki stanowiły odpowiedź na gorzki żart artysty mówiący o tym, że „kreślenie map jest narodowym hobby Izraela.”<sup>35</sup> Druks nawiązywał do debat końca dziewiętnastego wieku, gdy u progu rodzącego się syjonizmu dyskutowane były różne możliwości rozwiązania kwestii żydowskiej. Wśród propozycji pojawił się postulat utworzenia siedziby żydowskiej na Madagaskarze bądź w Ugandzie.<sup>36</sup> Na pozór humorystyczny charakter pracy stanowił ponury komentarz do geopolityki i przepaści między realnym życiem a kartografią jako metodą arbitralnego podziału świata.<sup>37</sup>

Dylematy moralno-etyczne odnoszące się do dyskusji o prawach społeczeństw do określonych przestrzeni geograficznych stanowiły przedmiot refleksji Neusteina w performansie *Obszar krytyczny* [*Territorial Imperative*], zrealizowanym w 1976 roku. Tytuł pracy stanowił nawiązanie do książki Roberta Ardreya pt. *The Territorial Imperative: A Personal Inquiry into the Animal Origins of Property and Nations*, wydanej w 1966 roku.<sup>38</sup> Autor, opierając się na procesach antropogenezy, tłumaczył dążenia grup społecznych do wyznaczania i obrony swojego terytorium. Według Ardreya działania te stanowią uwarunkowany biologicznie mechanizm umożliwiający przetrwanie i określane są jako ewolucyjnie zdeterminowany instynkt w stosunku do obszaru, który przez samców uważany jest za własny.<sup>39</sup> W kontekście tym Neustein wykorzystał instynktowne zachowanie zwierzęcia do znaczenia terytorium poprzez zostawianie zapachu. Artysta spacerował z psem pośród obszarów politycznie spornych – Wzgórz Golan oraz granicy izraelsko-syryjskiej, gdzie zwierzę w naturalny sposób znaczyło „swój” teren. Ne-

ustein sfotografował zachowanie psa, następnie zdjęcia umieścił na plakatach z napisem „obszar krytyczny.”<sup>40</sup> Afisze rozwieszono w tych samych miejscach, w których uprzednio zatrzymało się zwierzę, następnie punkty te zostały przeniesione na mapę. Tak wytyczony obszar został zestawiony z granicami politycznymi.<sup>41</sup>

W kolejnych latach taki performans odbył się również w Belfaście oraz na granicy duńsko-niemieckiej.<sup>42</sup> W 1976 roku Neustein został zaproszony przez kuratora Manfreda Schneckembergera do powtórzenia działania w ramach wystawy Documenta 6 w Kassel.<sup>43</sup> Performans miał odbyć się na granicy z Niemiecką Republiką Demokratyczną. Ostatecznie jednak, ze względu na obawy rządu odnośnie do relacji politycznych Berlina Zachodniego i NRD, został wycofany z programu festiwalu.<sup>44</sup> Praca Neusteina, pomimo iż powstała w specyficznej izraelskiej atmosferze połowy lat siedemdziesiątych, podejmowała uniwersalne kwestie, ewokowała pytania o organy wyznaczające granice suwerenności oraz odnosiła się do pierwotnej potrzeby dominacji i sprawowania kontroli nad określoną przestrzenią.

Inna praca, w której podjęty został temat granic i podziałów, to performans Pinchasa Cohena Gana *Dotykając granic* [*Touching the Borders*] (1974). Gan zaangażował czwórkę ochotników, którzy wyruszyli do czterech różnych punktów na granicy Izraela, a następnie w miejscach tych zakopali znaki graniczne. W katalogu wystawy *The Borders* działanie to artysta opisał następująco: „Czwórka ludzi podróżowała przez kraj do jego czterech granic, zatrzymywana przez wojsko, zakopała tablice z demograficzną, częściowo wywiadowczą informacją.”<sup>45</sup> W tym samym czasie Gan wysłał listy do środowisk artystycznych z sąsiednich krajów arabskich z prośbą, by przeprowadziły podobną akcję po drugiej stronie granicy. Działanie to, jak zaznacza Ellen Ginton, było dwuznaczne.<sup>46</sup> Fikcyjna współpraca z arabskimi artystami wskazywała na problem alienacji oraz dystansu kulturowego. Linia demarkacyjna stała się dla Gana metaforą mentalnej odległości pomiędzy Zachodem a Wschodem oraz społecznościami żyjącymi w bliskim sąsiedztwie.<sup>47</sup>

Problem kulturowego dystansu Gan odniósł również do osobistego doświadczenia. Uro-

dzony w Maroku artysta wielokrotnie opisywał towarzyszące mu jako imigrantowi i Żydowi sefardyjskiemu poczucie społecznego wykluczenia.<sup>48</sup> Podkreślał, że granice w Izraelu nie występują tylko w geograficznym ujęciu, są również mentalnym, wewnętrznym konstruktem, dzielącym społeczność żydowską ze względu na pochodzenie.<sup>49</sup> Performans *Dotykając granic*, pomimo politycznych inklinacji, poruszał przede wszystkim problem granic ujawniających się w podziałach społecznych, których zasięg był znacznie trudniejszy do wyznaczenia.

### Zwrot ku Palestyńczykom

Przełom lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych to moment w którym na nowo – po ponad czterdziestu latach – pojawia się wątek arabski w twórczości artystów izraelskich.<sup>50</sup> Pierwszą pracą poruszającą ten temat była instalacja Neusteina i Batlle pt. *Buty* [*Boots*] z 1969 roku.<sup>51</sup> W przestrzeni The Jerusalem Artists House w Jerozolimie artyści usypali górę składającą się z siedemnastu tysięcy par butów, należących do arabskich żołnierzy walczących w wojnie sześciodniowej. Instalacja ta stanowiła reminiscencję zdarzenia, którego świadkami byli jej twórcy w 1969 roku. W okolicach Kaladiny, pomiędzy Jerozolimą a Ramallah, natknęli się oni na stos starych butów – zgromadzonych przez arabskich kupców i sprzedawanych za bezcen na pobliskim targu.<sup>52</sup> Jak zaznaczali artyści, w owym obrazie zafascynowała ich przede wszystkim jego forma: piętrząca się, surrealistyczna kompozycja.<sup>53</sup> Niemniej wywołana przez widok stosu obuwia ambiwalencja – skojarzenie z tragedią Shoah oraz echa zdjęć ukazujących rozsiadane na pustyni synajskiej buty egipskich żołnierzy po wojnie sześciodniowej – nadawała instalacji nowy i polityczny wydźwięk.<sup>54</sup>

Działaniem zasługującym na szczególną uwagę w kontekście redefinicji relacji izraelsko-palestyńskich, będącym równocześnie jednym z pierwszych przykładów sztuki partycypacyjnej w Izraelu, był projekt *Messer–Metzer*. Kolektywne działanie artystów, między innymi Michy Ullmana, Avitala Gevy oraz Moshe Gershuniego, odbyło się latem 1972 roku w dolinie pomiędzy

arabską wioską Messer i kibucem Metzer. Punktem wyjścia idei projektu była więź łącząca dwie osady. Założony w 1953 roku przez argentyńskich imigrantów kibuc nie posiadał źródła wody zdanej do picia. Mieszkańcy arabskiej wioski pozwolili Żydom korzystać z niewielkiego potoku w obszarze Messer, w zamian kibucnicy pomagali im odnaleźć się w nowej biurokratycznej rzeczywistości, związanej z izraelską administracją.<sup>55</sup>

Ullman w ramach projektu zrealizował akcję *Wymiana ziemi* [*Exchange the Land*].<sup>56</sup> Z pomocą miejscowej ludności wykopał dwa kwadratowe doły: jeden w centralnej części arabskiej wioski, drugi na terenie kibucu.<sup>57</sup> Następnie przetransportował wcześniej wykopaną ziemię, dokonując jej „wymiany” między dwiema wioskami. Z upływem czasu ziemia wyschła, a kolory wyblakły, tak że w obu miejscach nie pozostał żaden ślad po przeprowadzonej akcji. Projekt *Wymiana ziemi* istnieje jedynie na dokumentujących go fotografiach.

W działaniu tym trudno nie dostrzec inspiracji sztuką ziemi amerykańskich artystów lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Artysty kopacze, jak określa ich Anna Markowska w artykule „Pięć dołów w ziemi i spore wykopyki,” w okresie tym szczególnie zainteresowali się tworzeniem różnego rodzaju dołów w ziemi w ramach konceptualnych działań artystycznych.<sup>58</sup> Wśród owych twórców autorka wymienia Claesa Oldenburga, Michaela Heizera, Sola LeWitta czy Douglasa Hueblera.<sup>59</sup> Ullman w projekcie *Wymiana ziemi* zdaje się nawiązywać do pracy Heizera pt. *Podwójny negatyw*.<sup>60</sup> Ta przebiegająca w latach 1969–1970 na pustynnych obszarach Nevady monumentalna realizacja polegała na przetransportowaniu kamieni i ziemi ze sztucznie utworzonego kanionu do dwóch uprzednio wykopanych rowów. Niemniej jednak pracę Ullmana od amerykańskiego projektu odróżnia nie tylko nieporównywalnie mniejsza skala, lecz także jej społeczno-polityczny wydźwięk.

Ullman w *Wymianie ziemi* odnosił się do szeregu pojęć związanych z lokalną tożsamością. Dla mieszkańców obu miejscowości, którzy trudnili się rolnictwem, ziemia była głównym źródłem utrzymania. Akcja artystyczna polegająca na przetransportowaniu ziemi z jednego miejsca do drugiego była symbolicznym przymierzem zawar-

tym między społecznościami zamieszkującymi sąsiadujące ze sobą osady. Zalmona zwrócił uwagę na jeszcze jeden istotny motyw i jego wydźwięk w kontekście aktualnych wydarzeń, mianowicie czynność kopania.<sup>61</sup> Działanie to wiązało się nierozdzielnie z pojęciem śmierci, poczuciem braku bezpieczeństwa i widmem wojny, na początku lat siedemdziesiątych bowiem ludność zamieszkująca wioski czy kibuce sama wykonywała ziemne fortyfikacje i okopy wokół swoich osad.<sup>62</sup>

Innym wartym przywołania działaniem zrealizowanym w ramach projektu *Messer–Metzer* jest akcja przeprowadzona przez Gewę. Artysta ten urodził się w 1941 roku w kibucu Ein Szemer, założonym przez lewicową organizację Ha-Szomer ha-Cair.<sup>63</sup> W swoich pracach wielokrotnie odnosił się do działalności pedagogicznej i edukacyjnej. Przede wszystkim jednak ważny element jego twórczości stanowił kibuc. Jednostka spółdzielcza, która odegrała szczególną rolę w tworzeniu Izraela, była miejscem, w którym dorastał i mieszkał przez całe życie.<sup>64</sup> W projekcie *Messer–Metzer* Geva zorganizował bibliotekę na wolnym powietrzu. Zbiory biblioteczne stanowiły książki przeznaczone do utylizacji. Książki zostały umieszczone w korytach dla zwierząt w dolinie pomiędzy dwiema osadami, tak że każdy z mieszkańców kibucu czy wioski mógł o dowolnej porze z nich skorzystać. Biblioteka na wolnym powietrzu tworzyła przestrzeń integrującą obie społeczności oraz stała się miejscem spotkań i rozmów mieszkańców okolicznych osad.

W działaniu zrealizowanym w ramach *Messer–Metzer* Geva z jednej strony zwracał uwagę na problem elitarności i niedostępności kultury wysokiej, „zamykanej” w instytucjach takich jak muzea, galerie czy biblioteki, z drugiej – wskazywał na rolę edukacji w kształtowaniu wzajemnych relacji oraz w przewyższaniu uprzedzeń. Geva, podobnie jak inni artyści okresu lat siedemdziesiątych, głosił potrzebę zjednoczenia sztuki z życiem codziennym i jak zaznacza Zalmona, był jednym z nielicznych, któremu się to w pełni udało.<sup>65</sup> Działanie zrealizowane w 1972 roku miało również wymiar ekologiczny.<sup>66</sup> Artysta zaznaczał, że zależało mu na ponownym wykorzystaniu materiałów przeznaczonych do utylizacji.<sup>67</sup> Propagowany przez artystę recy-

kling oraz postawa ekologiczna zostały rozwinięte w projekcie *Ekologiczne szklarnie* [*The Ecological Greenhouse*], realizowanym od 1977 roku w jego rodzinnym kibucu.<sup>68</sup> Powstanie szklarni było swego rodzaju eksperymentem w zakresie innowacyjnych sposobów ekologicznej uprawy roślin. Z czasem zainicjowany przez Gewę projekt stał się centrum edukacyjnym i kulturalnym, propagującym postawy ekologiczne i liberalne. Szklarnie miały być platformą łączącą mieszkańców Izraela pochodzących z różnych środowisk, w tym Arabów i Żydów.

Zrealizowany na początku lat siedemdziesiątych projekt *Messer–Metzer* był bezprecedensową inicjatywą artystyczną. Stało się tak ze względu na zasięg przedsięwzięcia, jego tematykę oraz różnorodność podejmowanych w nim działań. Biorący udział w projekcie artyści zaznaczyli, że ich celem była również krytyczna odpowiedź na sztukę amerykańską tego okresu.<sup>69</sup> Izraelska wersja konceptualizmu miała być przede wszystkim sztuką politycznie i społecznie zaangażowaną. Czteromiesięczne warsztaty artystyczne, odbywające się na pograniczu dwóch wiosek, zwracały uwagę na problem relacji izraelsko-palestyńskich w okresie przemian politycznych. Niemniej jednak rzeczywista sytuacja ludności palestyńskiej żyjącej pod okupacją izraelską czy problem ekspatriacji pozostawały bez oddźwięku.<sup>70</sup>

Temat łamania praw ludności palestyńskiej poruszało działanie Gershuniego pt. *Delikatna dłoń* [*Soft Hand*]. Performans został zrealizowany w 1975 roku. Tytuł pracy stanowił aluzję do wiersza *Her hand was so soft*, będącego fragmentem poematu *She gave him the whole heart* Zalmana Shneura (Szneura).<sup>71</sup> Ten opublikowany na początku dwudziestego wieku tekst opowiadał o miłości matki, która w syjonistycznej retoryce była metaforą ojczyzny. Zaadaptowana do utworu lokalna melodia dała początek jednej z najpopularniejszych pieśni jeszuwu w Palestynie. Gershuni, stojąc na dachu Muzeum Sztuki w Tel Awiwie, wykonał ją w intonacji przypominającej śpiew muezina nawołującego do modlitwy.<sup>72</sup> Performansowi towarzyszył kolaż ze zdjęć i reportaży z izraelskich gazet, donoszących o nadużyciach żołnierzy wobec palestyńskiego chłopca w Hebronie. Wykorzystane przez Gershuniego motywy,

zarówno słowa wiersza *Her hand was so soft*, jak i dźwięk adhanu, odnosiły się do jego pogodnych wspomnień z dzieciństwa, przypominały o ojcu, polskim emigrancie, który marzył o posiadaniu winnic w Erec Izrael.<sup>73</sup> Zestawienie ich z doniesieniami o prześladowaniu palestyńskiego chłopca powodowało, że wspomnienia te, kształtowane w anturazie syjonistycznej mitologii, traciły swoją niewinność. Ideologia, która miała być niczym delikatna dłoń matki, okazała się złudna i brutalna. Gershuni, odnosząc się do postaci szykanowanego palestyńskiego dziecka, mówił o deziluzji syjonizmu w obliczu wydarzeń po 1967 roku.

Krytyczne podejście do otaczającej rzeczywistości w państwie, które powstało na gruncie utopijnych, syjonistycznych wizji, znalazło wyraz w trwającym niecałą dekadę nurcie w sztuce izraelskiej. Omówione w artykule działania artystyczne były komentarzem do złożonej struktury ideologii, polityki i przemian społecznych przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Zmiany granic państwa na skutek konfliktów zbrojnych wpłynęły na zainteresowania artystów tematem map, linii demarkacyjnych i podziałów. W sztuce, w której postawa obywatelska i partycypacja były kluczowe, doświadczanie granic w znaczącym stopniu określało działania artystyczne dekady.

Z końcem lat siedemdziesiątych twórczość zaangażowanego pokolenia konceptualistów uległa wyhamowaniu. Odejście od nowych formuł artystycznych zbiegło się w czasie ze zwrotem w wewnętrznej polityce izraelskiej. W 1977 roku wybory parlamentarne w Izraelu wygrywa po raz pierwszy prawicowa partia Likud. W następnej dekadzie, po okresie fascynacji dematerializacją obiektu sztuki, twórcy izraelscy zwrócą się ku bardziej tradycyjnym środkom wyrazu. Do początku lat dziewięćdziesiątych sztukę izraelską zdominują malarstwo i rzeźba. Dla wielu artystów polityczność oraz postawy zaangażowane nadal będą stanowić ważny punkt odniesienia, jednak sprawy te nie będą tak silnie akcentowane jak w poprzedniej dekadzie.



## Przypisy

<sup>1</sup> W pierwszym roku po wojnie euforyczny nastrój odnalazł oddźwięk w literaturze i kulturze popularnej. W ogromnym tempie powstawały albumy i publikacje opisujące zwycięstwo Izraela. Ich patriotyczny, gloryfikujący ton dodatkowo uwypuklał brak literatury rzetelnie opisującej konflikt. Okres ten był również ważny dla kształtowania nowej izraelskiej świadomości. Żydzi napływający z różnych stron świata przywozili własne unikalne tradycje i elementy kultury krajów, w których mieszkali od pokoleń. Zob. Tom Segev, *1967. Israel, the War, and the Year that Transformed the Middle East*, tłum. Jessica Cohen (New York: Metropolitan Book, 2007), 438–442.

<sup>2</sup> Andrzej Chojnowski, Jan Tomaszewski, *Izrael* (Warszawa: Trio, 2001), 213–215.

<sup>3</sup> Zob. Ibidem, 241.

<sup>4</sup> Zob. Yigal Zalmona, *A Century of Israeli Art* (London: Lund Humphries, 2013), 262.

<sup>5</sup> W 1973 roku powstało radio The Voice of Peace, nadające z okrętu przycumowanego u wybrzeża Tel Awiwu. Założycielem radiostacji był Abie Nathan – pacyfista, który stał się symbolem pokojowych ruchów społecznych w Izraelu. Radiostacja The Voice of Peace działała w latach 1973–1993 na statku Peace Ship, zakupionym przy wsparciu finansowym Johna Lennona. Podczas audycji radiowych, prowadzonych głównie w języku angielskim, prezentowano najnowsze nagrania amerykańskich muzyków. O losach Abie Nathana oraz założonej przez niego rozgłośni radiowej opowiada dokument pt. *The Voice of Peace* w reżyserii Frédéricie Cristea (2015).

<sup>6</sup> Publikacją, która wzbudziła wiele kontrowersji, była wydana w 1967 roku książka pt. *Siah Lohamim* (w języku angielskim *The Seventh Day: Soldiers Tales*, 1970), będąca zapisem rozmów z żołnierzami, członkami kibucu Chulda, o ich wojennych doświadczeniach. Zalmona, *A Century of Israeli Art*, 262.

<sup>7</sup> Ibidem.

<sup>8</sup> Ibidem, 261.

<sup>9</sup> Ibidem.

<sup>10</sup> Ellen Ginton, *Perspectives on Israeli Art on Seventies – “The Eyes of Nation” – Visual Art in the Country without Boundaries* (Tel Aviv: Tel Aviv Museum of Art, 1998), 324.

<sup>11</sup> Ibidem.

<sup>12</sup> Ibidem.

<sup>13</sup> Ruch artystyczny New Horizons kształtował się od 1942 roku, jednak dopiero po utworzeniu państwa izraelskiego w 1948 roku zaistniał jako spójne ugrupowanie. Wśród artystów związanych z New Horizons można wymienić takie postaci, jak Yossef Zaritsky, Marcel Janco, Arie Aroch, Robert Baser, Dov Feigin, Kosso Eloul. Ich działalność legitymizowała sztukę abstrakcyjną w Izraelu i nadawała ton kulturze wizualnej do wczesnych lat sześćdziesiątych. Zob. Gila Ballas, *New Horizons* (Tel Aviv: Tel Aviv University, 1980).

<sup>14</sup> Zalmona, *A Century of Israeli Art*, 262.

<sup>15</sup> Ibidem.

<sup>16</sup> Hebrajska nazwa kaktusa *tsabra* przyjęła się jako określenie Żyda urodzonego w Ziemi Ojców, czyli sabry. Sabra, niczym owoc opuncji, miał odznaczać się siłą i odwagą, w środku zaś być wrażliwym i uduchowionym. Zob. Oz Almog, *The Sabra – The Creation of the New Jew* (Los Angeles: University of California Press, 2000), 4.

<sup>17</sup> Zalmona, *A Century of Israeli Art*, 266.

<sup>18</sup> Ibidem.

<sup>19</sup> Ibidem.

<sup>20</sup> Ibidem.

<sup>21</sup> Ginton, *Perspectives*, 322–321.

<sup>22</sup> Ibidem.

<sup>23</sup> Ibidem.

<sup>24</sup> Wystawa *The Borders* odbyła się w 1980 roku i była pierwszą prezentacją reasumującą dotychczasowe dokonania artystyczne związane z geopolityką. Uznawana jest za jedną z ikonicznych prezentacji w historii sztuki izraelskiej i znajduje szerokie opracowanie w tekstach podejmujących problem land artu, sztuki konceptualnej i zaangażowanej politycznie. Kuratorką wystawy była Stephanie Rachum, która w Muzeum Izraela zaprezentowała prace dwudziestu trzech artystów młodej generacji, powstałe w przeciągu piętnastu lat. Punktem wyjścia ekspozycji był tytułowy motyw granic. We wstępie do katalogu kuratorka podkreślała, że tematyka wystawy zrodziła się z pytania o tożsamość rodzimej sztuki współczesnej i w naturalny sposób stała się odpowiedzią na specyficzną kondycję izraelskiej rzeczywistości. Pisała: „Granice zamiast dawać poczucie bezpieczeństwa i trwałości stały się synonimem strachu i niestabilności kraju. Ich ulotność była polem artystycznej refleksji, otworzyła chęć eksplorowania owego fenomenu przez wielu twórców.” Na wystawie *The Borders* zostały zaprezentowane prace między innymi Joshuy Neusteina, Michaela Druksa, Pinchasa Cohena Gana, Moshe Gershuniego oraz Avitala Gevy i Michy Ullmana – czołowych artystów zwrotu konceptualnego w Izraelu. Zob. Judy Levy, red., *Borders* (Jerusalem: The Israel Museum, 1980).

<sup>25</sup> Stephanie Rachum, “Introduction,” w Levy, red., *Borders*, 5.

<sup>26</sup> Amia Lieblich, “Borders and Siege as a Personal Experience,” w Levy, red., *Borders*, 8.

<sup>27</sup> Ibidem, 9.

<sup>28</sup> Ibidem.

<sup>29</sup> Ibidem.

<sup>30</sup> Ibidem.

<sup>31</sup> Ginton, *Perspectives*, 312.

<sup>32</sup> Ibidem.

<sup>33</sup> Zalmona, *A Century of Israeli Art*, 274.

<sup>34</sup> Levy, *Borders*, 49.

<sup>35</sup> Ibidem.

<sup>36</sup> Ibidem.

<sup>37</sup> Ibidem.

<sup>38</sup> Zob. Robert Ardrey, *The Territorial Imperative: A Personal Inquiry into the Animal Origins of Property and Nations* (New York: Atheneum, 1966).

<sup>39</sup> Postulaty prezentowane przez Ardreya stanowiły rozwinięcie tez stawianych w jego wcześniejszej książce – zob. Robert Ardrey, *African Genesis: A Personal Investigation into the Animal Origins and Nature of Man* (New York: Atheneum, 1961).

<sup>40</sup> Denis Wood, *Rethinking the Power of Maps* (New York: Guilford Press, 2010), 250.

<sup>41</sup> Ibidem.

<sup>42</sup> Levy, *Borders*, 67.

<sup>43</sup> Dokumentacja wykładu Kristine Stiles w The Southeastern Center for Contemporary Art, Winston-Salem (1995). Zob. Kristine Stiles, *Mapping Joshua Neustein’s Art*, 1995, dostępny 26.01.2020, [http://www.joshuaneustein.com/texts/texts\\_stiles1.php](http://www.joshuaneustein.com/texts/texts_stiles1.php).

<sup>44</sup> Ibidem.

<sup>45</sup> Ginton, *Perspectives*, 308.

<sup>46</sup> Ibidem.

<sup>47</sup> Ibidem.

<sup>48</sup> Zalmona, *A Century of Israeli Art*, 298.

<sup>49</sup> Ibidem.

<sup>50</sup> Temat społeczności arabskiej we wczesnej sztuce izraelskiej ograniczał się głównie do przedstawień będących orientalną fantazją Europejczyka na temat Innego. W izraelskiej sztuce lat dwudziestych byli oni ukazywani głównie w kontekście pracy na roli czy wypasu zwierząt, w scenerii pustynnego krajobrazu, drzew palmowych, bądź były to erotyczne przedstawienia arabskich kobiet. „Niezwykłość” postaci akcentowano poprzez jaskrawe kolory orientalnych ubrań. W 1929 roku, po pogromie Żydów w Hebronie, sposób postrzegania Arabów na skutek zaostrzającego się konfliktu uległ zmianie. Od tej pory rozpowszechniany będzie stereotyp złego i groźnego Araba, lansowany w propagandzie wizualnej. Niemniej temat społeczności arabskiej nie będzie obecny w izraelskiej twórczości artystycznej aż do zwrotu konceptualnego. Zob. Galia Bar Or, Gideon Ofirat, *The First Decade: A Hegemony and a Plurality* (Ein Harod: Museum of Art, 2008), kat. wyst.; Dalia Manor, *Art in Zion. The Genesis of Modern National Art in Jewish Palestine* (New York: Routledge Curzon, 2005); Yigal Zalmona, "The Orient in Israeli Art of the 1920s," w *The Twenties in Israeli Art*, red. Marc Scheps (Tel Aviv: Tel Aviv Museum, 1982), 27–37.

<sup>51</sup> Ginton, *Perspectives*, 314.

<sup>52</sup> Zalmona, *A Century of Israeli Art*, 274.

<sup>53</sup> Ibidem.

<sup>54</sup> Ibidem.

<sup>55</sup> “Coexistence in Israel: A Tale of Two Communities,” *Can Arab and Jews coexist in Israel?*, dostępny 24.01.2020, <http://www.trans-missions.org/mezer-meiser/>. Strona dokumentująca projekt badawczy.

<sup>56</sup> Działanie artystyczne zapoczątkowane zostało w 1971 roku pracą *Emerek Ayalon*, prezentowaną w ramach wystawy *The Borders*. W grafice *Emerek Ayalon* artysta w przestrzeni umieścił zarys dwóch kwadratów, które stanowiły rodzaj abstrakcyjnej rzeźby. Formy te odnalazły kontynuację w akcji artystycznej *Wymiana ziemi* w 1972 roku. Zob. Levy, *Borders*, 61.

<sup>57</sup> Yigal Zalmona, *Sands of Time: The Work of Micha Ullman* (Jerusalem: The Israel Museum 2011). Kat. wyst.

<sup>58</sup> Anna Markowska, „Pięć dolów w ziemi i spore wykopki,” *Quart* nr 1/07 (2008): 76.

<sup>59</sup> Ibidem.

<sup>60</sup> Zalmona, *A Century of Israeli Art*, 296.

<sup>61</sup> Ibidem, 296.

<sup>62</sup> Ibidem.

<sup>63</sup> Ibidem, 294.

- <sup>64</sup> Ibidem.  
<sup>65</sup> Ibidem.  
<sup>66</sup> Shlomit Sha'kked, *Place, Landscape and Earth in Israeli Art: From Nationalist Dreams to Conceptual Art, 1920–1970* (praca doktorska, The Union Institute of Graduate School, Tel Aviv, 1996), 82.  
<sup>67</sup> Ibidem.  
<sup>68</sup> Gideon Ofrat, *Avital Geva: Greenhouse*, Venice Biennale, The Israeli Pavilion (S.l.: s.n., 1993), 78–105. Kat. wyst.  
<sup>69</sup> Sha'kked, *Place, Landscape and Earth in Israeli Art*, 83.  
<sup>70</sup> Zalmona, *A Century of Israeli Art*, 313.  
<sup>71</sup> Ginton, *Perspectives*, 297.  
<sup>72</sup> Zalmona, *A Century of Israeli Art*, 313.  
<sup>73</sup> Ibidem.

## Bibliografia

- Almog, Oz. *The Sabra – The Creation of the New Jew*. Los Angeles: University of California Press, 2000.  
 Ardrey, Robert. *African Genesis: A Personal Investigation into the Animal Origins and Nature of Man*. New York: Atheneum, 1961.  
 Ardrey, Robert. *The Territorial Imperative: A Personal Inquiry into the Animal Origins of Property and Nations*. New York: Atheneum, 1966.  
 Ballas, Gila. *New Horizons*. Tel Aviv: Tel Aviv University, 1980.  
 Bar Or, Galia, Ofrat, Gideon. *The First Decade: A Hegemony and a Plurality*. Ein Harod: Museum of Art, 2008.  
 Bar Or, Galia, red. *Michael Druks: Travels in Druksland*. Ein Harod: Ein Harod Museum of Art, 2007.  
 Chojnowski, Andrzej, Jan Tomaszewski. *Izrael*. Warszawa: Trio, 2001.  
 Ginton, Ellen. *Perspectives on Israeli Art on Seventies – “The Eyes of Nation” – Visual Art in the Country without Boundaries*. Tel Aviv: Tel Aviv Museum of Art, 1998.  
 Manor, Dalia. *Art in Zion. The Genesis of Modern National Art in Jewish Palestine*. New York: Routledge Curzon, 2005.  
 Markowska, Anna. „Pięć dołów w ziemi i spore wykopki.” *Quart* nr 1/07 (2008): 75–92.  
 Levy, Judy, red. *Borders*. Jerusalem: The Israel Museum, 1980.  
 Sha'kked, Shlomit. *Place, Landscape and Earth in Israeli Art: From Nationalist Dreams to Conceptual Art, 1920–1970*. Praca doktorska, The Union Institute of Graduate School, 1996.  
 Steinlauf, Varda. “Mapping: Art and Cartography.” W *Perspectives on Israeli art of the Seventies: The Boundaries of Language*, Mordechai Omer, red., 468–466. Tel Aviv: Tel Aviv Museum of Art, 1998.  
 Stiles, Kristine. *Mapping Joshua Neustein's Art*, 1995. Dostępny 26.01.202. [www.joshuaneustein.com/texts/texts\\_stiles1.php](http://www.joshuaneustein.com/texts/texts_stiles1.php).  
 Wood, Denis. *Rethinking the Power of Maps*. New York: Guilford Press, 2010.  
 Zalmona, Yigal. *A Century of Israeli Art*. London: Lund Humphries, 2013.  
 Zalmona, Yigal. *Sands of Time: The Work of Micha Ullman*. Jerusalem: The Israel Museum 2011. Kat.wyst.  
 Zalmona, Yigal. “The Orient in Israeli Art of the 1920s.” W *The Twenties in Israeli Art*, red. Marc Scheps, 27–37. Tel Aviv: Tel Aviv Museum, 1982.  
 Zukerman Rechter, Osnat. “Between Past and Future, Time and Relatedness in the Six Decades Exhibitions.” W *Studies in Contemporary Jewry – Visualizing and Exhibiting Jewish Space and History*, Richard I. Cohen, red., 180–203. New York: Oxford University Press, 2012.



Ewa KĘDZIORA

## EXPERIENCE OF BORDERS. THE ISRAELI CONCEPTUAL ART AT THE TURN OF THE SIXTIES AND SEVENTIES

The topic of the article is Israeli art in the face of geopolitical and social consequences of two wars – Six Days (1967) and Yom Kippur (1973). The article discusses the activity of conceptual artists who have taken up the problems associated with experiencing life in disputed territories, thus, for the first time in Israeli history of art, critically referring to political and social reality. The starting point for the study is the reception of the concept of political boundaries in the artistic creativity of that period.

In the first part, the article introduces the political and social situation at the turn of the 1960s and 1970s, i.e. the period in which the ‘map’ of Israel underwent multiple transformations, and the beginning of the occupation of the West Bank and the Gaza Strip affected the polarization of social moods. In the second, the atmosphere of emerging conceptualism in Israel was presented. The exhibition entitled *The Borders*, which took place at the Israel Museum in Jerusalem (1980), and the performance by Joshua Neustein, *Project: Jerusalem River* (1970) serve as the context. The third part of the text focuses on the analysis of projects relating to the concepts of maps and demarcation lines, among which were discussed the cartographic ‘games’ of Michael Druks, the performance of Joshua Neustein *Territorial Imperative* (1974), and *Touching the Borders* (1974) by Pinchas Cohen Gan. The last part of the study is an analysis of projects related to the topic of the Arab community. The first work on this issue was the installation of Joshua Neustein and Georgette Batlle's *Boots* (1969). The issue of redefining Israeli-Palestinian relations was raised in the unprecedented artistic project *Messer-Metzer* (1972) and in the performance of Moshe Gershuni *Soft Hand* (1975).

# Maksymilian WRONISZEWSKI

Uniwersytet Gdański, Filologiczne Studia Doktoranckie, Pracownia Krytyki Artystycznej

## LESZEK PRZYJEMSKI: SZALEŃSTWO JAKO PRAKTYKA KRYTYCZNA

### Neoawangarda i polityka

„Od tej sztuki to mi się w głowie pokręciło sama już nie wiem co sztuka a co polityka.”<sup>1</sup>

Seria prac *Mistrzowie*, stworzona przez Zbigniewa Libereę w 2003 roku, składa się z kilku prasowych szpalt spreparowanych tak, by imitowały strony wysokonakładowych czasopism – *Gazety Wyborczej* i jej dodatku *Magazyn* oraz *Polityki*. Bohaterami tekstów podpisanych nazwiskami fikcyjnych autorów, owymi mistrzami Libery, jest czworo artystów: Zofia Kulik, Andrzej Partum, Jan Świdziński i Anastazy Wiśniewski. Wszyscy oni tworzyli w latach siedemdziesiątych scenę polskiej sztuki neoawangardowej, wszyscy (w mniejszym bądź większym stopniu i na różnych zasadach) byli wyłączeni poza obręb oficjalnego świata artystycznego, powoływali do życia własne parainstytucje i wydawali własnym sumptem druki, kształtowali własne środowiska oraz sieci towarzysko-artystycznych powiązań, a przy tym sytuowali się w opozycji do „czystego” konceptualizmu, zainteresowanego analizą języka artystycznego i poszukiwaniem istoty sztuki. Kulik – lewicową rewizjonistkę, Partuma – poetę-nihi-

listę, Świdzińskiego – teoretyka sztuki kontekstualnej i najmniej chyba spośród nich znanego Wiśniewskiego – błazna-prześmiewcę łączyło, praktykowane na różne sposoby i ujawniające się w różnym stopniu, zainteresowanie funkcjonowaniem sztuki w społecznym, środowiskowym i instytucjonalnym kontekście. Kwestia ulokowania ich działań (jak również działań innych przedstawicieli neoawangardy) w kontekście polityki, czy ściślej: możliwej krytyki aparatu posttotalitarnego państwa, nastęcza już większych problemów.

Piotr Piotrowski, którego opinia jest w tym zakresie najbardziej radykalna i zarazem najszerzej rozpowszechniona, pisał, że w latach siedemdziesiątych sztuki krytycznej wobec politycznego systemu państwa „w ogóle nie było (...), przynajmniej jeżeli rozumie się ten termin w znaczeniu analizy zewnętrznego wobec sztuki i tradycji artystycznej kontekstu.”<sup>2</sup> O ile więc zdaniem Piotrowskiego sztuka, która miałaby ambicję (i odwagę) wprost krytykować peerelowski autoritaryzm, w ówczesnej Polsce nie istniała, o tyle powszechne były w tym czasie różne praktyki – świadomego bądź nie – artystycznego legitymizowania systemu władzy: począwszy od propagandowej sztuki agitacyjnej, przez eksperymentalną pod względem formalnym, ale stroniącą od tema-



tów politycznych sztukę modernistyczną, po sztukę, którą badacz określał jako „a-krytyczną” lub „pseudokrytyczną,”<sup>3</sup> czyli odnoszącą się do rzeczywistości pozaartystycznej, lecz niedotykającą kwestii *stricte* politycznych.

Trzeba oddać Piotrowskiemu, że rola, jaką jego interpretacje odegrały w rodzimym dyskursie historycznoartystycznym, jest nie do przecenienia, jednak właśnie z tego powodu – to jest z uwagi na status klasyka, jaki Piotrowskiemu przysługuje – z trudem przychodzi zgodzić się z proponowaną przez niego oceną relacji, które wytworzyły się między artystami a systemem władzy w latach siedemdziesiątych. Nie chodzi przy tym nawet o moralizatorskie wręcz oceny postaw artystów, w których badacz dostrzegał „zwykły koniunkturalizm i oportunizm”<sup>4</sup> – jest wszak w tym twierdzeniu zapewne wiele prawdy, Piotrowski pisał bowiem o latach siedemdziesiątych nie raz i opinię tę konsekwentnie podtrzymywał, poza tym traktować ją należy nie tylko jako interpretację historyka sztuki, lecz także głos świadka epoki. Jeśli coś w opiniach poznańskiego badacza uderza, to nie ów gorzki ton, lecz fakt, że środowisko neoawangardy traktuje on wybiórczo i – co za tym idzie – nie dostrzega tych artystycznych postaw, które z powodzeniem mogłyby zostać uznane za krytyczne wobec peerelowskiej władzy. Ta interpretacyjna wybiórczość sama w sobie byłaby może czymś oczywistym, autorską *licentia poetica*, gdyby nie totalizujący charakter opinii, które Piotrowski wyprowadza z analizy prac kilkorga awangardowych artystów, rozciąga zaś na całe środowisko. W końcu niewystarczające i w gruncie rzeczy problematyczne wydaje się samo zdefiniowanie polityki jako kontekstu zewnętrznego wobec sztuki. Piotrowski przedstawia w ten sposób politykę i sztukę jako dwa niezależne się obszary rzeczywistości, tymczasem najbardziej intrygujące wydają się te prace neoawangardystów, które były przykładem przechwycenia i – niekiedy ironicznego – wykorzystania elementów partyjnej ikonografii, wywrotowego posługiwania się propagandowymi hasłami, włączania w praktykę artystyczną elementów politycznego spektaklu. Sztuka tego rodzaju nie odnosiła się do polityki jako wydzielonej sfery działań aparatu państwa, nie atakowała – a przynajmniej nie ro-

biła tego bezpośrednio – metod i strategii sprawowania rządów, lecz punkt odniesienia znajdowała w otaczającej artystów rzeczywistości, będącej nośnikiem, medium oficjalnej politycznej wyobraźni. W tym sensie była i egzystencjalna, jak najbardziej osobista, i polityczna, nacechowana krytycznym zacięciem. Piotrowski, poszukując artystycznych przykładów heroicznego oporu wobec polityki, zdefiniowanej jako zewnętrzny względem sztuki kontekst, pomija lub marginalizuje kontestatorów, których działania – jak choćby w przypadku duetu KwieKulik – były „próbą subwersji (jakkolwiek idealistycznej i naiwnej) podejmowanej ze środka systemu, a zarazem jedyną możliwą otwartą krytyką w tym okresie.”<sup>5</sup>

Do artystów podejmujących w swojej twórczości wątki krytyczne wobec politycznej rzeczywistości lat siedemdziesiątych Łukasz Ronduda, którego słowa przytoczyłem, zalicza – oprócz KwieKulik – Zygmunta Piotrowskiego, Pawła Kwieka i Anastazego Wiśniewskiego. Traktuje on pod tym względem neoawangardę zdecydowanie łagodniej niż Piotr Piotrowski, a przede wszystkim uważniej analizuje jej dokonania. Nie tylko zwraca uwagę na fakt, że „rok 1970 stworzył twórcom okazję do rewitalizacji strategii, które w sposób zdecydowany łączyły sztukę z rzeczywistością społeczno-polityczną,”<sup>6</sup> lecz także wskazuje na odmienne strategie artystyczne poszczególnych twórców oraz ich zróżnicowane usytuowanie względem systemu władzy. Odnawia więc na przykład fakt partyjnej przynależności Wiśniewskiego i Zygmunta Piotrowskiego, bezpartyjność Pawła Kwieka czy status kandydatów do partii, który posiadali Kulik i Przemysław Kwiek. Ronduda twierdzi, że w działaniach podejmowanych przez wspomnianych artystów „uwidacznia się daleko posunięta krytyka nowej władzy reprezentowanej przez rząd Edwarda Gierka.”<sup>7</sup> Jest to więc stanowisko rewidujące ustalenia Piotra Piotrowskiego, pozwalające dekadę lat siedemdziesiątych uznać nie za czas apolitycznego marazmu świata sztuki, ale przeciwnie – za okres wzmożonego zainteresowania artystów krytyką języka partyjnej propagandy.

Znaczące jest w tym politycznym kontekście, że to właśnie Libera, czołowy przedstawiciel zyskującej rozgłos w latach dziewięćdziesiątych

sztuki krytycznej, podkreśla swój artystyczny dług wobec twórców neoawangardy.<sup>8</sup> Znaczące jest także i to, że postać Wiśniewskiego przypominał on akurat na sfabrykowanych łamach *Polityki* i że traktujący o fikcyjnej wystawie artykuł na jego temat nosi tytuł „Korzenie sztuki krytycznej. Zachęta wystawia »Zaświadczenie«.” Tekst zaczyna się tak: „Lata 90. zapewne zapiszą się w polskiej historii jako dekada sztuki krytycznej. Nie wzięła się ona z powietrza – choć można odnieść takie wrażenie, śledząc oficjalne dzieje polskiej sztuki współczesnej. Wielka wystawa poświęcona neoawangardzie polskiej lat 70., otwarta właśnie w warszawskiej Zachęcie, odkrywa na nowo prekursorów polskiej sztuki krytycznej. Wśród nich szczególne miejsce należy do Anastazego Wiśniewskiego – pierwszego prawdziwego kontestatora wśród polskich artystów.”<sup>9</sup>

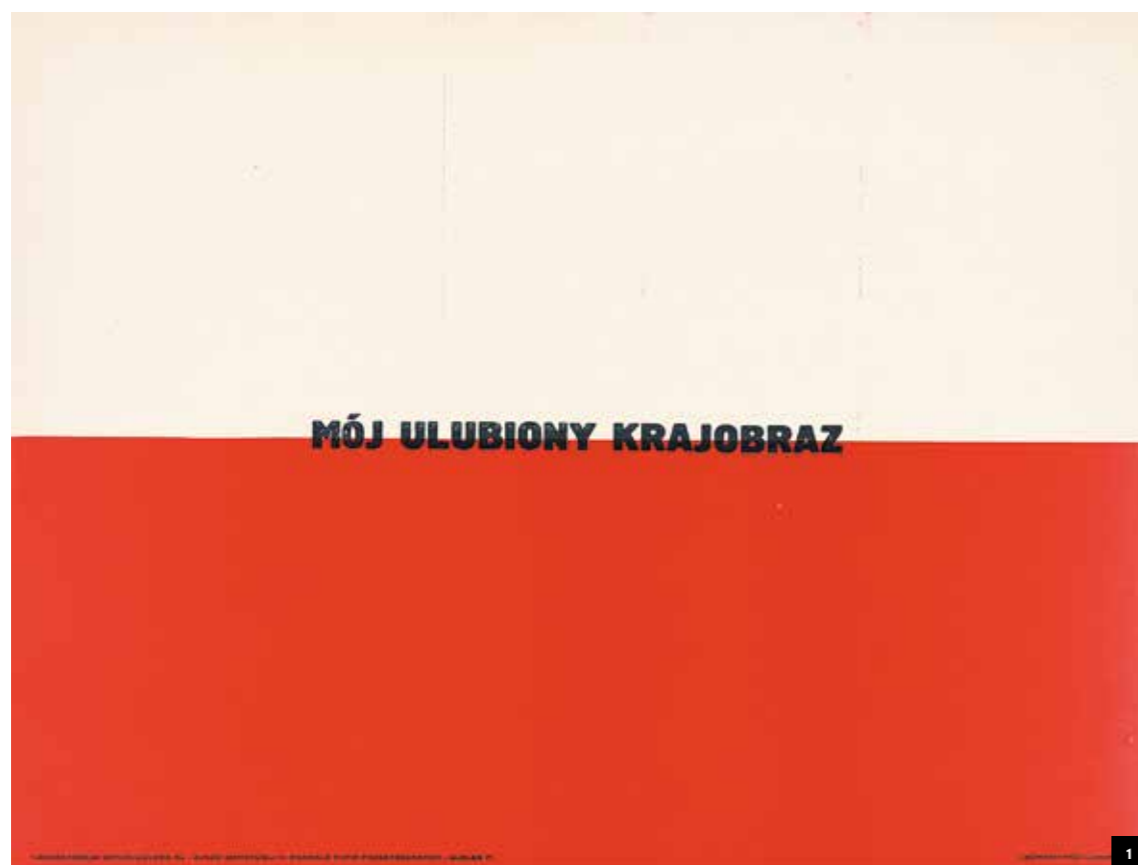
Libera dopomina się o uznanie zasług neoawangardy w tworzeniu zrębów artystycznego języka sztuki krytycznej, a robi to nie tylko dzięki fikcyjnemu (ale przecież zarazem rzeczywistemu) tekstowi prasowej deklaracji, lecz także dzięki przechwyceniu i zaadaptowaniu strategii działania Wiśniewskiego. Artysta ten zapisał się w historii polskiej sztuki przede wszystkim jako jeden z pierwszych twórców mail artu, rozsyłający absurdalne w treści ulotki imitujące urzędowe druki.<sup>10</sup> Instytucją, która owe dokumenty wystawiała, była współzarządzana przez Wiśniewskiego bydgoska Galeria Tak, w rzeczywistości nieistniejąca, funkcjonująca jedynie jako konceptualny projekt i zarazem parodiująca konceptualne tendencje zmierzające do dematerializacji sztuki. Działalność Galerii Tak poświadczają miały wydawane przez nią dokumenty, zaświadczenia, pieczętki, notatki służbowe i afisze.<sup>11</sup> Tak jak Wiśniewski parodiował zbiurokratyzowany język oficjalnego obiegu artystycznego w Polsce lat siedemdziesiątych, tak Libera – trzydzieści lat później – ukazywał kreatywną siłę wolnych mediów. Dla pierwszego najważniejszym systemem pozycjonującym artystyczne działania był biurokratyczny aparat państwowo-galeryjny, dla drugiego – medialny język krytyki sztuki oraz prestiżowe usytuowanie największych galeryjnych graczy (w tym przypadku Zachęty).

W swoim prasowym artykule poświęconym korzeniom sztuki krytycznej Libera marginalnie wspomina o jeszcze jednym neoawangardowym artyście – Leszku Przyjemskim. I w tym marginalnym potraktowaniu go przez Libere znów tkwi coś znaczącego. Otóż Wiśniewskiego i Przyjemskiego często wymienia się w opracowaniach poświęconych sztuce lat siedemdziesiątych jednym tchem, traktuje jak nierozłączny tandem artystyczny. Jest w takim ujęciu wiele racji, wszak sam Przyjemski wspominał, że w latach siedemdziesiątych byli oni „nierozłączni jak bracia.”<sup>12</sup> Jeśli już jednak dochodzi do pominięcia w opracowaniach któregoś z nich – a dochodzi do tego nierzadko – to bez wyjątku pomija się Przyjemskiego. Kwestią nierozstrzygniętą, czy raczej: sprawą interpretacji, pozostaje to, czy Libera marginalizuje Przyjemskiego, replikując utrwalony w krytyce artystycznej schemat, bezwiednie czy świadomie. A jeśli robi to świadomie, to czy jego gest czytać wolno jako przytaknięcie opinii krytyków czy też ich ironiczne zacytowanie (w takim przypadku praca Libery zyskałaby jeszcze jedno piętro interpretacyjne). Sygnalizując te pytania interpretacyjne i nie próbując dać na nie odpowiedzi, zwróćmy uwagę jedynie na fakt, że bez względu na to, jaka by ta odpowiedź była,<sup>13</sup> Libera adekwatnie przedstawia marginalną pozycję, którą twórczość Przyjemskiego zajmuje w pracach krytyków i historyków sztuki.

### Galeria Tak

„Proponuję panu „rozstanie” jak Pan widzi mnie przypisali Galerię „Tak” niech tak zostanie już (...).”<sup>14</sup>

Może jeden tylko teoretyk, i to samozwańczy, a przede wszystkim artysta i niestrudzony kronikarz życia artystycznego, Jerzy Truszkowski, silnie wiąże działalność neoawangardy i sztukę krytyczną. Idzie zresztą śladem Libery i z właściwą sobie emfazą notuje: „W tekstach umieszczonych w fikcyjnych numerach czasopism wyjaśniał Zbyszku prosto i przystępnie, na czym polega wartość sztuki neoawangardy. (...) Dzieła Galerii »Tak« z początku lat 70. były prekursorskie wo-



1 Leszek Przyjemski, *Mój ulubiony krajobraz*, 1971, z archiwum Museum of Hysterics (MoH)

2 Leszek Przyjemski, Anastazy Wiśniewski, *Rozmowy indywidualne*, 1972, z archiwum MoH

bec dzieł Łodzi Kaliskiej, Kryszkowskiego, Libery i artystów z kręgu pisma *Tango* z początku lat 80. Prekursorskie również wobec tego, co na początku XXI wieku odkrywają kolejne roczniki absolwentów. Ale cicho sza, lepiej niech szanowna publiczność nie wie, że te otwierane z błyskiem fleszy warszawskie drzwi już dawno zostały wyważone na północy Polski w Bydgoszczy, Gdańsku, Elblągu, Szczecinku i Pile przez Przyjemskiego i Wiśniewskiego.<sup>15</sup> Truszkowski opisuje Galerię Tak jako wspólne dzieło obu artystów, a jej działania wprost nazywa „konceptualizmem krytycznym”,<sup>16</sup> dzięki czemu jeszcze wyraźniej łączy ze sobą sztukę polityczną lat siedemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, choć – dodajmy, ponieważ przyjdzie nam do tego wątku wrócić – wyrastają one przecież z zupełnie odmiennych wizji i sztuki politycznej, i władzy w ogóle.

W pracach historyków i teoretyków znacznie częściej niż informacja o współzałożeniu przez artystów Galerii Tak pojawia się jednak stwierdzenie, jakoby była ona wyłącznym dziełem Wiśniewskiego. Już pierwsze opracowania opisujące galeryjne fenomeny lat siedemdziesiątych pomijały Przyjemskiego jako współtwórcę galerii, całość zasług przypisując Wiśniewskiemu. Tak wygląda to w książkach Grzegorza Dziamskiego („galerie mnożone od 1970 roku przez Anastazego Wiśniewskiego”<sup>17</sup>), Alicji Kępińskiej („powołane przezeń [tj. przez Wiśniewskiego] w r. 1970 Galerie Nie i Tak”<sup>18</sup>), Ireneusza J. Kamińskiego („Nieistniejąca Galeria »Nie«, a później »Tak« Anastazego Wiśniewskiego”<sup>19</sup>) i – przede wszystkim – w znanej i wpływowej publikacji *Polska awangarda malarska 1945–1980* Bożeny Kowalskiej ([galerie] »Nie« i »Tak« Anastazego”<sup>20</sup>). Jeszcze całkiem niedawno historyk młodego pokolenia, Karol Sienkiewicz, przejmując obiegowe uproszczenia, pisał, że „Wiśniewski działał jako jednoosobowa prywatna Galeria Tak,”<sup>21</sup> z kolei Izabela Kowalczyk w recenzji jego książki, mimo tego, że z zapalem tropiła wszelkie błędy, pomyłki, uproszczenia i nieścisłości, jakie się w niej pojawiły, o przeoczeniu Przyjemskiego jako współtwórcy galerii nie wspomiała.<sup>22</sup> Ronduda, którego opracowanie uchodzi za najbardziej rzetelną i odkrywczą analizę sztuki neoawangardy, wprawdzie przywraca pamięci czytelników Przyjemskiego jako współtwórcę galerii, ale nie decyduje się na interpretację jego sztuki. W rezultacie artysta funkcjonuje co najwyżej jako pomocnik Wiśniewskiego, współpracujący z nim twórca z drugiego szeregu.

Skoro więc dyskurs historii sztuki niewiele mówi nam o początkach Galerii Tak, to zdać się wypada na pamięć świadków epoki. Oto Leon Romanow, inny działający w Bydgoszczy artysta, współzałożyciel (razem z Ryszardem Wieteckim i Wiśniewskim) Galerii Nie, wspominał, że niedługo po niej, „w kwietniu 1970 r. powstała w Bydgoszczy Nieistniejąca Galeria Przytakująca Leszka Przyjemskiego i Anastazego Wiśniewskiego,”<sup>23</sup> czyli Galeria Tak. Kolejność, w jakiej Romanow wymienia artystów, wydaje się nieprzypadkowa. Można dostrzec w tym – wydawałoby się niewiele znaczącym – geście próbę przywrócenia nazwiska Przyjemskiego historii sztuki – a przynajmniej ogólnej pamięci – zwłaszcza jeśli wierzyć słowom Truszkowskiego, który odnotował, że w maszynopisie pierwszego afisza Galerii Tak nazwiska artystów były umieszczone w porządku alfabetycznym, jednak „na prośbę Anastazego [Przyjemski] odwrócił kolejność.” Dzięki temu pierwszy z nich „przechodził do historii jako »ten ważniejszy«.”<sup>24</sup> Z kolei inny świadek epoki, Gerard Kwiatkowski, kierujący w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych Galerią EL, w jednym z listów do Przyjemskiego opisał związek i sugestywnie charakter relacji, jakie wytworzyły się między założycielami Galerii Tak, oraz wyniki z tego historycznoartystyczne konsekwencje. Kwiatkowski notował: „już w Polsce mówili o Tobie »asystent Wiśniewskiego«. On w ten sposób swoją działalność układał, że mimo iż na pismach figurowałeś, każdy zwracał uwagę wyłącznie na Wiśniewskiego. Ty byłeś niekoniecznym dodatkiem. (...) Nawet wtedy kiedy miałeś indywidualne wystawy słyszałem jak mówili, że Anastazy wymyślił a Przyjemski podpisał, bo sam coś takiego nie byłby w stanie wymyśleć.”<sup>25</sup>

Galeria Tak, która – jak głosił wspomniany afisz – „przypisywała wszystkim poczynaniom artystycznym,” powstała niejako w kontrze do strategii Galerii Nie, co tak przedstawia, powołując się zapewne na bezpośrednią relację samego Przyjemskiego, Łukasz Guzek: „Przyjemski za-

proponował inną strategię – potakiwania, a nie zaprzeczania. Postawa »na Nie« jednoznacznie ustawiała artystów poza systemem jako kontestatorów. Natomiast postawa »na Tak« (...) dawała możliwości podjęcia krytycznej gry z systemem.<sup>26</sup> Przyjemski okazuje się nie tylko pełnoprawnym współzałożycielem, ale wręcz inicjatorem powstania Galerii Tak, która – trzeba przyznać – najmocniej zapisała się w ikonicznej pamięci jednak dzięki zdjęciu uśmiechniętego Wiśniewskiego niosącego transparent z jej nazwą podczas pochodu pierwszomajowego w 1973 roku.

Zaproponowana przez Przyjemskiego nazwa galerii wyznacza jedną ze strategii artystycznej kontestacji lat siedemdziesiątych, artysta proponuje bowiem, by galeria ostentacyjnie przytakiwała wszelkim artystycznym poczynaniom, ale też przytakiwała – najogólniej mówiąc – rzeczywistości. W tym kompulsywnym przytakiwaniu słychać jednak zarówno prześmiewczą krytykę – podobną do tej, której wyrazem był powstały w tym samym roku co Galeria Tak *Klaskacz Jerzego Beresia* – jak i reakcję na grozę politycznej rzeczywistości czasów schyłkowego Gomułki, a zwłaszcza neurotyczność dekady Gierka. Wymownie ujął to Grzegorz Borkowski: „Pojedyncze »tak« to aprobata, »tak, tak« jest zajknięciem się, trzy »tak« to ogólnopństwowy plebiscyt, ale już w »tak, tak, tak, tak, tak« słychać nerwowe szcęknięcie zębami podważające sens zwykłego »tak«.”<sup>27</sup> Galeria Tak doprowadza czynność przytakiwania do absurdu, sprawia, że akt wyrażenia zgody, aprobaty dla konkretnych działań przestaje cokolwiek znaczyć, zamienia się w bełkot, najpierw w wyraz przestachu, a potem w wariackie natręctwo. W ten sposób aprobata rzeczywistości zamienia się *de facto* w jej kontestację, ponieważ ostentacyjnie uwidacznia pozornie żywiołowy akt przyklaskiwania poczynaniom władzy, tak silnie wykorzystywany w aranżowanym przez nią spektaklu.<sup>28</sup>

## Błazen i szaleniec

„leszek (...) wie że żeby wyjść na swoje to trzeba wyjść przez oddział psychiatryczny.”<sup>29</sup>

Rewizja pozycji Przyjemskiego w historii sztuki lat siedemdziesiątych – i w historii polskiej sztuki współczesnej w ogóle – nie powinna ograniczać się wyłącznie do odnotowania marginalizacji jego roli w tworzeniu i działalności Galerii Tak, a następnie udowodnienia, że marginalizacja ta jest bezpodstawa, tendencyjna i bezkrytycznie replikowana w kolejnych opracowaniach. Nie wystarczy przywrócić pamięci Przyjemskiego galerzystę. A jeśli już, to trzeba go zaraz z tego galeryjnego uścisku uwolnić, potwierdzić status Przyjemskiego jako pełnoprawnego współzałożyciela tej instytucji, by następnie jego działania od programu Galerii odłączyć, ale już nie na zasadzie marginalizacji, lecz autonomizacji. A zatem: określić swoiste cechy sztuki Przyjemskiego, różne zarówno od działań Wiśniewskiego, jak i odmienne od sztuki innych artystów neoawangardy; wskazać i opisać kluczowe dla niego postawy, tematy i wątki.

Różnica między działaniami założycieli Galerii Tak nie zarysowała się bowiem dopiero po wyjeździe Przyjemskiego z kraju w sierpniu 1981 roku czy też po roku 1989, kiedy to jego prace – zapewne także dzięki statusowi „artysty z Zachodu,” jak można go było określić – pokazywane były w Polsce znacznie częściej.<sup>30</sup> Różnica ta była widoczna wcześniej, już w czasach kiedy artyści ściśle ze sobą współpracowali. By ukazać ją w odpowiednim świetle, trzeba zwrócić uwagę na fakt, że tym, co może najbardziej różni Przyjemskiego od Wiśniewskiego, jest odmienna pozycja, jaką zajmowali względem peerelowskiej władzy. Nie wdając się w kwestie jakiegokolwiek moralizatorskiego wartościowania, należy odnotować, że dla interpretacji politycznego wymiaru ich sztuki istotny jest fakt partyjnej przynależności Wiśniewskiego, który zresztą – jak wspomina Jarosław Denisiuk – za każdym razem podkreślał swoje członkostwo w partii i afiszował się partyjną książeczką,<sup>31</sup> oraz pozostawanie Przyjemskiego na zewnątrz partyjnych struktur. Dla interpretacji ich postaw artystycznych, strategii

oporu i konkretnych działań – w tym tych, które realizowali wspólnie – fakt ten ma niebagatelne znaczenie. Proponuję zatem ująć postawy Wiśniewskiego i Przyjemskiego w dwóch, z pozoru blisko ze sobą związanych, kategoriach: **blażenia i szaleństwa**.

Błazna-prześmiewcę postrzegam tu jako różniącego się od szaleńca tym, że jego wyrotowe działania pozostają w granicach dopuszczalnych przez system, w który są wymierzone.<sup>32</sup> Błazen, krytykując system, w istocie legitymizuje *status quo*, ponieważ dokonywana przez niego krytyka jest w ów system wpisana: sama jest jego częścią. Może on więc pozwolić sobie na więcej – ponieważ gwarantuje mu tę możliwość jego relacja z władzą, nawet jeśli jest jedynie symboliczna – jednak podejmowana przez niego krytyka systemu nigdy nie może zostać doprowadzona do końca, nie może oddziaływać bezpośrednio. Charakterystyczną cechą błazna jest także to, że przynależy do dwóch nieprzenikających się rzeczywistości: oficjalnej i prywatnej. Dopiero kiedy przechodzi z jednej do drugiej, kiedy zdejmuje błazeńską maskę i zaczyna funkcjonować w sferze prywatnej, może bezpośrednio wyrazić krytykę oficjalnej rzeczywistości. Problem polega na tym, że krytyka ta nie ma żadnej siły oddziaływania, błazen bowiem może wyrazić ją wyłącznie przed samym sobą; każde spotkanie z widzem uruchamia maszynierię jego systemowego zawłaszczania. Błazen zatem milczy, nie jest przecież szaleńcem, by mówić do siebie. Stąd bogata w naszej kulturze mitologia błazna-mędrca, który dopiero w samotności, przed samym sobą, daje wyraz rozczarowaniu rzeczywistością. Stąd także równie bogata ikonografia przypominająca o prywatności błazna, której jakby podejrzany ukradkiem Stańczyk z obrazu Matejki jest najlepszym przykładem. By zatem uczynić z wizerunku błazna przedstawienie polityczne, należy ukazać dwoistość jego istnienia i podejść, jak wygląda jego prawdziwe oblicze. Trzeba upolitycznić to, co prywatne. To dlatego Piotr Piotrowski za jedyną wyrażoną „wprost krytykę polityczną”<sup>33</sup> w sztuce lat siedemdziesiątych uznał działania kręgu artystów skupionych wokół Galerii Repassage, a zwłaszcza działalność Elżbiety i Emila Cieślarów. Uwagę badacza zwróciła właśnie akcja zatytułowana *Stańczyk*, podczas

której ubrany w czerwony, matejkowski strój Cieślzar siedział na krześle smutny i zamyślony, a rozpromienił się dopiero wówczas, gdy jego ubranie zostało przemalowane na białe. Ukazując przejście od krwawej czerwieni komunizmu, przez biel i czerwień polskiej flagi do bieli oczyszczenia, Cieślzarowie reinterpretowali Matejkowski motyw: przedstawili optymistyczną przepowiednię dla Polski, a nie katastroficzną wizję przyszłości, której przecucie miało dręczyć królewskiego błazna.

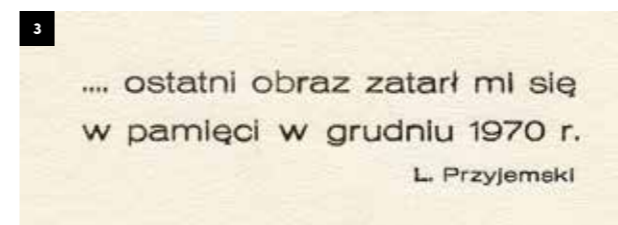
Partyjna przynależność Wiśniewskiego pozwala interpretować jego działania jako mieszczące się w formule błazeńskiej kontestacji, ale zarazem legitymizujące *status quo*. Rację ma z pewnością Truszkowski, gdy pisze, że partyjna aktywność artysty wynikała z niechęci do pozostawiania struktur systemu karierowiczom i potrzeby wpływania w ten sposób na rzeczywistość,<sup>34</sup> jednak nie zmienia to faktu, że zarazem neutralizowała ona kontestatorskie ostrze jego błazeńskich działań. Dzięki członkostwu w partii Wiśniewski mógł na początku lat siedemdziesiątych zostać dyrektorem Elbląskiego Domu Kultury, który uczynił poligonem artystycznych eksperymentów – polecił między innymi, by w ramach „akcji porządkowych” przemalować wszystkie kaloryfery w budynku na czerwono oraz przegrodzić kratą hol łączący EDK i teatr miejski, oddzielając w ten sposób „sztukę żywą” od „martwej”<sup>35</sup> – ale być może to partyjna książeczka uchroniła go przed konsekwencjami tych działań poważniejszymi niż rychłe zwolnienie ze stanowiska. Paradoksalnie, im mocniejsze i bardziej absurdalno-dadaistyczne były działania artysty, tym mocniej chronił go fakt partyjnego zaangażowania. Nie w tym jednak rzecz, by Wiśniewskiego podejrzewać o pozostawanie pod jakimś parasolem ochronnym, który roztoczyła nad nim partia; chodzi o to, że w świecie politycznie zideologizowanym, oficjalnie jednowymiarowym, w którym wysiłek interpretacji rzeczywistości idzie na marne, ponieważ wszystko po prostu jest, jakie jest, trudno było orzec, czy absurdalne działania członka partii są jeszcze śmiertelnie poważne, czy już niewymownie śmieszne. Strategia działania błazna polega na umiejętności wykorzystania tej interpretacyjnej niejednoznaczności, graniu jednocześnie kartą kpiny i kartą patosu.



Przyjemski, którego sztukę proponuję interpretować w kategoriach szaleństwa czy też wariactwa, postępował inaczej. To prawda, współtworzył wraz z Wiśniewskim wiele kontestatorskich akcji, ale zarazem silniej akcentował prywatny, emocjonalny charakter swoich działań. Zanim o nich powiemy, zaznaczmy, że w kontekście dekady lat siedemdziesiątych temat szaleństwa jest o tyle istotny, że wówczas, jak chyba nigdy wcześniej, zainteresowanie jego różnymi postaciami rozwijało się z zaskakującą wprost intensywnością i przejawiało się w różnych dziedzinach kultury. W sztukach plastycznych może w najmniejszym stopniu, dlatego też twórczość Przyjemskiego wypada na tym tle jako zjawisko osobne, różne nie tylko od charakteru indywidualnych działań Wiśniewskiego, lecz także innych postaw konceptualnych. By ten szaleńczy ferment polskiej kultury lat siedemdziesiątych pokrótce odtworzyć, odnotujmy jedynie, że to właśnie w tej dekadzie ukazało się kilka znaczących książek Antoniego Kępińskiego, któremu sławę przyniosła zwłaszcza *Schizofrenia*, czytana i przez specjalistów, i ludzi kultury, i tak zwanych zwykłych czytelników.<sup>36</sup> Oprócz tego pojawiły się wówczas publikacje, których tematem był motyw szaleństwa wywiedziony z antropologii romantycznej. Alina Kowalczykowa w książkach *Ciemne drogi szaleństwa* i *Romantyczni szaleńcy* analizowała postawy literackich „szaleńców dla Ojczyzny,” obłąkanych z miłości, szalonych poetów i więźniów przytułków dla wariatów. W Gdańsku z kolei Maria Janion prowadziła konwersatoria *Transgresje*, które łączyły zainteresowanie romantycznymi modelami szaleństwa oraz tematem choroby psychicznej, pojawiającym się w pracach autorów wiązanych z tak zwaną antypsychiatrią. W poczet przedstawicieli tego nurtu – definiowanego umownie i nigdy oficjalnie niezadekretowanego – zaliczano specjalistów różnych dziedzin, którzy przyglądali się funkcjonowaniu dyskursu psychiatrycznego jako systemowego narzędzia dyscyplinującego jednostkę. W pierwszym tomie serii *Transgresje*, czyli *Galernikach wrażliwości*, pojawiły się teksty głównych przedstawicieli antypsychiatrii: Thomasa Szasa i Davida Coopera; mówiło się w nich o Ronaldzie Davidzie Laingu, znalazły się w nich także wyimki z pism Michela Foucaulta, do którego przyjdzie jeszcze powrócić.

Różnica między błąznem i szaleńcem, nawet jeśli ich działania są do siebie bliźniaczo podobne, polega między innymi na tym, że ten drugi pozostaje poza społecznością albo z własnej woli i wówczas to właśnie dobrowolne oddalenie ściąga na niego odium szaleństwa, albo też zostaje napiętnowany, zidentyfikowany jako szaleniec i na mocy tego piętna oddzielony od reszty społeczeństwa. Inność błązna jest w społeczny obieg włączana, inność szaleńca – separowana. Jednym z narzędzi tego systemowego wyłączenia może stać się cenzura, której Przyjemski doświadczył wielokrotnie. Partyjni urzędnicy zamknęli kilka jego wystaw, często też usuwali z ekspozycji jego odnoszące się do rzeczywistości społeczno-politycznej prace. Usuwano je i z uwagi na wykorzystywanie w nich przez artystę polskich flag, co uznawano za rodzaj profanacji narodowych świętości, i ze względu na niepokojące cenzorów odniesienia do partyjnego rekwizitorium. Bezpartyjność artysty sprawiała, że łatwiej było im doszukać się w nich obrazoburczych treści. W 1975 roku z wystawy *Salon Elbląski* wycofano na przykład obraz przedstawiający partyjną trybunę z umieszczonym pod nią napisem „Tu się umywa ręce.” Wcześniej cenzurą objęte zostały wystawy Przyjemskiego w sopockim BWA (*Pęknięta międzynarodówka*, 1972) i Galerii Sień Gdańska (*Wystawa marginesu pamięci*, 1973). W kolejnych latach do skutku nie doszły wystawy w Galerii Nadbałtyckiej w Koszalinie (1977) i w Domu Polskim w Zakrzewie (1981).<sup>37</sup> Pierwszą z pomocą przyjaciół Przyjemski przeniósł do nieodległego od galerii parku, uprzedzając w ten sposób ruch cenzury, której urzędnicy po raz kolejny, tuż przed wernisażem, mieli zebrać się, by przeanalizować ekspozycję. Do zablokowania drugiej miał z kolei doprowadzić Wiśniewski, wówczas pracownik Pilskiego Domu Kultury, któremu Dom Polski podlegał. Także ironiczna i w pewnym sensie autotematyczna akcja z 1974 roku *Uwaga – Brak Cenzury*, podczas której artysta pojawił się w przestrzeni Elbląga z transparentem, na którym widniało owo hasło, została – co oczywiste – szybko zakończona.

Błązna od szaleńca różni i to, że ten pierwszy – jak powiedzieliśmy – wyraźnie oddziela rzeczywistość prywatną i oficjalną, podczas gdy



3 Leszek Przyjemski, druk ulotny, lata 70., z archiwum MoH

4 Leszek Przyjemski, *Legitymacja wariata*, 1977, fot. Maksymilian Wroniszewski

5 Leszek Przyjemski, w swoim domu (pracowni), z cyklu *Pokazy prywatne*, lata siedemdziesiąte, z archiwum MoH

6 Leszek Przyjemski, *Klatka ze sztucznymi fiołkami*, 1979, z archiwum MoH

szaleniec nie potrafi ich rozłączyć. Zawsze przebywa w świecie własnym, prywatnym, ponieważ granicy między prywatnym a oficjalnym nie może uwewnętrznić, „stara się – powiedzmy słowami Przyjemskiego – (...) szczerze i uczciwie przekazywać w sztuce to co myśli i to jak czuje.”<sup>38</sup> Szaleniec – taki, jakim go tutaj przedstawiam – nie potrafi gładko przechodzić od jednej sfery do drugiej, dostosowywać się do okoliczności, dlatego jego osobiste widzenie świata, widzenie osobne, indywidualne, zawsze stanowi dowód szaleństwa. Być może to z tego właśnie powodu, z uwagi na takie, a nie inne rozpoznanie rzeczywistości i swojej w niej pozycji, Przyjemski zapisał na jednym ze swoich druków z lat siedemdziesiątych: „OŚWIADCZAM, że moje widzenie obrazu rzeczywistości jest arcydziełem, jego treści i formy nie będę uzgodniał [sic!] z nikim.” Bezskutecznie tłumaczył też urzędnikom z Wydziału Propagandy elbląskiego Komitetu Wojewódzkiego PZPR, że jego „ambicją jest widzieć rzeczywistość w sposób obiektywny,” a „pojęcie obiektywizmu nie wyklucza ani optymistycznego, ani pesymistycznego sposobu jej prezentacji.” Tłumaczenia te na niewiele się zdały, cenzorzy, niczym biegli psychiatrzy, orzekli, że jego „widzenie świata jest zdeformowane, zboczone, patologiczne.”<sup>39</sup>

Zdaje się, że dla Przyjemskiego jako artysty silnie odczuwającego presję cenzury, wyłączającą jego realizację z oficjalnego obiegu sztuki, zasadniczą kwestią musiało pozostawać pytanie o to, w jaki sposób nie tyle uchronić się przed artystycznym ostracyzmem, ile działać pomimo niego. Jak nie dać się zdominować sytuacji, w której się znalazł, a może nawet artystycznie ją spożytkować. Wyjściem stała się kontrolowana ucieczka w szaleństwo, świadome granie roli wariata według zasady głoszącej, iż „trudno zrobić z kogoś wariata jak udaje sam wariata,”<sup>40</sup> którą artysta zapisał w jednej z licznych broszurek. Przyjemski sam ogłosił, że zwiariował, taki też napis – „ZWARIOWAŁEM” – umieszczał na tworzonych przez siebie obiektach i transparentach. Ponadto wystawił sobie *Legitymację wariata*, którą rozesłał, jak miał to w zwyczaju, do rozmaitych adresatów. Między innymi do redakcji *Literatury*, której szef, Jerzy Putrament, poświęcił Przyjemskiemu felieton. Rozzłoszczony przesyłką

od – jak pisał – „pewnego drobnoustroju,” dostrzegal w jego geście jedynie chęć zwrócenia na siebie uwagi i dziwił się, że oto „w jego mrocznej świadomości zaczyna się (...) rysować hipoteza umyślnych przeszkód, represji, oporu.”<sup>41</sup> A więc – jeszcze jedna diagnoza zmaconego umysłu. Zgodnie z obietnicą złożoną elbląskim cenzorom, ale z pewnością także w związku z groźbami, które pod adresem rodziny artysty wysuwała Służba Bezpieczeństwa, Przyjemski ze swojej twórczości stopniowo „eliminował wszystkie (...) pesymistyczne, stressowe odczucia i wrażenia.”<sup>42</sup> Fraza „wszystko mi się podoba” jest chyba najczęściej powtarzającym się w jego broszurkach tekstem. Skoro jednak broszurki te stylizowane są na pamiętnik wariata, oczywisty staje się ich krytyczny wydźwięk. Przyjemski widzi rzeczywistość jako uladzoną i przyjazną, ale jeśli jest wariatem i jego widzenie świata jest wypaczone, to nie ma podstaw, by sądzić, że wygląda ona tak, jak ją opisuje.

Zofia Tomczyk-Watrak pisze, że bunt Przyjemskiego „przeciwko rzeczywistości polegał na romantycznej ucieczce w sen, chorobę psychiczną, aranżacji własnego życia w sferze wymagowanego świata, gdzie bezdomność jest podstawowym atrybutem istnienia.”<sup>43</sup> Świat przedstawiany przez Przyjemskiego stawał się więc z biegiem czasu coraz bardziej nierzeczywisty, jakby snowny, natrętnie pogodny, choć zarazem przeświatywały z niego niepokojące elementy. „[Maluję] obrazki bez żadnego związku z rzeczywistością”<sup>44</sup> – mówił w rozmowie Ryszardowi Milczewskiemu-Bruno, chcąc w ten sposób albo uprzedzić ewentualne zastrzeżenia cenzury, albo zaznaczyć nierzeczywistość pogodnych przedstawień, ich nieprzystawanie do atmosfery lat siedemdziesiątych. Przyjemski, skoro nie mógł wystawiać w oficjalnych galeriach sztuki, przeniósł swoją aktywność do przestrzeni domowej, rodzinnej, kręgu znajomych i przyjaciół. Dokumentacja jego działań,<sup>45</sup> także domowych, zawiera wiele fotografii ukazujących artystę w pokoju wypełnionym flagami, transparentami, notatkami, plakatami, obrazami. To jednak nie pracownia malarza, ale pokój szaleńca, na którego ścianach Przyjemski „poprzyklejał św. Franciszka Pabla Picassa F. Feliniego Peipera Kępińskiego mima francuskiego (...) zdjęcie Hubala zamordowanego wleczo-

nego przez hitlerowców”<sup>46</sup> – poczet szaleńców, błaznów, schizofreników o skrzywionym, „kubistycznym,” widzeniu świata, dopełniony – w proporcjach odpowiadających sztuce Przyjemskiego – pamięcią „narodowej sprawy.”

W 1979 roku Przyjemski nawiązał współpracę z powstałą wówczas w Bydgoszczy Galerią Autorską Jana Kai i Jacka Solińskiego. Jej nakładem ukazało się kilka stylizowanych na zapiski wariata i senne majaki broszurek, których treść opatrzona bywa adnotacją „sen” lub „projekcja urojeniowa.” Ich narratorem jest nieraz postać Sprzątaczkę Przebraną Za Najpiękniejszą Księżniczkę, „snująca chaotyczną opowieść człowieka na granicy szaleństwa, próbującego utrzymać minimum równowagi psychicznej.”<sup>47</sup> Przyjemski opatrywał te druki charakterystycznymi adresami: „Hotel Polonia” lub „Szpital im. LP przy Hotelu Polonia.” Hotel (a nie dom) i szpital (psychiatryczny) stały się podstawowymi figurami jego wyobcowania i mentalnego szaleńczego odosobnienia, przestrzeniami „samonapędzającego się chorobo-leczniczego eskapizmu.”<sup>48</sup>

## Histeria

Powiedzmy jednak o początkach. Przyjemski ukończył pracownię malarską Krystyny Łady-Studnickiej w gdańskiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w roku 1968 i w tymże roku przeprowadził dwie akcje, które można uznać za gesty założycielskie jego działalności artystycznej. Jednym z nich, nieco późniejszym, było wyrzucenie do Brdy z mostu Gdańskiego w Bydgoszczy kukły ubranej w garnitur, do którego kieszeni artysta włożył wcześniej swój dyplom ukończenia studiów. To gest antyinstytucjonalny. Drugi gest – „historyczny” – miał miejsce w Gdańsku. Przyjemski położył się na tylnym pomoście tramwaju numer 2, jadącego z Targu Węglowego w stronę Oliwy, i rozerwał koszulę. Z Matejkowskiej narodowej ikonografii wybrał więc nie melancholijnego Stańczyka, jak zrobili to później Cieśladowie, lecz historycznego Rejtana, którego gest sprywatyzował, upotocznił, nie pozbawiając go przy tym narodowej referencji, ale jednak znacząco przesuwając „punkt ciężkości z dramatu

geopolitycznej sytuacji ojczyzny na spowodowane przez tę sytuację prywatne doświadczenie.”<sup>49</sup>

Postać nowogródzkiego posła jest w polskiej kulturze jedną z ważniejszych figur narodowego bohaterstwa. Bohaterstwa tym bardziej znamiennego w kontekście podjętego tu tematu, że podszytego szaleństwem. Tak przynajmniej widzieli to romantycy, w tym Mickiewicz, który w artykule „O ludziach rozsądnych i ludziach szalonych” przeciwstawił „rozsądną” sofistykę zwolenników pierwszego rozbioru „szalonemu” językowi zachowań patriotycznych. Pisał, że Rejtan „po raz ostatni przemówił starym językiem, zaklinając na rany boskie, aby takiej zbrodni nie popełniać,” i odnotował, że w reakcji na ten gest „ludzie rozsądni okrzyknęli Rejtana głupcem i szalonym; naród nazwał go wielkim; potomność sąd narodu zatwierdziła.”<sup>50</sup> Mickiewicz, na niemalże półtora wieku przed antypsychiatrami, dostrzegł w oskarżeniach o szaleństwo retoryczną strategię wykluczenia i dyskredytacji, autorytarną metodę upolitycznionej psychiatrizacji buntu. Co do gestu Rejtana – wyrażonego w „starym języku,” który tak uwiódł Mickiewicza, języku szlacheckiej emfazy, nagłego zrywu, gwałtownej szarży – to nie od rzeczy będzie też przypomnieć, że Kępiński, kiedy pisał o histerii, uznał ją za cechę swoiście polską, oddającą polski charakter narodu. Notował w *Psychopatiach*: „typ historyczny (...) to typ w zasadzie szlachecki – polskie »zastaw się, a postaw się« – polonez, Samosierra [sic!], szarża ułanów na czołgi, polskie sejmikowanie, polskie *liberum veto* i tzw. *polnische Wirtschaft*, **przedziwna mieszanina cnót i wad** [podkr. moje – M.W.].”<sup>51</sup> Dopiszmy do tego ciągu figur szlacheckiej histerii padającego na ziemię i rozrywającego koszulę nowogródzkiego posła, paradoksalnie niesza-leńca i obłąkanego dla ojczyzny w jednym, figurę stojącą „u początków czegoś, co można byłoby nazwać »syndromem polskiego obłądu.«”<sup>52</sup>

Patriotyczno-historyczno-antysystemowy gest Rejtana powtórzony przez Przyjemskiego w socjalistycznej Polsce także był reakcją na rzeczywistość polityczno-społeczną. Reakcją pozbawioną patosu, sprywatyzowaną – ale jednak. Skoro artysta wykonał ów gest jeszcze przed ukończeniem PWSSP, „gdy zbliżał się dyplom,”<sup>53</sup> to





7



8



9



10

7 Leszek Przyjemski, *Klatka ze skrzydełkami*, 1979, z archiwum MoH

8 Broszury Leszka Przyjemskiego wydane przez Galerię Autorską Jacka Solińskiego i Jana Kaji w Bydgoszczy, 1980, fot. Maksymilian Wroniszewski

9 Leszek Przyjemski i István Kantor, Festiwal Present Performance 2014, fot. Magdalena Małyjasiak

10 Wernisaż wystawy Leszka Przyjemskiego na ASP w Gdańsku, 2014, fot. Marcin Matuszak

musiał zrobić to najpewniej w maju. Bez wątpienia miał wówczas na świeżo w pamięci wydarzenia Marca '68, do dziś bowiem jednym z silnych wspomnień artysty z tego okresu są studenckie protesty, do których doszło w kampusie Politechniki Gdańskiej, i widok stacjonujących w pobliżu uczelni oddziałów milicji. Przyjemski „szalenie” przekroczył granicę między prywatnym i oficjalnym w zdemokratyzowanej przestrzeni pojazdu transportu miejskiego, i to przekroczył ją na dwa sposoby. Po pierwsze, kładąc się na pomoście tramwaju i rozrywając koszulę, naruszył cieleśną dyscyplinę obowiązującą w przestrzeni publicznej, po drugie zaś – i to sprawa ważniejsza – w napiętej atmosferze wiosny roku 1968 dał możliwość interpretacji tego sprywatyzowanego gestu jako aluzyjnej reakcji na duszną rzeczywistość ówczesnej Polski. Oficjalnie jednowymiarową rzeczywistość skonfrontował z aluzyjnym, prywatnym – a zarazem przeciw powszechnym, bo narodowym – porządkiem wyobraźni. Dokonana przez niego modyfikacja patriotycznego toposu polegała na zmianie referencji. Odmienne niż dla Rejtana, dla Przyjemskiego punktem odniesienia nie była Polska pojęta jako rodzaj Absolutu, którego należało bronić przed racjonalizującymi zdrajcami, ściągając w ten sposób na siebie odium szaleństwa. Przeciwnie – PRL sam jawił się jako świat nawiedzony przez szaleństwo. Jeśli bowiem Rejtan odwoływał się do jakiegoś *status quo ante*, którego sam zdążył doświadczyć, to urodzony w 1942 roku Przyjemski pamiętał co najwyżej wojnę i jej skutki (widział komorę gazową w nieodległym od Gdańska Stuthofie, wspominał o traumie wojennej swojej matki<sup>54</sup>) oraz czasy stalinowskie. Świat Przyjemskiego od początku był światem wykoślawionym, nie takim, jakim być powinien; stąd zresztą tytuł jednej z jego wystaw – *Urodziłem się w anomalii przymusowo* (BWA Bydgoszcz, 1994). Polska Przyjemskiego to nie święta, „normalna” ojczyzna, w której ścierają się siły ludzi rozsądnych i szalonych, tylko Polska, która sama przyjmuje historyczną strukturę, zarażając nią swoich obywateli i zarazem dyscyplinując każdego, kto ośmieli się – choćby i w historycznym geście – tę zbiorową historię uczynić jawną, zdiagnozować, nazwać po imieniu.

Na czym jednak ta peerelowska historia miałaby polegać? Otóż jedną z charakterystycznych cech osobowości historycznej, którą podkreślają nie tylko opracowania psychiatryczne, lecz akcentuje także potoczne jej rozumienie, jest przesada, emfaticzna teatralność zachowań, zbytnia emocjonalność, rozdźwięk między emocjami przeżywanymi – te są niewielkie – a wyrażanymi. Nieautentyczność i emocjonalne zakłamanie są więc jej – historii – głównymi wyróżnikami. Dekada rządów Gierka upłynęła pod znakiem propagandowej żywołości, nadmiernie entuzjastycznych oficjalnych gestów i zachowań, licznych i barwnych wieców oraz pochodów, obecności w publicznej przestrzeni monumentalnych plakatów i haseł wieszczących dobrobyt, narodową jedność i postęp technologiczny. Przyjemski te propagandowe elementy niejako przechwytywał, tropił przejawy państwowej hysterii i upubliczniał jej rekwizyty, emblematy i artefakty. Niedługo po zakończeniu działalności Galerii Tak<sup>55</sup> artysta powołał do życia inną instytucję. W marcu 1975 roku na plaży w Brzeźnie podczas Międzynarodowego Złoty Galerii Nieistniejących,<sup>56</sup> którego był jedynym uczestnikiem, zadeklarował powstanie Museum of Hysterics, uznając za jego początek właśnie rok 1968. Podobnie jak Galeria Tak, było ono tworem konceptualnym, istniejącym w wyobraźni i świadomości Przyjemskiego oraz na tworzonych przez niego drukach i pieczętkach. Zasada działania instytucji było anektowanie przestrzeni, w których jej „kustosz” wystawiał i przebywał. Bogata dokumentacja wieloletnich działań Przyjemskiego zawiera zdjęcia szyldu Museum of Hysterics zawieszonych w przestrzeniach oficjalnych instytucji i galerii, trzymanego przez przyjaciół artysty i przypadkowych przechodniów w różnych miejscach świata. Na dokumentacji brzezińskiej akcji widzimy, jak Przyjemski rozwija na wietrze przy linii brzegowej szeroki pas czerwonego materiału – rekwizyt komunistycznej propagandy.<sup>57</sup> Kilka lat wcześniej w akcji *Czerwony worek*, zaranżowanej wspólnie z Wiśniewskim i Roksaną Sokółowską, artyści wymieszali w worku galeryjne druki i wycinki prasowe, włożyli do niego grafikę przedstawiającą popularne wyobrażenie Chrystusa w koronie cierniowej, po czym sami weszli do środka. W warszawskiej akcji *Rozmowy indywi-*



*dualne* Przyjemski i Wiśniewski, ubrani w czarne swetry, siedzieli przy nakrytym czerwonym sukniem stoliku i zadawali wchodzącym osobom absurdalne pytania, niezrozumiałe tym bardziej, że słowa artystów zagłuszała dobiegająca z magnetofonu *Międzynarodówka*, którą Przyjemski, nie uprzedzając o tym Wiśniewskiego, odtworzył, gdy w roli rozmówcy pojawiła się Bożena Kowalska. Zabawowa atmosfera elbląskiej akcji stawała się tu tyleż absurdalna, co niepokojąca, *Rozmowy indywidualne* bowiem kojarzyć się mogły zarówno ze schematem przesłuchania kandydatów do partii, jak i przesłuchaniem milicyjnym. O ile w pierwszym przypadku ideowe „zagłuszanie” można odczytywać jako prześmiewczą aluzję do – na przykład – jedynie deklaratywnego socjalizmu zarówno partii, jak i kandydatów do niej, o tyle w przypadku drugim mogło ono stanowić odniesienie do przegranej pozycji, w jakiej stawała się jednostka chcąc mierzyć się z systemem, ukazywać konieczność krańcowego podporządkowania aparatowi represji.

Pisząc o historycznym rekwizytorium Przyjemskiego, trzeba jednakże zaznaczyć, że poszczególne jego elementy mają własne pole odniesień i odwołań, funkcjonują na sobie właściwych zasadach. Czerwony sztandar i narodowa flaga, które pojawiają się w jego sztuce, są wprawdzie rekwizytami partyjnego spektaklu, medium państwowej historii, ale artysta zdaje się wykorzystywać je w odmienny sposób. Jeśli czerwone sztandary Przyjemski zawłaszczal, to – powiedzieć można – biało-czerwone flagi odzyskiwał przez zawłaszczenie. Wykorzystywał je w swoich akcjach i często umieszczał na obrazach. Najbardziej znany z nich, *Mój ulubiony krajobraz*, to *de facto* polska flaga z wstawionym na granicy barw tytułowym napisem. Po latach Przyjemski tak tłumaczył okoliczności powstania obrazu: „Ja pochodzę z patriotycznej rodziny i chodziło mi o pokazanie czystości tego krajobrazu, który jest niszczone. Mnie to bardzo dotyczyło, że są tabu takie jak Katyń, AK.”<sup>58</sup> Rzecz więc można, że artysta ukazywał historyczne naddatki oficjalnego partyjnego przekazu, ale zarazem sygnalizował jego traumatyczne niedobory; odwoływał się do sfery nadreprezentowanej i sfery (oficjalnie) nieistniejącej. Wątki historyczne idą

w sztuce Przyjemskiego w parze z traumatycznym doświadczeniem, czy to wojny, o której była już mowa, czy roku 1968, czy też – a może zwłaszcza, to bowiem historia ściśle Wybrzeżowa – Grudnia '70, który także mocno zapisał się w pamięci artysty. Przyjemski mówił wprost: „My byliśmy pokoleniem pogrudniowym, nas te wydarzenia w Gdańsku, Gdyni, Szczecinie, Elblągu w 1970 roku bardzo dotyczyły, były dla nas bardzo istotne, bardzo uderzały w naszą psychikę.”<sup>59</sup> Żywiłowa nadreprezentacja partyjnej władzy sprzężona była z wypieraniem pamięci o niewygodnych z jej punktu widzenia wydarzeniach. W przypadku dekady rządów Gierka charakterystyczne dla niej spektakularne rozhisteryzowanie ufundowane było w pewnym sensie na wydarzeniach Grudnia; właściwa temu czasowi propaganda sukcesu współistniała z żywą pamięcią robotniczej masakry, którą starała się przesłonić, zatuszować dzięki jaskrawemu spektaklowi nowego politycznego otwarcia. Grudzień '70 stał się mimo to – a może właśnie dlatego – doświadczeniem wręcz psychotycznym, co nie pozostało bez śladu w polskiej kulturze. W *Oblędzie* Jerzego Krzysztonia, powieści, powiedzieć można, psychiatrycznej, a przy tym emblematycznej dla lat siedemdziesiątych, ponieważ – jak pisała Janion – „w najdosłowniejszym sensie współczesnej,” zbudowanej w oparciu „o język lat siedemdziesiątych, o język, którym dziś mówimy,” pojawia się wątek Grudnia '70, który „jakby wyzwolił chorobę” głównego bohatera, „stał się dla niej bezpośrednio najsilniejszym impulsem.”<sup>60</sup> „Przypomniał mi się Gdańsk, nasze nieszczęście narodowe, niedawne wypadki. Czarna wigilia, tak czarna, że płakałem”<sup>61</sup> – wtrąca, jakby mimochodem, bohater Krzysztonia, a Przyjemski tę (nie)pamięć Grudnia i wpływ wydarzeń, do których doszło na Wybrzeżu, wyraził w jednym ze swoich bardziej znanych druków ulotnych. Zapisał na nim: „ostatni obraz zatarł mi się w pamięci w grudniu 1970 r.” Wyznaczył w ten sposób kolejne źródło „szaleńcych” wątków swojej sztuki. O tym, jak istotnym przeżyciem stało się dla artysty doświadczenie Grudnia, może też świadczyć fakt, że jeszcze dziesięć lat po wydarzeniach na Wybrzeżu, kiedy wznoszony był w Gdańsku pomnik Poległych Stoczniowców 1970, w humorystycznej broszurce, podobnie jak bohater

Krzysztonia – mimochodem – odnotował: „Dochód z koncertu został w całości przeznaczony na pomnik pomordowanych robotników wybrzeża w Grudniu 1970 roku.”<sup>62</sup>

U Przyjemskiego historia mierzy się z historią. Interesują go dwie jej odmiany: partyjna oraz ta, która rodzi się z jej doświadczenia i przeciwko niej obraca, czyli historia społeczna. Ta druga widzieć chciałaby swoją genealogię ciągnącą się od Rejtana i zwać się narodową; ale jeśli tak, to trzeba powtórzyć za Kępińskim, że cechuje ją „przedziwna mieszanina cnót i wad,” w polskiej historii przybierająca postać narodowego zrywu, który z emocji wyrasta i czasem na emocjach się kończy. Przyjemski wyjechał z kraju wraz z rodziną 28 sierpnia 1981 roku; przygotowywał wyjazd od kilku miesięcy, a zatem nosił się z tym zamiarem w czasie trwającego karnawału Solidarności. Oczywiście, groźby „uderzenia w rodzinę” wysuwane przez funkcjonariuszy Służby Bezpieczeństwa były głównym powodem wyjazdu Przyjemskich z kraju, ale być może decyzja ta była w jakiejś mierze podyktowana także nieufnością wobec solidarnościowego zrywu i obawą wyrastającą z doświadczenia roku '68, '70 i lat późniejszych. Przyjemski – jak charakteryzuje go Soliński – „zawsze żywił obawy przed przywiązaniem się do emocjonalnej środowiskowej większości,”<sup>63</sup> może więc tak jak bronił się przed wstąpieniem do PZPR (podarł podanie o przyjęcie do partii, które zaferował mu Wiśniewski), tak i nie chciał identyfikować się do końca z ogólnonarodowym ruchem. Możliwe, że dostrzegł w nim symptomy historii, w których rozpoznawaniu ćwiczył się przeciw od lat. Historii narodowej, rzecz jasna, w jakiś paradoksalny sposób (a może i nieparadoksalny, jeśli zważymy na eklektyczną tradycję peerelowskiej kultury popularnej, swobodnie wykorzystującej szlacheckie klisze) łączącej tradycję szlacheckiego czynu i robotnicze, a wkrótce narodowe poruszenie. W wydanych w pamiętnym roku 1980 broszurkach Przyjemskiego nawiązania do strajków robotniczych pojawiają się często. Mają one niekiedy charakter informacyjny: „czytam 21 żądań MKS,” „strajkuje całe wybrzeże brakuje wszystkiego,”<sup>64</sup> ale niekiedy da się w nich wyczuć jakiś niespokojny ton, obawę, emocjonalną niepewność, jak choć-

by we fragmencie: „poleje się krew w obojętnym krajobrazie chora ziemia potrzebuje dużo nic nie uzdrowi trupa” czy w jasno odwołującym się do pamięci Grudnia '70 podpisie zamieszczonego w książeczce zdjęcia: „Pozdrowienia z ELBLĄGA LP” z dopiskiem: „Stop. Dość ofiar.”<sup>65</sup>

Odzywające w czasie karnawału Solidarności romantyczne idee narodowyzwoleńcze, które wkrótce miały znaleźć dopełnienie w mejsjańskich metaforach stanu wojennego, tak silnie akcentowanych w opozycyjnym malarstwie tego okresu, Przyjemski traktuje z dystansem. Już po wyjeździe z Polski, w latach 1983–1984 maluje na kartonie cykl obrazów *Polskie Orły*, *Stan wojenny*. Na jednym z nich widzimy ukrzyżowaną dziecięcą postać, która śmieje się złowieszczą, jakby przybicie do krzyża sprawiało jej masochistyczną rozkosz. Na innym obrazie z ust dwóch podobnych postaci wydobywają się czerwone strumienie, które łącząc się, formują figurę ukrzyżowanego Chrystusa. Ewelina Jarosz słusznie zauważa, że postaci te „wydają się nawiązywać do rzezi niewiniątek ze średniowiecznych miniatur”<sup>66</sup> – taka wykładnia akcentuje jednak właśnie mejsjański charakter przedstawień, łączy się z mitem niewinnej polskiej ofiary. Tymczasem zasadne wydaje się podjęcie tej biblijnej metafory i wyciągnięcie z niej końcowego antymesjańskiego wniosku: jeśli stan wojenny był rzezią niewiniątek, to żadne z tych niewiniątek – jak w historii o królu Herodzie – nie mogło być Chrystusem. Temat ukrzyżowania podejmowany przez Przyjemskiego w latach osiemdziesiątych jest więc odległy od popularnych w tym okresie ukrzyżowań „patriotyczno-religijnych,” multiplikujących figurę Chrystusa, względnie Chrystusa – zwykłego człowieka (m.in. instalacje Jerzego Kaliny, rysunki Anny Mizerackiej, obrazy Marka Sapetty), lub przepowiadających zmartwychwstanie Polski na wzór jego zmartwychwstania. Jednocześnie są te przedstawienia odległe od ekspresjonistycznych ukrzyżowań alternatywnych, w rodzaju wykorzystujących estetykę horroru obiektów Jacka Staniszewskiego czy Marka Rogulskiego. Narodowe imaginarium Przyjemski uwewnętrznia od samego początku swojej artystycznej aktywności, ale zarazem traktuje z dystansem, jakby świadomy jego wampirycznej mocy. Nie daje mu się pod-

porządkować, zawłaszczyć egzystencji przez mit. Rejtan w tramwaju i ukrzyżowane niewiniątko pozwalają nawiązać do narodowej tradycji, wykażać z nią łączność, ale nie osunąć się w patetyczny kicz, wyrażający się w patriotycznych metaforach śmierci Polski (samobójstwo Rejtana) i jej zmartwychwstania (zmartwychwstanie Chrystusa).

## Szaleństwo i represja

„Sztuka sterowania ludźmi jest to skryte anonimowe sterowanie jednostką realizowane bez użycia widocznego przymusu (...).”<sup>67</sup>

W dziejach konceptualizowania historii jest także wątek, który powinniśmy podjąć i w kontekście strajków roku 1980, i powracając do poruszonego na początku tematu polityczności sztuki neoawangardy. Otóż w pierwszych latach dwudziestego wieku manifestacje robotnicze bywały interpretowane jako „nowa postać historii zbiorowej, podobna do tych, które występowały w średniowieczu.”<sup>68</sup> To stwierdzenie Willy’ego Hellpacha może wydać się na pierwszy rzut oka niebezpieczne, a przynajmniej – jako wyjęte z kontekstu – niefortunne, ponieważ wykazuje podobieństwo do retorycznych praktyk psychiatryzacji buntu, o których już powiedzieliśmy. Czytać je trzeba jednak inaczej: jako diagnozę historii występującej w reakcji na kapitalistyczne metody organizacji pracy, przeciwko którym buntowali się robotnicy. Słowem: Hellpachowi chodzi o historię, a nie o „historię.” Wyzwolenie historycznych emocji zbiorowych, dotąd utajonych, miało być reakcją na presję systemu, a przy tym przyjmować formy, które niemiecki psychiatra wprost zestawiał z ekstazą oczyszczających historii zbiorowych, w rodzaju pochodów biczowników czy epidemii tanecznictwa.<sup>69</sup> Początek dwudziestego wieku przyniósł przekonanie, że „histeria wiąże się z represją polityczną” i „pojawia się »za każdym razem, gdy aspiracje umysłu ludzkiego są powstrzymywane i dławione żelaznym prawem istniejącego porządku.«”<sup>70</sup> Także na początku ubiegłego wieku pojawił się jednak termin, który obciążoną znaczeniami „historię” przyćmił i stał się na tyle ekspansywny, że wkrótce objął sympto-

my uznawane wcześniej za typowo historyczne.<sup>71</sup> Tą nową jednostką w nozologii psychiatrycznej była schizofrenia, a zmniejszenie „zainteresowania problemami historii na [jej] korzyść”<sup>72</sup> przyniosły zwłaszcza lata siedemdziesiąte. Schizofrenia szybko się zmitologizowała i jednocześnie upotoczniła, a użycie tego terminu wybiegało daleko poza język *stricte* medyczny; w tekstach kultury powstałych w ósmej dekadzie przywoływana była nader często, podczas gdy mający wielowiekową tradycję termin „histeria” stracił w tym czasie na znaczeniu i popularności.

Schizofrenia, obejmując część objawów historycznych i przyciągając uwagę badaczy kosztem historii, przejęła od niej także powiązanie z represją. Tu jednak ciągłość nie jest wcale oczywista, ponieważ histeria i schizofrenia odwołują się do dwóch całkiem odmiennych wyobrażeń o represyjnej roli systemu, który inaczej „wytwarza” historyków i schizofreników. Schizofrenia wiąże się z metaforą łatki, etykiety, napiętnowania jednostki, która godzi w przyjęte powszechnie reguły. Na ten sposób wykorzystywania diagnozy schizofrenii zwracali uwagę antypsychiatry, między innymi Thomas J. Scheff, który pisał, że etykieta schizofrenii znajduje zastosowanie „wobec tych łamiących prawa niepisane, których dewiacyjne zachowania byłyby inaczej trudne do sklasyfikowania.”<sup>73</sup> Scheff wskazywał na nadużywanie diagnozy schizofrenii przez lekarzy amerykańskich, jednak jej represyjny charakter zaznaczył się najmocniej w ZSRR, gdzie psychiatria polityczna stała się elementem aparatu represji. Ukute przez radzieckich psychiatrów terminy „schizofrenia bezobjawowa” i „schizofrenia powolna”<sup>74</sup> dawały możliwość orzekania o przymusie hospitalizacji politycznych buntowników.

Histeria – jak wszystkie postaci „szaleństwa” – wiąże się wprawdzie z kwestią odosobnienia, wyłączenia „szaleńca” ze społeczeństwa, czy to na zasadzie systemowej przemocy, czy towarzyskiego ostracyzmu, przy czym od schizofrenii różni ją nie tylko skala tej izolacji, ale przede wszystkim wpisana w powszechne wyobrażenie o „historyczności” emocjonalna gwałtowność zachowań: nagle niekontrolowane wybuchy emocji, w których ujawniają się skrywane kompleksy i frustracje. Można też powiedzieć, że jeśli schi-

zofrenik wytwarza własny wyimaginowany świat i rządzące nim zasady w opozycji do rzeczywistości, w której żyje – co jest niekiedy formą ucieczki,<sup>75</sup> a bywa uznawane za argument potwierdzający nieprzystosowanie do świata, co można politycznie wykorzystać – to reakcją historyka na rzeczywistość jest właśnie nagły upust emocji. Schizofrenik jest od świata odcięty, widzi go inaczej albo zostaje od niego radykalnie odłączony; historyk także widzi świat inaczej, ale świat ten jest – powiedzmy – względnie normalny, jego opresyjność historyk ujawnia w niespodziewanych momentach.<sup>76</sup>

Pozwólmy sobie na pewne uproszczenie i powiedzmy, że tak rozumiane historię i schizofrenię można, z grubsza rzecz ujmując, zestawić z zaproponowanym przez Foucaulta rozróżnieniem między karą a nadzorem jako systemowymi strategiami represji. Schizofrenia odpowiadałaby wówczas systemowi kary, opartemu na bezpośrednim terrorze i represji, który albo wytwarza schizofreników, albo skłania do reakcji schizoidalnej jako metody ucieczki. Histeria natomiast cechowałaby świat panoptycznego nadzoru, nieustannego wystawienia na widok aparatu władzy, który sam – w sytuacji modelowej – byłby niewidoczny; świat mniej więcej „normalny,” usilnie utrzymujący iluzję własnej „naturalności,” którego opresję zdradzałaby dopiero historyczna reakcja, ujawniająca kumulowane stłumione afekty. Takie zestawienie może okazać się istotne dla rozumienia sztuki lat siedemdziesiątych, jeśli przypomnimy, że Piotr Piotrowski, opisując charakter przemian polityki polskich władz względem artystów po roku 1956, powoływał się właśnie na Foucaultowskie rozróżnienie. Pisał, że „w miejsce (...) systemu karcenia, polityki bezpośredniej represji, »odwilżowe« władze wprowadziły system nadzorowania, mniej czy bardziej szczelny system panoptycznej kontroli.”<sup>77</sup>

Tym bardziej dziwi fakt, że Piotrowski nawet marginalnie nie wspomina o artyście neoawangardy, który w latach siedemdziesiątych bodaj najbardziej konsekwentnie dotykał problemu nadzorczego charakteru aparatu państwa i któremu ten cenzorski nadzór bodaj najbardziej dał się we znaki. Proces nadzoru – pisze Foucault – polega na tym, że „najdrobniejsze ruchy są kontrolo-

wane, wydarzenia rejestrowane;” w świecie poddanym nieustannej kontroli trwa „nieprzerwana praca pisania,” której zwieńczeniem „winien być szereg raportów i rejestrów.”<sup>78</sup> W tej perspektywie kompulsywnie powielane i rozsyłane druki Galerii Tak wydają się nie tylko świadectwem popularności mail artu czy parodią wydawanych przez wielu artystów manifestów konceptualnych i druków programowych, ale też odwzorowują ową „nieprzerwaną pracę pisania.” Kiedy Foucault polemizował z Guy Debordem, przekonywał, że „społeczeństwo nasze nie jest społeczeństwem spektaklu, ale nadzoru.”<sup>79</sup> Oba chodziło, rzecz jasna, o metaforę struktury społeczeństwa opartego na zasadach kapitalistycznych, ale jeśli – z oczywistych względów – zawiesimy to rozpoznanie, to będziemy mogli powiedzieć, że rzeczywistość, której doświadczał i o której świadczył Przyjemski, była jednocześnie rzeczywistością spektaklu (partyjnej propagandy) i rzeczywistością nadzoru (panoptycznego aparatu władzy). Oba te wymiary rzeczywistości wiązały się z możliwością reakcji historycznej: jako neurotycznego<sup>80</sup> objawu związanego z nadmiarem bodźców oraz jako odpowiedzi na ukrytą presję systemu. Widać, że nie bez przyczyny Przyjemski w latach siedemdziesiątych, zdominowanych – na różnych poziomach: psychiatrycznym, socjologicznym, kulturowym – przez myśl o schizofrenii, nie ją, tylko historię uczynił metaforą świata i własnego w nim istnienia.

Historyczne, buntownicze (re)akcje Przyjemskiego wyzwalaly procesy nadzoru, cenzury i represji. Nic dziwnego, że metaforą ówczesnej Polski artysta uczynił, oprócz hotelu – przestrzeni zawieszenia – także szpital psychiatryczny i więzienie. W latach siedemdziesiątych tworzył obiekty o konturach Polski, na której granicach wznosiły się kraty lub ściany z zamkniętymi drzwiami. Częścią innego obiektu w tym kształcie, *Klatki ze skrzydełkami*, obok przytwierdzonych do niej metalowych skrzydeł jest też zamknięta kłódka.<sup>81</sup> Oprócz tego, że praca ta naprowadza na wyraźny kod patriotyczny, to blisko jej nie tylko do kajdan Konrada z *Dziadów* Dejмка i kajdan Grottgerowskiej *Polonii*, zamienionych na powrozy stanu wojennego na obrazie Leszka Sobockiego, lecz także do Foucaultowskiej metafory wielkiego za-

mknięcia, inicjującego izolację szaleńców, z której rozwinęła się praktyka panoptycznego nadzoru.

Przyjemski sam spędził pewien czas w szpitalu psychiatrycznym, choć wzmiankę o tym znajdziemy tylko w jednym tekście poświęconym artyście, i to pisanym już z perspektywy roku 1990. Jej autor, Thomas Strauss, zapisał: „w wyniku walki przeciwko niedorzeczności czasów post-stalinowskich artysta łąduje w zakładzie psychiatrycznym. Obficie stosowana neuroleptyka miała za zadanie przytępić jego wrażliwość na głupotę i myśli o rewolucji.”<sup>82</sup> Wydaje się, że pełne dramatyzm ujęcie krytyka z Zachodu pozostawało pod wpływem doniesień o psychiatrii politycznej funkcjonującej w ZSRR, a w istocie sprawę Przyjemskiego plasować należałoby może w obrębie innej wschodniej historii – szwejkowskiej. Pobyt w szpitalu miał raczej służyć uniknięciu poważniejszych represji, Przyjemski bowiem – jak wspomina Soliński – miał najpewniej robić „rzeczy, których oficerowie nie byli w stanie zaakceptować,” w związku z czym „został uznany za szaleńca.”<sup>83</sup> Domyślamy się, że owymi rzeczami były niezrozumiałe dla wojskowych zachowania artysty; możemy też przypuszczać, że gdyby nie jego pobyt w szpitalu, ich konsekwencje mogły być znacznie bardziej surowe. Choć w PRL-u nie istniała zorganizowana psychiatria polityczna, to szpital psychiatryczny mógł być wykorzystywany jako narzędzie szantażu w repertuarze środków stosowanych przez instytucje stojące na straży państwowego porządku, przede wszystkim Służbę Bezpieczeństwa. Relację z jednej z rozmów z funkcjonariuszami SB znajdziemy w „wariaczkach” zapiskach Przyjemskiego. Wypada przytoczyć ją *in extenso*: „wiecie po co was wezwaliśmy przyjemski kto wam zezwolił tak śnić anarchię wprowadzacie przeciwko władzy my możemy was zamknąć w zamknięciu możecie sobie śnić o wolności ile się wam podoba wasze sny Przyjemski nigdy nie wyjdą na światło dzienne śnicie jak wariat wy naprawdę jesteście wariat przeciwieście chcecie dobra waszej rodziny kochacie córkę żonę i swojego dobra chcecie a my chcemy też waszego dobra pomożemy wam wybijemy wam przyjemski sny z głowy jak to nie pomoże to może wy macie kuku macie oddział jest dla chorych.”<sup>84</sup> Widać teraz wyraźnie, jak artystyczna mistyfikacja miesza się

u Przyjemskiego ze śladami traum i dramatycznych przeżyć. Na *Legitymacji wariata*, tej, którą otrzymał Putrament, Przyjemski zapisał nazwy leków stosowanych zapewne w jego „leczeniu:” „Relanium, Neuleptil, Promazin, Mizepin [właśc. Amizepin – M.W.]” – tworzących mieszankę środków przeciwlękowych, uspokajających i nasennych. Motyw snu, który tak często, zwłaszcza w drugiej połowie lat siedemdziesiątych, pojawia się u Przyjemskiego, jest więc nie tylko znakiem romantycznej ucieczki od rzeczywistości, ucieczki w świat bliski chorobie, ale zdradza też ślad autentycznej kuracji choroby, której nie było.

W rzeczywistości panoptycznej dochodzi do ścisłej kontroli wszystkich, których zachowanie godzić może w ustalony porządek – szaleńców, których wskazywaliśmy wcześniej. Skoro dyscyplina wpajana przez władzę jest przede wszystkim – jak pisze Foucault – wytworem „strachu przed »zarazieniem« [podkr. moje – M.W.]” buntowniczymi zachowaniami, przeciwdziałania „zamieszkom, buntom, spontanicznym sojuszom, koalicjom – wszystkim, co jest w stanie powołać struktury poziome,”<sup>85</sup> to histeryk okazuje się w takim przypadku szaleńcem szczególnie groźnym. Przez wieki za cechę dla hysterii charakterystyczną uznawano przeciwieście właśnie jej zaraźliwość, możliwość szybkiego rozprzestrzenienia się niekontrolowanych zachowań w obrębie ludzkich skupisk. Inna sprawa, osobliwie polska, to fakt, że taki zrodzony z hysterii bunt – i Przyjemski dobrze o tym wiedział – sam może w histerię się osunąć.

### Artysta protokrytyczny

„Najnowszy krajobraz zaangażowany – ABSOLUTE ISOLATION”<sup>86</sup>

Oprócz tego, że schemat Foucaulta posłużył Piotrowskiemu do opisu systemu peerelowskich metod represji, stosowanych przez władzę wobec artystów, francuski filozof stał się wręcz ojcem chrzestnym polskiej sztuki krytycznej lat dziewięćdziesiątych (a już zwłaszcza – jeśli można tak powiedzieć – gdańskiej sztuki krytycznej, ponieważ to właśnie w Gdańsku Grzegorz Kłaman tworzył prace wprost odwołujące się do Foucaul-

towskiej koncepcji mikrofizyki władzy, opisanej w *Nadzorować i karać*). Wracamy więc w ten sposób do forsowanej przez Truszkowskiego i zaświadczonej przez Liberę tezy o wpływie i przełożeniu założeń sztuki neoawangardy na praktyki sztuki krytycznej. Tezy – powiedzmy od razu – intrygującej, ale zarazem domagającej się uważnej rewizji. Sygnalizowaliśmy już, że głównym problemem stojącym na przeszkodzie prostego połączenia sztuki politycznej lat siedemdziesiątych i dziewięćdziesiątych jest kwestia zmieniającej się definicji tego, czym owa sztuka polityczna jest i czym jest władza, do której się ona odnosi. Skoro już przywołaliśmy Foucaulta, to by zarysować tę różnicę, powiedzmy tak: podczas gdy władza, której rekwiizyty przechwytywał Przyjemski, była jeszcze władzą scentralizowaną, to artyści lat dziewięćdziesiątych tropili jej dyscyplinarny (w rozumieniu Foucaultowskim) wymiar w postkomunistycznej rzeczywistości władzy rozproszonej, dyscyplinującej jednostkę już nie z mocy partyjnego nadania, ale obecnej w ujarzmiających praktykach codziennego – społecznego, rodzinnego, instytucjonalnego, religijnego – funkcjonowania. Gdyby w latach siedemdziesiątych Przyjemski znał Foucaulta, można by powiedzieć, że zatrzymał się w jego lekturze w pół drogi: przywołał koncepcję panoptycznego nadzoru, ale nie związanej z nim dyscypliny, która – i ta kwestia najbardziej artystów krytycznych zajmowała – odciskała swój znak na ciele; stawała się rodzajem nieświadomionej tresury. Można też powiedzieć inaczej: w centralnie planowanej rzeczywistości PRL-u – nawet w konsumpcyjnej epoce Gierka – idee Foucaulta nie mogłyby wybrzmieć w pełni. Trzeba było wczesnego kapitalizmu lat dziewięćdziesiątych, „zaniku centrali,” by wyraźnie odczuć, że to, co brało się za wolność, jest w istocie siecią przenikających się Foucaultowskich form dyscyplinarnych. To dlatego „po chwilowej euforii, wywołanej rozpadem murów więzienia” książka Foucaulta zyskała w krajach postkomunistycznych „zadziwiająco aktualność.”<sup>87</sup>

W związku z tym, że po 1989 roku przeobrażeniu uległa struktura władzy, zmianie ulegała także definicja wyrażenia „artysta polityczny” i „sztuka polityczna.” By stać się artystą politycznym, nie wystarczyło odwoływać się do

partyjnej ikonografii – inna sprawa, że nie miałyby to raczej sensu, ponieważ ani ikonografia nie była już tak eksponowana, ani władza partyjna tak silna – tylko należało dekonstruować i czynić widocznym oplatające jednostkę formy dyscypliny. Hal Foster, którego tekst „O idei sztuki politycznej” opublikował w 1994 roku *Magazyn Sztuki*, stał się kolejnym ważnym dla sztuki krytycznej autorem. Analizując przemiany wywiedzonego z marksizmu pojęcia klasy, pisał, że „sztuka polityczna rozumiana jest dzisiaj nie jako ta, która reprezentuje podmiot klasowy (jak w soc-realizmie), lecz jako krytyka przedstawień społecznych (podział ról społecznych wedle płci (...), stereotypy etniczne etc.). Zmiana ta pociąga za sobą zmianę roli i funkcji artysty politycznego.”<sup>88</sup> Widać od razu, że Foster nie brał pod uwagę doświadczenia artystów wschodnioeuropejskich, ci bowiem szybko odrzucili socrealizm, co więcej – jego doświadczenie na długi czas ugruntowało ich niechęć wobec sztuki społecznie zaangażowanej.<sup>89</sup> Jak powiedzieliśmy – nie dotyczyło to wszystkich. Kwestię „krytyki przedstawień społecznych” można natomiast już bezpośrednio przyłożyć do polskiej sztuki krytycznej, wskazując jednak na jej swoisty rys. Nie wszystkie klasy wykluczonych wymienione przez Fostera – z oczywistych względów – reprezentowane były u nas w latach dziewięćdziesiątych. Może nie czarni, ekolodzy i studenci, ale raczej niepełnosprawni, kobiety, homoseksualiści, chorzy (na AIDS, na raka). Artystą politycznym był wówczas ten, kto pokazywał, że „prywatne jest polityczne,” a zatem dostrzegał mikrofizykę władzy obecnej w codziennym doświadczeniu. Tu tkwi główna nieciągłość w postrzeganiu polityczności artystów lat siedemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Ci pierwsi – a już zwłaszcza opozycyjni artyści lat osiemdziesiątych – jeśli występowali przeciwko władzy, z reguły<sup>90</sup> nie zajmowali się funkcjonowaniem jednostki w, mówiąc językiem Foucaultowskim, dyscyplinarnym społeczeństwie doby transformacji. Krytyczne podejście do władzy, cechujące sztukę niektórych artystów lat siedemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, nie może być dowodem na to, że ich postawy były tożsame czy choćby zbliżone.

Przyjemski pod względem krytyki rozproszonej dyscypliny nie przystawał do sztuki kry-



tycznej. W latach dziewięćdziesiątych – i jest tak do dziś – konsekwentnie pozostał przy metodach wypracowanych w największej mierze dwie dekady wcześniej. Będzie to jasno widać, jeśli przypomnimy, że w 1995 roku wystawę zorganizował mu CSW Zamek Ujazdowski, wówczas bodaj najważniejsza instytucja wspierająca sztukę krytyczną, w tym samym roku prezentująca w swoich przestrzeniach pamiętną wystawę *Antyciała*. O odmienności sztuki Przyjemskiego doskonale świadczy wspomnienie współorganizatora wystawy w CSW, Piotra Rypsona, który zabiegał, „aby odbyła się ona jeszcze w trakcie urzędowania gabinetu Waldemara Pawlaka,” ponieważ „w retoryce ówczesnego premiera brzmiały jeszcze echa tamtej nowomowy i, zdawałoby się minionego, oficjalnego stylu.”<sup>91</sup> Kiedy w latach dziewięćdziesiątych młodzi artyści tropili ślady systemów dyscypliny, Przyjemski wciąż przechwytywał ślady partyjnej retoryki, teatralnych gestów, ikonografii władzy. Tropił obecne w gestach, wyobraźni i mowie relikty systemu, który odcisnął na nim swoje represyjne piętno, a nie opresyjną formę nowej rzeczywistości.

Guzek, analizując metody zawłaszczania elementów partyjnej ikonografii przez Przyjemskiego, zestawia je z sytuacjonistyczną praktyką *détournement*, a więc przechwycenia elementu systemu i użycia go przeciwko temu systemowi. Zwracając uwagę na zbieżność metody, uwypukla rozbieżność celów: „najważniejszą różnicą był brak celów społecznych (...). Przyjemski i inni »polscy sytuacjoniści« nie mieli zamiaru zmiany systemu politycznego.”<sup>92</sup> Zmiany nie, ale rewizji – już tak. Przyjemski jednak, zdaje się, pozostawał i poza tą grupą. Jeśli Zygmunta Piotrowskiego, Pawła Kwieka i KwieKulik można nazwać – jak chce Ronduda – „utopijnymi idealistami,” a Wiśniewskiego – „subwersywnym krytykiem,”<sup>93</sup> a może wprost rewizjonistą,<sup>94</sup> to Przyjemski wymyka się nie tylko z kategorii orędowników zmiany społecznej, lecz także rewidentów socjalizmu. Wydaje się, że tak jak nie chciał komentować, aby znów posłużyć się językiem Foucaultowskim, dyscyplinarnej rzeczywistości w latach dziewięćdziesiątych, kiedy idea zaangażowania sztuki w polskich warunkach odżyła, tak i nie chciał naprawiać socjalizmu dwie dekady wcześniej. Dla-

tego nie można plasować jego działań w obrębie sztuki „nowego socrealizmu” – jak nazywał swoją działalność Zygmunt Piotrowski – czy „soc-artu” lub „sztuki nowej czerwieni (New Red Artu)”<sup>95</sup> – co postulowali KwieKulik, którzy zresztą działania swoje i Gallerii Tak włączali w poczet „Polskiej Sztuki Politycznej,” której twórców cechować miał „światopogląd humanizmu komunistycznego.”<sup>96</sup> Postawa Przyjemskiego w historii polskiej sztuki jest jeszcze czymś innym. Odcinając się od rewizjonizmu w latach siedemdziesiątych, podchodząc z dystansem do patriotycznego, mejsańskiego wzmożenia kolejnej dekady, nie podejmując kwestii Foucaultowskiej dyscyplinarności w latach dziewięćdziesiątych, Przyjemski jawi się jako artysta, którego prace „konsekwentnie wyslizgują się (...) możliwości bezproblemowego wpasowania w kategorię »zaangażowanej sztuki krytycznej«”<sup>97</sup> – bez względu na to, jak byśmy to zaangażowanie i krytykę definiowali. Najważniejsze w sztuce Przyjemskiego rozgrywa się w sferze wyobraźni, czy raczej: „skażonej strefie wyobraźni,” jak to nieraz zapisywał – skażonej dramatycznymi przeżyciami, naznaczonej szaleństwem i histerią, doświadczonej absurdem peerelowskiej rzeczywistości. Właściwa jest mu – jak słusznie pisze Jarosz – „obecność egzystencjalnej postawy (nie)zaangażowania;” jego duchowy świat – ściśle prywatny, a jednocześnie czytany przez nas jako krytyczny wobec rzeczywistości – jest „najgłębszym sednem”<sup>98</sup> jego sztuki.

Spróbujmy jednak na koniec dookreślić pozycję Przyjemskiego wobec sztuki krytycznej lat dziewięćdziesiątych. Nieprzystawalność jego działań do formuły artystycznego zaangażowania nie jest bowiem wystarczającym argumentem za tym, by określać ją mianem – powtórzmy za Piotrowskim – a-krytycznej czy pseudokrytycznej. Przypomnijmy, że w teorii (teoriach) Foucaulta szaleństwo zajmuje miejsce szczególne. Po tym jak stwierdził, że obłąd jest matrycą społecznego wykluczenia, pytał w *Historii szaleństwa* o to, „jacy ludzie się stowarzyszą, niejako spokrewnią z zamkniętymi obłąkańcami.” Połączenie w jedną grupę obłąkanych i „szaleńców,” odseparowanie ich od społeczeństwa, miało stworzyć z tych drugich „dziwadła, których już nikt nie rozpoznawał.”<sup>99</sup> Kilkanaście lat później Foucault, rozwija-

jąc i modyfikując swoją myśl, ukazał mechanizmy władzy nadzorczej. Znamienne, że wymieniając poddanych jej prawom, zaczynał od szaleńców. Opisując Benthamowski Panopticon, notował, że by sprawować kontrolę, „wystarczy (...) umieścić w centralnej wieży nadzorcę, a w każdej celi zamknąć szaleńca, chorego, skazańca, robotnika albo ucznia.”<sup>100</sup> Wykluczenie, nadzór, dyscyplina – to przystanki na drodze szaleńca, a zarazem słowa klucze i teorii Foucaulta, i polskiej sztuki krytycznej lat dziewięćdziesiątych. W centrum jej zainteresowania znajdował się przesunięty z marginesu społecznej świadomości korowód wykluczonych; powtórzmy raz jeszcze: kobiet, chorych, niepełnosprawnych, homoseksualistów, starców – odosobnionych, kontrolowanych, ujarzmionych. Nie było wśród nich szaleńca, a może był, ale na innej zasadzie: szaleństwo jako konstrukt społecznego wykluczenia zawierało się w sposobie reprezentacji istnienia każdego z owych – mówiąc za Foucaultem – dziwadła. Każda grupa wykluczonych dziedziczy część szaleństwa. Ich kontrola i ujarzmianie nie byłyby możliwe bez świadomości podziału na to, co „normalne” i „patologiczne.”<sup>101</sup> Być może podobną matrycą dla sztuki krytycznej jest sztuka polityczna Przyjemskiego, protokrytycznego „artysty marginesu”<sup>102</sup> zapowiadającego zmarginalizowanych epoki transformacji; artysty, który zmagał się z aparatem władzy, zanim lata dziewięćdziesiąte przyniosły rozkwit „pełzającej cenzury,”<sup>103</sup> „szaleńca” powołującego na brzezińskiej plaży swoje Museum of Hysterics dokładnie wtedy, gdy Foucault wydawał *Nadzorować i karać*.

## Przypisy

<sup>1</sup> „Pamiętnik Sprzątaczkii Przebranej Za Najpiękniejszą Księżniczkę,” w Leszek Przyjemski, *„O krok dalej”* (Bydgoszcz: Galeria Autorska, 1980), 23. Wszystkie druki Galerii Autorskiej, które przywołuję w tekście, mają formę rękopiśmienną i zostały powielone; w przywołaniach zachowuję pisownię oryginalną.

<sup>2</sup> Piotr Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku* (Poznań: Rebis, 2011), 176.

<sup>3</sup> Piotr Piotrowski, „Postmodernizm i posttotalitaryzm,” *Magazyn Sztuki*, nr 4 (1994): 61–62. Trzeba jednak dopowiedzieć, że opinie Piotrowskiego dotyczące stosunku artystów neoawangardowych do systemu politycznego lat siedemdziesiątych z czasem stawały się może nie mniej zasadnicze, ale z pewnością były wyrażane w łagodniejszym tonie.

<sup>4</sup> Piotrowski, *Znaczenia modernizmu*, 178.

<sup>5</sup> Łukasz Ronduda, *Sztuka polska lat 70. Awangarda* (Jelenia Góra–Warszawa: Polski Western / CSW Zamek Ujazdowski, 2009), 14.

<sup>6</sup> Ronduda, *Sztuka polska lat 70.*, 224.

<sup>7</sup> Ibidem.

<sup>8</sup> Libera zresztą do tej pory określa się mianem postneoawangardzisty – zob. Darek Foks, Zbigniew Libera, „Penetrowanie nicości,” rozm. przepr. Anna Kałuża, *Arterie*, nr 1 (2018): 50.

<sup>9</sup> *Atlas Sztuki*, nr 3 (2004): 36, dostępny 3.01.2020, http://www.atlassztuki.pl/pdf/Gazeta\_Atlas\_all\_pages.pdf.

<sup>10</sup> Część z tych dokumentów została zamieszczona w: Anastazy Wiśniewski, *Zeznania kontestatora* (Elbląg: Laboratorium Sztuki Galeria EL, 1971).

<sup>11</sup> Druki te rozsyłano na przykład do pism artystycznych; przedrukowane, miały oficjalnie potwierdzać istnienie nieistniejącej galerii. Treść (a nie całość układu typograficznego) pierwszego afisza Galerii Tak zamieściło *Życie Literackie*, nr 35 (1971): 14, w dziale „Plastyka,” a rok później w *Poezji* ukazała się reprodukcja afisza, która towarzyszyła tekstowi Bożeny Kowalskiej „Anastazego negacja pozytywna,” *Poezja*, nr 4 (1972): 112.

<sup>12</sup> „Leszek Przyjemski,” rozm. przepr. Łukasz Guzek, w *Re/prezentacja. Drogi artystyczne absolwentów gdańskiej ASP*, red. Łukasz Guzek (Gdańsk: Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, 2015), 67.

<sup>13</sup> Praca Libery znajduje się w kolekcji Zachęty, w której katalogu internetowym figuruje ona jako *Leszek Przyjemski/Anastazy Wiśniewski (Polityka)*, co może skłaniać do przypuszczenia, że marginalizując pozycję Przyjemskiego, Libera ironicznie cytuje utarte historycznoartystyczne opinie. Zob. https://zacheta.art.pl/pl/kolekcja/katalog/libera-zbigniew-leszek-przyjemski-anastazy-wisniewski-polityka [dostępny 10.01.2020]. Z drugiej strony w latach osiemdziesiątych, a więc w czasie, kiedy Przyjemski przebywał już na emigracji, łódzkie środowisko artystyczne, do którego należał Libera, nawiązało kontakty z Wiśniewskim – siłą rzeczy był to więc artysta Liberze bliższy. Informacje o Wiśniewskim i jego prace pojawiały się np. w wydawanych przez Jacka Kryszkowskiego pismach *Halo Halo* i *Hula Hop* oraz w piśmie Kultury Zrzuty *Tango*; za: Dominik Kurylek, „Nihilizm Jacka Kryszkowskiego,” *Szum*, 22 VI 2018, dostępny 24.02.2020, https://magazynszum.pl/nihilizm-jacka-kryszkowskiego/.

<sup>14</sup> Anastazy B. Wiśniewski, [„List do Leszka Przyjemskiego z 1974 roku,”] w Leszek Przyjemski, *Ponura historia o grzybkach*, odc. I. *Pracownikodniówka*, (Bydgoszcz: Galeria Autorska, 1980), 41.

<sup>15</sup> Jerzy Truszkowski, *Post Partum Post Mortem. Artyści awangardowi w społeczeństwie socjalistycznym w Polsce 1968–1988 (od Jacka „Krokodyla” Malickiego do Jacka Mikołaja Radeckiego)* (Bielsko-Biała: Galeria Bielska BWA, 2013), 33.

<sup>16</sup> Truszkowski, *Post Partum*, 92.

<sup>17</sup> Grzegorz Dziamski, *Szkice o nowej sztuce* (Warszawa: Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, 1984), 124.

<sup>18</sup> Alicja Kępińska, *Nowa sztuka. Sztuka polska w latach 1945–1978* (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe / Oficyna Wydawnicza Auriga, 1981), 220.

<sup>19</sup> Ireneusz J. Kamiński, *Trudny romans z awangardą* (Lublin: Wydawnictwo Lubelskie, 1989), 156.

<sup>20</sup> Bożena Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945–1980. Szanse i mity* (Warszawa: PWN, 1988), 235. We wcześniejszej wersji tej książki (*Polska awangarda malarska 1945–1970. Szanse i mity*, Warszawa: PWN, 1975) w ogóle nie pada nazwisko Przyjemskiego, a w cytowanym wydaniu pojawia się on jedynie jako „współdziałający” z Wiśniewskim przedstawiciel „Galerii »Kajestany« (Przyjemskiej) oraz (...) Museum of Hysterics.” To wyłączenie Przyjemskiego z działalności Galerii Tak jest o tyle dziwne, że w książce Kowalskiej zreprodukowany został pierwszy afisz galerii, na którym pojawiają się nazwiska obu artystów, ponadto zaś autorka przytacza cytaty druków wydawanych przez Przyjemskiego, na których podpisuje się on jako przedstawiciel Galerii Tak. Zob. także: Bożena Kowalska, „Anastazego negacja pozytywna.” Przeinaczenia zawarte w książce Kowalskiej Przyjemski „sprostował” w: Leszek Przyjemski, *Nieistniejąca Przytakująca Galeria „Tak” informuje* (Amsterdam: Museum of Hysterics, 2007).

<sup>21</sup> Karol Sienkiewicz, *Zatańczą ci, co drżeli. Polska sztuka krytyczna* (Kraków–Warszawa: Karakter / Muzeum Sztuki Nowoczesnej, 2014), 28.

<sup>22</sup> Izabela Kowalczyk, „Tzw. książka o tzw. sztuce krytycznej,” *Obieg*, 3 XII 2014, dostępny 24.02.2020, http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/prezentacje/34059.

<sup>23</sup> „Fragmenty wystąpienia Leona Romanowa. Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy,” *Kwartalnik Artystyczny*, nr 4 (1995): 112. Dopowiedzmy, że także Galeria Nie w pracach historyków sztuki (czego przykładem przywołane w tekście opinie) przedstawiana była jako wyłączny koncept Wiśniewskiego. Na temat tego zawłaszczenia zob. Leon Romanow, „Zdyscyplinowane furie...” rozm. przepr. Małgorzata Winter, *Kwartalnik Artystyczny*, nr 4 (1995): 119–120.

<sup>24</sup> Jerzy Truszkowski, „¿Leonhardt (Leszek) Przyjemski: Museum of Histerics 1968–2068 – odwrócony znak zapytania?,” *Artluk*, nr 2 (2016): 63.

<sup>25</sup> Gerard Kwiatkowski, [„List z dn. 2 V 1984”], w *Przeniknęłam bezszmerowo. Listy do Leszka Przyjemskiego* (Gdańsk: Museum of Hysterics, 1988), 68; pisownia oryginalna. Wiśniewskiego jako artystę zabiegającego o uznanie krytyki i Przyjemskiego jako nonszalancko podchodzącego do tej kwestii przedstawiają też Jacek Soliński i Jan Kaja, założyciele Galerii Autorskiej w Bydgoszczy, z którą w latach 1979–1980 związani byli obaj artyści – zob. Jan Kaja, Jacek Soliński, „Były różne ciekawe zdarzenia,” rozm. przepr. Maksymilian Wroniszewski, *Artluk*, (2020) [w druku]. Trzeba jednak oddać sprawiedliwość Wiśniewskiemu i dopowiedzieć, że w 1984 roku, a zatem dziesięć lat po zakończeniu działalności galerii (por. motto tego podrozdziału), opublikował w piśmie *Tak i Nie* sprostowanie tekstu, w którym pojawiły się nieścisłości dotyczące Galerii Tak. Pisał: „Nie jestem »jedynym« autorem Nieistniejącej Przytakującej Galerii »Tak«. (...) Druk programowy jest również dziełem mojego przyjaciela Leonarda Przyjemskiego (Leszek) jak i wiele innych prac Galerii »Tak«. Z Galerią »Tak« współpracowali Ryszard Milczewski-Bruno i Krystyna Sokolowska a w późniejszym okresie Zosia Kulik i Przemek Kwiek” – Anastazy Bogdan Wiśniewski, „Jeszcze o Galerii »Tak«,” *Tak i Nie* nr 27(1984); cyt. za: *Przeniknęłam bezszmerowo*, 71. Spośród przywołanych przez Wiśniewskiego współpracowników galerii najczęściej w opracowaniach pojawia się Krystyna „Roksana” Sokolowska, przedstawiana czasem jako jedna z trojga artystów tworzących Galerię Tak.

<sup>26</sup> Łukasz Guzek, „Leszek Przyjemski wraca do Brzeźna,” *Obieg*, 13 VII 2015, dostępny 20.08.2019, https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/35981.

<sup>27</sup> Grzegorz Borkowski, „Rejtan z obrazu Jana Matejki,” w *Leszek Przyjemski. Museum of Hysterics 1968–1995*, red. Grzegorz Borkowski (Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 1995), 5.

<sup>28</sup> Różnego rodzaju społeczne i polityczne spektakle (wiece, pochody, uroczystości pogrzebowe, pielgrzymki, wystąpienia telewizyjne, strajki, partyjne plena) były jednym z tematów wystawy *Zmiana ustawienia. Polska scenografia teatralna i społeczna XX i XXI wieku* (Zachęta, 19 X 2019–19 I 2020; kurator: Robert Rumas), na której pojawiła się też fotografia Wiśniewskiego pozującego z transparentem Galerii Tak podczas wspomnianego pochodu pierwszomajowego. W opisie tej pracy Wiśniewski i Przyjemski wymienieni zostali jako współtwórcy Galerii Tak, ale też – błędnie – jako współzałożyciele Galerii Nie.

<sup>29</sup> Leszek Przyjemski, „Ponura historia o grzybkach,” 34.

<sup>30</sup> O większej popularności Przyjemskiego po roku 1989 świadczy też kilka poświęconych mu katalogów indywidualnych wystaw, zawierających szkice na temat jego sztuki, oraz przedruki artykułów powstałych wcześniej. Dla porównania Wiśniewski doczekał się pierwszej książki opisującej jego twórczość dopiero cztery lata po śmierci – zob. *Przystanek na żądanie. Anastazy B. Wiśniewski*, red. Wojciech Beszterda, Leopold Duszka-Kolcz, Witold Kanicki (Piła: Muzeum Stanisława Staszica, 2015).

<sup>31</sup> Jarosław Denisiuk, „Mogłoby zacząć się gdziekolwiek...,” w *Elbląg konceptualny*, red. Jarosław Denisiuk (Elbląg: Centrum Sztuki Galeria EL, 2010), 53.

<sup>32</sup> Przedstawiam tu wyłącznie jedną z możliwych interpretacji figury błazna, akcentując na potrzeby opisu i rozróżnienia postaw Wiśniewskiego i Przyjemskiego bliskie związanie błazna z systemem, przeciwko któremu występuje. Na temat przedstawienia błazna jako figury bardziej nieoczywistej, liminalnej, trickstera zob. m.in.: Leszek Kołakowski, „Kaplan i błazen (Rozważania o teologicznym dziedzictwie współczesnego myślenia),” w Idem, *Nasza wesola apokalipsa. Wybór najważniejszych esejów*, wybór i układ Zbigniew Mentzel (Kraków: Wydawnictwo Znak, 2010); Monika Sznajderman, *Blazen. Maski i metafory* (Warszawa: Iskry, 2014).

<sup>33</sup> Piotrowski, *Znaczenia modernizmu*, 183.

<sup>34</sup> Jerzy Truszkowski, „Muzeum of Hysterics 1968–2008. Leszek Przyjemski,” *Sztuka.pl*, nr 6 (2008): 14.

<sup>35</sup> Denisiuk, „Mogłoby zacząć się gdziekolwiek,” 52. Zob. też: Ryszard Tomczyk, „Anastazy – instytucja nieinstytucjonalna,” *Tygiel*, nr 13–14 (1994).

<sup>36</sup> Niech o popularności książek Kępińskiego i pozycji, jaką zajęły w intelektualno-artystycznym życiu lat siedemdziesiątych, zaświadczy chociażby praca KwiekKulik z cyklu *Działania z Dobromierzem*. Oto na jednej z fotografii, przedstawiających kilkumiesięcznego syna Kulik i Kwieka, widzimy go leżącego w otoczeniu emblematycznych dla kultury lat siedemdziesiątych wydawnictw. Jest tu między innymi wydawany przez Galerię EL *Notatnik Robotnika Sztuki*, są *Dociekania filozoficzne* Wittgensteina, jest także *Psychopatologia nerwic* Kępińskiego. Nawiasem mówiąc, na innym zdjęciu z tej serii małego Dobromierza widzimy z transparentem Galerii Tak, tym samym pewnie, który niósł Wiśniewski w pochodzie pierwszomajowym. Na temat popularności *Schizofrenii* zob. Stefan Chwin, „W stronę antropologii pogranicza (fenomen recepcji prac Antoniego Kępińskiego),” w *Galernicy wrażliwości*, wybór, oprac. i red. Maria Janion i Stanisław Rosiek (Gdańsk: Wydawnictwo Morskie, 1981); Andrzej K. Waśkiewicz, *Ósma dekada. O świadomości poetyckiej „nowych roczników”* (Wrocław–Warszawa–Kraków–Łódź: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich – Wydawnictwo, 1982), 130–132; Maksymilian Wroniszewski, „Dekada schizofrenii,” *DIALOG*, nr 12 (2019).

<sup>37</sup> *Przeniknęłam bezszmerowo*, 4–6.

<sup>38</sup> Leszek Przyjemski, „Leszek,” rozm. przepr. Mirosław Komendecki, *Litery*, nr 7 (1973); cyt. za: *Leszek Przyjemski. Museum of Hysterics 1968–2012*, red. Marianna Michałowska (Poznań: Galeria Miejska Arsenal 2001), 27.

<sup>39</sup> Ryszard Tomczyk, „Upokorzenie »dowcipnisia« czyli niefortunny przypadek Leszka Przyjemskiego,” *Tygiel*, nr 13–14 (1994): 70. Ten cenny artykuł zawiera relację Przyjemskiego z cenzorskiego przesłuchania. Sam artysta tak podsumowywał swoje konfrontacje z cenzurą: „Większość moich wystaw zanim została otwarta, była już zamknięta. (...) Zaproszony przez dziekana do udziału w wystawie ASP [właśc. PWSSP – M.W.] w Gdańsku, urządziłem pokaz »Pęknięta Międzynarodówka«. Kierowało mną poczucie fałszu dzielącego obozy komunistyczne na Zachodzie i Wschodzie. Przychodzę na otwarcie wystawy – a tu wszystko zamknięte. Potem byli »Ludzie z pierwszej linii« [u Tomczyka: *Salon Elbląski* – M.W.] w Elblągu. Panowała wówczas moda na pokazywanie tzw. ludzi z pierwszej linii – na wystawę zaprosiłem więc zwykłych ludzi, którzy moim zdaniem naprawdę byli »z pierwszej linii«, co zostało uznane za prowokację... Następny pokaz »Krajobraz z osiągnięciami«: zgromadziłem piękne



rekwizyty: transparenty, flagi, napisy, czerwone, złote. Przychodzę na otwarcie – a ich nie ma. Była też wystawa w Galerii Nadbałtyckiej w Koszalinie, po której zamknięciu zacząłem być szantażowany przez UB [właśc. SB – M.W.] (...). Zamknięcie wystawy w Zakrzewie było przysłowiową kropką nad i, która spowodowała, że wyjechałem na »wczasy« do Amsterdamu” – Leszek Przyjemski, „Urodzony w anomalii,” rozm. przepr. Tamara Sztyma, *Gazeta Wielkopolska*, 9 maja 2001.

<sup>40</sup> Leszek Przyjemski, *3 sprawozdanie z wakacji dla Jerzego Pluty 14, 15, 16 IX 1980* (Bydgoszcz: Galeria Autorska, 1980), 24.

<sup>41</sup> Jerzy Putrament, „Z życia drobnoustrójów,” *Literatura*, nr 5 (1981): 16. Putramentowi odpowiedział Wiśniewski: „Szanowny Panie Redaktorze (...) Mając na uwadze Waszą wiedzę, doświadczenie, stosunek do współczesności, dużą praktykę w zwalczaniu drobnoustrójów oraz zachwiane samopoczucie po obejrzeniu »Legitymacji wariata« LP, postanowiłem przydzielić Wam »Legitymację normalnego człowieka«” – druk reprodukowany w: *Przystanek na żądanie*, 21.

<sup>42</sup> Tomczyk, „Upokorzenie »dowcipnisia«,” 71.

<sup>43</sup> Zofia Tomczyk-Watrak, *Wybory i przemilczenia. Od szkoły sopockiej do nowej szkoły gdańskiej* (Gdańsk: słowo / obraz, 2001), 73.

<sup>44</sup> „Ryszard Milczewski-Bruno contra Leszek Przyjemski,” *Odra*, nr 11 (1979): 107.

<sup>45</sup> Zob. Leszek Przyjemski, *Pokazy prywatne* (Dinslaken: Museum of Hysterics, 2018).

<sup>46</sup> „Pamiętnik Sprzątaczkii,” 77.

<sup>47</sup> Borkowski, „Rejtan z obrazu Matejki,” 30.

<sup>48</sup> Ewelina Jarosz, „Art Hysterics of Przyjemski,” w *Leszek Przyjemski. Nieistniejąca Przytakująca Galeria „Tak” 1970–1974 / Instytut Badań obojętnych przy Nieistniejącej Przytakującej Galerii „Tak” / Die Gaskammer der Kunst 1981–2012 / Museum of Hysterics 1968–2012*, projekt i oprac. graficzne Marcin Matuszak i Leszek Przyjemski (Poznań: Galeria Miejska Arsenal, 2012), 66.

<sup>49</sup> Borkowski, „Rejtan z obrazu Matejki,” 5.

<sup>50</sup> Adam Mickiewicz, „O ludziach rozsądnych i ludziach szalonych,” w Alina Kowalczykowa, *Ciemne drogi szaleństwa* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1978), 276.

<sup>51</sup> Antoni Kępiński, *Psychopatie* (Warszawa: PZWL, 1977), 89.

<sup>52</sup> Maria Janion, „Patriota-wariat,” w Maria Janion, *Wobec zła* (Chotomów: Verba, 1989), 18.

<sup>53</sup> „Leszek Przyjemski,” 67.

<sup>54</sup> Podaje te fakty Truszkowski („Muzeum of Hysterics 1968–2008,” 14; „ŁLeonhardt (Leszek) Przyjemski,” 61–62). Kolejną konceptualną instytucją, którą założył Przyjemski, była Die Gaskammer der Kunst, a sam motyw komory gazowej pojawiał się po wyjeździe z Polski w jego malarstwie. Metrykalne imię Przyjemskiego to Leonard, nadała mu je matka zgodnie z sugestią niemieckiego urzędnika, który poradził jej, żeby zrezygnowała z wyboru imienia typowo słowiańskiego „jeśli nie chce spędzić kolejnych 38 miesięcy na przymusowych robotach” (Truszkowski, „Muzeum of Hysterics 1968–2008,” 14). Pewien traumatyczny rozblýsk artysta zapisał też przy okazji bydgoskiej wystawy *Urodziłem się w anomalii przymusowo*: „(...) na dzień przed zwolnieniem z niewolniczej, przymusowej pracy, u niemieckiego bauera, na wyspie Rugii, SS-man wystawił mojej matce zaświadczenie, że jest dziewicą” – za: Leszek Przyjemski, *Euro-manifest. Museum of Hysterics 2007–2012* (Dinslaken: Museum of Hysterics, 2013), 1.

<sup>55</sup> Doszło do niego w 1974 roku, jednak po tej dacie obaj artyści wciąż posługiwali się nazwą galerii.

<sup>56</sup> Od 2014 roku w nawiązaniu do tego wydarzenia Gdańska Galeria Miejska corocznie organizuje w Brzeźnie Festiwal Present Performance, którego honorowym patronem i wielokrotnym uczestnikiem był Przyjemski. Histeria była wątkiem przewodnim edycji z 2019 roku.

<sup>57</sup> Ponad czterdzieści lat później, podczas 14. Mózg Festival w Bydgoszczy Przyjemski użył podobnego rekwizytu, jednak tym razem materiał rozwinął na bydgoskim placu Wolności, tworząc w ten sposób czerwony dywan, po czym przeszedł po nim, ściskając ręce uczestników, widzów i postronnych przechodniów. Czerwony materiał, który w 1975 roku odnosił się do komunistycznej propagandy, stał się teraz znakiem współczesnego medialnego celebryctwa.

<sup>58</sup> „Leszek Przyjemski,” 69.

<sup>59</sup> Ibidem, 67.

<sup>60</sup> Maria Janion, „Epika życia fantazmatycznego,” w Maria Janion, *Czas formy otwartej. Tematy i media romantyczne* (Warszawa: PIW, 1984), 364, 373. Nawiasem mówiąc, bohatera Krzysztonia jako reagującego na narodową tragedię Janion łączyła w ciąg postaci rejtanicznych – Janion, „Patriota-wariat,” 22–23.

<sup>61</sup> Jerzy Krzysztoń, *Oblęd*, t. I: *Tropiony i osaczony* (Warszawa: PIW, 1983), 84.

<sup>62</sup> Leszek Przyjemski, *Scenografia do wesela* (Bydgoszcz: Galeria Autorska, 1980), 6.

<sup>63</sup> Kaja, Soliński.

<sup>64</sup> Przyjemski, „O krok dalej,” 61, 113.

<sup>65</sup> Przyjemski, *3 Sprawozdanie*, 58, 90.

<sup>66</sup> Ewelina Jarosz, „Museum of Hysterics i antyinstytucje Leszka Przyjemskiego,” *Artluk*, dostępny 2.06.2019, <http://www.artluk.com/eart.php?id=1>.

<sup>67</sup> Napis na jednym z obrazów Przyjemskiego, umieszczony na namalowanym na nim transparencie.

<sup>68</sup> Willy Hellpach, *Grundlinien einer Psychologie der Hysterie* (Leipzig: Engelman, 1904); za: Etienne Trillat, *Historia hysterii*, tłum. Zofia Podgórska-Klawe, Elżbieta Jamrozik (Wrocław: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich – Wydawnictwo, 1993), 174.

<sup>69</sup> Zob. Andrzej Jakubik, *Histeria. Metodologia, teoria, psychopatologia* (Warszawa: PZWL, 1979), 58–63.

<sup>70</sup> Trillat, *Historia hysterii*, 174. Cytat zawiera przywołanie z referatu L. Schnydera *Définition et nature de l'hysterie*, wygłoszonego na kongresie psychiatrów i neurologów w 1907 roku.

<sup>71</sup> Trillat, *Historia hysterii*, 231.

<sup>72</sup> Jakubik, *Histeria*, 9.

<sup>73</sup> Thomas J. Scheff, „Schizofrenia jako ideologia,” przeł. Kazimierz Jankowski, w *Przełom w psychologii*, wyb. i wstępem opatrzył Kazimierz Jankowski (Warszawa: Czytelnik, 1978), 250.

<sup>74</sup> „Niektóre jej objawy przejawiają się, według [autora tego pojęcia – Andrieja] Snieżniewskiego, w »nierealistycznych ideach reform socjalizmu« lub »przesadnym wyobrażeniu o własnym znaczeniu«. Snieżniewski twierdzi, że »ludziom znającym pacjenta może się on wydawać całkiem normalny«” – Robert van Voren, *Psychiatria polityczna*, tłum. anonimowe (Warszawa: Wydawnictwo Społeczne KOS / ON: Oświata Niezależna, 1984), 35.

<sup>75</sup> Ronald David Laing tak opisuje taktykę obronnego wytwarzania stanu schizoidalnego i specyfikę schizofrenicznego obrazu rzeczywistości: „»Normalna« jednostka w sytuacji, którą każdy uznałby za zagrażającą jego osobie i nie dającą mu żadnego realnego poczucia możliwości ucieczki, rozwija w sobie stan schizoidalny, starając się z tej sytuacji wydostać, jeśli nie fizycznie, to przynajmniej psychicznie (...). Skoro tak się dzieje u »normalnego« człowieka, można przynajmniej przypuszczać, że jednostka, której stały sposób bycia w świecie ma charakter rozszczepienia, żyje w świecie, który dla niej, jeśli nie dla nas, jest światem zagrażającym jej istocie ze wszystkich stron i z którego nie ma wyjścia” – Ronald David Laing, „Rozszczepione ja,” przeł. Anna Kołyszko, w *Przełom w psychologii*, wyb. i wstępem opatrzył Kazimierz Jankowski (Warszawa: Czytelnik, 1978), 129

<sup>76</sup> To może różnica między PRL-em a ZSRR. Van Voren zauważa, że jeśli serio potraktować diagnozy „schizofrenii powolnej” (por. przypis 73), to „należałoby uznać, że 1,9 milionów sowieckich obywateli, to jest 7,74% całej ludności ZSRR, cierpi na schizofrenię” cyt. za: van Voren, *Psychiatria polityczna*, 35. W Polsce sytuacja była odmienna; znamienne, że Kępiński z poodwilżowej już perspektywy przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych pisał, że „w Polsce psychiatra ma przeważnie do czynienia z psychastenikami i histerykami” cyt. za: Kępiński, *Psychopatie*, 90.

<sup>77</sup> Piotrowski, *Znaczenia modernizmu*, 40.

<sup>78</sup> Michel Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. Tadeusz Komendant (Warszawa: Aletheia, 2009), 193, 208.

<sup>79</sup> Foucault, *Nadzorować i karać*, 21.

<sup>80</sup> Na ten nerwicorodny charakter codziennego życia w PRL-u może wskazywać także termin „Sztuka z Nerwów” ukuty przez KwieKulik w 1975 roku, a więc wtedy, kiedy Przyjemski powołał Museum of Hysterics. Termin ten miał „uczulać widza na to, że drobne usterki życia codziennego mogą silnie wpływać na psychikę” – „Słownik KwieKulik,” w *KwieKulik & Przemysław Kwiek*, red. Łukasz Ronduda, Georg Schöllhammer (Warszawa–Wiedeń: Muzeum Sztuki Nowoczesnej / BWA Wrocław / Kolekcja Sztuki Grupy Erste / Archiwum KwieKulik, 2012), 469.

<sup>81</sup> Na temat podobnych motywów (krat, więzów, kajdan, łańcuchów etc.) pojawiających się w sztuce lat osiemdziesiątych w innym już – bo pogrudniowym, nawiązującym do imaginarium polskiego romantyzmu – kontekście zob. Aleksander Wojciechowski, *Czas smutku, czas nadziei. Sztuka niezależna lat osiemdziesiątych* (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1992), 31–39.

<sup>82</sup> Thomas Strauss, „Histerics = muzeum historii? (Uwagi do dzieła Leszka Przyjemskiego),” przeł. Rosa-Maria Wrona, w *Leszek Przyjemski. Museum of Hysterics 1968–2012*, 130.

<sup>83</sup> Kaja, Soliński.

<sup>84</sup> Przyjemski, *3 sprawozdanie*, 82.

<sup>85</sup> Michel Foucault, *Nadzorować i karać*, 193, 213.

<sup>86</sup> Napis na jednym z plakatów Przyjemskiego.

<sup>87</sup> Tadeusz Komendant, „Posłowie tłumacza,” w Michel Foucault, *Nadzorować i karać*, 311.

<sup>88</sup> Hal Foster, „O idei sztuki politycznej,” przeł. Ewa Mikina, *Magazyn Sztuki*, nr 4 (1994): 125–26.

<sup>89</sup> Na ten temat zob. zwłaszcza: Piotrowski, *Znaczenia modernizmu*, 80–85.

<sup>90</sup> Od tej reguły bywały wyjątki. Nie ma tu miejsca na roztrząsanie tego tematu, więc zauważmy tylko, że na wystawie *Niebezpieczne związki sztuki z ciałem*, podsumowującej sztukę krytyczną lat dziewięćdziesiątych, a otwartej, kiedy była ona „już prawie zamkniętym rozdziałem” (cyt. za: Izabela Kowalczyk, *Niebezpieczne związki sztuki z ciałem*, Poznań: Galeria Miejska Arsenal, 2002, 7), pojawiły się prace dwojga artystów wywodzących się z sceny sztuki neoawangardowej lat siedemdziesiątych – Zofii Kulik i Grzegorza Kowalskiego.

<sup>91</sup> Piotr Rypson, „Nietaktowne przytakiwanie,” w *Leszek Przyjemski. Nowa definicja muzeum. Museum of Hysterics 1968–1999*, projekt Leszek Przyjemski (Bielsko-Biała: BWA Bielsko-Biała, 1999), nd.

<sup>92</sup> Łukasz Guzek, „Leszek Przyjemski – »polski sytuacionista«,” *Dyskurs*, nr 19 (2015): 181. Ronduda, *Sztuka polska lat 70.*, 236.

<sup>94</sup> Denisiuk, „Mogłoby zacząć się gdziekolwiek,” 53.

<sup>95</sup> Ronduda, *Sztuka polska lat 70.*, 224.96



KwieKulik, „Pismo do Komisarza Biennale w Paryżu, 1973,” w *Nieistniejąca Przytakująca Galeria „TAK” 1970–1974 w archiwum Museum of Hysterics*, projekt graf. Leszek Przyjemski i Marcin Matuszak (Poznań: Museum of Hysterics / Galeria Miejska Arsenal, 2004), 29.

<sup>97</sup> Jarosz, „Art Hysterics of Przyjemski,” 64.

<sup>98</sup> Ibidem, 64, 69.

<sup>99</sup> Michel Foucault, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, przeł. Helena Kęszycka (Warszawa: PIW, 1987), 85.

<sup>100</sup> Foucault, *Nadzorować i karać*, 195.

<sup>101</sup> Wśród „argumentów” przeciwko sztuce krytycznej, podnoszonych w latach dziewięćdziesiątych, było także posądzenie o psychiczne niezrównoważenie ich twórców. Przykład może najmocniejszy to artykuł Wojciecha Wencła, który pisał, że „miejszem stosownym dla zwolenników takiej sztuki jest szpital psychiatryczny, a sami artyści winni być karani chłostą za swoją twórczość” – Wojciech Wencel, „Łaźnia i duch oświecenia,” *Życie na Fali* z 5 maja 1999, za: Ryszard W. Kluszczyński, „Artyści pod pręgierz, krytycy sztuki do kliniki psychiatrycznej, czyli najnowsze dyskusje wokół sztuki krytycznej w Polsce,” *Exit*, nr 4 (1999): 2078–2080. I tak oto wyobraźnia Wencła połączyła karę i nadzór, które Foucault rozdzielał na kilkaset stronach złożonej drobnym drukiem książki.

<sup>102</sup> Przyjemski, „Leszek,” 29.

<sup>103</sup> Izabela Kowalczyk, „Polska sztuka krytyczna,” w *British British Polish Polish. Sztuka krańców Europy: długie lata 90. i dziś*, koncepcja katalogu Fabio Cavallucci, Marek Goździewski i Tom Morton (Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 2016), 106.

## Bibliografia

*Atlas Sztuki*, nr 3 (lutym–kwiecień 2004). [http://www.atlassztuki.pl/pdf/Gazeta\\_Atlas\\_all\\_pages.pdf](http://www.atlassztuki.pl/pdf/Gazeta_Atlas_all_pages.pdf).

Beszterda, Wojciech, „Artysta kontestujący. Twórczość Anastazego B. Wiśniewskiego w latach 70.” *Postmedium*. Dostępny 27.01.2020. <http://postmedium.art/artysta-kontestujacy-tworzosc-anastazego-b-wisniewskiego-w-latach-70/>.

Beszterda, Wojciech, Leopold Duszka-Kolcz i Witold Kanicki, red. *Przystanek na żądanie. Anastazy B. Wiśniewski*. Piła: Muzeum Stanisława Staszica, 2015.

Borkowski, Grzegorz. „Rejtan z obrazu Jana Matejki.” W *Leszek Przyjemski. Museum of Hysterics 1968–1995*, red. Grzegorz Borkowski, 5–45. Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 1995.

Borkowski, Grzegorz. „Strategie ambiwalencji w twórczości Leszka Przyjemskiego w latach 70.” W *Impuls dadaistyczny w polskiej sztuce i literaturze dwudziestowiecznej*, red. Paulina Kurc-Maj i Paweł Polit, 250–259. Łódź: Muzeum Sztuki, 2017.

Chwin, Stefan. „W stronę antropologii pogranicza (fenomen recepcji prac Antoniego Kępińskiego).” W *Galernicy wrażliwości*, wybór, oprac. i red. Maria Janion i Stanisław Rosiek, 442–467. Gdańsk: Wydawnictwo Morskie, 1981.

Denisiuk, Jarosław. „Mogłoby zacząć się gdziekolwiek...” W *Elbląg conceptualny*, red. Jarosław Denisiuk, 7–56. Elbląg: Centrum Sztuki Galeria EL, 2010.

Dziamski, Grzegorz. *Szkie o nowej sztuce*. Warszawa: Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, 1984.

Foks, Darek. Zbigniew Libera, „Penetrowanie nicości.” Rozm. przepr. Anna Kałuża. *Arterie*, nr 1 (2018): 47–55.

Foster, Hal. „O idei sztuki politycznej.” Tłum. Ewa Mikina. *Magazyn Sztuki*, nr 4 (1994): 124–133.

Foucault, Michel. *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*. Tłum. Helena Kęszycka. Warszawa: PIW, 1987.

Foucault, Michel. *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*. Tłum. Tadeusz Komendant. Warszawa: Aletheia, 2009.

„Fragmety wystąpienia Leona Romanowa. Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy.” *Kwartalnik Artystyczny*, nr 4 (1995): 110–114.

Guzek, Łukasz. „Leszek Przyjemski – »polski sytuacjonista«.” *Dyskurs*, nr 19 (2015): 179–190.

Guzek, Łukasz. „Leszek Przyjemski wraca do Brzeźna.” *Obieg*. Dostępny 20.08.2019. <https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/35981>.

Jakubik, Andrzej. *Histeria. Metodologia, teoria, psychopatologia*. Warszawa: PZWL, 1979.

Janion, Maria. „Epika życia fantazmatycznego.” W Maria Janion, *Czas formy otwartej. Tematy i media romantyczne*, 363–378. Warszawa: PIW, 1984.

Janion, Maria. „Patriota-wariat.” W Maria Janion, *Wobec zła*, 9–32. Chotomów: Verba, 1989.

Jarosz, Ewelina. „Art Hysterics of Przyjemski.” W *Leszek Przyjemski. Nieistniejąca Przytakująca Galeria „Tak” 1970–1974 / Instytut Badań obojętnych przy Nieistniejącej Przytakującej Galerii „Tak” / Die Gaskammer der Kunst 1981–2012 / Museum of Hysterics 1968–2012*, projekt i oprac. graficzne Marcin Matuszak i Leszek Przyjemski, nd. Poznań: Galeria Miejska Arsenal, 2012.

Jarosz, Ewelina. „Museum of Hysterics i antyinstytucje Leszka Przyjemskiego.” *Artluk*. Dostępny 2.06.2019. <http://www.artluk.com/eart.php?id=1>.

Kaja, Jan, Jacek Soliński. „Były różne ciekawe zdarzenia.” Rozm. przepr. Maksymilian Wroniszewski. *Artluk* (2020) [w druku].

Kamiński, Ireneusz J. *Trudny romans z awangardą*. Lublin: Wydawnictwo Lubelskie, 1989.

Kępińska, Alicja. *Nowa sztuka. Sztuka polska w latach 1945–1978*. Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe / Oficyna Wydawnicza Auriga, 1981.

Kępiński, Antoni. *Psychopatie*. Warszawa: PZWL, 1977.

Kluszczyński, Ryszard W. „Artyści pod pręgierz, krytycy sztuki do kliniki psychiatrycznej, czyli najnowsze dyskusje wokół sztuki krytycznej w Polsce.” *Exit*, nr 4 (1999): 2074–2081.

Kolakowski, Leszek. „Kaplan i blazen (Rozważania o teologicznym dziedzictwie współczesnego myślenia).” W Leszek Kolakowski, *Nasza wesola apokalipsa. Wybór najważniejszych esejów*, wybór i układ Zbigniew Mentzel, 49–82. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2010.

Kowalczyk, Izabela. *Niebezpieczne związki sztuki z ciałem*. Poznań: Galeria Miejska Arsenal, 2002.

Kowalczyk, Izabela. „Polska sztuka krytyczna.” W *British British Polish Polish. Sztuka krańców Europy: długie lata 90. i dziś*, koncepcja katalogu Fabio Cavallucci, Marek Goździewski i Tom Morton, 104–109. Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 2016.

Kowalczyk, Izabela. „Tzw. książka o tzw. sztuce krytycznej.” *Obieg*. Dostępny 24.02.2020. <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/prezentacje/34059>.

Kowska, Bożena. „Anastazego negacja pozytywna.” *Poezja*, nr 4 (1972): 105–108.

Kowska, Bożena. *Polska awangarda malarska 1945–1970. Szanse i mity*. Warszawa: PWN, 1975.

Kowska, Bożena. *Polska awangarda malarska 1945–1980. Szanse i mity*. Warszawa: PWN, 1988.

Krzysztoń, Jerzy. *Oblęd*. T. I: *Tropiony i osaczony*. Warszawa: PIW, 1983.

Kuryłek, Dominik. „Nihilizm Jacka Kryszkowskiego.” *Szum*. Dostępny 22.06.2018. <https://magazynszum.pl/nihilizm-jacka-kryszkowskiego/>.

KwieKulik, „Pismo do Komisarza Biennale w Paryżu, 1973.” W *Nieistniejąca Przytakująca Galeria „TAK” 1970–1974 w archiwum Museum of Hysterics*, projekt graf. Leszek Przyjemski, Marcin Matuszak, 29–30. Poznań: Museum of Hysterics / Galeria Miejska Arsenal, 2004.

Laing, Ronald David. „Rozszczepione ja.” Tłum. Anna Kołyszko. W *Przełom w psychologii*, wyb. i wstępem opatrzył Kazimierz Jankowski, 125–148. Warszawa: Czytelnik, 1978.

Michałowska, Marianna, red. *Leszek Przyjemski. Museum of Hysterics 1968–2012*. Poznań: Galeria Miejska Arsenal, 2001.

Mickiewicz, Adam. „O ludziach rozsądnych i ludziach szalonych.” W Alina Kowalczykowa, *Ciemne drogi szaleństwa*, 275–281. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1978.

Piotrowski, Piotr. „Postmodernizm i posttotalitaryzm.” *Magazyn Sztuki*, nr 4 (1994): 56–73.

Piotrowski, Piotr. *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*. Poznań: Rebis, 2011.

„Plastyka.” *Życie Literackie*, nr 35 (1971): 14.

*Przeniknęłam bezszmerowo. Listy do Leszka Przyjemskiego*. Gdańsk: Museum of Hysterics, 1988.

Przyjemski, Leszek. *3 sprawozdanie z wakacji dla Jerzego Pluty 14, 15, 16 IX 1980*. Bydgoszcz: Galeria Autorska, 1980.

Przyjemski, Leszek. *Euro-manifest. Museum of Hysterics 2007–2012*. Dinslaken: Museum of Hysterics, 2013.

Przyjemski, Leszek. „Leszek.” Rozm. przepr. Łukasz Guzek. W *Re/prezentacja. Drogi artystyczne absolwentów gdańskiej ASP*, red. Łukasz Guzek, 67–70. Gdańsk: Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, 2015.

Przyjemski, Leszek. *Nieistniejąca Przytakująca Galeria „Tak” informuje*. Amsterdam: Museum of Hysterics, 2007.

Przyjemski, Leszek. „O krok dalej”. Bydgoszcz: Galeria Autorska, 1980.

Przyjemski, Leszek. *Pokazy prywatne*. Dinslaken: Museum of Hysterics, 2018.

Przyjemski, Leszek. *Ponura historia o grzybkach*. Odc. I: *Pracownikodniówka*. Bydgoszcz: Galeria Autorska, 1980.

Przyjemski, Leszek. *Scenografia do wesela*. Bydgoszcz: Galeria Autorska, 1980.

Przyjemski, Leszek. *Urodzony w anomalii*. Rozm. przepr. Tamara Sztyma. *Gazeta Wielkopolska*, 9 V 2001.

Putrament, Jerzy. „Z życia drobnoustrojów.” *Literatura*, nr 5 (1981): 16.

Przyjemski, Leszek. „Ten kaftan mam do dziś.” Rozm. przepr. Maksymilian Wroniszewski. *Dyskurs Lokalny*, nr 10 (2020) [w druku].

Romanow, Leon. „Zdyscyplinowane furie...” Rozm. przepr. Małgorzata Winter. *Kwartalnik Artystyczny*, nr 4 (1995): 119–121.

Ronduda, Łukasz, Georg Schöllhammer, red. *KwieKulik. Zofia Kulik & Przemysław Kwiek*. Warszawa – Wrocław – Wiedeń: Muzeum Sztuki Nowoczesnej / BWA Wrocław / Kolekcja Sztuki Grupy Erste / Archiwum Kwiekulik, 2012.

Ronduda, Łukasz. *Sztuka polska lat 70. Awangarda*, koncepcja wydawnicza Piotr Uklański. Jelenia Góra – Warszawa: Polski Western / CSW Zamek Ujazdowski, 2009.

Rypson, Piotr. „Nietaktowne przytakiwania.” W *Leszek Przyjemski. Nowa definicja muzeum. Museum of Hysterics 1968–1999*, nd. Bielsko-Biała: BWA Bielsko-Biała, 1999.

„Ryszard Milczewski-Bruno contra Leszek Przyjemski.” *Odra*, nr 11 (1979): 106–107.

Scheff, Thomas J. „Schizofrenia jako ideologia.” Tłum. Kazimierz Jankowski. W *Przełom w psychologii*, wyb. i wstępem opatrzył Kazimierz Jankowski, 241–253. Warszawa: Czytelnik, 1978.

Sienkiewicz, Karol. *Zatańcz ci, co drzezi. Polska sztuka krytyczna*. Kraków–Warszawa: Karakter / Muzeum Sztuki Nowoczesnej, 2014.

Sznajderman, Monika. *Blazen. Maski i metafory*. Warszawa: Iskry, 2014.

Tomczyk, Ryszard. „Anastazy – instytucja nieinstytucjonalna.” *Tygiel*, nr 13–14 (1994): 56–62.

Tomczyk, Ryszard. „Upokorzenie »dowcipnisi« czyli niefortunny przypadek Leszka Przyjemskiego.” *Tygiel*, nr 13–14 (1994): 63–72.

Tomczyk-Watrak, Zofia. *Wybory i przemilczenia. Od szkoły sopockiej do nowej szkoły gdańskiej*. Gdańsk: słowo / obraz, 2001.

Trillat, Etienne. *Historia hysterii*. Tłum. Zofia Podgórska-Klawe, Elżbieta Jamrozik. Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich – Wydawnictwo, 1993.

Truskowski, Jerzy. „ŁLeonhardt (Leszek) Przyjemski: Museum of Hysterics 1968–2068 – odwrócony znak zapytania?.” *Artluk*, nr 2 (2016): 61–69.

Truskowski, Jerzy. „Muzeum of Hysterics 1968–2008. Leszek Przyjemski.” *Sztuka.pl*, nr 6 (2008): 12–15.

Truskowski, Jerzy. *Post Partum Post Mortem. Artyści awangardowi w społeczeństwie socjalistycznym w Polsce 1968–1988 (od Jacka „Krokodyla” Malickiego do Jacka Mikołaja Radeckiego)*. Bielsko-Biała: Galeria Bielska BWA, 2013.

van Voren, Robert. *Psychiatria polityczna*. Brak nazwiska tłum. Warszawa: Wydawnictwo Społeczne KOS / ON: Oświata Niezależna, 1984.

Waśkiewicz, Andrzej K. *Ósma dekada. O świadomości poetyckiej „nowych roczników”*. Wrocław: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich – Wydawnictwo, 1982.

Wiśniewski, Anastazy. *Zeznania kontestatora*. Elbląg: Laboratorium Sztuki Galeria EL, 1971.

Wojciechowski, Aleksander. *Czas smutku, czas nadziei. Sztuka niezależna lat osiemdziesiątych*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1992.

Wroniszewski, Maksymilian. „50 lat nieistnienia Galerii TAK.” *Dyskurs Lokalny*, nr 8 (2020): nd.

Wroniszewski, Maksymilian. „Dekada schizofrenii.” *Dialog*, nr 12 (2019): 185–196.

ENIG-  
LISH  
SUM-  
MA-  
RY

Maksymilian WRONISZEWSKI

## LESZEK PRZYJEMSKI: MADNESS AS A CRITICAL PRACTICE

The article provides an interpretation of Leszek Przyjemski's art in relation to the category of madness and the figure of a madman. The author indicates the link between Przyjemski's work and madness/insaneness/mental disorder – themes broadly undertaken and portrayed by the Polish culture of the 1970s. By extracting this specific aspect of Przyjemski's art, the author is able to present the artist's activity as separate from the mainstream conceptual art and, what is more, to highlight the distinctive position of the artistic activity by Przyjemski and AnastazyWiśniewski (both co-authors of the Gallery Tak) within the political reality of the 1970s. In particular, the author focuses on the interpretation of hysterics – an issue investigated by the artist and depicted by him as a reaction to the neurotic reality created by the official propaganda on the one hand, and on the other, as an outcome of repression resulting from the supervisory nature of the contemporary authority. Furthermore, the article tackles the relation between Przyjemski's art and the critical art of the 1990s.

# GA TE RIVA

IM. ANDRZEJA  
PIERZGALSKIEGO



# GALERIA im. ANDRZEJA PIERZGALSKIEGO

## DOKUMENTY ARTYSTÓW 5

Leszek BROGOWSKI

### Założenia programowe 5

Andrzej Pierzgałski (1938–2016) założył i prowadził w Łodzi w latach siedemdziesiątych Galerię A4. W *Sztuce i Dokumentacji* otwarta została w 2012 roku poświęcona mu galeria. Od 2018 roku autorem jej programu jest Leszek Brogowski.

Rok 1962 zaznaczył się pojawieniem pierwszych książek artystów,<sup>1</sup> których definicję skonstruowała oraz historię w latach 1960–1980<sup>2</sup> i później<sup>3</sup> napisała Anne Moeglin-Delcroix. W owym roku czterech artystów: Ed Ruscha w Stanach Zjednoczonych, Ben (Vautier) i Daniel Spoerri we Francji (z tym że ten drugi urodził się w Rumunii), Dieter Roth w Niemczech – wydało pierw-

sze książki, które zwykle się nazywać „książkami artysty,” aby podkreślić nie ich szczególne walory plastyczne (jak w określeniu „książka artystyczna”), lecz fakt, że artyści traktują je nierozłącznie jako swoje dzieło i zwyczajną książkę. Tytuł przywołanego przed chwilą eseju – *Rok 1962 i później. Inne pojmowanie sztuki* – sugeruje podobne podejście jak u Waltera Benjamina, dla którego prawdziwą kwestią dotyczącą wynalezienia fotografii było nie to, czy jest ona sztuką, czy nie, lecz jak jej uprawianie przekształca pojęcie sztuki w epoce reprodukcji technicznej. Zresztą Benjamin podkreśla na samym początku swego słynnego eseju, że druk jest jedną z tych technik, które czynią formy reprodukowalnymi, lecz nie rozodzi się na ten temat, gdyż – jak powiada – historia drukarstwa jest dobrze znana. Jednak na początku dwudziestego stulecia praktyka druku artysty była nieznaną; znane były natomiast książki bibliofilskie, które zaczęły się pojawiać pod koniec dziewiętnastego wieku, a ich autorami byli często wspólnie malarz i poeta (Edouard Manet/Stéphane Mallarmé, Henri Matisse/Tériade, Maurice

Denis/André Gide etc.), którzy przybliżali książkę do świata grafiki poprzez tradycyjną formę dzieła plastycznego, ograniczony nakład, egzemplarze numerowane i podpisane przez artystę, drukowane często na papierze wytwarzanym metodami rzemieślniczymi etc. Wprawdzie dadaści często wykorzystywali druki ulotne (czasopisma, ulotki, plakaciki, afisze itp.), lecz nie uznawali formy drukowanej za dzieło, choćby była ona poetycka; musiały się zmienić inne kryteria, zwłaszcza pojęciowe, aby można było uznać na przykład ulotkę za pełniącą funkcję dzieła.<sup>4</sup> Te dwa typy praktyki: książka bibliofilska oraz czasopismo dadaistyczne i surrealistyczne, pomimo wszystkich dzielących je różnic, nie pociągnęły za sobą głębokiej przemiany pojęcia sztuki – pierwsza, ponieważ przekształcała pojęcie książki, aby zachować tradycyjne pojmowanie sztuki, druga, ponieważ wykorzystywała druk, aby nadać większy rozmach upowszechnianiu sztuki w formie reprodukcji.

Toteż Benjamin nie mógł uwzględnić praktyki porównywalnej do książki artysty w tekście *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej* (1936). Książki artysty nie można bowiem kojarzyć z reprodukowaniem dzieł, które istniałyby poza samą książką; jest ona dziełem lub tym, co pełni jego funkcję (gdyż samo pojęcie dzieła ewoluowało), i nie jest ani katalogiem, ani reklamowym *bookiem*. To jest dzieło, dla którego książka jest czymś więcej niż nośnikiem, być może medium obciążonym całą historią książki:<sup>5</sup> jej materialną postacią (strony złożone wzdłuż jednej krawędzi), jej funkcjonalnym układem (okładka, wyklejka, spis treści, rozdziały, indeksy, przypisy, tył okładki zwany z angielska *blurb*, kolofon itp.), jej ekonomią – prawdziwym przeciwieństwem rynku sztuki (im większym powodzeniem cieszy się książka, tym większy jest jej nakład, a więc tym niższa powinna być cena) i wreszcie sposobami jej używania, które czynią z niej wymarzone narzędzie pojednania sztuki i życia. Artyści, którzy robią książki, wykorzystują te wszystkie elementy perytekstu, obmyślając i tworząc swoje dzieła. By przywołać tylko jeden przykład: kolofon ma się do książki artysty tak, jak tabliczka opisowa do obrazu czy rzeźby; lecz w odróżnieniu od tabliczki, kolofon stanowi integralną część książki, coś w rodzaju jej dokumentu tożsamości,

który zawiera czasami pewne elementy autoreferencyjne, decydujące dla zrozumienia, odczytania i podejścia do książki, której kolofon jest strukturalnym składnikiem.

Dopiero wtedy, gdy książka jest traktowana jako przedmiot codziennego użytku, jej przejęcie przez artystów pociąga za sobą głęboką ewolucję praktyk artystycznych i pojmowania sztuki. Traktowanie książki jako przedmiotu użytkowego implikuje całą serię poważnych następstw, które jako pierwsza opisała i zanalizowała Anne Moeglin-Delcroix. Technika druku jest w zasadzie przemysłowa (najczęściej offset lub kserokopia), podczas gdy książki bibliofilskie – zwane też „książkami ilustrowanymi,” „książkami malarzy” lub „książkami luksusowymi” – tworzy się, korzystając często z technik rzemieślniczych (papier czerpany, druk za pomocą klasycznych technik graficznych, oprawa, która czyni z nich rzeźby itd.). Cena książki artysty bywa zazwyczaj przystępna. Przez pięćdziesiąt lat *Twentysix Gasoline Stations* (1962) Ruschy sprzedawano za 3 dolary; dziś ta książka jest warta 10.000 dolarów..., lecz nie ma już w obiegu jej egzemplarzy, choć miała dwa wznowienia, w tym jedno w nakładzie trzytysięcznym. Istotnie, nakładu książek artysty nigdy nie ogranicza się po to, by wywołać sztucznie efekt unikatowości, którego potrzebuje rynek sztuki budowany wokół dzieła fetysza. Wprawdzie nakład książki – tego, co nazywamy książką od paru stuleci, a co przyczyniło się w decydujący sposób do demokratyzacji kultury i wszystkich gałęzi wiedzy – jest zawsze ograniczony, lecz wyłącznie z powodów praktycznych: kosztu papieru, przestrzeni magazynowej, przewidywanej sprzedaży itd., itp.; w przypadku książek artystów zaś nakład może być „ograniczony do liczby nabywców.” Jednak obieg sztuki może również zmieniać się radykalnie w stosunku do tradycyjnych instytucji sztuki (muzeów, centrów artystycznych, czasopism poświęconych sztuce, domów aukcyjnych, galerii itp.), kiedy sztuka jest uprawiana w formie książki artysty, ponieważ część tej twórczości przenika do instytucji związanych z książką: bibliotek – publicznych i prywatnych, księgarń, targów książki etc.

Jeżeli fenomen książki artysty jest szczególnie interesujący w perspektywie sztuki wspól-

czesnej, to przede wszystkim dlatego – jak zauważa Anne Mœglin-Delcroix – że pozwala on właśnie zanalizować jej uwarunkowania z nowego punktu widzenia: „Jeżeli wykorzystywanie książki przez awangardy lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych idzie w parze z uciekaniem się do środków dotąd sztuce obcych, po to, by służyć jednemu i temu samemu zamiarowi zerwania z przeszłością, to czyż nie powinien dziwić wybór książki, najbardziej tradycyjnego środka ekspresji, przez twórców najbardziej zaangażowanych w artystyczną nowoczesność? (...) Tkwi w tym pewien paradoks, który zasługuje na podkreślenie w momencie, gdy niektórzy niestrudzenie głoszą koniec książki, jak gdyby była ona skazana na wyjście z użycia przez pojawienie się nowych nośników obrazu i tekstu.”<sup>6</sup> Anne Mœglin-Delcroix odkryła pierwsze książki artystów w Paryżu, w galerii prowadzonej przez Ankę Ptaszekowską; później stała się inicjatorką stworzenia zbioru książek artystów w Bibliothèque nationale (dzisiejszej Bibliothèque nationale de France, BnF).

Równolegle Clive Phillpot, bibliotekarz w szkole sztuk pięknych w Chelsea od roku 1970, zaczął się interesować tymi małymi publikacjami, zwłaszcza w celu udostępniania ich studentom. Od roku 1972 prowadził poświęconą im rubrykę w wydawanym w Londynie magazynie sztuki *Studio International*. W 1977 roku został zatrudniony przez Museum of Modern Art (MoMA) w Nowym Jorku w celu stworzenia Artist Book Collection. Nabędzie ona później, „za kwotę, która nie została podana do wiadomości publicznej,”<sup>7</sup> archiwum Franklin Furnace, na które złożyły się dary artystów. Inne powstałe w ten sposób kolekcje zostały potem zakupione przez instytucje muzealne, na przykład Archive for Small Press & Communication Guya Schraenena, które trafiło do zbiorów Weserburg Museum of Modern Art w Bremie, w Niemczech. Również rynek sztuki poszukuje pierwszych wydań i traktuje od mniej więcej dziesięciu lat książkę artysty jak cenny przedmiot. Ed Ruscha, jeden z najważniejszych malarzy pop artu, zyskał sławę dzięki swoim książkom artysty. W 1975 roku Lucy R. Lippard i Sol LeWitt założyli w Nowym Jorku księgarnię Printed Matter, która ściągająca wiele publikacji artystów, wywodzących się przede wszystkim z dwóch tradycji: ze sztuki

ki konceptualnej i z Fluxusu. Wśród artystów, którzy trwale zapisali się w historii książki artysty, liczącej sobie już pięćdziesiąt lat, wymieńmy przykładowo Eda Ruschę, Dietera Rotha, Marcela Broodthaersa, Jochena Gerza, Roberta Filliou, Roberta Barry’ego, Douglasa Hueblera, Lawrence’a Weinera, Petera Downsbrougha, Christiana Boltanskiego, Hansa Petera Feldmanna, Annette Messenger, Paula Armanda Gette’a, hermana de vriesa, Sola LeWitta, Hanne Darboven, Johna Baldessarię, Bernarda Villersa, Rodneya Grahama, Toma Phillippsa.

Spośród tych artystów tym, który był najbardziej świadomy, o co toczy się gra w dziedzinie książki artysty, był bezsprzecznie Ed Ruscha, który opublikował zbiór tekstów i wywiadów *Leave any Information at the Signal*.<sup>8</sup> Tytuł odwołuje się do jego „fikcji teoretycznej,” zatytułowanej *Information Man* (1971).<sup>9</sup> Nawet jeśli jego wybory związane z niedawną współpracą z marszandem Gagosianem oddalają go w znacznym stopniu od poglądów, których wyrazem są dokumenty opublikowane w tym tomie, Ruscha uznawał książkę artysty za wilka w owczej skórze, a ponieważ książka artysty jest swego rodzaju zapoczątkowaną nową tradycją, jako że nie jest obciążona żadną przeszłością, Ruscha czuł się najbardziej wolny jako artysta, kiedy robił książki. Jego historia i jego zmiana postawy mogłyby być ciekawym tematem, pozwalającym zbadać metody zawłaszczania zjawiska książki artysty przez rynek sztuki, na którym rezygnuje się bądź z nieograniczonego nakładu, bądź z rynkowej ceny książki, bądź ze skromności materialnej etc., tak że nazywa się książką przedmiot, który nie odpowiada już ogólnie przyjętemu pojęciu książki. W tym tkwi krytyczny charakter tych publikacji, które ulegają próbom zawłaszczania jedynie wtedy, gdy zatracają swoją tożsamość i charakter książki.

W roku 2000 powstało na Uniwersytecie Rennes 2 centrum badawcze poświęcone praktykom druku artysty.<sup>10</sup> Zaczęło ono działalność od programu publikacji książek artysty – Éditions Incertain Sens – których katalog obejmuje setkę tytułów, w tym publikacje Dietera Rotha, Roberta Barry’ego, Petera Downsbrougha, hermana de vriesa, Anne i Patricka Poirierów, Jessiki Stock-

holder, Bena Petersona i wielu innych artystów. Zbiory Gabinetu Książki Artysty, współprowadzonego przez Leszka Brogowskiego i Aurélie Noury, obejmujące 4000 pozycji, uzyskały kategorię „wybitnej kolekcji do badań naukowych;” a pilotażowy program jej dygitalizacji jest w toku. Gabinet Książki Artysty wydaje własny periodyk: *Sans niveau ni mètre. Journal du cabinet du livre d'artiste*, który towarzyszył około pięćdziesięciu wystawom monograficznym i tematycznym. Seria wydawnicza *Grise. Recherches sur les publications d'artistes* [Szara. Badania nad publikacjami artystów] została zapoczątkowana w 2013 roku; dotychczas ukazało się w niej sześć tytułów. W ramach renneńskiego centrum badawczego powstało lub powstaje wiele rozpraw doktorskich; oprócz tych, o których wspomnę w artykule poświęconym Pawłowi Petaszo- wi, na wzmiankę zasługuje przynajmniej praca doktorska Yanna Sérandoura, *Lecteurs en série* [Czytelnicy seryjni] (poświęcona głównie nawiązaniom do książki Eda Ruschy<sup>11</sup>) z 2006 roku, praca Stéphane’a Le Merciera, *Le Colporteur ou la mobilité de diffusion de l'imprimé contemporain* [Kolporter albo mobilność rozpowszechniania współczesnego druku] z 2020 roku, wreszcie powstające rozprawy Camille Chevallier, *De la librairie lieu d'art* [O księgarni jako miejscu artystycznym] oraz Alexandrine Bonoron, *Du fanzine au graphzine. Évolution des esthétiques du do-it-yourself* [Od fanzinu do grafzinu. Ewolucja estetyk spod znaku zrób-to-sam]. Współpracująca od samego początku z renneńskim centrum Anne Mœglin-Delcroix proponuje podjęcie kwestii badawczych dotyczących książek artystów, stawiając spinozjańskie pytanie: „czy wiemy wszystko, co może książka?”<sup>12</sup>

4 listopada 2018 roku wysłałem do Pawła Petasza e-mail, proponując mu prezentację w ramach galerii dokumentu w czasopiśmie *Sztuka i Dokumentacja / Art & Documentation*. Nie otrzymawszy od niego odpowiedzi, dowiedziałem się o jego śmierci 18 kwietnia 2019 roku; zamiar opublikowania poświęconych mu materiałów nabrał jeszcze większego sensu i znaczenia, ponieważ Petasz był jednym z dwóch lub trzech polskich artystów, którzy uprawiali ten typ małych publikacji.

## Podziękowania

Składam serdeczne podziękowania na ręce Pawła Petasza, syna artysty, za niezawodne wsparcie przygotowań niniejszego wydania Galerii im. Andrzeja Pierzgałskiego i za zgodę na przedruk dokumentów autorstwa jego ojca. Dziękuję również Anne Mœglin-Delcroix za wypożyczenie książek artysty i numerów pisma *Commonpress*, które posiada w swojej bibliotece, i Morgane Mignon z Maison des Sciences de l’Homme w Bretanii (MSHB) za sporządzenie na najwyższej jakości sprzęcie skanów tych dokumentów, a także Marie Boivent za cenne informacje na temat periodyków artysty i zbiorów archiwalnych.

## Przypisy

<sup>1</sup> Anne Mœglin-Delcroix, „1962 et après. Une autre idée de l’art,” w *Sur le livre d'artiste. Articles et écrits de circonstance (1981–2005)* (Marseille: Le mot et le reste, 2006), 345–373.

<sup>2</sup> Anne Mœglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste. Une introduction à l'art contemporain* (Marseille: Le mot et le reste, 2011), 444. Nowe wydanie przejrzone i poszerzone.

<sup>3</sup> Mœglin-Delcroix, *Sur le livre d'artiste*, 592.

<sup>4</sup> Por. Leszek Brogowski, Aurélie Noury, „De la main à la main: le tract comme contre-pouvoir esthétique,” [Z ręki do ręki: ulotka jako estetyczna przeciwwładza], *Sans niveau ni maître. Journal du cabinet du livre d'artiste*, nr 22 (styczeń-luty 2012): 4; [https://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiques-poetiques/incertain-sens/CLA/PDF/journal\\_22.pdf](https://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiques-poetiques/incertain-sens/CLA/PDF/journal_22.pdf).

<sup>5</sup> Leszek Brogowski, *Éditer l'art. Le livre d'artiste et l'histoire du livre*, [Wydawać sztukę. Książka artysty a historia książki] (Rennes: Éditions Incertain Sens, seria Grise, 2016), 456. Wydanie drugie przejrzone i poszerzone, wydanie pierwsze 2010.

<sup>6</sup> Mœglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste*, 1.

<sup>7</sup> Clive Phillpot, „De N. E. Ting co. à n’importe quoi,” [Od N. E. Tong co. do byle czego], w *Le Livre d'artiste*, red. Leszek Brogowski i Anne Mœglin-Delcroix (Rennes: Éditions Incertain Sens, seria Grise, 2013), 53.

<sup>8</sup> Ed Ruscha, *Leave any Information at the Signal*, edited by Alexandra Schwartz (Cambridge, Mass. – London: MIT Press, 2002), 456.

<sup>9</sup> Przekład w wydanej po francusku dokumentacji: „Livres d’artistes. L’esprit du réseau,” oprac. Leszek Brogowski i Anne Mœglin-Delcroix, *Nouvelle revue d'esthétique*, nr 2 (2008): 23–24. Tytuł *Monsieur Je-sais-tout* [Pan Wiem-wszystko].

<sup>10</sup> Zob.: <https://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiques-poetiques/incertain-sens/>.

<sup>11</sup> Istnieje dzisiaj ponad czterysta jej pastiszy lub innego typu nawiązań: [https://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiques-poetiques/incertain-sens/CLA/PDF/journal\\_37.pdf](https://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiques-poetiques/incertain-sens/CLA/PDF/journal_37.pdf).

<sup>12</sup> Mœglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste*, 101.

## ANDRZEJ PIERZGALSKI GALLERY ARTISTS' DOCUMENTS 5

### Leszek BROGOWSKI Programme Assumptions 5

Andrzej Pierzgalski (1938-2016) established and managed the A4 Gallery in Łódź, in the seventies. In 2012 the *Art and Documentation* journal created a gallery dedicated to him. Since 2018 Leszek Brogowski has been authoring the gallery's programme.

The year 1962 was marked by the occurrence of first artists' books<sup>1</sup> whose definition was coined, and whose history was recorded in years 1960–1980<sup>2</sup> and later<sup>3</sup> by Anne Mœglin-Delcroix. In this same year four artists: Ed Ruscha in the USA, Ben (Vautier) and Daniel Spoerri in France (though the latter originated from Romania), Dieter Roth in Germany – issued first publications now

commonly known as artist's book - not aiming to stress their visual artistry (as this is embraced by the term "artistic book"), but to mark the fact that the artists found these publications an undisputable part of their oeuvre as well as simply books. The title of the abovementioned essay – *The Year 1962 and Later. A different notion of art* – seems to immediately suggest a similar attitude as in the work of Walter Benjamin who found the question concerning photography not concern whether photographing was art, but how this practice transformed the notion of art during the technical reproduction era. Indeed, at the very beginning of his renowned essay Benjamin stresses that print is one of the methods which make various forms possible to reproduce; he does not, however, elaborate on that, since, as he mentions, the history of print is widely known. Yet, at the beginning of the twentieth century the practice of print described here was not known in the world of art was not known; one knew about bibliophile books which emerged late in the nineteenth century, and were usually

authored by collaborating duos of a painter and a poet (Edouard Manet/Stéphane Mallarmé, Henri Matisse/Tériade, Maurice Denis/André Gide etc.), who introduced books into the realm of graphics - a traditional visual work of art, restricted number of copies, each numbered and signed by the artist, printed usually on hand-crafted paper, etc. And though Dada artists used lighter printed forms (journals, fliers, posters, bills etc.), they did not acknowledge them as works of art, however poetic they might have been; other criteria had to change, especially in terminology, for anyone to recognize a flier, for example, as a printed form functioning as a work of art.<sup>4</sup> These two types of practice: bibliophile books and Dada journals, despite all differences between them, did not trigger any profound change in the understanding of art – the former because it changed the notion of a book to fit the traditional notion of art, the latter because it utilised print to better promote art in the form of a reproduction.

Thus, Benjamin could not elaborate on a practice similar to an artist's book in his text *The Work of Art in The Age of Technical Reproduction* (1936). An artist's book cannot be associated with reproducing works of art which would exist separately, outside the book itself; the book is the work, or it functions as the work (since the term has evolved), and it is neither a catalogue nor an advertising booklet. It is a piece of art where a book means more than a medium, even such bearing the whole history of print on its shoulders:<sup>5</sup> its material form (pages bound on the one side), its functional order (cover, endpapers, table of contents, chapters, indexes, footnotes, the back of the cover often with a blurb, colophon, etc.), its economy – the true opposite of that in the art market (the more adored a book is, the more copies are printed, and therefore, the lower its price should be), and finally, manners of its use which make it the ultimate tool to merge art with life. Artists who make books employ all the elements of peritext when devising and creating their works. To mention, for instance: a colophon in an artist's book plays the same role as a description plaque next to a painting or a sculpture; however, unlike

such plaque, a colophon remains an integral part of a book, something like its ID which may involve certain reference elements, crucial to understanding, deciphering, approaching a book whose structural elements include the colophon.

Only when a book is perceived as an everyday object, its adoption by artists brings about a serious evolution in artistic practices as well as in the comprehension of art. Treating books as household objects implies a series of notable consequences, first analysed by Anne Mœglin-Delcroix. The technology of print is, broadly speaking, industrial (mainly offset, photocopy), whereas bibliophile books – also known as "illustrated books," "painter's books" or "luxury books" – often employ crafting techniques (handmade paper, traditional graphic techniques of print, covers that make them sculptural objects, etc.). The price of an artist's book is often low. For fifty years *Twentysix Gasoline Stations* (1962) by Ruscha was sold for 3 dollars; today this book is worth 10.000 dollars...; yet there are no more of its copies available in circulation; even though it was reissued twice, one of the reissues as big as three thousand copies. In fact, the number of copies of an artist's book is never restricted in order to artificially trigger the rarity effect which is needed by the art world structured around the idea of a piece-fetish. And though the number of copies available per edition of a book – the thing we have called a book for several centuries, and what contributed to the democratization of culture and all branches of knowledge – is always limited, it is so only for practical reasons: the cost of paper, storage space, forecasted sales, etc. Whereas in case of artists' books the number of copies can be "limited to the number of purchasers." However, the circulation of art can also change radically in relation to traditional art institutions (museums, art centres, art journals, auction houses, galleries, etc.) when art is made in the form of an artist's book because then some of the artwork is presented also by institutions related to books: public and private libraries, bookshops, book fairs, etc.

If the phenomenon of an artist's book is particularly interesting in the perspective of contemporary art, it is mainly because – as Anne



Mœglin-Delcroix notes – that it enables one to analyse its conditions from a fresh point of view: “If the use of books by avant-gardes in the sixties and seventies goes in line with employing means strange to art beforehand in order to serve one and the same purpose of breaking all links to the past, does it not seem strange that people so immersed in contemporary art should choose the form of a book – the most traditional medium of expression? (...) There is a paradox here which deserves stressing at the moment when everybody claim restlessly that the days of a book are numbered, as if it was bound to become obsolete, replaced by the newly occurred media providing text and image.”<sup>6</sup> Anne Mœglin-Delcroix unearthed first artists’ books in Paris at a gallery run by Anka Ptaszowska; she later initiated the creation of an artists’ books collection at the Bibliothèque nationale (today Bibliothèque nationale de France, BNF).

At the same time Clive Phillpot, a librarian at a school of fine arts in Chelsea since 1970, commenced nurturing an interest in small publications, mainly for the purpose of showing them to students. Since 1972 he run a column devoted to these books in a London art magazine *Studio International*. In 1977 he became an employee at the Museum of Modern Art (MoMA) in New York with a task to create the institution’s Artist Book Collection. A while later this same institution bought, “for a price which was not revealed to the public,”<sup>7</sup> Franklin Furnace’s archive which consisted of artists’ donations and gifts. Other collections built in this manner were later purchased by various museums; for example, Guy Schraenen’s Archive for Small Press & Communication became part of the collection at Weserburg Museum of Modern Art in Bremen, Germany. Also the art market seeks first editions and has treated, for the last decade or so, artists’ books as valuable objects. Ed Ruscha, one of the most important pop art painters, became famous for his artist’s books. In 1975 Lucy R. Lippard and Sol LeWitt established the Printed Matter bookshop in New York. They gathered there numerous artists’ publications mainly stemming from two traditions – conceptual art and Fluxus. Among the artists who became a firm

part of the artist book’s history, which is already half a century old, one can mention Ed Ruscha, Dieter Roth, Marcel Broodthaers, Jochen Gerz, Robert Filliou, Robert Barry, Douglas Huebler, Lawrence Weiner, Peter Downsbrough, Christian Boltanski, Hans Peter Feldmann, Annette Messager, Paul Armand Gett, herman de vries, Sol LeWitt, Hanne Darboven, John Baldessari, Bernard Villers, Rodney Graham, Tom Phillips.

And if one was to name a single artist who was truly aware of what was at stake in the game concerning artists’ books, one would utter Ed Ruscha who published a set of texts and interviews *Leave any Information at the Signal*.<sup>8</sup> The title refers to his “theoretical fiction” entitled *Information Man* (1971).<sup>9</sup> Even if his choices concerning a recent collaboration with an art dealer Gagosinian distance him greatly from the views expressed within the documents he presented in the abovementioned volume, Ruscha found artists books a “wolf in sheep’s clothing;” and since they have started forming their own new tradition, without the burden of the past, Ruscha felt most free as an artist who made books. His story along with the change of attitude could be an interesting research topic which would allow one to analyse methods of the appropriation of artists’ books by the art market where previously unrestricted number of copies per edition became restricted, common market price of the book was abandoned, and modest materials replaced with more exclusive ones, etc.; and so, the object which is to remain a book, fails to present the qualities of what is commonly known as a book. Here lies the critical character of the publications which fall prey to such appropriation only when they lose their identity and the characteristics of a book.

As soon as in 2002, at the Rennes 2 University a research centre devoted to artists’ printing practices was established.<sup>10</sup> Its activity commenced by creating an artists’ books publishing programme - Éditions Incertain Sens – with a hundred titles already in its catalogue, including books by Dieter Roth, Robert Barry, Peter Downsbrough, herman de vries, Anne and Patrick Poirier, Jessika Stockholder, Ben Peterson and many others. The collection

of the Artist’s Book Cabinet, co-created by Leszek Brogowski and Aurélie Noury, and consisting of 4.000 entries, won the category of “a distinguished scientific research collection;” a pilot programme of its digitalization is pending. Artist’s Book Cabinet publishes also a journal: *Sans niveau ni mètre. Journal du cabinet du livre d’artiste* which has accompanied approximately fifty monographic and thematic exhibitions. A publication series Grise. Recherches sur les publications d’artistes [Grey. Research upon artists’ publications] was commenced in 2013 and has issued six books up to this point. As part of the Rennes 2 research centre’s framework numerous doctoral dissertations have been produced; apart from those which I am going to mention in the article concerning Paweł Petasz, I should list here at least a few more: Yann Sérandour’s, *Lecteurs en série* [Serial Readers] (describing mostly references to a book by Ed Ruscha<sup>11</sup>), 2006; Stéphane Le Mercier’s, *Le Colporteur ou la mobilité de diffusion de l’imprimé contemporain* [Newsmonger or the Distribution Mobility of Contemporary Print], 2020; and the ongoing projects - Camille Chevallier’s, *De la librairie lieu d’art* [About a Bookstore as an Artistic Spot] and Alexandrine Bonoron’s, *Du fanzine au graphzine. Évolution des esthétiques du do-it-yourself* [From Fanzine to Graphzine. The evolution of the do-it-yourself aesthetics.]. Anne Mœglin-Delcroix, who has worked closely with the centre at Rennes 2, promotes the notion of researching artists’ books in the light of a Spinosian question “do we know all the ways we can know a book?”<sup>12</sup>

On the 4th November 2018 I emailed Paweł Petasz offering to present his artwork in this *Art and Documentation* document gallery. Not having received an answer I later learned about his death on April 11th, 2019; the idea to publish materials concerning his work became even more reasoned and meaningful, since he was one of the two, maybe three Polish artists who practiced this type of small publications.

## Acknowledgments

I would like to express my heartfelt thanks to Paweł Petasz, the son of the artist, for his reliable support in the preparation of this edition of Andrzej Pierzgałski Gallery and for permission to reprint documents authored by his father. I also thank Anne Mœglin-Delcroix for borrowing the artist’s books and issues of the *Commonpress* magazine she has in her library, and Morgane Mignon from Maison des Sciences de l’Homme in Brittany (MSHB) for making scans of these documents on the highest quality equipment, and Marie Boivent for valuable information on the artist’s periodicals and archival collections.

## Notes

<sup>1</sup> Anne Mœglin-Delcroix, “1962 et après. Une autre idée de l’art” [The Year 1962 and Later. A different notion of art], in *Sur le livre d’artiste. Articles et écrits de circonstance (1981–2005)* (Marseille: Le mot et le reste, 2006), 345–373.

<sup>2</sup> Anne Mœglin-Delcroix, *Esthétique du livre d’artiste. Une introduction à l’art contemporain* (Marseille: Le mot et le reste, 2011), 444. New edition, revised and extended.

<sup>3</sup> Mœglin-Delcroix, *Sur le livre d’artiste*, 592.

<sup>4</sup> See: Leszek Brogowski, Aurélie Noury, “De la main à la main: le tract comme contre-pouvoir esthétique” [From Hand to Hand: a leaflet as an aesthetic counter power], *Sans niveau ni maître. Journal du cabinet du livre d’artiste*, nr 22 (Jan-Feb 2012): 4; [https://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiques-poetiques/incertain-sens/CLA/PDF/journal\\_22.pdf](https://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiques-poetiques/incertain-sens/CLA/PDF/journal_22.pdf).

<sup>5</sup> Leszek Brogowski, *Éditer l’art. Le livre d’artiste et l’histoire du livre*, [Publishing Art. An artist’s book and the history of a book] (Rennes: Éditions Incertain Sens, series Grise, 2016), 456. New edition, revised and extended, first edition 2010.

<sup>6</sup> Mœglin-Delcroix, *Esthétique du livre d’artiste*, 1.

<sup>7</sup> Clive Phillpot, „De N. E. Ting co. à n’importe quoi,” [From N. E. Tong co. to whatever], in *Le Livre d’artiste*, ed. Leszek Brogowski and Anne Mœglin-Delcroix (Rennes: Éditions Incertain Sens, series Grise, 2013), 53.

<sup>8</sup> Ed Ruscha, *Leave any Information at the Signal*, edited by Alexandra Schwartz (Cambridge, Mass. – London: MIT Press, 2002), 456.

<sup>9</sup> Translated in a French publication “Livres d’artistes. L’esprit du réseau,” ed. Leszek Brogowski and Anne Mœglin-Delcroix, *Nouvelle revue d’esthétique*, no. 2 (2008): 23–24. Entitled *Monsieur Je-sais-tout* [Mister I-Know-Everything].

<sup>10</sup> See: <https://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiques-poetiques/incertain-sens/>.

<sup>11</sup> Today there are more than four hundred of its pastiches and other types of references: [https://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiques-poetiques/incertain-sens/CLA/PDF/journal\\_37.pdf](https://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiques-poetiques/incertain-sens/CLA/PDF/journal_37.pdf).

<sup>12</sup> Mœglin-Delcroix, *Esthétique du livre d’artiste*, 101.

## GALERIE dédiée à ANDRZEJ PIERZGALSKI DOCUMENTS D'ARTISTES 5

Leszek BROGOWSKI

### Hypothèses du programme 5

Dans les années 1970, Andrzej Pierzgalski (1938-2016) a fondé et dirigé à Łódź la galerie A4. Depuis 2012, la revue *Art & Documentation* lui dédie en son sein une galerie. Leszek Brogowski est chargé de sa programmation depuis 2018.

L'année 1962 a été marquée par l'apparition des premiers livres d'artistes<sup>1</sup>, dont Anne Moëglin-Delcroix a construit le concept et a écrit l'histoire de 1960 à 1980<sup>2</sup>, et au-delà<sup>3</sup>. Cette année-là quatre artistes – Ed Ruscha aux États-Unis, Ben (Vautier) et Daniel Spoerri en France (mais ce dernier est né en Roumanie), Dieter Roth en Allemagne – ont publié les premiers livres

qu'on a convenu d'appeler « livres d'artiste » pour souligner non pas ses qualités plastiques particulières (comme dans l'expression « livre artistique »), mais le fait que les artistes les considèrent comme indissociablement leur œuvre et un livre ordinaire. Le titre de l'essai qu'on vient d'évoquer – « 1962 et après. Une autre idée de l'art » – suggère d'emblée une approche analogue à celle de Walter Benjamin pour qui la vraie question n'était pas de savoir si la photographie est ou non de l'art, mais comment sa pratique transforme le concept de l'art à l'époque de la reproductibilité technique. D'ailleurs Benjamin souligne au tout début de son célèbre essai que l'imprimerie est une de ces techniques qui rendent les formes reproductibles, mais il ne s'y attarde pas, car, dit-il, l'histoire de l'imprimerie est bien connue. Mais au début du XX<sup>e</sup> siècle, la pratique de l'imprimé d'artiste était inconnue ; on connaissait en revanche les livres de bibliophilie, inaugurées à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, réalisées souvent par un peintre et un poète (E. Manet/S. Mallarmé, H. Matisse/Tériade, M. Denis/A. Gide,

etc.), qui tiraient le livre vers la gravure : forme traditionnelle d'œuvre plastique, à tirage limité, numéroté et signé par l'artiste, imprimé souvent sur le papier de production artisanale, etc. Certes, les dadaïstes ont beaucoup utilisé des d'imprimés légers (revues, tracts, papillons, affiches, etc.) mais ils considéraient la forme imprimée comme support d'œuvres, fussent-ils poétiques ; il a fallu que d'autres conditions évoluent, notamment conceptuelles, pour qu'on puisse considérer par exemple le tract comme ce qui tient lieu de l'œuvre<sup>4</sup>. Ces deux types de pratique, aussi différents soient-ils : le livre de bibliophilie et la revue dadaïste et surréaliste, n'ont pas entraîné la transformation du concept de l'art, l'un parce qu'il transformait le concept du livre pour préserver le concept traditionnel de l'art, l'autre parce qu'il utilisait l'imprimé pour amplifier la diffusion de l'art sous la forme de reproduction.

Aussi Benjamin n'a-t-il pu envisager une pratique comparable au livre d'artiste dans *L'Œuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique* (1936). En effet, le livre d'artiste n'est pas associable à la reproduction d'œuvres qui existeraient en dehors du livre lui-même ; il est l'œuvre, ou ce qui en tient lieu, et n'est ni un catalogue, ni un *book* publicitaire. C'est une œuvre dont le livre est plus qu'un support, peut-être un médium, chargé de toute l'histoire du livre<sup>5</sup> : de son dispositif matériel (pages reliées d'un côté), de son dispositif fonctionnel (couverture, page de garde, sommaire, chapitres, indexes, note de bas de page, quatrième de couverture, dit « blurb » en anglais, le colophon, etc.), de son économie, vrai contre-pied du marché de l'art (plus le livre a du succès, plus tirage est important, et moins cher doit être le livre), et enfin de ses usages qui en font un véhicule rêvé de la réconciliation de l'art et de la vie. Les artistes qui font des livres utilisent tous ces éléments du péri-texte pour concevoir et construire leurs œuvres. Pour ne prendre qu'un exemple : le colophon est au livre d'artiste ce que le cartel est au tableau ou à la sculpture ; mais à la différence du cartel, le colophon fait partie intégrante du livre, une sorte de carte d'identité de celui-ci, qui comporte parfois des éléments autoréférentiels, décisifs pour l'appréhension, la

lecture et l'approche du livre dont le colophon est l'élément structurel.

C'est seulement lorsque le livre est considéré comme un objet d'usage quotidien que son appropriation par les artistes entraîne l'évolution profonde des pratiques de l'art et du concept de l'art. Considérer le livre comme objet d'usage, cela implique toute une série de conséquences importantes qu'Anne Moëglin-Delcroix a été la première à décrire et à analyser. La technique d'impression est en principe industrielle (le plus souvent l'offset ou la photocopie), tandis que les livres de bibliophilie – appelés aussi « livres illustrés », « livres de peintres » ou « livres de luxe » – font souvent appel à des techniques artisanales (papier fait main, impression en techniques graphiques classiques, relier qui en fait une sculpture, etc.). Le prix du livre d'artiste est en principe abordable. Pendant 50 ans, *Twenty-six Gasoline Stations* (1962) de Ruscha a été vendu à 3 \$ ; il vaut aujourd'hui au moins 10.000 \$... mais il n'y a plus d'exemplaires en circulation, alors qu'il y en a eu deux rééditions, dont une à 3.000 exemplaires. En effet, le tirage des livres d'artistes n'est jamais limité pour produire artificiellement de la rareté dont a besoin le marché de l'art, construit autour de l'œuvre-fétiche. Certes, le tirage du livre – de ce que nous appelons livre depuis quelques siècles, et qui a contribué de manière décisive à la démocratisation de la culture et de tous les savoirs – est toujours limité, mais pour des raisons pratiques : coût du papier, espace disponible pour le stockage, prévisions de ventes, etc., et, dans le cas d'artistes, par exemple : « tirage limité au nombre d'acheteurs ». Mais la circulation de l'art peut également changer radicalement par rapport aux institutions traditionnelles de l'art (musées, centres d'art, revues d'art, salles de ventes, galeries, etc.) lorsque l'art est pratiqué sous la forme du livre d'artiste, car une partie de cette production s'immisce dans les institutions du livre : bibliothèques – publiques et intimes –, librairies, foires du livres, etc.

Si le phénomène du livre d'artiste est particulièrement intéressant dans l'horizon de l'art contemporain, c'est notamment, comme le remarque Anne Moëglin-Delcroix, c'est parce qu'il

permet, précisément, d'en analyser les enjeux du point de vue inédit : « Si l'utilisation du livre par les avant-gardes des années soixante et soixante-dix va de pair avec le recours à des moyens jusque-là étrangers à l'art pour servir un seul et même projet de rupture avec le passé, ne faut-il pas s'étonner du choix du livre, moyen d'expression traditionnel entre tous, par les créateurs les plus engagés dans la modernité artistique? [...] Il y a là un paradoxe qui mérite d'être relevé au moment où d'aucuns ne se lassent pas d'annoncer la fin du livre comme s'il était condamné à la désuétude par l'arrivée des nouveaux supports de l'image et du texte<sup>6</sup>. » Anne Mœglin-Delcroix a découvert les premiers livres d'artistes à Paris, dans la galerie dirigée par Anka Ptaszkowska, dont le nom changeait avec chaque exposition ; par la suite, elle est devenue la cheville ouvrière de la création du fonds de livres d'artistes à la Bibliothèque nationale (aujourd'hui Bibliothèque nationale de France, BNF).

Parallèlement, Clive Phillpot, bibliothécaire à l'école d'art de Chelsea à partir de 1970, a commencé à s'intéresser à ces petites publications, notamment pour les rendre accessibles aux étudiants. À partir de 1972, il y consacrait une chronique dans le magazine d'art *Studio international*, publié à Londres. En 1977, il a été embauché par le Museum of Modern Art (MoMA) à New York pour construire *Artist Book Collection*. Celle-ci procédera par la suite à l'acquisition « pour une somme non divulguée<sup>7</sup> » des archives Franklin Furnace qui se sont construites à travers les dons d'artistes. D'autres fonds constitués de cette manière ont depuis été acquis par les institutions muséales, comme Archive for Small Press & Communication de Guy Schraenen, qui a rejoint les collections du Weserburg Museum of Modern Art à Brême en Allemagne. Pareillement, le marché de l'art cherche les éditions princeps et depuis une dizaine d'années fait du livre d'artiste un objet précieux. Ed Ruscha, un des peintres les plus importants du Pop Art, est devenu célèbre grâce à ses livres d'artiste. En 1975, Lucy R. Lippard et Sol LeWitt ont créé à New York la librairie Printed Matter qui attirait de nombreuses publications d'artistes, se recrutant notamment de deux traditions, les uns de l'art conceptuel,

les autres du Fluxus. Parmi les artistes qui se sont durablement inscrits dans l'histoire du livre d'artiste, qui compte désormais plus de 50 ans, mentionnons à titre d'exemple Ed Ruscha, Dieter Roth, Marcel Broodthaers, Jochen Gerz, Robert Filliou, Robert Barry, Douglas Huebler, Lawrence Weiner, Peter Downsbrough, Christian Boltanski, Hans Peter Feldmann, Anette Messenger, Paul-Armand Gette, Herman de Vries, Sol LeWitt, Hanne Darboven, John Baldessari, Bernard Villers, Rodney Graham, Tom Phillips.

Parmi ces artistes, celui qui était le plus conscient des enjeux liés à la pratique du livre d'artiste, c'est indéniablement Ed Ruscha dont il existe un recueil de textes et interviews, *Leave any Information at the Signal*<sup>8</sup> ; le titre fait référence à sa « fiction théorique » intitulée « Information Man<sup>9</sup> » (1971). Même si ses choix liés à sa récente collaboration avec le marchand Gagosian l'éloignent considérablement des positions que définissent les documents publiés dans ce recueil, Ruscha considérait le livre d'artiste comme un « loup déguisé en brebis » et, étant donné que le livre d'artiste est une sorte de nouvelle tradition qui s'ouvre, car elle n'est chargée d'aucun passé, Ruscha se sentait le plus libre comme artiste quand il faisait les livres. Son histoire et son changement de posture pourraient être un objet intéressant pour étudier les méthodes de récupération du phénomène du livre d'artiste par le marché de l'art où l'on renonce soit au tirage illimité, soit au prix du marché du livre, soit à la modestie matérielle, etc., en sorte d'on appelle livre un objet qui ne correspond plus au concept en usage du livre. Là réside l'esprit critique des ces publications qui ne cèdent aux tentatives de récupération qu'en perdant leur identité et le caractère du livre.

Dès 2000, à l'université Rennes 2 a été fondé un centre d'étude consacré aux pratiques de l'imprimé d'artiste<sup>10</sup>. Il débuta par un programme de publications de livres d'artiste dont le catalogue compte une centaine de titres, dont les publications de Dieter Roth, de Robert Barry, de Peter Downsbrough, de Herman de Vries, d'Anne et Patrick Poirier, de Jessica Stockholder, de Ben Peterson, de Ben Kinmont, et de bien d'autres artistes. Le fonds du Cabinet du livre d'artiste,

codirigé par Leszek Brogowski et Aurélie Noury, comporte 4.000 lots a été labellisé « Collection d'excellence pour la recherche » ; un projet pilote de numérisation est en cours. Le Cabinet du livre d'artiste est doté d'un périodique, *Sans niveau ni mètre. Journal du Cabinet du livre d'artiste*, qui a accompagné une cinquantaine d'expositions monographiques et thématiques. La collection « Grise. Recherches sur les publications d'artistes » a été inaugurée en 2013 ; six titres ont été publiés jusqu'à aujourd'hui. Plusieurs thèses de doctorat ont notamment été réalisées ou sont en cours dans le cadre du centre de recherche rennais ; outre celles qui seront évoquées dans l'article consacré à Paweł Petasz, méritent d'être mentionnées au moins celle de Yann Sérandour, *Lecteurs en série* (consacrée notamment aux reprises du livre d'Ed Ruscha<sup>11</sup>), 2006, celle de Stéphane Le Mercier, *Le Colporteur ou la mobilité de diffusion de l'imprimé contemporain*, 2020, celles, en cours, de Camille Chevallier, *De la librairie lieu de l'art* et d'Alexandrine Bonoron, *Du fanzine au graphzine. Evolution des esthétiques du do-it-yourself*. – Complice du centre rennais depuis sa création, Anne Mœglin-Delcroix propose l'ouverture des questions de recherche sur les livres d'artistes, en posant cette question spinosiste : « Sait-on tout ce que peut le livre ?<sup>12</sup> »

Le 4 novembre 2018, j'ai écrit un e-mail à Paweł Petasz lui proposant une présentation dans le cadre de la galerie du document dans *Art and Documentation*. Sans réponse de sa part, j'ai appris son décès le 11 avril 2019 ; l'idée de lui consacrer un dossier prenait encore plus de sens et d'importance, car il a été un des deux ou trois artistes polonais qui ont pratiqué ce types de petites publications.

## Remerciements

Je remercie Paweł Petasz, fils de l'artiste, pour le soutien sans faille apporté à la préparation de cette édition de Galerie dédiée à Andrzej Pierzgalski et pour son autorisation à reproduire ici les documents dont son père a été l'auteur. Je remercie également Anne Mœglin-Delcroix de nous avoir prêté quelques livres de l'artiste et numéros de la revue *Commonpress* qu'elle avait dans son fonds, et Morgane Mignon de la Maison des sciences de l'homme en Bretagne de les avoir scannés pour nous avec les équipements de pointe que possède la MSHB. Enfin, je remercie Marie Boivent pour les précieuses informations sur les périodiques publiés par Paweł Petasz et sur les fonds d'archives.

## Notes

<sup>1</sup> Anne Mœglin-Delcroix, « 1962 et après. Une autre idée de l'art », dans *Sur le livre d'artiste. Articles et écrits de circonstance (1981-2005)*, Marseille, Le mot et le reste, 2006, p. 345-373.

<sup>2</sup> Anne Mœglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste. Une introduction à l'art contemporain*, nouvelle édition revue et augmentée, Marseille, Le mot et le reste, 2011, 444 p.

<sup>3</sup> Anne Mœglin-Delcroix, *Sur le livre d'artiste, op. cit.* 592 p.

<sup>4</sup> Cf. Leszek Brogowski, Aurélie Noury, « De la main à la main : le tract comme contre-pouvoir esthétique », dans *Sans niveau ni mètre. Journal du cabinet du livre d'artiste*, n° 22, janvier-février 2012, p. 4 : [https://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiques-poetiques/incertain-sens/CLA/PDF/journal\\_22.pdf](https://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiques-poetiques/incertain-sens/CLA/PDF/journal_22.pdf).

<sup>5</sup> Leszek Brogowski, *Éditer l'art. Le livre d'artiste et l'histoire du livre* (2010), réédition revue et augmentée, Rennes, Éditions Incertain Sens, coll. « Grise », 2016, 456 p.

<sup>6</sup> Mœglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste, op. cit.*, p. 1.

<sup>7</sup> Clive Phillpot, « De N.E. Ting co. à n'importe quoi », dans *Le Livres d'artiste : quels projets pour l'art ?* Leszek Brogowski, Anne Mœglin-Delcroix (éd.), Rennes, Éditions Incertain Sens, coll. « Grise », 2013, p. 53.

<sup>8</sup> Ed Ruscha, *Leave any Information at the Signal*, edited by Alexandra Schwartz, Cambridge, London, MIT Press, 2002, p. 456.

<sup>9</sup> Traduit en français dans le dossier : « Livres d'artistes. L'esprit du réseau », Leszek Brogowski, Anne Mœglin-Delcroix (éd.), *Nouvelle revue d'esthétique*, n° 2, 2008, sous le titre : « Monsieur Je-sais-tout », p. 23-24.

<sup>10</sup> <https://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiques-poetiques/incertain-sens/>.

<sup>11</sup> Il en existe aujourd'hui plus de 400 pastiches et autre reprise : [https://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiques-poetiques/incertain-sens/CLA/PDF/journal\\_37.pdf](https://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiques-poetiques/incertain-sens/CLA/PDF/journal_37.pdf).

<sup>12</sup> Mœglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste, op. cit.*, p. 101.



# Karina DZIEWECZYŃSKA

PAWEŁ PETASZ.  
RYS BIOGRAFICZNY

## Wstęp

Niniejszy tekst jest pierwszą częścią rysu biograficznego Pawła Petasza.

Na wiosnę bieżącego roku, przystępując do pracy nad jego biografią, zakładałam, że w jednym artykule pokrótce, aczkolwiek całościowo zaprezentuję wszystkie kluczowe aktywności i ważniejsze etapy życia tego artysty. Niemniej rozpoczęte przeze mnie badania, jak i przeprowadzone pierwsze rozmowy ze świadkami działań Petasza zrewidowały wstępne założenia. Większość informacji uzyskiwanych na bieżąco wymagała nieustannej, czasochłonnej weryfikacji, zarówno w zasobach archiwalnych, jak i podczas kolejnych wywiadów ze świadkami.

Na razie nie do wszystkich źródeł udało mi się dotrzeć, a także nie wystarczyło czasu, aby ze wszystkimi osobami przeprowadzić kluczowe rozmowy. Ten proces cały czas trwa. Stąd też decyzja o podziale publikacji zbieranego na temat Petasza materiału i przedstawienia go w dwóch kolejnych numerach *Sztuki i Dokumentacji*. W pierwszym – zarysowuję życie artysty od jego korzeni rodzinnych do etapu twórczości mailartowej, w drugim

– odniosę się do kolejnych wątków z jego biografii, m.in. sztuki komputerowej, działalności w ramach elbląskiego oddziału ZPAP-u (w tym przedstawienia przyczyn rozwiązania filii Związku w Elblągu), relacji z elbląskim środowiskiem plastycznym, aktywności społecznej w elbląskim oddziale Towarzystwa Opieki nad Zwierzętami oraz życia rodzinnego. Nie wykluczam również rozwinięcia wątków już przedstawionych w obecnym numerze.

\*\*\*

Paweł Petasz zmarł 11 kwietnia 2019 roku w Elblągu, mieście, z którym na stałe związał się w latach siedemdziesiątych dwudziestego wieku. Niestety, w lokalnym środowisku artystycznym nigdy nie został doceniony i nie do końca też był przez nie akceptowany. Co więcej, często spotykał się z krytyką. Jednak na różnego rodzaju zarzuty nie reagował; pomówień, niejednokrotnie bardzo go krzywdzących, nigdy nie prostował. Dlatego też do dziś, po 45 latach, w świadomości większości elblążan pokutuje np. narracja, że to on, w okresie gdy pełnił obowiązki kierownika Laboratorium Sztuki Galeria EL, „rozprawił się” z dziedzictwem po Gerardzie Kwiatkowskim, paląc dokumentację

i zbiór dzieł Galerii, gdy jej założyciel w styczniu 1974 roku wyjechał z kraju i już nie powrócił.

Na Petasza spadła też w zasadzie odpowiedzialność za opinię elbląskiego Związku Polskich Artystów Plastyków (ZPAP) w słynnej sprawie Galerii EL z początku lat dziewięćdziesiątych, związanej z próbą odzyskania przez władze kościelne budynku dawnego kościoła Najświętszej Marii Panny. W listopadzie 1992 roku biskup polowy Wojska Polskiego zwrócił się do prezydenta Elbląga z prośbą<sup>1</sup> o przekazanie tego obiektu Kościołowi. Prezydent z kolei poprosił o wyrażenie stanowiska elbląski oddział ZPAP-u, któremu wówczas przewodniczył Petasz. „Niechlubna” zgoda Związku<sup>2</sup> skupiła przede wszystkim na jego przedstawicielach niezadowolone obrońców Galerii EL i wywołała ogólne oburzenie elbląskiego środowiska artystów, którzy wysuwali zarzut, że treść pisma przedstawionego przez Petasza i Jarosława Bakłażca<sup>3</sup> nie była z nimi konsultowana. Do dziś sprawa ta wywołuje wśród wielu z nich negatywny oddźwięk.

Również zainteresowania i pionierskie działania Petasza w dziedzinie sztuki mail artu czy sztuki komputerowej nie znalazły należytego uznania wśród lokalnych artystów. Być może po prostu nie zostały przez nich dostrzeżone albo zrozumiane, a przez to były ignorowane jako – w ich ocenie – mało znaczące dla rozwoju sztuki w regionie.

Równocześnie sam Petasz – o czym wspomina wielu moich rozmówców – nigdy nie zabiegał i nie dbał o uznanie, był skryty, nie chwalił się. Bakłażec wspomina: „Nie był to fighter, człowiek, który walczy o swoje. Był łatwym celem, nie bronił się, nie oddawał ciosów, po prostu je przyjmował i wycofywał się. A że były te wszystkie ciosy nieuczciwe, nieuzasadnione, to ja próbowałem go bronić...”<sup>4</sup> Być może przez to środowisko lokalnych twórców widziało w Petaszu człowieka ekscentrycznego, wycofanego, trzymającego się osobno, z którym kontakty bywały raczej oficjalne.

Natomiast zupełnie inaczej postrzegany był on w kontekście europejskim przez artystów zajmujących się sztuką poczty – jako jedna z kluczowych i najbardziej znaczących, jak również niezwykle lubianych postaci mail artu. Kiedy w 1997 roku niemieckie Staatliches Museum

Schwerin opublikowało katalog z kongresu towarzyszącego wystawie *Mail Art. Eastern Europe in International Network*,<sup>5</sup> to na jego okładce umieszczono właśnie zdjęcie Petasza z jego z performance'u (*The Intellectual Benefits of Art / Intelktualne korzyści sztuki*), który wykonał w 1980 roku w Amsterdamie.<sup>6</sup>

Choć od śmierci tego artysty minęło półtora roku, okazuje się, że percepcja jego twórczości – zarówno przez lokalne środowisko, jak i w skali kraju – tak naprawdę niewiele się zmieniła. W regionie i w Elblągu jest ona nadal niedoceniana i traktowana bardzo marginalnie (niekiedy wręcz z lekceważeniem), a w Polsce – ogólnie raczej mało znana. Ponadto nie opracowano też szczegółowej biografii Petasza. Nie podjęto próby głębszego przyjrzenia się jego osobowości, by dostrzec w nim interesującego człowieka; poprzestano jedynie na powierzchownej, przez dziesięciolecia powielanej ocenie, że odbierany był jako zamknięty w sobie, wycofany i mało towarzyski. Natomiast w wywiadach przeprowadzonych przede mną z osobami, które na różnych etapach życia artysty miały okazję mu towarzyszyć i poznać go bliżej, jawi się on jako jednostka niezwykle świadoma i wrażliwa. Wielu moich rozmówców jednoznacznie podkreśla, że Petasz nie oglądał się za siebie i zawsze szedł z duchem czasu, że dla niego liczyła się przyszłość, że był ambitny, pracowity i niezależny.

Poniższy tekst nie wyczerpuje bogatej historii tego artysty, która tak naprawdę dopiero powinna stać się tematem zakrojonych na szeroką skalę badań. Jest, co najwyżej, próbą nieco głębszego spojrzenia na wybrane aspekty życia Petasza, ze szczególnym uwzględnieniem etapu młodzieńczego i nakreśleniem korzeni rodzinnych i warunków, w których ukształtowała się jego postawa twórcza i światopoglądowa, a w konsekwencji zainteresowanie mail artem w połowie lat siedemdziesiątych, a później, w latach osiemdziesiątych, również sztuką komputerową.

## Korzenie / Rodzina

Paweł Petasz urodził się 25 sierpnia 1951 roku w Kaliszu. Tutaj po 1945 roku na stałe osiedlili się jego rodzice: Jadwiga Halina i Kazimierz. Wcześniej mieszkali w Poznaniu, gdzie w 1932 roku wzięli ślub. W latach trzydziestych dwudziestego wieku wyjechali do Brześcia, tam przetrwali okres II wojny światowej. W Brześciu w 1935 roku urodził się im pierwszy syn Andrzej.

Matka Jadwiga Halina z domu Kępkiewicz<sup>7</sup> urodziła się w 1914 roku w miejscowości Harbin<sup>8</sup> w Mandzurii. Była jedynaczką. Jako kilkuletnie dziecko (ok. 1919/1920 roku) wraz z rodzicami przyjechała do Polski (zapamiętała długą podróż statkiem przez ocean i przystanek w Paryżu, gdzie rodzice kupili jej lalkę). Najpierw jej rodzina znalazła się w Bydgoszczy, a od września 1921 roku – w Poznaniu. Jadwiga Halina edukację zakończyła na szkole średniej, gdyż wcześniej wyszła za mąż.<sup>9</sup> Była uzdolniona plastycznie, malowała pastele i akwarele. Grała też na pianinie.

Kazimierz Petasz urodził się w 1904 roku w Łodzi. Zdobył wyższe wykształcenie w dwóch kierunkach: handel i fizyka. Pracował jako nauczyciel, był wicedyrektorem, a później (do emerytury) dyrektorem jednej z zawodowych szkół średnich w Kaliszu. Grał na skrzypcach.

Paweł Petasz był ich późnym dzieckiem: gdy się urodził, ojciec miał 47 lat, matka – 37. Oboje rodzice zmarli w Kaliszu: Kazimierz w 1984 roku, Jadwiga Halina w 1998 roku.

## Kalisz

W Kaliszu Paweł Petasz ukończył II Liceum Ogólnokształcące im. T. Kościuszki. Uczęszczał też na zajęcia plastyczne w Domu Kultury, był uzdolniony manualnie. Urszula Petasz, żona artysty, wspomina, że: „mąż kochał Kalisz całe życie, choć wyjechał z niego na studia do Gdańska w wieku 18 lat. W 1974 roku znalazł się w Elblągu i mieszkał tu większość swojego życia (prawie 45 lat!). To jednak Kalisz zawsze pozostał mu bardzo bliski i często wspominał rodzinne miasto. Z niektórymi kolegami ze szkoły podstawowej i średniej utrzymywał regularny kontakt, przyjeżdżał tu na

wakacje. W miarę możliwości starał się przynajmniej raz w roku czy na dwa lata odwiedzać rodziców (dopóki żyli), brata.”<sup>10</sup>

## Studia

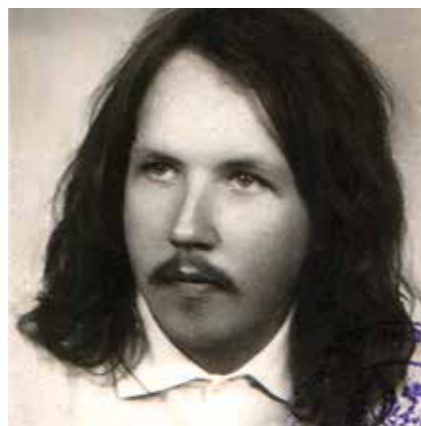
Petasz ukończył Państwową Wyższą Szkołę Sztuk Plastycznych (PWSSP) w Gdańsku w latach 1969–1974, na studia artystyczne dostał się za pierwszym podejściem. „Gdańsk wybrał najprawdopodobniej ze względu na umiejscowienie nad morzem, które pokochał.”<sup>11</sup>

Przez pierwsze dwa lata studiował na Wydziale Architektury Wnętrz. Bakłażec<sup>12</sup> wspomina, że Gawel<sup>13</sup> wyróżniał się tym, że od samego początku był bardzo porządnym studentem – sumiennym i stawianym za wzór; wszystko, co robił, robił bardzo dokładnie i starannie: „Pamiętam, jak na temat opracowania zadania form przestrzennych wszyscy przygotowaliśmy projekty z tektury, a jedynie Paweł wykonał swój z kawałków drutu. To, co lutował, było filigranowe i skomplikowane, wręcz niebywałe. Byliśmy zaskoczeni takim podejściem. On się bardzo do tego przykładał. Historia architektury na naszym wydziale polegała głównie na inwentaryzacji, trzeba było szczegółowo zinwentaryzować np. klasztor w stylu gotyckim (obecnie jest w nim Oddział Sztuki Dawnej Muzeum Narodowego w Gdańsku), łącznie z przekrojami stropów. A jego to bardzo interesowało i był w tym niesamowicie dokładny.”<sup>14</sup> Jednak na trzecim roku Petasz zdecydował o zmianie kierunku studiów: przeniósł się na malarstwo na Wydziale Malarstwa i Rzeźby. Bakłażec wyjaśnia, że na ówczesnym Wydziale Architektury Wnętrz – w porównaniu z programem na malarstwie – było zawsze bardzo dużo egzaminów: „Myślę, że może właśnie z wyгоды przeszedł na malarstwo.”<sup>15</sup> Również Andrzej Pniewski, ówczesny student<sup>16</sup> Wydziału Architektury Wnętrz gdańskiej PWSSP, który mniej więcej też w tym okresie poznał Petasza, potwierdza, że wiele osób, nie tylko Petasz, rezygnowało ze studiów na kierunku architektura wnętrz i form przemysłowych właśnie ze względu na obciążenie pracą.<sup>17</sup> Podkreśla jednak też bardzo wyraźnie, że decyzja Petasza o przeniesieniu się na malarstwo





1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14

1. Paweł Petasz, 1965, fot. z Archiwum rodzinnego
2. Paweł Petasz, 1972, fot. z Archiwum rodzinnego
3. Paweł Petasz, Kalisz, 1973, fot. z Archiwum rodzinnego
4. Paweł Petasz w pracowni w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku, 1973, fot. z Archiwum rodzinnego
5. Paweł Petasz, Paryż, 1974, fot. z Archiwum rodzinnego
6. Paweł Petasz, Laboratorium Sztuki Galeria EL, Elbląg, 1975, fot. z Archiwum rodzinnego

7. Paweł Petasz, Laboratorium Sztuki Galeria EL, Elbląg, 1975, fot. z Archiwum rodzinnego
8. Paweł Petasz, legitymacja członkowska Związku Polskich Artystów Plastyków Okręgu w Gdańsku, fot. z Archiwum rodzinnego
9. Paweł Petasz, 1980, fot. z Archiwum rodzinnego
10. Paweł Petasz, Mail Art Mekka Minden, 2002, fot. z Archiwum rodzinnego
11. Pracownia Pawła Petasza w domu przy ul. Chopina, Elbląg, lata ok. 2003-2005, fot. z Archiwum rodzinnego

12. Paweł Petasz, Toruń, lipiec 2008 r., fot. z Archiwum rodzinnego
13. Paweł Petasz w pracowni w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku, 1973, fot. z Archiwum rodzinnego
14. Paweł Petasz, Marek Nowak (kolega Petasza ze studiów), Elbląg, poł. lat 70-tych, fot. z Archiwum rodzinnego



miała zdecydowanie głębszy sens (bo przecież świetnie sobie radził na architekturze<sup>18</sup>) – wpłynęło na nią również to, że na tym kierunku było bardzo dużo przedmiotów różnych od architektury, takich jak techniki graficzne, technologia i historia malarstwa, w tym wiedza konserwatorska, zajęcia z rysunku, a Petasz był osobą zachłanną na wiedzę w dziedzinie sztuki, był jej ciekaw. Dla niego malarstwo było bardziej kreatywnym działaniem niż projektowanie wnętrz, mebli czy designu; widział w nim więcej możliwości: „Jego frapowało to, że jest w nim więcej sztuki niż na architekturze wnętrz. Chciał się mu poświęcić, chciał się dowiedzieć.”<sup>19</sup>

Na Wydziale Malarstwa i Rzeźby Petasz dostał się do Pracowni Malarstwa Ściennego (wówczas jedynej w kraju), prowadzonej przez prof. Kazimierza Ostrowskiego, który miał związki z architekturą (zajmował się malarstwem ściennym, robił mozaiki we wnętrzach). Zatem przedmiot zainteresowania był spójny i dwa lata studiów na architekturze nie okazały się dla Petasza czasem straconym.<sup>20</sup>

Dyplom Petasz zrobił na kierunku malarstwo ze specjalizacją „działania plastyczne w architekturze i urbanistyce,” w ramach którego wykonał projekt malarstwa ściennego w Państwowej Średniej Szkole Muzycznej we Wrzeszczu, mieszczącej się w budynku synagogi.

Później, będąc już na stałe w Elblągu, na przestrzeni kilkudziesięciu lat zaprojektował i wykonał wiele realizacji ściennych, większą część z nich we współpracy z Bakłażcem, który w listopadzie 1977 roku objął w tym mieście funkcję plastyka wojewódzkiego<sup>21</sup> (pracował najpierw w Zarządzie Wojewódzkim Rozbudowy Miast i Osiedli Wiejskich, a później – w Wydziale Architektury Urzędu Wojewódzkiego). Bakłażec wspomina: „Robiliśmy malarstwo ścienne starą techniką jajową, czyli ocet, olej i jajka, wszystko z dodatkiem wody, nazywało się to *al fresco* – malowało się na świeżym, niewyschniętym tynku. Wspólnie też projektowaliśmy pierzeje ważniejszych ulic – ich kolorystykę. A później to sami wykonywaliśmy, najmując do malowania elewacji też zwykłych malarzy. Jako plastyk wojewódzki miałem dostęp do wielu zleceń, stąd też swego czasu było tego naprawdę dużo (fasady, wnętrza,

domy, projekty architektoniczne – duże siedziby, rezydencje, salony). Tak w 40 procentach to my zamałowaliśmy cały Elbląg, co spotykało się często z zazdrością ze strony lokalnego środowiska artystycznego.”<sup>22</sup> Z elbląskich przykładów wspólnych realizacji Petasza i Bakłażca wymienić należy choćby kompleksowe (obejmujące kolorystykę budynków, reklamę i informację wizualną punktów usługowych, porządek witryn sklepowych itd.) opracowanie pierzei głównych ulic, m.in. 1 Maja, Hetmańskiej, 10 Lutego, jak również projekty elewacji szeregu budynków mieszkalnych przy ul. Mickiewicza, wieżowców przy ul. Grunwaldzkiej czy zabytkowych kamienic przy ul. plk. Dąbka, jak i całego osiedla Spółdzielni Mieszkaniowej Sielanka.

### Laboratorium sztuki Galeria EL w Elblągu

W Laboratorium Sztuki Galeria EL w Elblągu Petasz zatrudniony został w połowie września 1974 roku, najpierw jako instruktor (przez pierwsze 3 miesiące), a następnie – od połowy grudnia 1974 roku do końca czerwca 1976 roku – pełnił obowiązki kierownika Galerii. W październiku 1974 roku na łamach lokalnej prasy Ryszard Tomczyk relacjonował: „Petasz znalazł się w Elblągu na początku września br., wziął się ostro do porządkowania samego obiektu, jego obejścia oraz substancji dokumentalnej zgromadzonej w archiwum. Rozwijając front robót fizycznych, przy pomocy personelu oraz młodzieży szkolnej (zwłaszcza I Liceum Ogólnokształcącego) oczyścił zarosłe bujnym chwastem podwórze, dokonał likwidacji śmietnika i zdemontował wzniesiony przed dwoma laty pawilon wystawowy. To ostatnie zostało podyktowane koniecznością zorganizowania zaplecza dla ekip remontowo-budowlanych, które wkrótce przystąpią do realizacji prac adaptacyjnych w obiekcie. Równocześnie P. Petasz zabrał się do porządkowania dokumentacji.”<sup>23</sup> W tym okresie funkcję kierowniczą w Galerii EL sprawowała kierowniczka Wydziału Kultury Urzędu Miejskiego w Elblągu Alicja Bednarczuk, zaś kandydatem (w sensie programowym) na to sta-

nowisko, z którym ze strony Urzędu podjęto rozmowy, był Pniewski,<sup>24</sup> który wspomina: „Taka sytuacja faktycznie była, że wyraziłem zgodę na opiekę merytoryczną nad Galerią EL, nad tą sferą artystyczną z powodu moich kontaktów ze wszystkimi, którzy dotąd pojawili się w Galerii. Rozmawiałem na ten temat z wieloma osobami, jednak siła zaangażowania w uczelni przeważała, nie dałbym rady po prostu tego razem pogodzić. I nie podjąłem się kierownictwa Galerii EL, niestety. Dziś może żałuję, ale... w przeciwnym razie nie rozmawialibyśmy teraz o Petaszu.”<sup>25</sup>

Petasz dla społeczności elbląskiej był w zasadzie osobą znikąd. Gdańskie środowisko artystyczne (poza wyjątkami, takimi jak np. Jerzy Krechowicz, biorący w 1965 roku udział w I Biennale Form Przestrzennych, czy Czesław Tumielewicz – uczestnik Zjazdu Marzycieli w 1971 roku) nie współpracowało z Galerią EL, która w tym czasie utrzymywała ściśle kontakty z takimi ośrodkami, jak Warszawa, Wrocław, Poznań czy Łódź. Petasza Galerią EL zainteresował Pniewski, dostrzegając w nim szansę na rozwiązanie trudnej wówczas sytuacji, w jakiej znalazła się bliska mu placówka,<sup>26</sup> bowiem wskutek różnych okoliczności i kulminacji wielu przeszkód jej założyciel Kwiatkowski mierzył się z decyzją wyjazdu z kraju i pozostawieniem swej macierzystej jednostki. Od Pniewskiego wyszła wówczas propozycja, by Petasz na jesieni 1973 roku przyjechał do Elbląga i zobaczył Galerię EL. Wcześniej Petasz był też na obronie dyplomu<sup>27</sup> Pniewskiego, będącego propozycją zagospodarowania dziedzińca Galerii EL na cele wystawienniczo-laboratoryjne instytucji, zakładającą m.in. odbudowę dawnego klasztoru. Pniewski wspomina: „Pamiętam, że z nim wtedy rozmawiałem, pokazywałem mu możliwości, jakie dawał mój projekt. Miałem wizję nowoczesnego, kompleksowego centrum sztuki... Być może uzyskało to jego akceptację i postanowił, że tam się znajdzie...”<sup>28</sup> W każdym razie miejsce to zainspirowało Petasza na tyle, że sam zainicjował rozmowy z Urzędem Miejskim w Elblągu, dotyczące Galerii EL: „Bo jego interesowała Galeria jako obiekt, w którym mógłby pracować. Rozmawialiśmy na ten temat kilka razy. On się bardzo pozwolił decydować. W zasadzie w Gdańsku nie miał miejsca, w którym mógłby się zahaczyć. I myślę,

że powodem tej decyzji mogło być – w jakimś stopniu – właśnie to, że Paweł nie miał pomysłu na pozostanie w Gdańsku. Nie był też osobą popularną w środowisku studentów, w tym sensie, że był trochę takim abnegatem, który nie zgadzał się z tymi wszystkimi okolicznościami występującymi wśród artystów. I tę decyzję podjął też na przekór wszystkiemu – chciał w Galerii EL stworzyć rodzaj własnej enklawy. Widział, że jest na to szansa.”<sup>29</sup>

Zarówno Bednarczuk<sup>30</sup>, jak i Maria Wolna<sup>31</sup> podkreślają spartańskie warunki, w jakich przyszło Petaszowi sprawować funkcję pełniącego obowiązki kierownika Laboratorium Sztuki Galeria EL: obiekt był nieogrzewany, po wyjeździe Kwiatkowskiego wszystko było w nim porzucane i splądrowane, nie było warunków do utworzenia stanowiska pracy na miejscu, dlatego też Petasz, gdy nie realizował wydarzeń w Galerii, pracował w biurze w Wydziale Kultury Urzędu Miejskiego, w jednym pokoju z Wolną. „Także to nie była ciepła posada... Więc trudno nie docenić osoby, która chce się czegoś takiego podjąć, co więcej, prezentuje pomysły, jest przedsiębiorcza i ma jakieś doświadczenia na innym polu, jak np. w projektowaniu”<sup>32</sup> – podsumowuje Bednarczuk.

Na Petaszu zatem, równoległe z rozpoczęciem programowej działalności placówki, spoczęło też zadanie zabezpieczenia majątku Galerii przed kradzieżą i dalszą dewastacją. Na zarządzenie kierownika Wydziału Kultury Urzędu Miejskiego wraz z powołaną Komisją Inwentaryzacyjną<sup>33</sup> Petasz przeprowadził spis z natury tego, co jeszcze nie zostało doszczętnie rozgrabione, a pozostało po poprzedniku (Kwiatkowskim). Wolna wspomina: „Chodziliśmy po tych strychach, patrzyliśmy, co tam szczury pogryzły. Były, owszem, obrazy, ale one były tak bardzo zniszczone, podarte i zbutwiały, że nie nadawały się na spisanie ich do katalogu inwentaryzacji. To nie były żadne dzieła sztuki, to był po prostu szmelc. Wiem, że kiedyś pan Tomczyk [Ryszard Tomczyk] tak się obraził i oburzył, atakował nas i mówił, że myśmy palili tam dzieła sztuki. A to była nieprawda! Paweł miał przez to wtedy nieprzyjemności, a to był człowiek bardzo wrażliwy. Mówił: »No jak to, pani Marysiu, przecież myśmy każdą rzecz sprawdzali, zostały spisane z inwen-

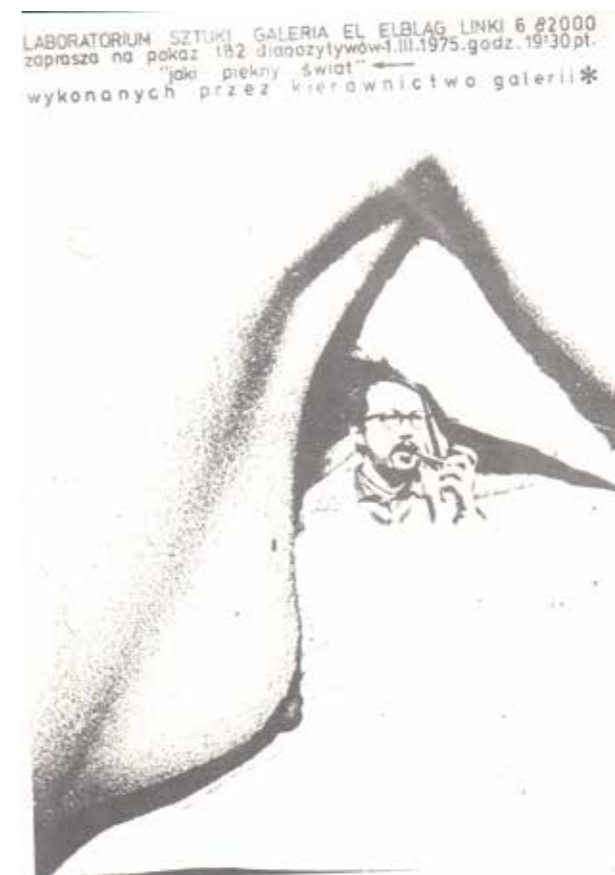
taryzacji protokoły i wszystko to, co uległo likwidacji, jest w nich dokładnie ujęte, a Tomczyk posądza nas o spalenie?» «No ale z panem Ryszardem to nie można było dyskutować, bo on zaraz wpadał w jakieś straszne uniesienie i wszystko brał na krzyk. Nie dał sobie zdania powiedzieć. Ile to razy mówiłam do niego: »Panie Ryszardzie, ja byłam przy tym...«, to on odpowiadał: »To pani tak samo niszczyła«. I taka była z nim mowa.»<sup>34</sup>

Trzeba mieć też świadomość, że sytuacja, w której Petasz przejmował opiekę nad Galerią EL, nie była łatwa jeszcze z jednego względu, równie istotnego, co zły stan fizyczny obiektu. A był nim fakt, że obejmował kierownictwo po kimś takim jak Kwiatkowski – kimś, kogo pozycja i zasługi bez wątpienia obrosły w środowisku artystycznym w legendę. Dla młodego absolwenta, dopiero rozpoczynającego swoją przygodę ze sztuką, stało się to zapewne ogromnym obciążeniem. W takiej sytuacji, niezależnie od starań Petasza, nie trudno było też o krytykę, bo w porównaniu z mitem Kwiatkowskiego ryzyko, że wypadnie się gorzej niż poprzednik, było bardzo duże.

Czy w 1973 roku Petasz miał okazję poznać osobiście Kwiatkowskiego i z nim rozmawiać? Teoretycznie – mógł.<sup>35</sup> Jednak obecnie, bez przeprowadzenia dodatkowych badań, nie da się tego jednoznacznie rozstrzygnąć. Pniewski wypowiada się na ten temat następująco: „Natomiast z tego, co miałem okazję później zaobserwować, gdy Petasz pracował już w Galerii EL, to odniosłem wrażenie, że nie wyrażał jakichś specjalnych emocji w stosunku do postaci Kwiatkowskiego i raczej nie ukierunkowywał się na kontynuację jego sposobu działania. Myślę, że chciał mieć po prostu własny program i realizować go niezależnie od tego, kim był jego poprzednik. Co jest jak najbardziej zrozumiałe, no bo to jest też ta zaborczość artystyczna, dość istotna w kontaktach. A Paweł był artystą, którego zresztą ceniłem właśnie za jego myślenie i za odwagę w wyrażaniu swoich poglądów.»<sup>36</sup> Wynikałoby z tego więc, że Petasz od początku akcentował swą niezależność. Świadczyć o tym może też (wydrukowana z nazwą i adresem Laboratorium Sztuki Galeria EL, tłumaczona dodatkowo na język angielski i francuski) *Informacja*, którą przygotował nowy kierownik, o następującej treści: „Informuję, że Galeria po

okresie przerwy i trudności przebytych, wznowiła swoją działalność i mam przyjemność przedstawić w swojej osobie jej nowego kierownika – Paweł Petasz.»<sup>37</sup> Ponadto do stwierdzenia, że wizję Kwiatkowskiego traktował Petasz już jako swego rodzaju przeszłość, przekonuje również treść przygotowanego przez niego *Programu pracy Galerii EL na rok 1975*, w którym – oprócz wyjaśnień, że program dostosowany jest do sytuacji, w jakiej obecnie znajduje się Galeria („W związku z nawarstwieniem się trudności technicznych, dotyczących stanu obiektu będącego siedzibą Galerii (...). Mający nastąpić w najbliższym czasie remont (...).»<sup>38</sup>), i przedstawienia dwóch głównych założeń<sup>39</sup> programowych placówki – deklaruje też, że „Jednocześnie będą kontynuowane prace porządkujące i opracowujące materiały dotyczące dotychczasowej działalności Galerii, traktowanej jako pewien już zamknięty etap jej istnienia.»<sup>40</sup> Rok bieżący (1975) traktował Petasz także jako okres przejściowy i w tym kontekście – również zaprezentowany przez siebie program, licząc na pełną aktywność Galerii EL po zakończeniu remontu.<sup>41</sup>

Pierwszym wydarzeniem zorganizowanym przez Petasza w Galerii EL było skonfrontowanie publiczności z nowoczesną myślą architektoniczną:<sup>42</sup> „W odczytowym dwugłosie wystąpili młodzi przedstawiciele środowiska gdańskich architektów: WOJCIECH MOKWIŃSKI z wykładem-pokazem *Normatywność w architekturze* oraz MACIEJ POPEK z prezentacją [wystawą] swojej pracy naukowej *Identyfikacja w architekturze*.»<sup>43</sup> Choć gości wernisażowych było niewiele, w prasie Tomczyk pisał o tym przedsięwzięciu bardzo pozytywnie. Oceniał, że inicjatywa ta wydała mu się najwłaściwszym kierunkiem działania Laboratorium Sztuki, twórczą kontynuacją tego, co w dotychczasowych działaniach Galerii było najsensowniejsze, mając na myśli „eksplorowanie współczesnych tendencji w sztuce, w architekturze i innych pokrewnych dziedzinach twórczości, sygnalizowanie dokonywających się przemian i wskazywanie ich teoretycznego zaplecza.»<sup>44</sup> Wyrzucił przy tym nadzieję na kolejne, podobnie interesujące propozycje twórcze nowych gospodarzy Galerii EL. Równie pozytywnie odniósł się do samej twórczości nowego kierownika Galerii,



Pokaz 182 diapozytywów *Jaki piękny świat* wykonanych przez kierownictwo galerii, Laboratorium Sztuki Galeria EL w Elblągu, 1 marca 1975 roku, druk ulotny – zaproszenie, po złożeniu – format A6, Archiwum Zakładowe CS Galeria EL

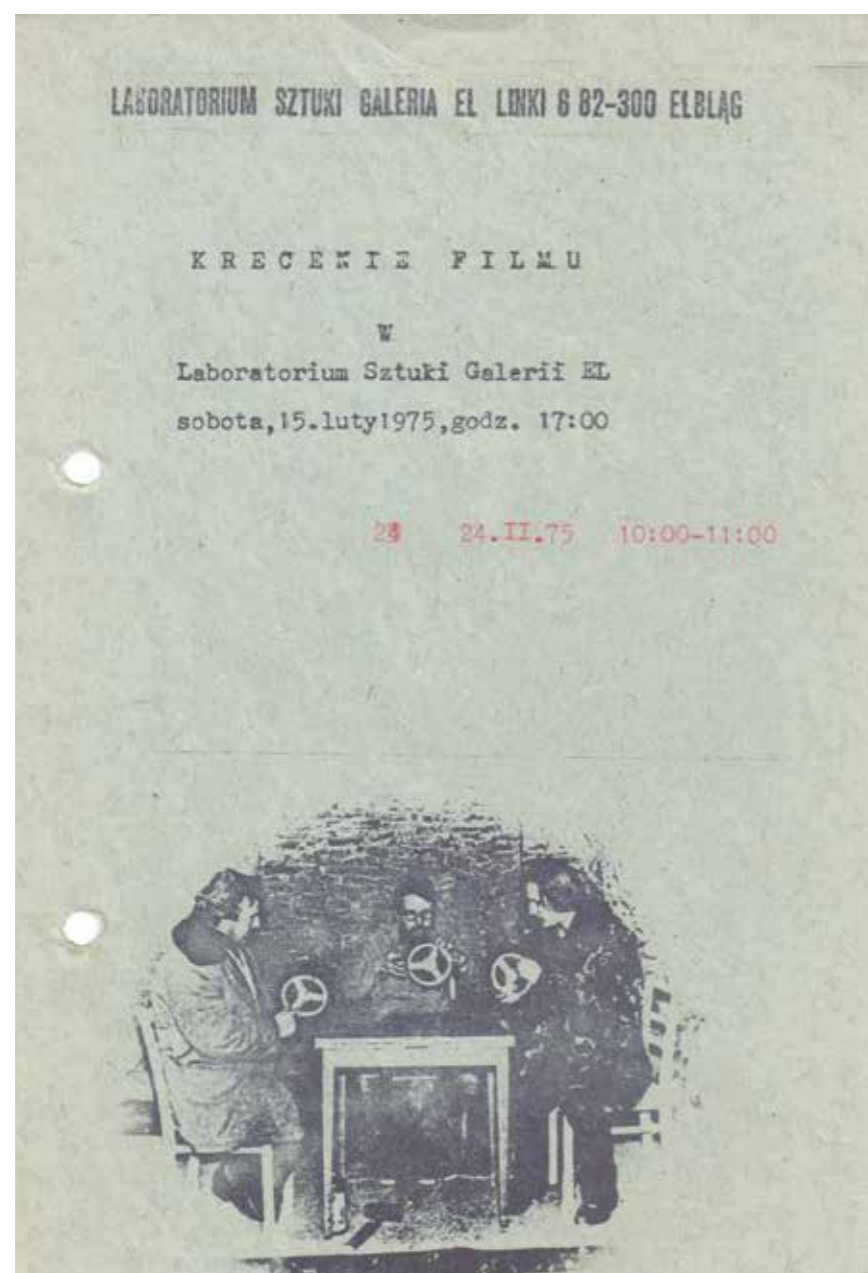
publikując na łamach *Głosu Wybrzeża*, w formie swego rodzaju autorskiego wywodu, kwiecistą recenzję<sup>45</sup> z wystawy 17 płócien Petasza,<sup>46</sup> zaprezentowanych w kwietniu 1975 roku w Laboratorium Sztuki Galeria EL. Podkreślił w zakończeniu, że w mocowaniu się Petasza z podświadomością „zwyrodniał człowiek-artysta, nadający bardzo osobistą, indywidualną i rozpoznawalną formę temu, co niewyraźalne.»<sup>47</sup>

Nie była to jedyna okazja, by zapoznać się z twórczością nowego opiekuna placówki. Już wcześniej, w marcu 1975 roku, Petasz zorganizował pokaz audiowizualny 182 diapozytywów „wykonanych przez kierownictwo galerii»<sup>48</sup> (tak ujął to w zaproszeniu na wydarzenie), zatytułowany *Jaki piękny świat*. Jak sam wyjaśniał: „Diapozytywy z tego zestawu zostały wykonane w latach 1973/4, przeważnie w Sopocie i okolicach Kalisza, zaledwie kilka – trochę dalej, tanim sprzętem amatorskim (Taxona, Zenit B).»<sup>49</sup> Pokaz opatrzył krótkim tekstem, w którym odniósł się do postrzegania piękna i brzydoty zarówno w sztuce,

jak i w świecie w ogóle.<sup>50</sup> Wydarzenie to promował w zaproszeniu swoim wizerunkiem, na którym trzyma w ustach fajkę, otoczony kobiecym ramieniem i nagą piersią, a na plakacie umieścił rysunkowy szkic (zapewne własnego autorstwa) postaci robiącej zdjęcie aparatem studyjnym na trójnogim statywie. Istnieje duże prawdopodobieństwo, że większość druków ulotnych wydawanych w owym czasie przez Laboratorium Sztuki Galeria EL było przez niego projektowanych.<sup>51</sup>

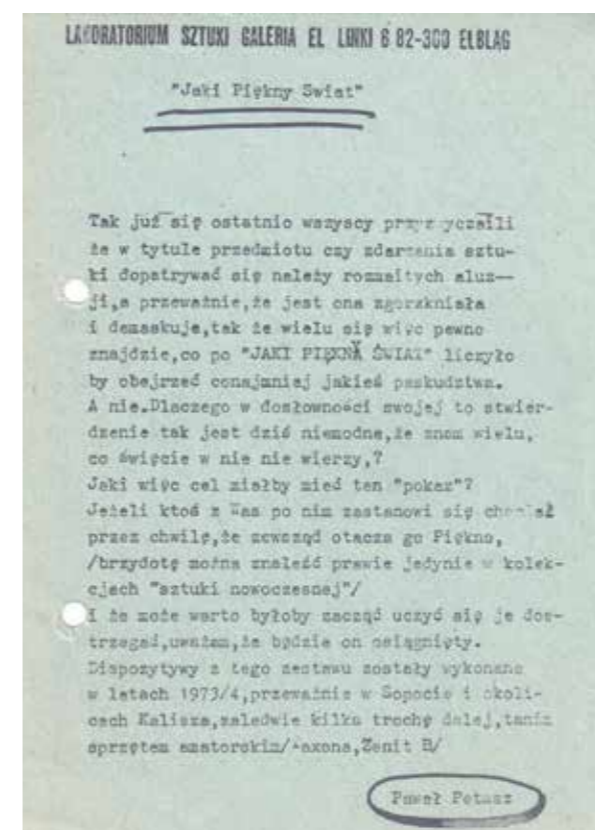
W tym okresie Petasz skupił swoje zainteresowania na działaniach konceptualnych, co w zestawieniu z tym, co działo się w Galerii EL podczas kolejnych edycji Biennale Form Przestrzennych<sup>52</sup> i z czym zapewne miał teraz okazję dokładnie się zapoznać (zabezpieczając bogatą dokumentację placówki ze zrealizowanych imprez), wydaje się jak najbardziej zrozumiałe. Galeria EL za czasów Kwiatkowskiego miała program w pewnym zakresie niedookreślony i hybrydyczny; jej działalność była elastyczna i korelowała zawsze z najnowszymi tendencjami





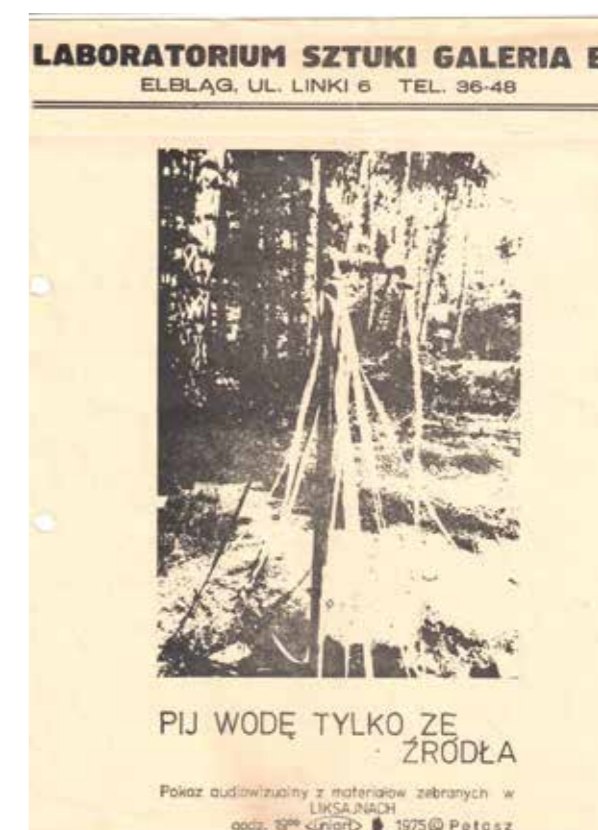
1

1. KRĘCENIE FILMU w Laboratorium Sztuki Galerii EL, 15 lutego 1975 roku, druk ulotny – ulotka formatu A5, Archiwum Zakładowe CS Galeria EL



2

2. Paweł Petasz, *Jaki Piękny Świat*, Laboratorium Sztuki Galeria EL w Elblągu, druk ulotny do „Pokazu 182 diapozytywów” – ulotka formatu A5, Archiwum Zakładowe CS Galeria EL



3

3. Paweł Petasz, Pokaz audiowizualny z materiałów zebranych w Liksajnach *PIJ WODĘ TYLKO ZE ŹRÓDŁA*, Laboratorium Sztuki Galeria EL w Elblągu, 1975, druk ulotny – plakat formatu A4, sygnowany uniertem-, Archiwum Zakładowe CS Galeria EL



awangardowymi. W ten sposób Galeria tworzyła miejsce otwarte na różnorodne eksperymenty artystyczne i intensywne poszukiwania nowego języka sztuki, była też jednym z ważniejszych w kraju ośrodków konceptualizmu. Poza tym, nawet po wyjeździe Kwiatkowskiego, mnóstwo osób z tego środowiska, uczestniczących w organizowanych przez niego wydarzeniach, nadal przez jakiś czas przyjeżdżało do Elbląga, m.in. Zofia Kulik i Przemysław Kwiek, Paweł Freisler, Marek Konieczny, Andrzej i Ewa Partumowie, Piotr Bernacki, Janusz Karcz, Ryszard Milczewski-Bruno. Co więcej, przez kilka lat pozostali w tym mieście Anstazy Wiśniewski i Leonard (Leszek) Przyjemski, którzy prowadzili wówczas Nieistniejącą Galerię Prztakującą Tak oraz Galerię Kontestującą Nie. Reasumując, spuścizna Galerii EL bez wątpienia musiała oddziaływać na Petasza. Przyjemski puentuje to tymi słowami: „Myślę, że w działalności Galerii EL było dużo istotnych elementów, mogących stanowić źródło inspiracji, i przede wszystkim cały szereg osób, które się przez nią przewinęły i które – powiedziałbym – bardzo silnie działały swoją osobowością (takich jak choćby np. Stanisław Dróżdź czy Henryk Waniek i też wielu, wielu innych). I to wszystko zostawało, nawet te fluidy po nich zostawały, to jest oczywiste.”<sup>53</sup> Dodaje jednak: „Z drugiej strony, nie sądzę, żeby Paweł Petasz mógł to jakoś przedłużyć czy do tego nawiązać. Przynajmniej tak mi się wydaje... Galeria EL sprzed wyjazdu Kwiatkowskiego to był po prostu inny świat.”<sup>54</sup>

Przyjemski poznał Petasza w okresie – jak to określił – „ogromnego – nie do wyobrażenia – bałaganu w Galerii, spowodowanego wyjazdem Kwiatkowskiego, gdzie wszystko się poniewierało i fruwało, a Paweł tonął w tym bałaganie,”<sup>55</sup> niemniej odebrał go bardzo pozytywnie. Spodobało mu się w nim to, że był nietypowy, myślał niezależnie i niestereotypowo, nie przystawał też do „elbląskiego środowiska plastycznego, miał do niego dystans. Na swój sposób było to bliskie swobodzie i kontestowaniu rzeczywistości przez Przyjemskiego. W tamtym czasie pewne rzeczy obaj mogli postrzegać i odbierać na podobnym poziomie świadomości artystycznej, stąd też w przypadku ich relacji można mówić o zawiązaniu przyjaźni, kontynuowanej przez dłuższy okres. „Petasz cie-

szył się Galerią »Tak« i jej działaniami, które wymykały się spod oceny różnych specjalistów.”<sup>56</sup> W lutym 1975 roku zaprosił Przyjemskiego ze spektaklem audiowizualnym<sup>57</sup> do Laboratorium Sztuki, a w czerwcu tego samego roku zaangażował się w organizowane przez niego (i Wiśniewskiego) Ogólnopolskie Spotkania Twórcze Liksajny 75, pod hasłem „Pij wodę tylko ze źródła.”<sup>58</sup>

Podczas lutowego spektaklu Przyjemski odczytał tekst,<sup>59</sup> przypominający w swym charakterze jeden z wielu ówczesnych awangardowych manifestów sztuki, ale przewrotnie nacechowany nomenklaturą ówczesnego systemu, zawierający także didaskalia dla publiczności, takie jak powtarzające się wskazówki, np. „oklaski, oklaski, (...) długotrwałe oklaski.” We wstępie zaznaczył, że owo wystąpienie, pod tytułem *Musi się odleżeć z czasem się dotrze*, przygotował na zlecenie Galerii EL dla Galerii TAK. Przywołując wiele niekiedy wykluczających się haseł, Przyjemski odniósł się do istoty działalności Galerii TAK<sup>60</sup> i użył też zwrotu „pij wodę tylko ze źródła,” który później wykorzystał jako credo Ogólnopolskich Spotkań Twórczych w Liksajnach.

W Spotkaniach w Liksajnach uczestniczyło kilkudziesięciu twórców z całej Polski (m.in. Marek Konieczny, Zofia Kulik i Przemysław Kwiek), a także dwóch z Czechosłowacji. W ramach Spotkań odbył się po raz pierwszy zjazd galerii i pracowni autorskich z kraju, które – jak to ujął w barwnej opowieści z pobytu w Liksajnach Milczewski-Bruno – zaprezentowały wypracowane przez siebie „tendencje.” To, co działo się podczas tego pleneru, Bruno relacjonował dość szczegółowo: „Hasłami wywoławczymi (jednymi z wielu) są między innymi: »sam na sam ze sztuką«, »prztaknij sobie«, »nie zamykać drzwi na zasuwkę«, »gruntowna rewizja poglądów«. A wszystko to na zasadzie »rozmów indywidualnych« z uwzględnieniem »picia wody tylko ze źródła«! Wchodzimy do domku Roksany Sokołowskiej z Galerii »RK« z Wrocławia, bo tutaj punkt zborny. (...) Powoli zaczynają wchodzić, według kolejności: Antonin Novak i Daniel Gavlik z Praskiej Pracowni Projektowanej (CSRS), Halina Rydz i Bartłomiej Kuźnicki z Warszawy, Paweł Petasz z Galerii »EL« w Elblągu, lansujący ostatnio »Uni Art« (»choćby twoje dzieło przetrwało nawet 100 lat,

będzie zawsze tylko pewną sytuacją«).”<sup>61</sup> W Liksajnach UNI ART firmował Biuro Informacyjne Pawła Petasza, ze skrytką pocztową 38. Nazwę tę Petasz zastosował niecałe dwa miesiące wcześniej.<sup>62</sup> Później w jego życiu Uni Art pojawił się jeszcze dwukrotnie, za każdym razem w nowej odsłonie.<sup>63</sup>

Przyjemski, jako komisarz Spotkań, dawał wszystkim uczestnikom przybyłym do Liksajni całkowitą, niczym nieskrępowaną swobodę działań. „Trwałym osiągnięciem Spotkań był »Album pamiątkowy«, w którym zaprezentowano wszystkie »akcje artystyczne« i katalog plastyczno-literacki. No i nowe przyjaźnie...”<sup>64</sup> Zdjęcia do tego niewielkiego albumu wykonał Petasz. Sprawiają one jednak zdecydowanie bardziej wrażenie swobodnego reportażu z twórczego spędzania czasu wolnego przez artystów w urokliwej mazurskiej miejscowości, w otoczeniu lasów i jezior, niż dokumentacji z działań artystycznych. Petasz zaprojektował też dwa plakaty<sup>65</sup> promujące Liksajny 75: na jednym widnieje „nadziany (czym?) facet z czerwonym nosem, na prosiaka opalony, trzymający w prawej dłoni rurę z kranem,”<sup>66</sup> na drugim – rura z dwoma kranami i hasłem „PIJ WODĘ TYLKO ZE ŹRÓDŁA” pomiędzy nimi. Po plenerze, jeszcze w 1975 roku, Petasz zrealizował w Laboratorium Sztuki Galeria EL pokaz audiowizualny z materiałów zebranych w Liksajnach, który także sygnował nazwą „uniart.”<sup>67</sup>

Gdy Przyjemski po 1975 roku wyjechał z Elbląga i na krótki czas osiedlił się w Połczynie-Zdroju, realizując tam plenery, zapraszał na nie również Petasza, który chętnie brał w nich udział. Z upływem czasu kontakt artystów się rozluźnił, jednak znajomość z Przyjemskim z okresu Laboratorium Sztuki Galeria EL dla Petasza mogła mieć duże znaczenie.

Przypadek Petasza jako pełniącego obowiązki kierownika Laboratorium Sztuki Galeria EL nie trwał długo – raptem półtora roku, czyli do końca czerwca 1976 roku. Decyzję o rezygnacji z etatu artysta podjął sam. Jedną z ważniejszych przyczyn, które się na nią złożyły, był zapewne postępujący remont obiektu i związane z nim trudności, w znaczny sposób ograniczające – czy wręcz uniemożliwiające – programową działalność placówki. Pod koniec 1975 roku na łamach ówczesnej prasy na temat Petasza pisano:

„Na pewno nie brak mu ambicji i dobrych intencji. Inicjatywom nowego kierownika nie sprzyja fakt, że zbyt skromne dotacje finansowe nie są w stanie pokryć wszystkich potrzeb okazywanego obiektu. Niedofinansowanie paraliżuje również możliwości organizowania większych imprez. Praktycznie rzecz biorąc Galeria przeżywa kryzys. Dodatkowym jego symptomem jest rozpoczęty niedawno generalny remont jej siedziby – poddominikańskiego kościoła na Starym Mieście. Prac remontowych z niewiadomych przyczyn nie podjęły Pracownie Konserwacji Zabytków. Wykonawcą będzie więc Elbląskie Przedsiębiorstwo Budownictwa Komunalnego. Teoretycznie ma to potrwać kilkanaście miesięcy. Praktycznie – nie wiadomo, jak długo.”<sup>68</sup>

W sprawozdaniu z działalności Galerii EL za pierwsze półrocze 1975 roku Petasz odniósł się do przyjętych na początku założeń programowych (zob. przypis 39), wskazując na trudności z ich realizacją. Otwarcie wyjaśniał: „w ramach p. 1: W aktualnych prowizorycznych warunkach mecenat Galerii przestał w zasadzie być atrakcyjny dla artystów. Brak jakichkolwiek pracowni dla twórców pracujących w sposób konwencjonalny, z drugiej strony wysokie wymagania co do wyposażenia technicznego, jakie stawia sztuka najnowsza, którego w Galerii brak, są przyczyną, że Galeria nie ma właściwie nic do zaoferowania. (...) Pomimo trudności Galeria była współorganizatorem Ogólnopolskich Spotkań Twórczych w Liksajnach i zabezpieczała całą obsługę techniczną tej imprezy. (...) w ramach p. 2: Przeszkodami w prowadzeniu działalności wystawienniczej są brud, gnieźdzące się ptactwo, padający przy lekkim wietrze deszcz oraz niespotykana wilgoć.”<sup>69</sup>

Żona Petasza potwierdza, że wraz z rozpoczęciem remontu w Galerii mąż odczuwał rozczarowanie z powodu braku możliwości twórczego rozwoju, w sensie realizacji nowych wystaw czy innych działań artystycznych, i też z tego, że jego praca nabrała charakteru niemalże urzędniczego, gdy codziennie na określoną godzinę chodził do biura Wydziału Kultury Urzędu Miejskiego w Elblągu i zajmował się wyłącznie papierkową robotą – to mu wyraźnie doskwierało.<sup>70</sup>

Marek Duszak,<sup>71</sup> który w tym czasie poznał Petasza i wkrótce przejął po nim opiekę

nad Galerią EL, przyznaje, że ten nie radził sobie z remontem. Po prostu nie nadawał się do tego typu pracy, nie miał predyspozycji, by toczyć boje z szefami budowy, ani też nie przywiązywał należytej wagi do tego, by systematycznie składać do Urzędu Miejskiego raporty z przebiegu prac remontowych w Galerii. Remont rozmywał działalność programową i przez to Petasz mógł się zniechęcić, ponieważ „on był artystą plastykiem całą duszą i rzeczywiście robił to, co chciał robić i robił. Pamiętam, już wtedy wszystko kręciło się u niego wokół sztuki poczty.”<sup>72</sup> Duszak dodaje również, że do rezygnacji Petasza z funkcji kierownika Galerii, w pewnym stopniu, przyczyniły się także relacje z urzędniczkami Wydziałów Kultury (Bednarczuk i Kazimierą Atamańczuk<sup>73</sup>), i podkreśla: „Petasz był bardzo niezależny i nie zgadzał się z nimi pod żadnym względem programowym placówki, a rzucono mu kłody mu pod nogi i blokowano realizację pomysłów.”<sup>74</sup>

Do powyższych okoliczności doszła jeszcze kwestia zdrowotna. Niecodzienne warunki „galeryjnej” pracy, takie jak panujące w nieogrzewanym kościele wilgoć i chłód, miały też inne negatywne konsekwencje, z których młody wówczas Petasz, zaaferowany działaniem i miejscem, mógł nie do końca zdawać sobie sprawę. A jednak znacząco zaważyły one na jego zdrowiu.<sup>75</sup>

### KÓŁKO 77. Sztuka poczty – poczta sztuki

Rezygnacja Petasza ze stanowiska p.o. kierownika Laboratorium Sztuki Galeria EL nie oznaczała zakończenia jego twórczej aktywności na rzecz tej placówki. Z jego inicjatywy o zatrudnienie w Galerii EL ubiegał się Duszak, który wówczas, w 1977 roku, był świeżo upieczonym absolwentem kierunku muzealnictwo na Uniwersytecie Gdańskim, przygotowującym się do własnego ślubu, więc zainteresowanym znalezieniem jakiejś pracy: „Kręciłem się w środowisku literackim, to mnie interesowało. Paweł też zorganizował kilka spotkań z udziałem poetów, literatów. I tak jakoś wyszło, że to on wciągnął mnie do Galerii, a mnie ciekawiło to, co on robił i jakie miał pomysły.”<sup>76</sup>

W grudniu 1977 roku Duszak (od 7 lipca 1977 roku instruktor kulturalno-wychowawczy na etacie w Galerii EL) i Petasz wspólnie zrealizowali wystawę mail artu *KÓŁKO 77*.<sup>77</sup> Jej pomysłodawcą był Petasz. Na afiszu<sup>78</sup> promującym wystawę zaprezentowana została postać listonosza na motocyklu, z przewieszoną na ramieniu torbą, na baku motocykla pojawiło się hasło „mail art”, a w przednim kole – napis „Z kolekcji CIRCLE 77 i innych zbiorów UNI ART.” Choć na plakacie projekt druku przypisany jest niejakiej organizacji „Arrière-Garde,” to jednak wzmianka o UNI ART<sup>79</sup> zdecydowanie wskazuje, że jego autorem był najprawdopodobniej Petasz. Duszak wspomina, że „wystawa ta była już dogadana, zanim Paweł odszedł z Galerii. On był już wtedy zakrecony światem sztuki poczty. To było dla niego najważniejsze i wszystko się wokół tego kręciło. Miał liczne kontakty z artystami z tego kręgu, cały czas przychodziły do niego koperty z mail artem i sam na okrągło je wysyłał.”<sup>80</sup> Dodaje, że Petasz zupełnie samodzielnie przygotował tę wystawę pod względem merytorycznym, szczegółowo opracował jej scenariusz, wykonał aranżację ekspozycji. Był w tym bardzo dokładny i staranny, to on zbierał i archiwizował wszystkie prace mail artu (miał ich mnóstwo, wypełnione po brzegi kartony – „wszystko to było przysyłane z całego świata, wysyłali znani w świecie artyści”<sup>81</sup>). Duszak zaś zajął się sprawami typowo organizacyjnymi: prowadził rozmowy z władzami ds. kultury w Urzędzie Miasta, które wcale nie były przychylnie nastawione do tego pomysłu (jak wspomina: „przez długi czas przygotowaliśmy tę wystawę po kryjomu”<sup>82</sup>), jednak z czasem udało się nim w jakimś stopniu zainteresować Atamańczuk. Chodził też do cenzora wojewódzkiego po akceptację materiałów promocyjnych wystawy (zaproszeń, afiszy), gdyż „Petasz był już u niego na cenzurowanym i nie było szans, by ten wpuścił go do swojego gabinetu.”<sup>83</sup>

Wystawa ta, choć była wówczas pierwszą taką imprezą w Europie Wschodniej, zarówno w środowisku lokalnym, jak i krajowym przeszła raczej bez echa. W tekście podsumowującym działalność Galerii EL w ostatnich kilku latach, który ukazał się na łamach *Polityki* w 1978 roku, zostaje odnotowana jako wydarzenie, którego potencjał, niestety, nie został odpowiednio spożytkowany.

Autor tekstu, Grzegorz Baranowski, wspomina: „Przy końcu ubiegłego roku zorganizowano też rzecz bez precedensu w ciągu kilku ostatnich lat – wystawę *Sztuka poczty – poczta sztuki*, na którą nadeszło swe prace ponad 150 artystów z całego świata. Na wystawie, gościny której udzielił SDK »Pegaz«, zgromadzono setki eksponatów będących ucieleśnieniem rozmów artystycznych, jakie za pośrednictwem poczty dokonują plastycy w świecie. Ograniczenie tematyki do koła o określonej średnicy i tego, co można w nim zawrzeć, stawiało przed twórcami wysokie wymagania. Efekty były różne: obok prac żenująco niechlujnych, nie mających nic wspólnego z plastyką, były i małe arcydzieła. Wszystko to godne było szerszego oddźwięku w mieście i poza nim. A że się tak nie stało?”<sup>84</sup> Przyczyn Baranowski upatruje w tym, że wystawie nie potrafiiono nadać właściwej rangi i zabrakło zainteresowania tym oryginalnym pomysłem. Dodaje, że na wernisazu nie pojawili się nie tylko przedstawiciele administratorów kultury, lecz także Elbląskiego Towarzystwa Kulturalnego oraz ZPAP-u. Podsumowuje: „A przecież można było tą wystawą wiele wygrać: nie tylko rozruszanie niemrawego środowiska elbląskich twórców i skupienie ich wokół Galerii, ale także nawiązanie ponownych twórczych kontaktów z najnowszymi prądami w naszej i światowej sztuce. Byłby więc to powrót, w pewnym sensie, do dokonań »Laboratorium Sztuki – Galeria EL« z okresu jej świetności, powrót, który w nowym województwie, mającym aspiracje tworzenia nowych środowisk twórczych, jak chociażby literackiego, mógł zaowocować w interesujący sposób.”<sup>85</sup>

### Źródło zainteresowań

#### Mail Artem

To, że Petasz mniej więcej od połowy lat siedemdziesiątych zajmował się i pasjonował mail artem, dla większości środowiska elbląskich plastyków było czymś powszechnie znanym, przy czym traktowanym przez nich raczej niezbyt poważnie. Niemniej dziś, po wielu latach, mało kto z tego kręgu, jak również spośród osób najbliższych Petaszowi

jest w stanie udzielić wyczerpującej odpowiedzi na pytania dotyczące źródeł tych zainteresowań i zdobytych przez Petasza w tej dziedzinie kontaktów z artystami z całego świata. Bakłażec wyklucza, by zainteresowania te pojawiły się u Petasza już w czasach studenckich: „Na studiach nie pamiętam, żeby Gawel miał w ogóle jakiegokolwiek kontakty ze sztuką poczty. Jeśli się zaczęły, to mogło się to stać w momencie, gdy przejął po Gerardzie Kwiatkowskim funkcję kierownika Galerii EL. Wówczas szukał międzynarodowych powiązań, gdyż chciał w Galerii wystawiać nie tylko polskich, ale też zagranicznych artystów.”<sup>86</sup>

Urszula Petasz, która poznała przyszłego męża pod koniec 1975 roku, stwierdza, że „mąż już wtedy [w latach 1975–1976] na pewno interesował się mail artem.”<sup>87</sup> I dodaje: „Nie wiem, czy ta sztuka poczty u męża nie wzięła się być może ze znajomości z Leszkiem Przyjemskim. Były to lata sztuki konceptualnej, performance’u.”<sup>88</sup> Z kolei sam Przyjemski, zapytany, na ile to właśnie on mógłby być dla Petasza w jakimś stopniu inspiracją do działań mailartowych, podaje to w wątpliwość: „Nie chciałbym sobie niczego przypisywać, bo nie brałem udziału w wymianie mail artu. Mnie to nie interesowało. Jeżeli już, to bardziej mógłby być to Anastazy Wiśniewski.”<sup>89</sup> Jednak zarówno Przyjemski, jak i Wiśniewski w swoich działaniach konceptualnych, kontestujących ówczesny system, niejednokrotnie wykorzystywali pocztę jako narzędzie komunikacji. Za jej pomocą rozsyłali swoje – w nieco abstrakcyjnym charakterze, nie do końca jasne i czytelne – hasła, odezwy i publikacje, skonstruowane często w formie pseudourzędowych pism czy plakatów i opatrzone swoistymi artefaktami, w postaci specjalnych pieczęci czy odręcznych dopisków. Przyjemski przyznaje też, że „Petasz miał – jak na środowisko elbląskie – niestandardowy punkt widzenia, jeżeli chodzi o postrzeganie sztuki, i należał do tych osób, które posiadały wrażliwość bardziej wyculoną na różne aspekty życia. Ale jak myśmy na niego działali, np. ja? – tego nie wiem.”<sup>90</sup>

Pniewski wskazuje dwóch artystów: Tomasza Kawiaka i Andrzeja Partuma jako tych, którzy mogli mieć znaczący wpływ na zainteresowanie Petasza sztuką poczty: „Wszystko wzięło się od Tomasza Kawiaka. On jako jeden z pierwszych



posługiwał się pocztą, traktując ją jako narzędzie wymiany artystycznej w kontaktach z ludźmi z całego świata. W 1971 roku nadesłał z Francji swoją pracę do Elbląga na »Zjazd Marzycieli«, a Petasz jak najbardziej mógł się dowiedzieć o tej akcji z dokumentacji fotograficznej, zachowanej w Galerii EL. Drugą postacią był Andrzej Partum, z którym Petasz poznał się osobiście. Kiedy ten pojawiał się w Galerii, oni bardzo długo ze sobą dyskutowali. Partum był praktycznie uzdolnionym filozoficznie człowiekiem i uwielbiał rozmowy, a Petasz, pamiętam, był dosłownie do niego przyklejony.<sup>91</sup> Kawiak rozsyłał pocztą obiekty, Partum – poezję. W 1971 roku Kawiak, będąc już na emigracji w Paryżu,<sup>92</sup> zainaugurował wieloletnią akcję wymiany, pod nazwą Troc-Art (sztuka wymiany – wymiana jako sztuka<sup>93</sup>), wprowadzając w obieg międzyludzki różnego rodzaju przedmioty, znaki i idee, które poprzez sam akt lub intencję wymiany nabierały nowych kontekstów i znaczeń.

W tym samym roku w Warszawie, w swoim mieszkaniu na strychu przy ul. Poznańskiej 38, Partum założył jednoosobowe Biuro Poezji,<sup>94</sup> które wkrótce stało się niezależnym ośrodkiem, zajmującym się „rejestrowaniem faktów twórczych”, propagowaniem i popularyzacją form poetyckich spoza oficjalnego obiegu.

Kawiak – z perspektywy prawie 50 lat – nie kojarzy jednak Petasza i nie przypuszcza, by miał okazję poznać go osobiście.<sup>95</sup> Niemniej w nadesłanych 27 czerwca 2020 roku *Wspomnieniach o sztuce lat 70-tych w Polsce*,<sup>96</sup> w których odnosi się do swojej sztuki poczty i wskazuje na ośrodki w Polsce, do których na początku lat siedemdziesiątych regularnie wysyłał pocztą w formie mail artu swoje informacje o sztuce (tytuły, slogany, poezję itp.), wymienia także Elbląg z Galerią EL.<sup>97</sup> Podkreśla, że pierwszym odbiorcą jego komunikatów był „Andrzej Mroczek z Galerii BWA w Lublinie (miasta rodzinnego), który starał się wystawiać te ulotne »ślady« w Galerii Sztuki »Labirynt«, robiąc druki tak, jak było to w przypadku mojej wystawionej w Polsce pracy *DOKUMENT – FILM – KONTAKT* z 1974 roku.”<sup>98</sup> Do Elbląga<sup>99</sup> Kawiak na pewno wysłał pocztą w 1971 roku „swoją pracę<sup>100</sup> z kwitem nadania na »Zjazd Marzycieli«, a w 1972 – pracę *Baza wypadowa Tomka Ka-*

*wiaka w Paryżu* do opublikowania w pierwszym numerze *Notatnika Robotnika Sztuki*, wydawanego przez Gerarda Kwiatkowskiego i Galerię EL.”<sup>101</sup> Laboratorium Sztuki Galeria EL byłoby więc punktem styczonym, potencjalnym łącznikiem dla Petasza w drodze do mail artu.

Ponadto w swoich *Wspomnieniach...* Kawiak przywołuje też wydaną w 1972 roku publikację autorstwa Klaus Groha<sup>102</sup> *Aktuelle Kunst in Osteuropa. CSSR / Jugoslawien / Polen / Rumänien / UDSSR / Ungarn*,<sup>103</sup> jako rzecz kluczową w kontekście przepływu w Europie informacji o sztuce mail artu, w której oprócz jego samego zaprezentowani zostali też inni artyści z Polski,<sup>104</sup> w tym Andrzej Bereziański, Jan Chwałczyk, Zbigniew Dłubak, Stanisław Dróżdź, Antoni Dzeduszycki, Wanda Gołkowska, Zbigniew Gostomski, Barbara Kozłowska, Jarosław Kozłowski, Maria Michałowska, Krystyna Sokołowska, Jerzy Fedorowicz, Henryk Waniek i Anastazy Wiśniewski. Wszystkie przywołane nazwiska przewinęły się przez Galerię EL, a część z tych twórców (w tym na pewno: Bereziański, Chwałczyk, Kozłowski, Gołkowska, Wiśniewski), w mniejszym bądź większym stopniu, korzystała z nowego kanału komunikacji, jakim stał się mail art.<sup>105</sup> Géza Pernecky<sup>106</sup> pisał: „Najważniejszą kwestią w skutecznej wymianie informacji były listy mailingowe zawierające wszystkich potencjalnych partnerów wymiany z kraju i z zagranicy.”<sup>107</sup> Czy w zachowanej dokumentacji Galerii EL – jej działań sprzed 1974 roku – którą to na jesieni tegoż roku zabezpieczał i porządkował Petasz (objąwszy po Kwiatkowskim opiekę nad tą placówką), ocalałyby również jakieś spisy adresów artystów (także tych z zagranicy) współpracujących z Galerią, które mogłyby złożyć się na swego rodzaju listę mailingową?

Dziś trudno jest to rozstrzygnąć. Niemniej faktem jest, że Kwiatkowski przywiązywał ogromną wagę do dokumentowania imprez artystycznych: archiwizował nie tylko afisze, zaproszenia, programy / manifesty czy wycinki prasowe, lecz także wszelką korespondencję z artystami, kompletował również teczkę na temat ich twórczości. Ponadto od stycznia 1972 do czerwca 1973 roku z inicjatywy Kwiatkowskiego Galeria EL wydała też pięć numerów *Notatnika Robotnika Sztu-*

*ki*,<sup>108</sup> będącego pierwszym w Europie zinem artystycznym, który stał się miejscem wymiany idei artystycznych i prezentacji postaw twórczych. Artyści z kraju nadsyłał pocztą Kwiatkowskiemu do zamieszczenia w *Notatniku...* swoje programy i realizacje, komentarze, opinie czy eseje, dotyczące przedsięwzięć polskiej sztuki współczesnej na początku lat siedemdziesiątych. Między innymi na jednej z początkowych stron pierwszego numeru *Notatnika...* opublikowany został manifest „NET-u”<sup>109</sup> Jarosława Kozłowskiego i Andrzeja Kostołowskiego, który wkrótce postrzegany był jako jedna z pierwszych deklaracji idei mail artu w całej Europie. Formuła „NET-u” też działała w oparciu o listy mailingowe. W *Notatniku...* „NET” nie był jedynym przykładem prezentacji działań artystów conceptualnych, korzystających z mail artu, zaprezentował się w nim także Andrzej Partum ze swoim Biurem Poezji, Stanisław Dróżdź czy Marek Konieczny. Teoretycznie odniesienia do działań mailartowych Petasz mógł więc znaleźć też w tym zinem artystycznym.

Piotr Rypson, który po raz pierwszy z nazwiskiem Petasza zetknął się w 1978 roku w wydawanym przez Ulisesa Carrióna<sup>110</sup> piśmie networkingowym *Ephemera*,<sup>111</sup> a później sam przez jakiś czas miał okazję z Petaszem wymieniać korespondencję,<sup>112</sup> twierdzi, że włączyć się w obieg sieci mail artu nie było aż tak trudno: „Jeśli ktoś dostał w swoje ręce jakieś wydawnictwo mailartowe, w którym zaprezentowane były nie tylko prace artystów, ale również na końcu, zwyczajowo, podane zostały ich adresy, to nagle ten ktoś miał kontakt z kilkudziesięcioma czy kilkuset rozmaitymi postaciami i jeżeli chciał, to nawiązywał wymianę ze wszystkimi bądź tylko z tymi wybranymi, z którymi uważał to za ważne.”<sup>113</sup>

Obecnie jednak trudno jednoznacznie wywnioskować, jaka konkretna postać mogła zainspirować Petasza, kto popchnął go w kierunku sztuki poczty, w jaki sposób pozyskał / zbudował on swoją listę mailingową. Kwestie te muszą dopiero zostać poddane szerszej i dogłębnej analizie na podstawie rzetelnie przeprowadzonych badań. Powyżej przedstawione zostały co najwyżej przykłady zaledwie kilku możliwości.

## Mail Art

Bakłażec wskazuje, że „przejście” Petasza do sztuki poczty nie nastąpiło w jednym momencie. Przyznaje, że jakimś przyczynkiem do tego mógł być rzeczywiście Przyjemski. Jednak przypuszcza, że to zadziało się raczej przypadkowo, przy czym wyraźnie też podkreśla: „samo użycie słowa »przejście« nie do końca jest adekwatne, gdyż Gawel po prostu na jakimś etapie, obok malowania obrazów olejnych czy realizacji naszych wspólnych projektów elewacji, równolegle zaczął interesować się sztuką poczty i po godzinach robił swoje pieczątki z gumki kreślarskiej, zbierał wycinki z różnych gazet i tworzył kolaże. To wszystko go bawiło i dużo tego wysyłał. Z czasem zaczęło to nawet kolidować z naszą pracą, kiedy mieliśmy terminy na wykonanie konkretnych projektów i Gawel odpowiedzialny był za ich wydruki i oprawę, a zajmował się swoim mail artem. Myślę, że na sztuce poczty też dodatkowo trochę wtedy w dewizach zarabiał. Zachód się wówczas bardzo tym inspirował; to była jakaś koperta czy widokówka, ale ogólnie się to podobało i dobrze sprzedawało.”<sup>114</sup> Bakłażec dodaje też, że być może Petaszowi malarstwo się znudziło, niemniej zaznacza, że: „Gawel nie był jednostronnym artystą, takim, który zajmował się tylko i wyłącznie »sztuką poczty«, robiąc proste rzeczy, jak pieczęcie z gumki. On był wszechstronny.”<sup>115</sup> Jednak do końca życia to mail art był jego największą pasją: „Nie potrafię powiedzieć, ile tego dziennie do niego przychodziło, ale na tydzień przynajmniej z 10 sztuk, i tak bez przerwy, przez cały rok.”<sup>116</sup>

Bakłażec, który miał okazję nieraz być z Petaszem na poczcie, przywołuje sytuacje, które miały miejsce podczas wysyłki jego mail artu: „Gawel często toczył boje z paniami z okienka, gdyż jego koperty nie były klasyczne i czyste. On robił je własnoręcznie i często były krzywe. Na pewno były nieformatowe, za duże i z tektury; poobklejane różnymi obrazkami i stemplami; w miejscach, gdzie były klejenia, dodatkowo naklejał widoczną taśmę. Adresował je grubym flamastrem, a pismo miał raczej krzywe i trochę niezgrabne, adresata czy nadawcę też nie zawsze umieszczał w tym miejscu, w którym żądała poczta. Na pewno starał się na ile mógł, bo wysyłał to za granicę, niemniej



czasem wyglądało to rzeczywiście trochę niedbale. Stąd też poczta niejednokrotnie odrzucała jego przesyłki, które uważała za wykraczające poza obowiązujące standardy, a on z kolei pisał pisma do dyrekcji, w których się odwoływał. A gdy wygrywał, to panie z okienka tym bardziej robiły mu pod górkę i tym bardziej stawał się dla nich tą czarną owcą. A że wysyłał tego bardzo dużo, toteż często do takich sytuacji dochodziło.<sup>117</sup>

Co więcej, niekiedy Petasz zszywał swoje dzieła sztuki poczty za pomocą maszyny do szycia. Wspomina o tym m.in. Chuck Welch<sup>118</sup> przy okazji opublikowania na swoim profilu społecznościowym na portalu Facebook fotografii korespondencji otrzymanej od Petasza,<sup>119</sup> z datą 13 marca 1984 roku (podaje przy tym informację na temat ręcznie wyrabianego przez Petasza papieru,<sup>120</sup> wykorzystywanego przez niego w sztuce poczty): „Ta kartka jest jedną z serii niezwykłych kopert z papieru czerpanego i korespondencji, które zostały przez Petasza razem ze sobą zeszyte, aby uniknąć cenzury w okresie komunistycznych represji w Polsce wobec Solidarności.”<sup>121</sup> Petasz przesyłał kopertę wraz z zawartością w taki sposób, by przy próbie otwarcia koperty korespondencja w środku została przedarta. Z myślą o ówczesnej cenzurze w systemie komunistycznym przygotowywał przesyłkę tak, by była wręcz ostentacyjnie i podejrzanie gruba.<sup>122</sup> Czy w ten sposób pod nosem ówczesnych władz udawał, że sam jest częścią komunistycznej cenzury, podając tym samym w wątpliwość, że mógłby rzeczywiście wysyłać z kraju coś „wywrotowego” na Zachód?

W związku z wiadomością o siermiężnych, ręcznie wykonywanych kopertach Petasza, Kawiak wysnuwa ciekawe wnioski: „To trochę podobna sytuacja do mojej z końca lat sześćdziesiątych czy początku siedemdziesiątych, kiedy zamiast zwykłych, klasycznych kopert używałem – dostępnych wówczas we wszystkich sklepach – spożywczych toreb papierowych. Drukowałem na nich informacje o wymianie »Troc-Art« i wysyłałem je pocztą. Rzeczywiście istnieje prawdopodobieństwo, że to mogło zainspirować Petasza, stąd być może u niego później te toporne, nierówne, ręcznie robione koperty. Wprawdzie używane przeze mnie torby nie były zszywane tak jak u niego, ale chodzi o to, że nie były to tradycyj-

ne, eleganckie, białe koperty. Dodatkowo torba na dole miała element, który się rozkładał, i gdy się ją otwierało, przestrzeń była o wiele większa niż w kopercie. Torby »sklepowe« były z szarego, grubego, najtańszego papieru, wyglądały raczej nieestetycznie. Specjalnie ich używałem i zależało mi, by ich zawartość dla odbiorcy była odkryciem, tak jak ma to miejsce np. przy otwieraniu prezentu gwiazdkowego, tyle że z moich toreb wypadały: kawalki moich rysunków, obrazów i ubrań wraz z informacją o propozycji wymiany. W »ubogich« latach komuny był to pewien element zaskoczenia, że artysta dzielił się swoimi »okruciami« życia. A Petasz na pewno mógł dostawać takie torby i być może »pożyczył« sobie ich wygląd i funkcję.”<sup>123</sup>

W świecie sztuki, zwłaszcza mail artu, Petasz miał liczne kontakty z wieloma artystami,<sup>124</sup> szczególnie w Holandii, Niemczech, Stanach Zjednoczonych. Z niektórymi z nich się przyjaźnił i kilka razy gościł ich u siebie w Elblągu. Jednak zarówno Urszula Petasz, jak i syn Paweł wymieniają zaledwie kilka osób – przede wszystkim te, które mieli okazję poznać osobiście w Elblągu, np. mieszkającego na Florydzie Amerykanina Paula Rutkovsky’ego, Mirosława Wróbla, który pod koniec 1982 roku wyemigrował z Elbląga do Australii, czy parę artystów z ówczesnej NRD – Roberta Rehfeldta i jego żonę Ruth Wolf-Rehfeldt. Syn wspomina, że Petasz nie był wylewny w swych opowieściach: „Ojciec nigdy się nie chwalił. W sumie, jak się go samego nie pytało, to sam też od siebie o tych kontaktach nie mówił. A praktycznie miał mnóstwo jakichś znajomych na całym świecie, związanych ze sztuką poczty. Ludzi – powiedziałbym – takich »z księżycą«, z Ameryki Północnej i Południowej, Europy Zachodniej. Nie mam pojęcia, jak to wszystko się działo i było możliwe w czasach komuny.”<sup>125</sup> Bakłażec dodaje nazwiska dwóch artystów: Ruuda Janssena z Holandii i Michaela Leigha z Anglii (z Londynu), którzy po śmierci Petasza zamieścili o nim informacje w internecie na blogu IUOMA – International Union of Mail-Artists, w grupie utworzonej przez Janssena i poświęconej Petaszowi.<sup>126</sup>

W żywej i intensywnej wymianie kilkuset czy kilku tysięcy uczestników mail artu na świecie Petasz dość szybko stał się rozpoznawalny i doceniany. Jego stemple spotykały się z żywą

reakcją artystów, zwłaszcza tych spoza tzw. bloku wschodniego. W stemplach Petasza dostrzegano prostotę, pewien folklor, ironię i brutalistyczną estetykę. Odczytywano je również jako wywrotowe wobec systemu komunistycznego, tak jakby robił je „tłamszony przez komunę Polak.”<sup>127</sup> A ci, którzy mieli okazję je otrzymać, czuli się poniekąd wyróżnieni. Picasso Gaglione w 2012 roku opisuje, jak pozyskał do swojej kolekcji dla Stamp Art Museum w Chicago ręcznie wykonane stemple Petasza, podkreślając ich wartość i znaczenie samego Petasza w sieci mail artu: „Pieczętki te były w istocie dość radykalnymi przedmiotami, gdyż za żelazną kurtyną bez rejestracji na milicji nie wolno było posiadać ani pieczętek, ani maszyny do pisania, ani też jakiegokolwiek sprzętu do druku. Posiadanie tego było po prostu nielegalne. Więc artyści mailartowi z tych państw, tworząc swoją sztukę poczty, wycinali własne pieczętki z gumek do mazania i korzystali z domowej roboty poduszek do tuszu. Było to działanie odważne, kreatywne i wywrotowe, w prawdziwym duchu sztuki »dada«. A Petasz był jednym z najbardziej rozpoznawalnych nazwisk w tym środowisku.”<sup>128</sup>

Również Welch i Carrie Helser widzą w stemplach Petasza działania kontestujące ówczesny system. Welch pisze: „Prace Pawła Petasza to perełki o ogromnym znaczeniu w kontekście tego, jak powstawały i były rozpowszechniane w latach przed powstaniem i podczas działalności ruchu Solidarność w Polsce.”<sup>129</sup> Helser dodaje: „Ja także zachowałam wszystko, co otrzymałam przez lata od Pawła [Petasza], i byłam pod głębokim wrażeniem jego niepoohamowanej potrzeby komunikowania się i przeciwstawiania się totalitaryzmowi.”<sup>130</sup>

Sam Petasz do swoich stempli, które robił w czasach PRL-u, odniósł się po latach w komentarzu pod jednym z postów, zamieszczonych na własnym profilu społecznościowym na portalu Facebook, w ten sposób: „Te duże gumki do ścierania były właściwie jedynymi dostępnymi w komunistycznej Polsce (zanim zostały zastąpione przez te z Chin). Rzeczywiście były dobre do tego, by w nich rzeźbić (bo wymazywanie było ostatnią rzeczą, do której się nadawały), i były wystarczająco grube, że niepotrzebny był żaden uchwyt. Całkiem pomysłowe. Pamiętam znudzonych urzęd-

ników, którzy wycinali w nich kwiaty żyłką. Bo polski komunizm, w porównaniu do oryginalnej wersji, to była wciąż martwa, nudna nuda.”<sup>131</sup>

Znaczącą rolę w komunikacji ze światem mail artu odgrywała znajomość języka angielskiego, bez niej Petasz nie miałby tych wszystkich kontaktów. Jego syn Paweł opowiada: „Ojciec musiał się szybko tego angielskiego nauczyć, bo wtedy w szkole obowiązywał rosyjski. Pamiętam, że w większości to angielskiego nauczył się sam, w dużej mierze czytając książki – po prostu ze słownikiem; jak czegoś nie wiedział, to sięgał do słownika.”<sup>132</sup>

Dziś w pracowni Petasza w Elblągu, znajdującej się w jego domu przy ul. Chopina, pozostało wiele kartonów wypełnionych sztuką poczty, będącą pasją życia artysty, kolekcjonowaną przez niego od połowy lat siedemdziesiątych i skrupulatnie dokumentowaną (najpierw na dyskietkach, potem płytach CD i dyskach pamięci)<sup>133</sup> aż do śmierci.

## Przypisy

<sup>1</sup> Z listu biskupa polowego Wojska Polskiego Sławoja Leszka Głódzia do prezydenta Elbląga Józefa Gburzyńskiego z dnia 6 listopada 1992 roku: „Od roku w Garnizonie Wojskowym w Elblągu opiekę duszpasterską nad żołnierzami i rodzinami wojskowymi sprawuje Proboszcz Garnizonu, kapelan Wojska Polskiego. Jednakże w Elblągu nie ma świątyni, która mogłaby służyć potrzebom wszystkich wiernych związanych z Wojskiem. W posiadaniu Władz Miasta Elbląga znajduje się natomiast Kościół Najświętszej Maryi Panny przeznaczony dla Galerii EL, który z wielkim powodzeniem mógłby zaspokoić potrzeby Kościoła i Wojska w Elblągu, będąc też znakiem nowego początku. Zwracam się więc do Pana Prezydenta z uprzejmą prośbą o podjęcie decyzji zmierzającej do zmiany dotychczasowego przeznaczenia wspomnianej świątyni i udostępnienia jej Wojsku.” Archiwum Zakładowe CS Galeria EL.

<sup>2</sup> „– Pańskie listy w sprawie Galerii EL wywołały duży rezonans...

– Jako związek wystosowaliśmy dwa pisma. Pierwsze było naszym protestem, że w ogóle podejmuje się tego typu próby, nie konsultując się ze Związkiem. Poproszono nas nawet na posiedzenie Sesji Rady Miejskiej. Kiedy poinformowano nas, że nie chodzi o likwidację placówki, a być może dostaniemy coś zastępczego, wyremontowanego na koszt wojska lub kościoła – stwierdziliśmy, iż nie jest to najgorszy pomysł... Niech kościół wraca do swoich pomieszczeń i służy tym celom, dla jakich został stworzony.” Zbigniew T. Szmurło „W sprawie Galerii EL. ZŁOTY CIELEC? [rozmowa z Pawłem Petaszem – elbląskim plastykiem, przewodniczącym Związku Polskich Artystów Plastyków],” *Kurier Elbląski*, nr 8, 26 lutego 1993.

<sup>3</sup> Bakłażec był w tym czasie wiceprzewodniczącym elbląskiego oddziału Związku Polskich Artystów Plastyków. Był również bliskim przyjacielem Petasza. Przyjaźń obu artystów zawiązała się podczas studiów w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku.

<sup>4</sup> Z rozmowy z Bakłażcem, przeprowadzonej w dniu 13 maja 2020.

<sup>5</sup> *Mail Art. Eastern Europe in International Network*, Congress documentation on occasion of the exhibition at Staatliches Museum Schwerin, 1997, by Kornelia von Berswordt-Wallrabe, concept: Kornelia Röder. Published by Staatliches Museum Schwerin. Documentation of the round talks with Ruth Wolf-Rehfeldt, Dr Klaus Groh, Leonhard Frank Duch, Joseph W. Huber, Thomas Schulz, Birger Jesch, Hans-Ruedi Fricker.

<sup>6</sup> Na czerwonej okładce widoczna jest czarno-biała postać kroczącego Petasza, ubranego w spodnie i marynarkę, które w całości pokryte są dziełami mail artu, nadesłanymi do niego przez artystów z różnych stron świata.

<sup>7</sup> Córka Walentyny Wojciechowskiej (ur. w Warszawie, zm. w Kaliszu w 1966 roku) i Władysława Kępkiewicza (ur. w Irkucku, zm. w Warszawie w 1942 roku). Władysław Kępkiewicz był synem Franciszka Kępkiewicza, który mając 18 lat, wziął udział w powstaniu styczniowym, za co został zesłany na Syberię; tam ukończył studia medyczne i pracował jako lekarz.

<sup>8</sup> Ojciec Jadwigi Haliny był technikiem kolejowym, brał udział w budowie Kolei Wschodniochińskiej. Tym sposobem znalazł się w Harbinie, wraz z grupą wielu innych Polaków pracujących przy budowie tej kolei.

<sup>9</sup> Przyjaciółka zapoznała 17-letnią Jadwigę Halinę z kolegą swojego brata – był nim Kazimierz Petasz. Wcześniej Jadwiga Halina zobaczyła go na zdjęciu – przystojny blondyn o niebieskich oczach wzbudził jej zainteresowanie i chciała go poznać. Szybko się w nim zakochała i w wieku 18 lat została już mężatką.

<sup>10</sup> Z rozmowy z Urszulą Petasz, przeprowadzonej w dniu 1 maja 2020.

<sup>11</sup> „Będąc kilkuletnim dzieckiem, aż do ukończenia szkoły podstawowej cały okres wakacyjny spędzał z matką najpierw w Kolobrzegu, potem w Mielnie. Później również jego starszy brat mieszkał jakiś czas w Gdyni” – z rozmowy z Urszulą Petasz, przeprowadzonej w dniu 1 maja 2020.

<sup>12</sup> Przez pierwsze dwa lata Bakłażec i Petasz studiowali razem na Wydziale Architektury Wnętrz PWSSP w Gdańsku, a przez cały okres studiów mieszkali w tym samym akademiku w Sopocie (przez pierwszy rok również w tym samym pokoju, 5–6-osobowym, wraz z innymi studentami, m.in. z kierunku malarstwo).

<sup>13</sup> „Gaweł – tylko ja tak na Pawła mówiłem, wzięłem to z historii »Pawła i Gawła«, w której jeden z nich był przekorny. A Paweł w czasach studenckich był przekorny” – z rozmowy z Bakłażcem, przeprowadzonej w dniu 13 maja 2020.

<sup>14</sup> Z rozmowy z Bakłażcem, przeprowadzonej w dniu 13 maja 2020.

<sup>15</sup> „Oprócz matematyki i przedmiotów wziętych z Politechniki Gdańskiej, na Wydziale Architektury PWSSP były też takie, jak np. historia filozofii, poza tym dość skomplikowana geometria wykreślna czy perspektywa, przedmioty, na których trzeba było wykreślać bądź rysować cienie, np. na dachu komina, a wszystko to zajmowało bardzo dużo czasu. Warunki w pokoju akademickim też nie były sprzyjające do studiowania akurat tego kierunku. Byliśmy stłoczeni. Miałem łóżko w rogu, przy oknie, Petasz obok mnie. Z nami byli też studenci z kierunku malarstwa, którzy nie mieli prawie żadnych egzaminów teoretycznych... Piwo było tanie, przynosili je skrzynkami; w nocy jeden budził drugiego, rozmawiali, grali w karty, palili, unosił się dym papierosowy. Przeszkadzali, nie dawali spać. W takich warunkach trudno było po prostu cokolwiek zrobić. A my – ja i Paweł – mieliśmy małątką deseczkę kreślarską, którą się wspólnie dzieliiliśmy, i trzeba było np. wykonać aksonometrię jakiegoś pałacu rzymskiego... (...) Poza tym Paweł to był człowiek, który miał fantazję, lubił sztukę i nie tylko malarstwo, rzeźbę czy architekturę, ale też muzykę. Miał gramofon, płyty zagraniczne i słuchał muzyki, palił fajkę. Określiłbym, że po prostu lubił przyjemne życie” – z rozmowy z Bakłażcem, przeprowadzonej w dniu 13 maja 2020.

<sup>16</sup> Pniewski studiował architekturę wewnątrz w PWSSP w Gdańsku w latach 1967–1972.

<sup>17</sup> „Mieliśmy słynnych i wymagających wykładowców geometrii wykreślnej z Politechniki Gdańskiej, takich jak m.in. Franciszek Otto i Tadeusz Kobzdej, a także masę innych dodatkowych przedmiotów. Prawdą jest, że rysowanie zajmowało zdecydowanie dużo czasu i to też prowadził prof. Adam Haupt. Ale to wszystko były niezwykle ciekawe rzeczy i do dziś takie pozostały” – z rozmowy z Pniewskim, przeprowadzonej w dniu 19 czerwca 2020.

<sup>18</sup> „Praktycznie dla architektów wewnątrz malarstwo było dość trudną sztuką. Ci, którzy projektują, niekoniecznie musieli być malarzami” – z rozmowy z Pniewskim, przeprowadzonej w dniu 25 czerwca 2020.

<sup>19</sup> Z rozmowy z Pniewskim, przeprowadzonej w dniu 25 czerwca 2020.

<sup>20</sup> „Wszyscy chcieli być u Ostrowskiego, a dostać się do jego pracowni było ogromnym wyróżnieniem. Stąd też Petasz się tam znalazł, bo był zdolny. Kachu Ostrowski przyciągał do siebie masę ludzi, a Petasz był jednym z jego najlepszych studentów” – z rozmowy z Pniewskim, przeprowadzonej w dniu 19 czerwca 2020.

<sup>21</sup> „Petasz ściągnął mnie do Elbląga, mieszkalem wtedy w Gdyni. Od niego dowiedziałem się o konkursie na stanowisko plastyka wojewódzkiego, na które wówczas poszukiwano artysty i zarazem architekta z wykształcenia, który miał zająć się przestrzenią architektoniczną, urbanistyczną i plastyczną oraz informacją wizualną i reklamą, jak również uporządkować i wprowadzić ład w zabudowie. Zgłosiłem się i ten konkurs wygrałem. Od tamtego czasu przez wiele lat z Gawłem współpracowaliśmy” – z rozmowy z Bakłażcem, przeprowadzonej w dniu 13 maja 2020.

<sup>22</sup> Z rozmowy z Bakłażcem, przeprowadzonej w dniu 13 maja 2020.

<sup>23</sup> Ryszard Tomczyk, „Galeria El reaktywuje swoją działalność,” *Głos Elbląga*, 17 października 1974.

<sup>24</sup> Pniewski, urodzony w Elblągu, z Galerią EL związany był niemalże od początku jej działalności, miał więc okazję uczestniczyć w jej najważniejszych awangardowych imprezach, a w okresie od 1 stycznia do 31 sierpnia 1973 roku zatrudniony był w Laboratorium Sztuki Galeria EL na etacie, pełniąc funkcję kierownika Poradni Pracy Kulturalno-Oświatowej. Od 3 listopada 1973 roku związał się zaś z macierzystą uczelnią i został zatrudniony na stanowisku asystenta na Wydziale Architektury Wnętrz PWSSP w Gdańsku.

<sup>25</sup> Z rozmowy z Pniewskim, przeprowadzonej w dniu 19 czerwca 2020.

<sup>26</sup> „Z Galerią EL związany byłem od liceum, a Gerard Kwiatkowski uczył mnie rysunku i przygotowywał do egzaminu na Wydział Architektury PWSSP w Gdańsku. Gdy w 1967 roku zdawałem tam egzamin, to Gerard nawet przyjechał wtedy ze mną do Gdańska. Mieliśmy stały kontakt, ściśle z nim współpracowałem. W Galerii przebywałem tyle, ile tylko mogłem, w okresie studiów często urywałem się do Elbląga, by brać udział w tych wszystkich imprezach, wystawach. Stąd też i wybór tematu mojego dyplomu, ściśle związanego z Galerią EL (*Projekt rewitalizacji Laboratorium Sztuki – Galerii EL w Elblągu*), który konsultowałem z prof. Oskarem Hansenem, Lechem Tomaszewskim i Magdaleną Więcek – oni byli takimi cichymi promotorami mojej pracy dyplomowej” – z rozmowy z Pniewskim, przeprowadzonej w dniu 24 czerwca 2020.

<sup>27</sup> Praca dyplomowa przygotowana w 1972 roku, w Katedrze Projektowania Wnętrz na PWSSP w Gdańsku, pod kierunkiem prof. Ryszarda Semki. Za tę pracę Pniewski otrzymał wyróżnienie I stopnia Ministerstwa Kultury i Sztuki.

<sup>28</sup> Z rozmowy z Pniewskim, przeprowadzonej w dniu 19 czerwca 2020.

<sup>29</sup> Ibidem.

<sup>30</sup> Do czerwca 1975 roku była kierownikiem Wydziału Kultury Urzędu Miejskiego w Elblągu, następnie przeszła na stanowisko dyrektora Wydziału Kultury Urzędu Wojewódzkiego w nowo powołanym województwie elbląskim.

<sup>31</sup> W latach 1960–1979 pracowała w Wydziale Kultury Urzędu Miejskiego w Elblągu.

<sup>32</sup> „Umówmy się, nie było tutaj kolejki chętnych plastyków, którzy chcieliby się angażować w takie przedsięwzięcie, czyli w instytucję, która była właściwie jedną wielką ruiną. A to nie były wielkie pieniądze. Podjęcie tej pracy wymagało też pewnego hartu, podejścia – powiedziałabym – anielskiego, żeby tam marznąć, żeby próbować realizować przedsięwzięcia, a potem mieć remont na głowie” – z rozmowy z Bednarczuk, przeprowadzonej w dniu 30 maja 2020.

<sup>33</sup> „Pamiętam, że byłam ze strony Wydziału Kultury Urzędu Miejskiego oddelegowana do udziału w pracach Komisji Inwentaryzacyjnej. W inwentaryzacji, oprócz Pawła Petasza i mnie, brał też udział Wojciech Leszczyński i parę innych osób” – z rozmowy z Wolną, przeprowadzonej w dniu 30 maja 2020.

<sup>34</sup> Z rozmowy z Wolną, przeprowadzonej w dniu 30 maja 2020.

<sup>35</sup> Kwiatkowski opuścił Polskę w styczniu 1974 roku, a Petasz w Galerii EL pojawił się (z inicjatywy Pniewskiego) po raz pierwszy na jesieni 1973 roku.

<sup>36</sup> Z rozmowy z Pniewskim, przeprowadzonej w dniu 19 czerwca 2020.

<sup>37</sup> *INFORMACJA*, w formie druku ulotnego formatu A5, Archiwum Zakładowe CS Galeria EL.

<sup>38</sup> Paweł Petasz, *Program pracy Galerii EL na rok 1975*, maszynopis, Archiwum Zakładowe CS Galeria EL.

<sup>39</sup> „Na charakter pracy Galerii złożą się dwa zachodzące na siebie założenia, według których: 1. Galeria jest instytucją umożliwiającą dokonania artystyczne o charakterze nowatorskim, nawet kontrowersyjne, których twórcy nie są w stanie przeprowadzić własnymi środkami. 2. Galeria, jako ściśle związana z Elblągiem i służąca społeczności miasta musi zapewniać jej możliwości kontaktu ze sztuką o charakterze już uznanym. Oba punkty są ograniczone sytuacją omówioną uprzednio.” Petasz, *Program pracy Galerii EL na rok 1975*, maszynopis, Archiwum Zakładowe CS Galeria EL.

<sup>40</sup> Petasz, *Program pracy Galerii EL na rok 1975*, maszynopis, Archiwum Zakładowe CS Galeria EL.

<sup>41</sup> „Ukończona została dokumentacja techniczna remontu Galerii EL. Sam remont wykonywać będzie Przedsiębiorstwo Budownictwa Komunalnego, które przystąpi do niego lada dzień. Zakres obejmuje przełożenie dachu, wykonanie stropu, instalacji CO, elektrycznej i radiofonicznej oraz wygospodarowanie i urządzenie paru pomieszczeń na pracownię. Prace potrwać dwa lata.” „W elbląskiej kulturze coraz większy ruch. Ciekawe imprezy, nowe inwestycje,” *Głos Wybrzeża*, nr 78 (8404), 5 i 6 kwietnia 1975.



<sup>42</sup> Impreza odbyła się w Galerii EL 12 października 1974.

<sup>43</sup> Ryszard Tomczyk, „Galeria El reaktywuje swoją działalność,” *Głos Elbląga*, 17 października 1974.

<sup>44</sup> Ibidem.

<sup>45</sup> „Kuszając się o definicję stylistyczną zjawiska, z którym mamy do czynienia, należałoby przywołać na pomoc teorię archetypów K. Junga (...). Obrazy syjące oko fajerwerkami rozpiętanego żywiołu kolorystycznego (...). Wykwit koloru jest w tym malarstwie wykładnikiem rozkojarzenia zmysłów, zaufania instynktowi i poddania się strumieniowi swobodnych asocjacji, których elementarne zawiązki tkwią w reakcjach na określone tematy i wątki mitologiczne o znamionach archetypicznych. (...) Obrazy są swobodnymi, bardzo osobistymi, wyrafinowanymi, kapryśnymi, często groteskowymi transkrypcjami tych wątków. (...) Otwierają pole domysłom, oferują wieloznaczną i poetycką transformację znanych motywów, apelują do wyobraźni i wrażliwości kolorystycznej odbiorców.” R.T. [Ryszard Tomczyk], „Spotkania plastyczne. Pawła Petasza potyczki z podświadomością,” *Głos Wybrzeża*, nr 78 (8430), 7 maja 1975.

<sup>46</sup> *Paweł Petasz. Wystawa malarstwa*, Laboratorium Sztuki Galeria EL w Elblągu, otwarcie wystawy: 19 kwietnia 1975.

<sup>47</sup> R.T. [Ryszard Tomczyk], „Spotkania plastyczne. Pawła Petasza potyczki z podświadomością,” *Głos Wybrzeża*, nr 78 (8430), 7 maja 1975.

<sup>48</sup> „LABORATORIUM SZTUKI GALERIA EL ELBLĄG LINKI 6 82000 zaprasza na pokaz 182 diapozytywów 1.III.1975 godz. 19.30 pt. *Jaki piękny świat* wykonanych przez kierownictwo galerii” – treść druku ulotnego formatu A6, Archiwum Zakładowe CS Galeria EL.

<sup>49</sup> Paweł Petasz, „Jaki Piękny Świat,” druk ulotny formatu A5, Archiwum Zakładowe CS Galeria EL.

<sup>50</sup> „Tak już się ostatnio wszyscy przyzwyczaili że w tytule przedmiotu czy zdarzenia sztuki dopatrywać się należy rozmaitych aluzji, a poważnie, że jest ona zgorzkniała i demaskuje, [...] *JAKI PIĘKNY ŚWIAT* [...]. Dlaczego w dosłowności swojej to stwierdzenie tak jest dziś niemodne, że znam wielu co święcie w nie nie wierzy,?” Paweł Petasz, *Jaki Piękny Świat*, druk ulotny formatu A5, Archiwum Zakładowe CS Galeria EL. Sposób zapisu w cytacie jest zgodny z oryginałem dokumentu.

<sup>51</sup> Kilka z nich (dostępnych w Archiwum Zakładowym CS Galeria EL) prezentuje swoiste poczucie humoru Petasza, z pewną dozą pozytywnej ironii, które – jak wynika z rozmów z osobami znającymi go bliżej – leżały też poniekąd w jego charakterze. Doskonałym przykładem jest tutaj ulotka z imprezy anonsowanej na 15 lutego 1975 roku na godz. 17, pod hasłem „KREĆCENIE FILMU w Laboratorium Sztuki Galerii EL,” na której widnieje zdjęcie trzech mężczyzn (jednym z nich jest Petasz) siedzących przy stoliku, każdy z nich trzyma w dłoni filmową taśmę szpulową, którą, przewija.

<sup>52</sup> Formuła elbląskiego Biennale Form Przestrzennych ewoluowała. O ile podczas II Biennale (1967) powstały jeszcze formy z metalu, choć miało ono już wyraźnie charakter działania studyjnego (zaangażowano niewielką liczbę artystów, wyłonioną przez specjalną Radę Naukowo-Artystyczną), to następne edycje całkowicie odeszły od „dzielowości” i realizacji rzeźb w przestrzeni. III Biennale (1969) jako „laboratorium sztuki” poszło w stronę eksperymentu i tworzenia wielopercepcyjnych struktur / maszyn, odwołujących się do zmysłów, którym towarzyszyły dźwięki, barwy, słowa, a niedokończone dzieła artystów, na poziomie udokumentowanych projektów, zyskiwały samodzielną wartość artystyczną (były to narodziny protokonceptualizmu). IV Biennale Zjazd Marzycieli (1971), skupione na cyfrach, napisach, enigmatycznych znakach, z pytaniem „Po co nam sztuka?”, przyniosło konceptualizm. V Biennale Kinolaboratorium (1973) w sposób bardzo szeroki odwołało się do języka filmu; w wydanym *Notatniku Robotnika Sztuki* ogłoszono, że programowo „każdy może być artystą” i wszystko może być sztuką, tym samym całkowicie przekreślono status tradycyjnego, encyklopedycznego dzieła sztuki.

<sup>53</sup> Z rozmowy z Przyjemskim, przeprowadzonej w dniu 16 czerwca 2020.

<sup>54</sup> Ibidem.

<sup>55</sup> „Ryszard Tomczyk okropnie narzekał w tym czasie na Pawła Petasza, jakby jemu przypisywał ten cały bałagan w Galerii EL, a on był spowodowany niczym innym, jak tym, po prostu, wyjazdem »na wczasy« Gerarda. Bo tylko tak to można nazwać. Ten nieład robił takie wrażenie, jakby Gerard wszystko porzucił w popłochu i wywiał” – z rozmowy z Przyjemskim, przeprowadzonej w dniu 16 czerwca 2020.

<sup>56</sup> Z rozmowy z Przyjemskim, przeprowadzonej w dniu 16 czerwca 2020.

<sup>57</sup> „PO RAZ OSTATNI W LABORATORIUM SZTUKI GALERII EL WYSTĄPI L.P. GALERIA »TAK«. Na spektakl audiowizualny pt. *FRAGMENTY RZECZYWISTOŚCI* zaprasza Laboratorium Sztuki Galeria EL, Elbląg, Linki 6, w dniu 10.II.1975 o godzinie 19.30” – treść plakatu (druk ulotny formatu A3), składanego w ulotkę, Archiwum Zakładowe CS Galeria EL.

<sup>58</sup> Ogólnopolskie Spotkania Twórcze odbyły się w terminie od 1 do 15 czerwca 1975 roku w miejscowości Liksajny, oddalonej od Ostródy ok. 20 kilometrów. Komisarzem Spotkań był Przyjemski, wicekomisarzem – Wiśniewski. Spotkania zorganizowane zostały przez Nieistniejącą Galerię LP oraz Laboratorium Sztuki Galerię EL pod patronatem Wojewódzkiego Przedsiębiorstwa Wodociągów i Kanalizacji w Elblągu, które udostępniło uczestnikom Spotkań należący do zakładu ośrodek wypoczynkowy w Liksajnach, ściślej – czasowe domki campingowe. Impreza ta potocznie określana była plenerem.

<sup>59</sup> *L. Przyjemski. Tekst odczytany w Galerii EL 10 II 1975*, dwustronny maszynopis formatu A4, Archiwum Zakładowe CS Galeria EL.

<sup>60</sup> „Galeria jest znaną w Polsce i świecie Placówką Ogólnorozwojową aktywnie włączającą się w proces głębokich przeobrażeń świadomości społecznej w kształtowaniu warunków do odbioru NOWYCH MYŚLI I FORM w sztuce. (...) Charakter Galerii TAK kształtuje się w nieustannej walce z wszystkim co obce jej ideom. Eliminuje z życia artystycznego przejawy prywaty, egoizmu, obojętności, karierowiczostwa i bierności. Piętnuje wszelkie przejawy biurokratyzacji i ignorancja. (...) czerpiemy siły z dokonań i dążeń całego Narodu. [...] Zadaniem naszym jest kształtowanie postaw i osobowości na miarę epoki (...). Stawiamy na pierwszym miejscu działalność praktyczną. Działalność tę umożliwiałoby dobrze zorganizowane DZIAŁ WYKONAWSTWA WŁASNEGO i dział tzw. PRAC ZLECONYCH (...). W obecnych warunkach uważamy za jedno z najważniejszych zadań WYZWALANIE REZERW /Rezerwy Galerii TAK/, A nasze najbliższe realizacje to UTRWALANIE ICH. Miarą jest zawsze

NASTEPNY KROK. Nie interesują nas sentymeny, deklaracje bez pokrycia i gesty. Interesuje nas sztuka a SZTUKA TRWA. Proponujemy: nie ulegać złudzeniom i nie przeżywać za mocno.” *L. Przyjemski. Tekst odczytany w Galerii EL 10 II 1975*, dwustronny maszynopis formatu A4, Archiwum Zakładowe CS Galeria EL. Sposób zapisu w cytacie jest zgodny z oryginałem dokumentu.

<sup>61</sup> Ryszard Milczewski-Bruno, „Z rybitwą na asfalcie,” *Fakty*, nr 31 (135), 2 sierpnia 1975.

<sup>62</sup> Czy wówczas po raz pierwszy? Trudno dziś jednoznacznie rozstrzygnąć. Tak czy inaczej, zamieścił ją wtedy na zaproszeniu na otwarcie wystawy swojego malarstwa w dniu 19 kwietnia 1975 roku w Laboratorium Sztuki Galeria EL. Różnice w sposobie zapisu nazwy Uni Art i UNI ART są zgodne z oryginałem dokumentu, do którego odnosi się dany fragment artykułu.

<sup>63</sup> Najpierw, mniej więcej od 1978 roku do lat 1979–1980, wraz z Bakłażcem prowadził w Elblągu prywatną galerię sztuki UNI ART. A od września 1984 roku do lipca 1985 roku, tym razem w ramach etatu, w Centrum Sztuki Galeria EL był kierownikiem sprzedażnej Galerii UNI ART. Te dwie galerie nie były ze sobą powiązane, były odrębnymi inicjatywami, placówkami funkcjonującymi w innych latach, ale pod tą samą nazwą.

<sup>64</sup> Milczewski-Bruno, „Z rybitwą na asfalcie.”

<sup>65</sup> Plakaty formatu A2, sygnowane „PETASZ”, Archiwum Zakładowe CS Galeria EL. Sposób zapisu nazwy Liksajny 75 (bez apostrofu) jest zgodny z oryginałami dokumentów.

<sup>66</sup> Milczewski-Bruno, „Z rybitwą na asfalcie.”

<sup>67</sup> Pisownia „uniart” pochodzi z treści plakatu (druk ulotny formatu A4), Archiwum Zakładowe CS Galeria EL.

<sup>68</sup> Wanda Hasiuk, „Galeria EL,” *Czas*, nr 43, 26 listopada 1975.

<sup>69</sup> *Sprawozdanie z działalności Laboratorium Sztuki Galerii EL za okres 1.I.75 – 30.VI.75*, maszynopis, Archiwum Zakładowe CS Galeria EL.

<sup>70</sup> Z rozmowy z Urszulą Petasz, przeprowadzonej w dniu 1 maja 2020.

<sup>71</sup> Od 7 lipca 1977 roku do 31 lipca 1978 roku był zatrudniony (z ramienia kierownika Wydziału Kultury i Sztuki Urzędu Miejskiego w Elblągu) w Laboratorium Sztuki Galeria EL na stanowisku instruktora kulturalno-wychowawczego. Petasz poznał na przełomie lat 1975/1976, a w 1977 roku, w czasie gdy Petasz miał swoją pracownię na ul. Słonecznej 26, zawiązała się pomiędzy nimi bliższa sąsiedzka znajomość.

<sup>72</sup> Z rozmowy z Duszakiem, przeprowadzonej w dniu 8 czerwca 2020.

<sup>73</sup> Po awansie Bednarczuk na szczebel wojewódzki Atamańczuk pełniła funkcję kierownika Wydziału Kultury Urzędu Miejskiego w Elblągu.

<sup>74</sup> Z rozmowy z Duszakiem, przeprowadzonej w dniu 1 lipca 2020.

<sup>75</sup> Na początku 1985 roku zaczął chorować na serce i w tym samym roku przeszedł też na rentę, na której był już do końca życia. Problemy kardiologiczne Petasza były skutkiem przewlekłego zapalenia płuc, przebytego w okresie pracy w Galerii EL.

<sup>76</sup> Z rozmowy z Duszakiem, przeprowadzonej w dniu 1 lipca 2020.

<sup>77</sup> Tytuł wystawy: *KÓŁKO 77. Sztuka poczty – poczta sztuki*. Od rozpoczętego w 1975 roku remontu budynek dawnego kościoła poddominikańskiego, w którym funkcjonowała Galeria EL, stał zamknięty, dlatego miejsce na wystawę udostępnił Spółdzielczy Dom Kultury Pegaz. Wystawa odbyła się w terminie od 1 do 30 grudnia 1977.

<sup>78</sup> Druk ulotny formatu A3, Archiwum Zakładowe CS Galeria EL.

<sup>79</sup> UNI ART pojawia się również, oprócz w Laboratorium Sztuki Galeria EL w Elblągu, w zaproszeniu na otwarcie wystawy „sztuki poczty,” które miało się odbyć 1 grudnia 1977 roku o godz. 18.00 w kawiarni Spółdzielczego Domu Kultury Pegaz; druk ulotny w formie kartki pocztowej formatu A6, Archiwum Zakładowe CS Galeria EL.

<sup>80</sup> Z rozmowy z Duszakiem, przeprowadzonej w dniu 1 lipca 2020.

<sup>81</sup> Z rozmowy z Duszakiem, przeprowadzonej w dniu 8 czerwca 2020.

<sup>82</sup> Ibidem.

<sup>83</sup> „Brałem udział w paru spotkaniach literackich w Galerii EL, kiedy Paweł Petasz był jeszcze kierownikiem, a na nich, wśród literatów, był np. Ryszard Milczewski-Bruno. Pojawiały się też różne hasła, np. »w dupie z socjalizmem«, były jakieś tam wygłupy. Myśmy mieli przecież po 28 lat (!) i rodziły się w naszych głowach rozmaite pomysły. (...) dziś nazwałoby się je ekscesami, a w tamtych realiach odbierane były jako sprzeciw wobec ówczesnych władz i systemu. Ktoś mógł też o tym donieść... stąd też i Paweł mógł się znaleźć na liście cenzorów” – z rozmowy z Duszakiem, przeprowadzonej w dniu 5 lipca 2020.

<sup>84</sup> Grzegorz Baranowski, „Cień Galerii EL,” *Polityka*, nr 46 (1133), 18 listopada 1978.

<sup>85</sup> Ibidem.

<sup>86</sup> Z rozmowy z Bakłażcem, przeprowadzonej w dniu 13 maja 2020.

<sup>87</sup> „Na wiosnę 1976 roku byliśmy parą. Nie wiem, jak to dokładnie zaczęło się u męża, jeżeli chodzi o zainteresowanie sztuką poczty, ale pamiętam, że już wtedy przychodziło do niego mnóstwo listów z mail artem. Natomiast w socjalizmie nie było to mile widziane, gdyż wszędzie była cenzura. A napływ tej korespondencji do męża był rzeczywiście duży” – z rozmowy z Urszulą Petasz, przeprowadzonej w dniu 1 maja 2020.

<sup>88</sup> Z rozmowy z Urszulą Petasz, przeprowadzonej w dniu 1 maja 2020.

<sup>89</sup> Z rozmowy z Przyjemskim, przeprowadzonej w dniu 16 czerwca 2020.



<sup>90</sup> Ibidem.

<sup>91</sup> Z rozmowy z Pniewskim, przeprowadzonej w dniu 19 czerwca 2020.

<sup>92</sup> Wyjechał z Polski do Paryża jesienią 1970 roku; tam w latach 1971–1973 studiował w Ecole des Beaux-Arts.

<sup>93</sup> „Wymieniałem z przyjaciółmi artystami drobne dzieła sztuki, kartki pocztowe, fotografie opatrzone dedykacjami. Często to były »okruchy« z mojego życia: moje podarte rysunki, pocięte malarstwo, kawalki moich ubrań, np. dżinsów. Wysyłałem to pocztą artystom, a oni w zamian przysyłali mi jakieś elementy / dzieła od siebie. Po latach zrobiło się z tego spore archiwum (wraz z zachowanymi kwitami wymiany, które mam do dziś. Taka wymiana, choć prymitywna, istniała od wieków, to przecież początek naszej cywilizacji, dopiero później pojawiły się pieniądze. [...] W 1974 roku w I.C.C. Musée Anvers (w Belgii) odbyła się wystawa mojego Archiwum TROC-ARTU (wówczas z ok. 500 kwitami obiektów wymiany)” – z rozmowy z Kawiakiem, przeprowadzonej w dniu 27 czerwca 2020.

<sup>94</sup> „Biuro Poezji Partuma spełniało też rolę galerii autorskiej, miejsca prezentacji i spotkań, funkcjonowało w sieci artystów tworzących sztukę poczty (Mail Art), dając początek tej formie twórczości w Polsce. Na jego adres przychodziły kilogramy korespondencji z całego świata od artystów i nie-artystów, którzy prowadzili swobodną wymianę myśli w obrębie międzynarodowych systemów pocztowych.” Zob. <https://culture.pl/pl/tworca/andrzej-partum> [dostępny 20.07.2020].

<sup>95</sup> Z rozmowy z Kawiakiem, przeprowadzonej w dniu 25 czerwca 2020.

<sup>96</sup> Tomek Kawiak, *Wspomnienia o sztuce lat 70-tych w Polsce*, tekst (ilość stron: 1) nadesłany e-mailem w dniu 27 czerwca 2020 roku, ze zbiorów prywatnej korespondencji autorki niniejszego tekstu.

<sup>97</sup> „Kiedy po Festiwalu Muzyki w Woodstock, w 1969 roku powiewała fala »woľności« i hasło »peace and love«, młode pokolenia na całym świecie szukały możliwości komunikacji. Odnalazły ją na pewno w muzyce, a także w sztukach plastycznych: najpierw w mail art, a potem w wideoart. Niektóre ośrodki w Polsce (takie jak: Wrocław z Galerią »Pod Moną Lisą«, Elbląg z Laboratorium Sztuki Galerią EL, Lublin z Galerią BWA pod dyrekcją Andrzeja Mrocza oraz Warszawa z Galerią Boguckich) upowszechniały ten rodzaj działalności artystycznej.” Tomek Kawiak, *Wspomnienia o sztuce lat 70-tych w Polsce*, tekst nadesłany e-mailem w dniu 27 czerwca 2020 roku, ze zbiorów prywatnej korespondencji autorki niniejszego tekstu.

<sup>98</sup> Kawiak, *Wspomnienia*.

<sup>99</sup> „Gerarda Kwiatkowskiego znalazłem i kilka razy z nim rozmawiałem, będąc jeszcze w Polsce, i na pewno moje prace to jemu wysłałem” – z rozmowy z Kawiakiem, przeprowadzonej w dniu 27 czerwca 2020.

<sup>100</sup> „Była to praca w formie baneru (zwinieętego na potrzeby wysyłki w rulon) o szerokości 1 metra i długości 5 metrów, wykonanego z dwustronnego, przezroczystego plastiku, w którym (jak w swego rodzaju torbie) zamieściłem dokumentację mojej wymiany »Troc-Art«. Znalazły się tam na pewno kwity z wymiany, jakieś teksty czy seria czarno-białych zdjęć mojej postaci w kapeluszu łowickim i w ogrodniczkach dżinsowych. Baner zakończyłem czarnym skoczem na dole i na górze, miał też kółka metalowe w rogach – przydatne do zawieszenia w przestrzeni. Dodatkową częścią nadesłanej na »Zjazd Marzycieli« pracy była kasetka z nagraniem dźwiękiem. Umieszczony na dole, obok zawieszzonego baneru, magnetofon odtwarzał zapętlone nagranie z propozycją wymiany” – z rozmowy z Kawiakiem, przeprowadzonej w dniu 28 czerwca 2020.

<sup>101</sup> Kawiak, *Wspomnienia*.

<sup>102</sup> W latach siedemdziesiątych dwudziestego wieku Groh był jednym z najbardziej aktywnych artystów mail artu z Europy Zachodniej. Kawiak wspomina: „Klaus Groh był wtedy bogiem dla młodych artystów z Europy Wschodniej” – z rozmowy z Kawiakiem, przeprowadzonej w dniu 28 czerwca 2020.

<sup>103</sup> Wydawnictwo DuMont Aktuell, Köln 1972.

<sup>104</sup> „W ten sposób, w 1972 roku trafiłem do pierwszej wówczas książki o sztuce współczesnej, ujmującej artystów z Europy Wschodniej (z Polski, Węgier, Jugosławii, Czechosłowacji, Rumunii i Związku Radzieckiego), wydanej poza państwową cenzurą. Pojawienie się tego wydawnictwa było w świecie artystycznym ogromnym wydarzeniem. W nim znalazła się m.in. informacja o »Bólu Tomka Kawiaka« i mojej przyszłej bazie sztuki w Paryżu. Oprócz mnie zaprezentowani zostali też inni artyści z Polski. Byli to: Andrzej Bereziański, Jan Chwałczyk, Zbigniew Dłubak, Stanisław Drózd, Antoni Dzieduszycki, Wanda Gołkowska, Zbigniew Gostomski, Zdzisław Jurkiewicz, Barbara Kozłowska, Jarosław Kozłowski, Andrzej Lachowicz, Natalia Lach-Lachowicz, Maria Michałowska, Jerzy Rosołowicz, Krystyna Sokołowska, Ludmiła Popiel / Jerzy Fedorowicz, Tadeusz Walter, Henryk Waniek i Anastazy Wiśniewski. Publikacja tego wydawnictwa z pewnością odnotowana została przez ówczesne ośrodki awangardowe w Polsce, w tym na pewno przez Galerię EL w Elblągu.” Kawiak, *Wspomnienia*.

<sup>105</sup> Dla większości artystów z bloku komunistycznego kanał ten był przede wszystkim atrakcyjną formą nawiązania komunikacji z artystami zza żelaznej kurtyny, żyjącymi w centrum globalnego świata sztuki.

<sup>106</sup> Węgierski krytyk i historyk sztuki, również jeden z najbardziej aktywnych artystów mail artu w krajach socjalistycznych, odgrywający wówczas istotną rolę w tej dziedzinie sztuki.

<sup>107</sup> Géza Perneczky, „Es lebe die Kulturpfusch! Die Mail Art-Bewegung in Ungarn,” w *Osteuropa im internationalen Netzwerk Mail Art*, red. Kornelia von Berswordt-Wallrabe (Schwerin: Staatliches Museum 1996), 36. Kat. wyst.

<sup>108</sup> *Notatnik Robotnika Sztuki* wydawany był nieregularnie przez Laboratorium Sztuki Galeria EL w latach 1972–1973, pomiędzy IV Biennale Form Przestrzennych „Zjazdem Marzycieli” a V Biennale Form Przestrzennych „Kinolaboratorium”, i redagowany przez Kwiatkowskiego. Drukowany był na powielaczu, na kiepskiej jakości papierze. *Notatnik...* to inicjatywa całkowicie oddolna, wydawany był bez wsparcia ówczesnych czynników oficjalnych.

<sup>109</sup> „SIEĆ /NET/ – SIEĆ jest pozainstytucjonalna – tworzą ją mieszkania prywatne, pracownie i inne miejsca, w których pojawiają się propozycje sztuki (...) – towarzyszą im wydawnictwa, których forma jest dowolna /rękopisy, maszynopisy, druki, taśmy, filmy, diapozytyw, fotografie, ulotki itp./ – SIEĆ nie ma punktu centralnego i pozbawiona jest koordynacji – punkty SIECI znajdujące się w różnych miastach i krajach – między poszczególnymi punktami SIECI istnieje kontakt polegający na

wymianie koncepcji, projektów, zapisów i innych artykulacji, która to wymiana umożliwi ich równoległą prezentację we wszystkich punktach.” *Notatnik Robotnika Sztuki*, nr 1, Laboratorium Sztuki Galeria EL, Elbląg, 1 styczeń 1972 – 30 marzec 1972. Sposób zapisu dat jest zgodny z zapisem znajdującym się na okładce wydawnictwa.

<sup>110</sup> Kluczowa postać meksykańskiej sztuki konceptualnej. Artysta, literaturoznawca, filozof, kurator i teoretyk sztuki, zajmujący się międzynarodową awangardą po 1960 roku. Na stałe mieszkał w Amsterdamie.

<sup>111</sup> „W 1978 r. zacząłem pracę w warszawskiej Galerii Remont. Galeria organizowała wtedy pierwszy w Polsce festiwal performace’u, na który przyjechali też artyści zajmujący się mail artem, wśród nich był Ulises Carrión i on miał ze sobą pismo *Ephemera*, które wydawał w latach 1977–1978, i właśnie tam był albo adres Petasza, albo jakieś reprodukcje z wydawanego przez niego *Commonpressu*” – z rozmowy z Rypsonem, przeprowadzonej w dniu 29 lipca 2020.

<sup>112</sup> „W którymś momencie, w roku 1979 albo w 1980, postanowiliśmy razem z moim ówczesnym przyjacielem Henrykiem Gajewskim, który kierował Galerią Remont, wydać numer *Commonpressu*. Wydawnictwo to było przechodnie i pod warunkiem spełnienia określonych zasad można było podjąć się redagowania takiego numeru. Zasady te określone były przez Pawła Petasza. Z tego, co pamiętam, był np. wyznaczony jakiś minimalny nakład czy też trzeba było rozesłać egzemplarze do wszystkich uczestników. Z dzisiejszego punktu widzenia byłyby to jakieś minimalne wymogi, ale z ówczesnej perspektywy, w komunistycznej Polsce, były one dość wyśrubowane. W tamtych czasach po prostu wydawanie czegokolwiek było trudne. Ale ponieważ to wydawnictwo robione było różnymi technikami, i stemplami, i jakimś odciskami, kserokopiami..., to wydawało się to być możliwe. Ostatecznie nie udało nam się złożyć tego numeru *Commonpressu* i się nie ukazał. Złożyła się na to już sytuacja w kraju, zamieszanie, to był już rok 1980” – z rozmowy z Rypsonem, przeprowadzonej w dniu 29 lipca 2020.

<sup>113</sup> „W tej sieci uczestniczyli ludzie z całej planety – z Azji, z Ameryki Południowej, z Afryki może niewiele, ale ze Stanów Zjednoczonych bardzo wiele osób, ale i również z tzw. bloku wschodniego, zwłaszcza z Polski, z byłej NRD, Węgier, Jugosławii. W tym obiegu poziom komunikacji był rozmaity, tzn. każdy wyjmował z tej sieci to, co było mu najbliższe i co było mu przydatne, i wkładał do niej to, co potrafił i co miał do zaproponowania. Tak więc to nie był zuniformizowany obieg różnego rodzaju komunikatu, tylko szereg zróżnicowanych i zindywidualizowanych sieci. I tak na dobrą sprawę każdy miał swoją listę mailingową” – z rozmowy z Rypsonem, przeprowadzonej w dniu 29 lipca 2020.

<sup>114</sup> Z rozmowy z Bakłażcem, przeprowadzonej w dniu 13 maja 2020.

<sup>115</sup> „Do końca życia malował obrazy olejne, choć z czasem były to prace mniejszego formatu. Prezentował swoje malarstwo i kolaże na Salonie Elbląskim, organizowanym co dwa lata w Galerii EL. Udział w Salonie był dla niego ważny” – z rozmowy z Bakłażcem, przeprowadzonej w dniu 13 maja 2020.

<sup>116</sup> Z rozmowy z Bakłażcem, przeprowadzonej w dniu 13 maja 2020.

<sup>117</sup> Ibidem.

<sup>118</sup> Znany również jako CrackerJack Kid lub Jack Kid, artysta mail artu z USA.

<sup>119</sup> „Handmade paper correspondence dated March 13, 1984, from Polish mail artist Pawel Petasz to Crackerjack Kid. Subject related to Flags Down for World Peace Int. Mail Art Project” (Odręczna korespondencja z 13 marca 1984 roku od polskiego artysty mailartowego Pawła Petasza do Crackerjack Kid. Tematem nawiązywał do „Flags Down for World Peace Int. Projekt Mail Art”) – fragment postu, opublikowanego 29 stycznia 2018 roku na profilu społecznościowym Welcha na portalu Facebook. Tłumaczenie: Andrzej Jankowski.

<sup>120</sup> „In March 1981, I sent Petasz a paper mould, deckle, dried paper pulp, screens and instructions for making handmade paper from a food blender” (W marcu 1981 roku wysłałem Petaszowi papierową formę, ramę, wysuszoną masę papierniczą, sita oraz instrukcję robienia papieru czerpanego z użyciem blendera kuchennego) – fragment postu, opublikowanego 29 stycznia 2018 roku na profilu społecznościowym Welcha na portalu Facebook. Tłumaczenie: Andrzej Jankowski.

<sup>121</sup> „This sheet is one of a series of remarkable handmade paper envelopes and messages that were stitched together by Petasz to evade censors during the communist crackdown on Solidarity in Poland” – fragment postu, opublikowanego 29 stycznia 2018 roku na profilu społecznościowym Welcha na portalu Facebook. Tłumaczenie: Andrzej Jankowski.

<sup>122</sup> „Co dziwne, w przeciwieństwie do większości zmian wprowadzonych w komunistycznej Polsce, [...] ogólne zasady funkcjonowania poczty pozostawały bez zmian od lat trzydziestych. Problemy pojawiły się w momencie inwigilacji systemu pocztowego przez tajnych agentów służb bezpieczeństwa, którzy pozostawali w ukryciu do wiosny 1989 roku. W latach siedemdziesiątych wprawdzie przestępstwem nie było otrzymywanie poczty z zagranicy, jednak kiedy otrzymywało się jej zbyt wiele, trzeba było mieć na to dobre wytłumaczenie. Udawałem, że jestem nieświadomy, że mógłbym robić coś wbrew ówczesnym władzom. Wszelką wysłaną przeze mnie pocztę, która mogła wydać się podejrzana, umieszczałem w kopertach, które przygotowywałem tak, jakby właśnie zostały ocenzone. Unikałem też kontaktów zarówno z podziemiem w Polsce, jak i z ówczesnymi władzami, niezależnie od tego, jak one bardzo starały się wpłynąć na to, bym z nimi współpracował. Jedną z przyczyn unikania kontaktu z podziemiem było to, że większość działań podziemia stanowiła de facto zwykłą prowokację. Niejednokrotnie władze same wszczynały intrygę, tylko po to, by utrzymać swoją pozycję. Fabrykowano raporty, produkowano zamknięte sprawy, etc. Nie będę rozwijał tego tematu, ale komunizm nie umarł w Polsce dlatego, że zwalczyło go podziemie. Bo ówczesny system był tak wszechmocny i tak wszechobecny, stąd też koperty wykonywałem własnoręcznie i zszywałem je za pomocą maszyny do szycia. Zszyta korespondencja sprawiała trudności cenzorom w inwigilacji. Świadomie też moje koperty w wyglądzie były niechlujne, kleiłem je z szorstkiego i grubego papieru. Choć – na pierwszy rzut oka – rodziły one szereg podejrzeń, to zazwyczaj właśnie te przechodziły przez cenzurę nienaruszone. Strategia ta okazała się skuteczna przez wiele lat. A kiedy przesyłałem coś, czego nie mogłem w kopercie zaszyć, to ten materiał prawie zawsze ginął, niezależnie od tego, czy była to zwykła przesyłka, czy polecona.” Paweł Petasz, “Mailed Art in Poland,” w *Eternal Network: A Mail Art Anthology* (Calgary: University of Calgary Press, 1995), 89–93. Tłumaczenie: Małgorzata Sawicka.

<sup>123</sup> Z rozmowy z Kawiakiem, przeprowadzonej w dniu 27 czerwca 2020.

<sup>124</sup> Wystarczy prześledzić profil artysty na Facebooku, by dostrzec, że wśród ponad 550 znajomych Polacy stanowią tylko znikomą część. Wśród znajomych Petasza pojawia się wielu artystów sztuki poczty; przywołać można choćby takie nazwiska, jak: Klaus Groh, Guy Bleus, Picasso Gaglione, Ryosuke Cohen, Hans Ruedi Fricker, Vittore Baroni, Chuck Welch, James Felter, BuZ Blurr, John Held, Carrie Helser, Darlene Domel, Graciela Gutiérrez Marx, Luc Fierens, Brhuno Waam Mru Debenedetti, Dobrica Kamperelic, Marconi Oropicho, Clemente Padin, Sinclair Scripa, Keiichi Nakamura, Gastão Magalhães.

<sup>125</sup> Z rozmowy z Pawłem Petaszem, synem artysty, przeprowadzonej w dniu 5 maja 2020.

<sup>126</sup> „This group is made to honor him and to share some things to keep the memory alive. May he rest in peace” (Grupa ta została stworzona na jego cześć i do dzielenia się informacjami o nim, by pamięć o nim nie umarła. Niech spoczywa w pokoju). Tłumaczenie: Małgorzata Sawicka. <https://iuoma-network.ning.com/group/pawel-petasz-1951-2019> [dostępny 28.07.2020].

<sup>127</sup> „Those stamps look like a Communist blitzed Pole made them...” – fragment komentarza Sinclaira Scripa, opublikowanego 27 września 2012 roku pod postem z dnia 27 września 2012 roku, zatytułowanym „The hand carved stamps of Pawel Petasz,” zamieszczonym przez Gaglione na profilu społecznościowym Petasza na portalu Facebook. Tłumaczenie: Małgorzata Sawicka.

<sup>128</sup> Tłumaczenie cytatu z tekstu głównego: „These stamps were very radical items, since at that time, in Iron Curtain countries, it was against the law to own rubberstamps, typewriters or any kind of printing device that had not been registered with the police. Mail artists in these countries carved their personal stamps on erasers and used home made inkpads in creating the mail art they sent to shows all over the world. It was a brave, creative and subversive activity, in the true spirit of art and dada. Pawel was one of the most recognized names in the network.” Tłumaczenie: Małgorzata Sawicka.

Rozszerzenie cytatu znajdującego się w tekście głównym: „Gdzieś w połowie lat osiemdziesiątych otrzymałem list od jednego z moich ulubionych artystów sztuki mailartowej, znanego w świecie, Pawła Petasza z Polski. Zapytał, czy chciałbym 9 sztuk z jego ręcznie wykonanych pieczętek. (...) Oczywiście natychmiast odpisałem, że byłbym zaszczycony, i poprosiłem, by wysłał je do mnie, do San Francisco. Moja żona Darlene Domel i ja właśnie zaczęliśmy tworzyć swoją kolekcję pieczętek, którą nazwaliśmy STAMP ART MUSEUM. Byliśmy podnieceni faktem, że to właśnie my otrzymaliśmy ten podarunek. Dwa tygodnie później pieczętki były w naszej skrzynce pocztowej. W każdej z nich rozpoznać można było styl / charakter twórczości Petasza i wszystkie wcześniej pokazywane były na wielu wystawach w świecie. Jedna z nich rzeźbiona jest dwustronnie. (...) Obecnie mam te pieczętki w naszym muzeum w Chicago.”

Tekst oryginalny: „Sometime in the mid 1980’s I received a letter from one of my favorite mail artists, the world famous Pawel Petasz from Poland. He asked me if I wanted nine hand carved rubber stamps. (...) Of course I wrote back immediately telling him I was honored by the offer and requested that he send them to me in San Francisco. My wife, Darlene Domel and I had just begun organizing our collection of rubber stamps. We called it the STAMP ART MUSEUM. We were elated to be chosen as the recipients of this gift. Two weeks later the stamps arrived in our mailbox. Each stamp was uniquely Pawel and had been seen in shows worldwide repeatedly. One of the stamps has been carved on both sides (...) I now have these stamps displayed in our museum in Chicago.” – fragment postu Gaglione „The hand carved stamps of Pawel Petasz,” opublikowanego 27 września 2012 roku na profilu społecznościowym Petasza na portalu Facebook; post zamieszczony został wraz ze zdjęciem odbitek stempli Petasza. Tłumaczenie: Małgorzata Sawicka.

<sup>129</sup> „Pawel Petasz’ artworks are gems with great importance in the context of how they were created and distributed during the years before and during the Solidarity movement in Poland” – fragment postu Welcha, opublikowanego (wraz z galerią zdjęć przedstawiających odbitki stempli Petasza – wybór niektórych prac Petasza dla uczczenia jego ostatnich urodzin) 26 sierpnia 2016 roku na jego profilu społecznościowym na portalu Facebook. Tłumaczenie: Andrzej Jankowski.

<sup>130</sup> „I’ve also kept everything I’ve received from Pavel over the years and was profoundly impressed by his irrepresible urge to communicate and defy totalitarianism” – fragment komentarza Helsera, opublikowanego 27 września 2012 roku pod postem z dnia 27 września 2012 roku, zatytułowanym „The hand carved stamps of Pawel Petasz,” zamieszczonym przez Gaglione na profilu społecznościowym Petasza na portalu Facebook. Tłumaczenie: Andrzej Jankowski.

<sup>131</sup> „These large rubber erasers were actually the only available in Poland during most of communist period (until eventually replaced with PRC stuff) Actually they were very suitable for carving (erasing being the last thing they were good for) and thick enough to use without any handle. Pretty creative. I recall bored bureaucrats carving in them flowers, with a razor. A still boring boredom was the Polish communism compared to the original version.” – komentarz Petasza, opublikowany 31 sierpnia 2017 roku pod zdjęciem zamieszczonym 27 sierpnia 2017 roku przez Gaglione na profilu społecznościowym Petasza na portalu Facebook; zdjęcie ukazuje stemple z gumy kreslarskiej, ręcznie wykonane przez Petasza w czasach PRL-u. Tłumaczenie: Małgorzata Sawicka.

<sup>132</sup> Z rozmowy z Pawłem Petaszem, synem artysty, przeprowadzonej w dniu 5 maja 2020.

<sup>133</sup> „Gawel miał to wszystko zarchiwizowane w swoim komputerze, wszystkie te obrazki ze sztuki poczty i ich autorów, z którymi cały czas prowadził korespondencję po angielsku” – z rozmowy z Bakłażcem, przeprowadzonej w dniu 13 maja 2020.

## Bibliografia

### Materiały archiwalne

Archiwum Zakładowe Centrum Sztuki Galeria EL.

Tomek Kawiak, *Wspomnienia o sztuce lat 70-tych w Polsce*, tekst (ilość stron: 1) nadesłany e-mailem w dniu 27 czerwca 2020 roku, ze zbiorów prywatnej korespondencji autorki niniejszego tekstu.

Profil społecznościowy Pawła Petasza na portalu Facebook z lat: 2012-2017.

### Relacje / Wywiady w posiadaniu autorki

Jarosław Bakłażec, Alicja Bednarczuk, Marek Duszak, Tomasz Kawiak, Paweł Petasz, Urszula Petasz, Andrzej Pniewski, Leszek Przyjemski, Piotr Rypson, Maria Wolna

### Materiały drukowane: katalogi wystaw, artykuły prasowe

Baranowski, Grzegorz. „Cień Galerii EL.” *Polityka*, nr 46 (1133), 18 listopada 1978.

Hasiuk, Wanda. „Galeria EL.” *Czas*, nr 43, 26 listopada 1975.

Milczewski-Bruno, Ryszard. „Z rybitwą na asfalcie.” *Fakty*, nr 31 (135), 2 sierpnia 1975.

Perneckzy, Géza. “Es lebe die Kulturpfusch! Die Mail Art-Bewegung in Ungarn.” W *Osteuropa im internationalen Netzwerk Mail Art*, red. Kornelia von Berswordt-Wallrabe. Schwerin: Staatliches Museum 1996.

Petasz, Paweł. “Mailed Art in Poland.” W *Eternal Network: A Mail Art Anthology*. Calgary: University of Calgary Press, 1995.

Szmurło, Zbigniew T. „W sprawie Galerii EL. ZŁOTY CIELEC? [rozmowa z Pawłem Petaszem – elbląskim plastykiem, przewodniczącym Związku Polskich Artystów Plastyków].” *Kurier Elbląski*, nr 8, 26 lutego 1993.

Tomczyk, Ryszard. „Galeria El reaktywuje swoją działalność.” *Głos Elbląga*, 17 października 1974.

Tomczyk, Ryszard. „Spotkania plastyczne. Pawła Petasza potyczki z podświadomością.” *Głos Wybrzeża*, nr 78 (8430), 7 maja 1975.

„W elbląskiej kulturze coraz większy ruch. Ciekawe imprezy, nowe inwestycje.” *Głos Wybrzeża*, nr 78 (8404), 5 i 6 kwietnia 1975.

# ENGLISH SUMMARY

Karina DZIEWECZYŃSKA

## PAWEŁ PETASZ. A BIOGRAPHICAL NOTE

The text forms the first part of Paweł Petasz's biographical note, focused on the early period of the artist's life. I mention here successively, in chronological order: the artist's roots (his mother and father's origins), the relationship with his home town – Kalisz, studies at the State Higher School of Visual Arts in Gdańsk, in years 1969-1974 - two first years at the Faculty of Interior Design, and the next three at the Faculty of Painting and Sculpture. This is followed by a detailed description of his time at the EL Gallery Art Laboratory where Petasz worked in years 1974-1976. I provide the genesis of the artist's arrival at the gallery as well as the conditions in which he acted as the director of this institution.

In the article I describe, in considerable detail, Paweł Petasz's work at the EL Gallery: ordering and taking inventory, programme assumptions, first events and exhibitions, his collaboration with Leszek Przyjemski, participation in the Polish Creative Meetings in Liksajny; as well as the circumstances which weighed on his decision to resign from the post at the gallery. Then I reveal the backstage of the first in Central Europe exhibition of mail art – organized on Petasz's initiative, in collaboration with Marek Duszak – CIRCLE 77. Mail Art – The Art of Mail (EL Gallery, 1977). In the last part of the text I analyse the source of Petasz's interest in mail art, I describe the character of his artistic work in this field, and its reception within the mail art environment worldwide.

This text is the first attempt to profoundly analyse certain aspects of Paweł Petasz's biography with the particular consideration of his family origins, early life, and circumstances influencing the development of his artistic attitude as well as opinions on the surrounding world, and, in consequence, his interest in mail art in the mid-seventies.

The research concerning Petasz's biography shall be continued, and its results published in separate articles.

# RÉSUMÉ

Karina DZIEWECZYŃSKA

## PAWEŁ PETASZ. ESQUISSE BIOGRAPHIQUE

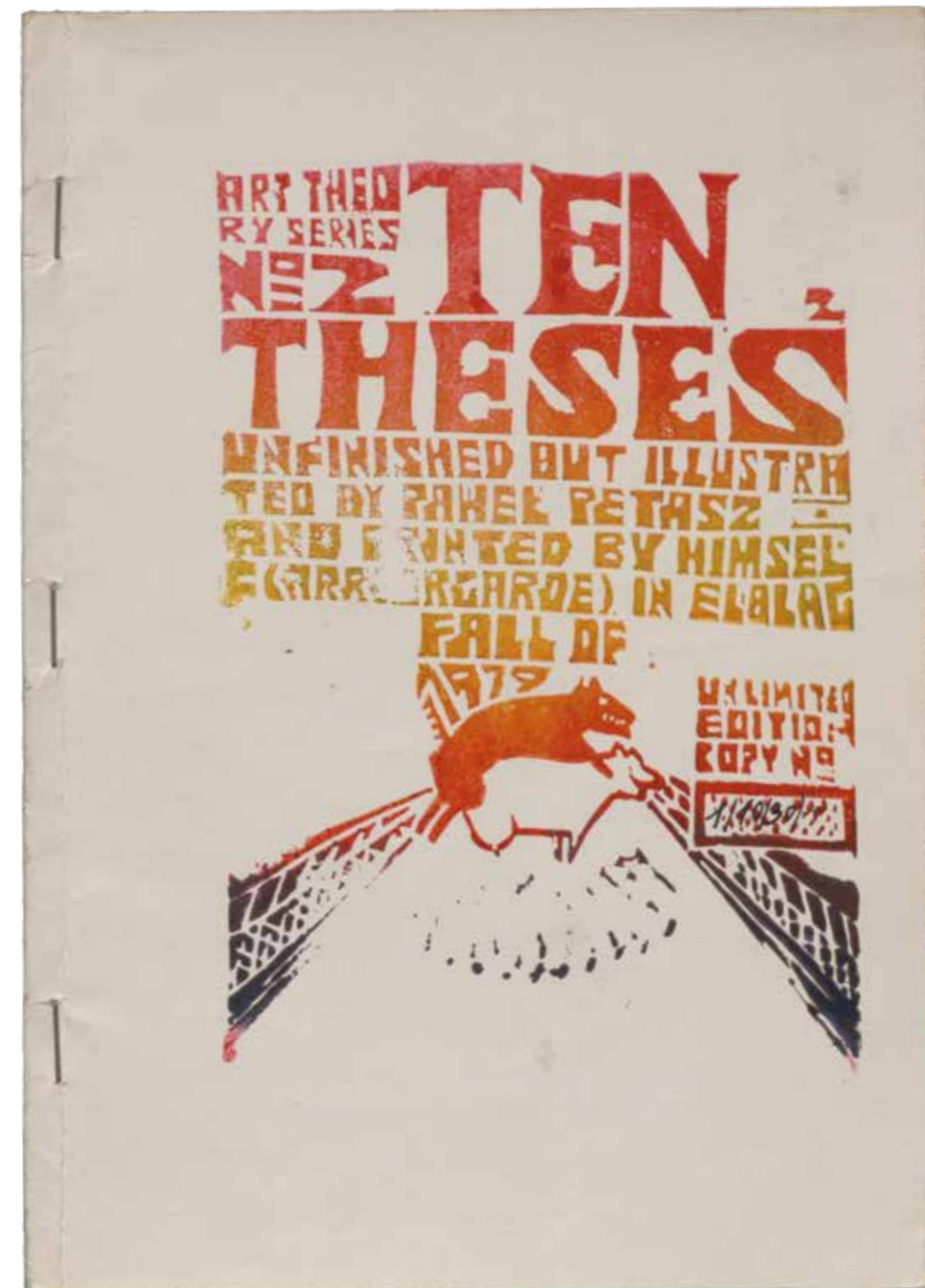
Il s'agit d'une première partie de l'esquisse biographique, concentrée sur la jeunesse de l'artiste. J'y fais référence, successivement et chronologiquement, aux racines de l'artiste (les origines de sa mère et de son père), au lien avec sa ville natale, Kalisz, aux études à l'école nationale supérieure des Arts plastiques à Gdańsk en 1969-1974, dont deux premières années à la faculté de l'Architecture d'intérieur et les trois suivantes à la faculté de la Peinture et de la Sculpture. Je rends ensuite longuement compte de l'étape où Petasz a été lié au Laboratoire de l'art galerie EL, dont il a été l'employé entre 1974-1976. Je décris aussi bien la genèse de son arrivée à la galerie que les conditions de cette prise des fonctions en tant que responsable de cette institution.

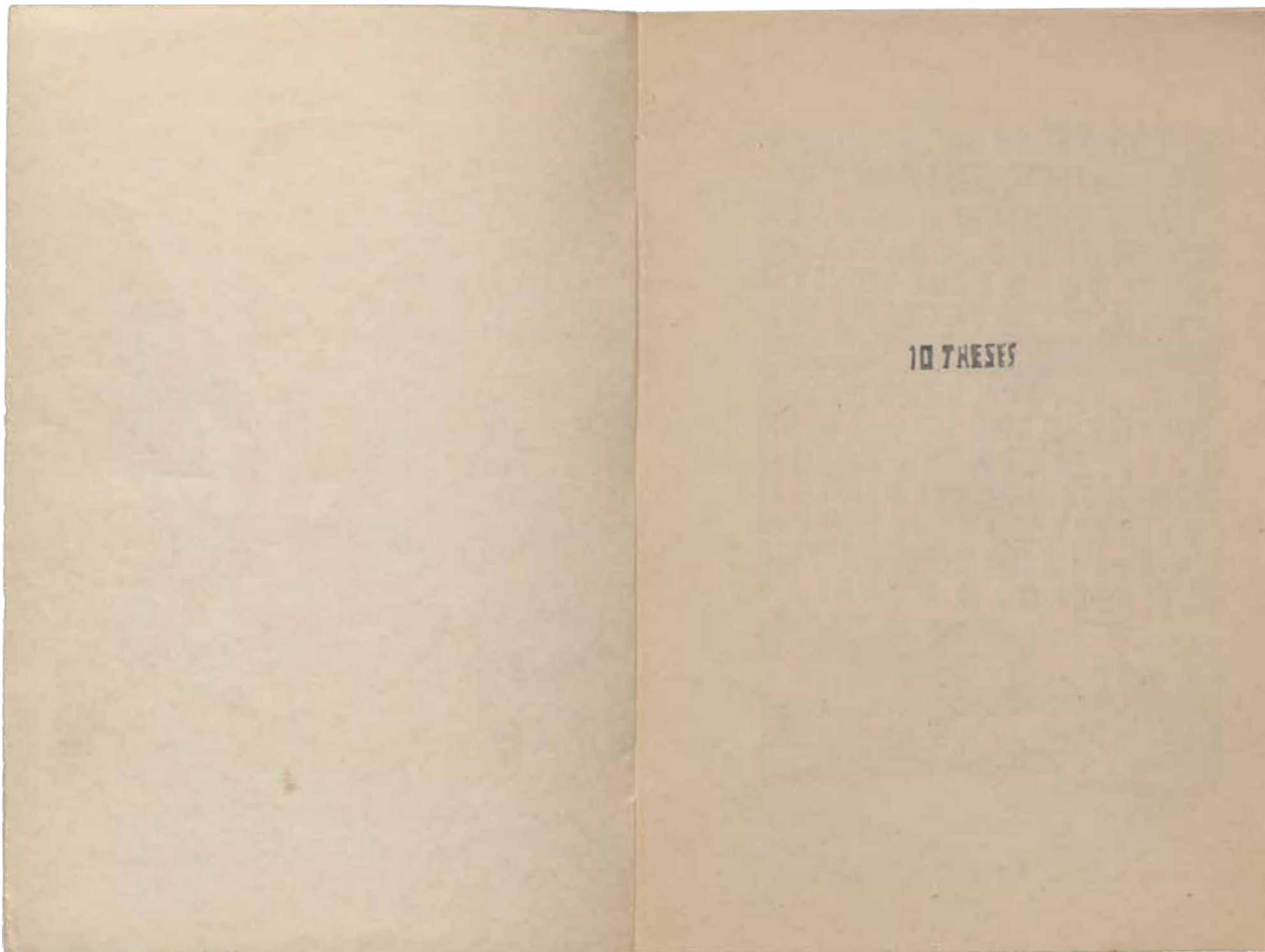
Dans l'article, je présente avec moult détails la période de l'activité de Petasz à la galerie EL : les travaux d'aménagement et d'inventaire, les principes de la programmation, la collaboration avec Leszek Przyjemski, la participation aux Rencontres créatrices nationales à Liksajny, mais aussi les circonstances qui ont influencé sa décision de mettre un terme à l'emploi à la galerie. Je lève ensuite le voile sur l'organisation, à son initiative, mais en collaboration avec Marek Duszak, de la première exposition du Mail Art en Europe centrale, intitulé « Cercle '77. Mail Art – Art du Mail » (Galerie EL, 1977). À la fin du texte, j'analyse les sources du Mail Art chez Petasz et je présente la nature de ses travaux du Mail Art ainsi que leur réception par la communauté internationale du Mail Art.

Il s'agit d'une première tentative d'un regard approfondi sur certains aspects de la biographie de Petasz, avec une attention particulière portée sur ses racines familiales, sur sa jeunesse et sur les conditions dans lesquelles s'est formée son attitude créatrice et sa vision du monde, et, partant, son adhésion au Mail Art au milieu des années 1970. Les travaux sur la biographie de Petasz seront poursuivis et les résultats donneront lieu à d'autres publications.



folk-sy-  
milita  
/ folk-  
similita







THERE WERE MANY ARTS  
 (OF COOKING, THINKING,  
 PRINTING, HANDWRITING,  
 RESTING, FUCKING AND  
 DYING) JUST A LOT OF AR-  
 TS. THERE IS ONE ART  
 OF ART (OF ARTS)

OUR FATHER WHO ARTS IN HE  
 AVEN AND WE WHO ART AROUND  
 D DONT KNOW EXACTLY WH  
 AT DOES IT MEAN, HOWEVER,  
 WE ARE SEEKING FOR ANY SO  
 LUTION: WHO WILL FIND WIN  
 ES. THAT'S A COMPETITION

















ART DEVELOPS LIKE A  
 MAN. SOMETIME ONE  
 COMES TO SEE THAT  
 HE WANTS TO GET AN  
 IDEA OF IT AND TO  
 CREATE HIMSELF.  
 THIS DEVELOPMENT  
 DOESN'T BASE  
 ON TECHNOLOGIC INVENTI-  
 ON BUT ON EVOLUTION OF  
 RELATION: ARTIST-RECEI-  
 VER. ET VICE VERSA.  
 PRINCIPLES FOR THIS RELA-  
 TION. IF ASSUMED CONSCI-  
 OUSLY. DEFINE THE MANNER  
 OF EXISTING OF ART IN SO-  
 CIETY.









**5** AS A PROCESS ANY FACT  
OF ART FOLLOWS THE  
CONTEMPORARY SCHEME

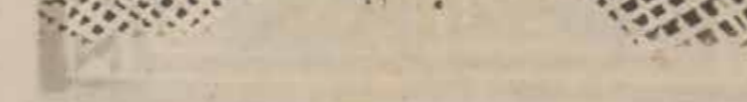


**JUST PASSING AWAY**  
**SCHEMA**

**ARTIST**.....  
HE HAS DONE IT FIRST  
MASTERPIECE

**GALLERY** - **CRITIC**  
**MUSEUM** - **HISTORIAN** / **MASS MEDIA**  
**PUBLIC** - **COLLECTION**

**FURTHERING SCHEMA:**





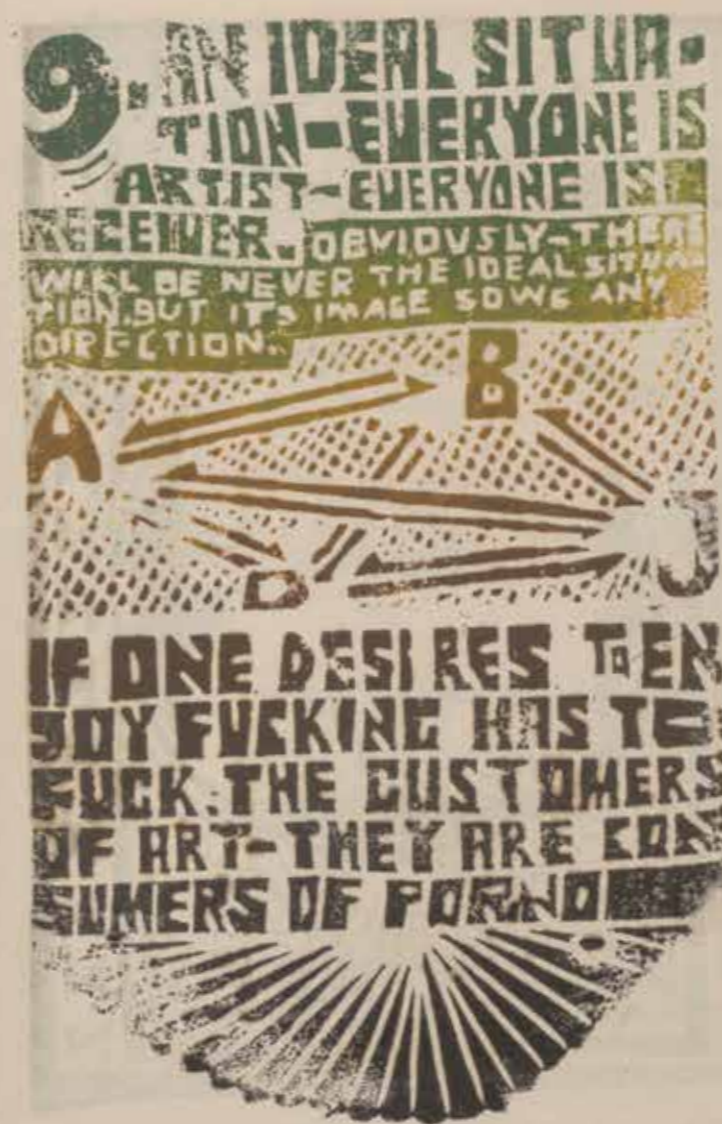












IF ONE DESIRES TO ENJOY FUCKING HAS TO FUCK THE CUSTOMERS OF ART - THEY ARE CONSUMERS OF PORNO





**THE MOST IMPORTANT**  
**THEM. HOWEVER IT IS**  
**HIDDEN OR SO, PLEASE**  
**HELP TO FIND IT AND TO**  
**CORRECT ALL OF THEM.**  
**EVERYTHING YOU WILL SEND**  
**I WILL PRINT IN NEXT ISSUE**  
**OF THESE: TRY TO BE**  
**NICE AND LACONIC.**  
**SAVE MY CUTTING.**

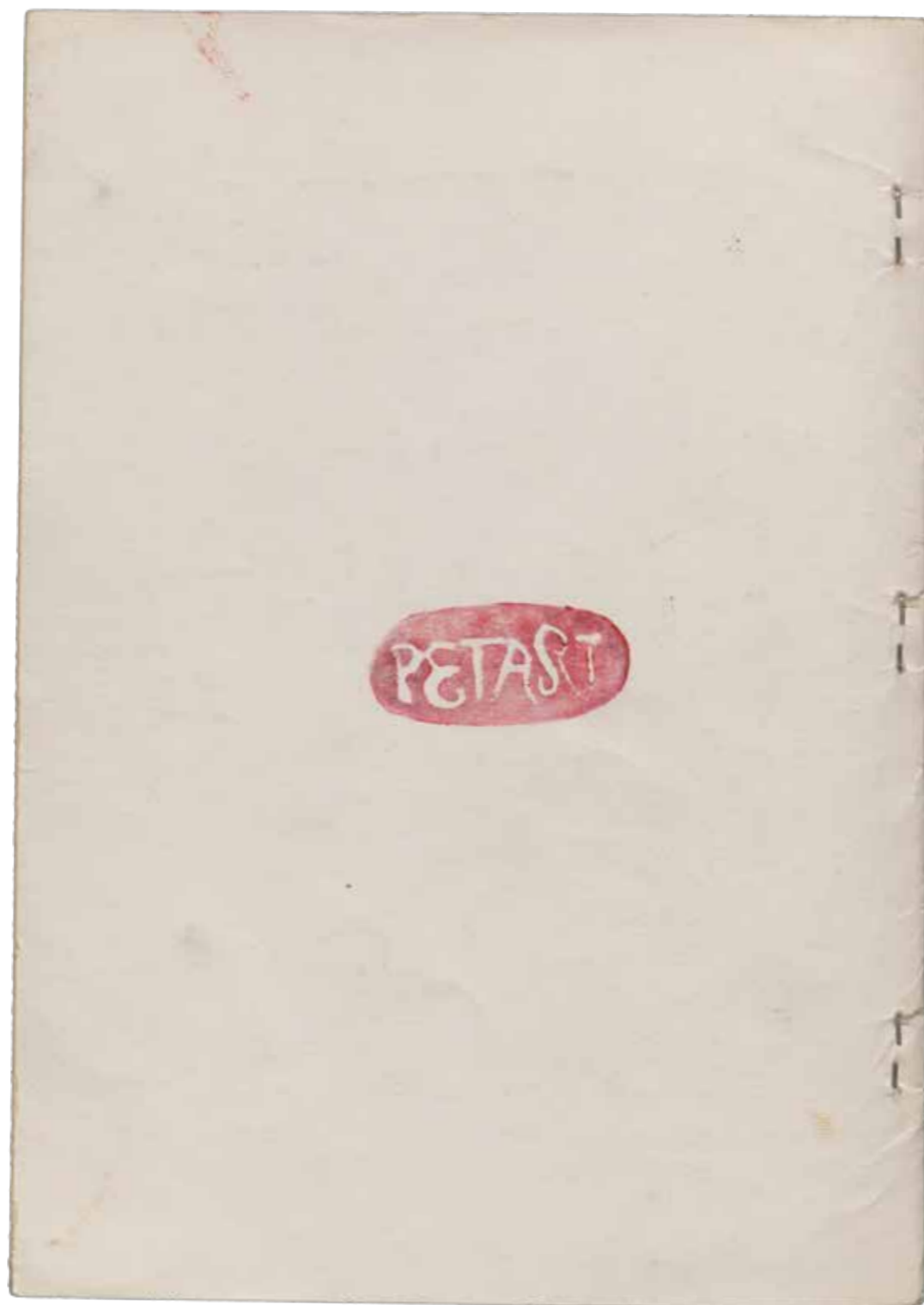


**PAWEŁ PETASZ**  
**PO. BOX 68**  
**32-300 ELBLĄG**  
**POLAND**



DEAR YOU'VE GOT ONE OF 200  
 COPIES OF FIRST ISSUE. I AM NOT SA-  
 TISFIED WITH THIS ITEM AND ON THE  
 OTHER HAND I NEED NEW STUFF FOR MY  
 EDITORIAL SERIES "LIQUIDATED  
 STAMPS". SO ANY FURTHER  
 NUMBER OF COPIES DEPENDS  
 ON YOUR OPINION. LET ME  
 KNOW IT. SENDING BACK EN-  
 CLOSED ERRATA CARD. THANKS

SPECIAL THANKS TO JAROSLAW  
 BAKLIZEC, WHO LEFT  
 ME A WORD FOR CUTTING IN  
 THE BRIDGE LINE  
 FINISHED BY KRASZCZYK



## Ten Theses 2 transcription

### <Cover 1>

Art theory series n° 2  
Ten Theses 2  
Unfinished but illustrated by Paweł Petasz and  
printed by himself (Arriergarde) in Elblag  
Fall of 1979  
Unlimited edition  
Copy n° 1/10/30 <first issue, 10<sup>th</sup> of 30 copies>

### <page 1>

TEn theses

### <page 3>

There were many arts (of cooking, ha[n]  
dwritting, resting, fucking and dying) Just a lot  
of arts. There is one art of art (of arts)  
Our father who arts in Heaven and who art  
around dont know exactly what does it mean.  
however we are seeking for any solution : who  
will find wines – that's a competition

### <page 5>

0. If art is crown of intellect, art theory or  
reflection id possible in art's language only  
Zerozerozerozero  
art critic → 1 etc

### <page 6>

Lust ratio

### <page 7>

1. art is T highest human activity  
it is the area of intellectual and essential  
creation manifesting itself in various media

### <page 8>

Lust ratio

### <page 9>

2. Designation "art" is senseless, with it's  
all historical baggage of handiness and  
somersaults in relation to ART BUT IT CANNOT  
BE HELPED  
Notice: art of painting, art of thinking, art of  
cooking, art of resting, art of fucking, etc. etc.

### <page 10>

Lust ratio

### <page 11>

3. Art develops like a man. sometime one  
comes to age that wants to get an idea of  
it and to create himself. this development  
doesn't base on technologic invention but on  
evolution of relation: artiste – receiver. et vice  
versa. principles for this relation, if assumed  
consciously, define the manner of existing of art  
in society.

### <page 12>

Lust ratio

### <page 13>

4. Recent art events are understandable by  
their actualised meaning only.  
so to seek for their contemporary meaning is to  
seek for phantom.

### <page 14>

Lust ratio

### <page 15>

5. As a process any fact of art follows the  
contemporary schema  
just passing away schema: Artist / Masterpiece  
/ he has done it first / gallery / critic / mass  
media / museum / historian / collection /  
public /  
Forthcoming schema:

### <page 16>

Lust ratio

### <page 17>

6. IN PRACTICE: THERE ARE two kinds of  
events (from receiver point of view) A. that are  
possible by one's personal participation only,  
e.g.: performance, a show, etc. B. that are or  
will be possible to be recorded and reproduce  
whenever & wherever one likes. what doesn't  
change their essence.

### <page 18>

Lust ratio

### <page 19>

7. Art is comprehensible for artists only. how can  
an eunuch comprehen casanova?  
It means art in its own circle. However the  
question arises: how big circle?  
one who want to understand any language has  
to use it just for training.

### <page 20>

Lust ratio

### <page 21>

8. artist isn't a profession. that's an ATTITUDE of  
one's mind AND Depends ON his choice.  
which naturally depends on his intellectual  
abilities. (so it's impossible to be stupid artist.)  
art cannot work in society as a kind of  
productive syst xxx of luxury ideas. art isnt an  
additional but the basic value.

### <page 22>

Lust ratio

### <page 23>

9. an ideal situation – EVERYONE IS ARTIST –  
everyone is receiver.  
Obviously – there will be never the ideal  
situation but its image shows any direction.  
If one desires to enjoy fucking has to fuck.  
the customers of art – they are consumers of  
porno.

### <page 24>

Lust ratio

### <page 25>

10. most important of them [of this theses?]  
however it is hidden or so. please help to find it  
and to correct all of them. everything you will  
send i will print in the next issue of theses. try to  
be nice and laconic. save my cutting.  
Paweł Petasz  
P.O. BOX 68  
32300 ELBLAG  
Poland

### <page 26>

Dear,  
you've got one of 30 copies of first issue. I am  
not satisfied with this item. And on the other  
hand I need new stuff for my editorial series  
"liquidated stumps". So any further number of  
copies depends on your opinion. Let me know it  
sending back enclosed errata card. Thanks.  
Special thanks to jaroslaw baklazec who lent  
me a tool for cutting when i broke mine  
finished on xmas '79

### <cover 4>

Petasz



# Leszek BROGOWSKI

Université Rennes 2

## KWADRATURA KOŁA JEDYNEGO POLAKA: PAWEŁ PETASZ (1951–2019)

Nawet ruch *Mail Art* miał swoje gwiazdy: Paweł zajmował stałe miejsce obok Raya Johnsona, G[uglielmo] A[chille] Cavelliniego i Clemente Padina.<sup>1</sup>

H.R. Fricker

że oba te nośniki będą ze sobą współdziałać. Dlatego też jedenaście lat po dużej wystawie mail artu, zatytułowanej *Circle '77*, którą zorganizował w 1977 roku w Elblągu Paweł Petasz, urządził on w Galerii EL *workshop* pod tytułem *Square '88*, aby zastanowić się nad przydatnością dla artystów komputerów osobistych, wówczas jeszcze „raczkujących.” Petasz uprawiał mail art od roku 1973 lub 1975.<sup>2</sup> Później zawartość jego przesyłek była niekiedy wytwarzana na komputerze, lecz medium, za pośrednictwem którego rozpoznaje się nieomylnie jego praktykę, jest stempel, którego matryca była wycinana ręcznie w gumce do mazania lub w kawałku linoleum.<sup>3</sup> Niektórzy będą się w tym dopatrywać nawiązania do koła i kwadratu Kazimierza Malewicza albo do międzynarodowej grupy *Cercle et Carré*, która stała się znana w Polsce za sprawą Henryka Stażewskiego, lecz to być może nieświadomość artysty przeczuła w ten sposób wielorakie i nierozwiązywalne napięcia w jego sztuce w okresie, gdy kształtowała się jego artystyczna tożsamość. Istniało bowiem silne napięcie między, z jednej strony, powrotem do jednej z najprostszych technik druku, z drugiej zaś, wykorzystaniem bardzo zaawansowanych technologii; jednak szczególnie mocne było ono pomiędzy mail artem – próbą zlikwidowania wszystkich media-

### Gumka do mazania i komputer

Co wspólnego mają ze sobą przesyłka pocztowa i komputer? Przecież czasowość listu to czasowość oczekiwania na niego, podczas gdy czasowość komputera i sposobów komunikowania się, które on umożliwił, to czasowość natychmiastowości. Dzisiaj wiemy, że technologie cyfrowe (e-mail, SMS, internet, sieci społecznościowe itp.) spowodowały zawrotny spadek liczby tradycyjnych przesyłek za pośrednictwem poczty, które zapewniały jej pod koniec dwudziestego wieku 70 procent obrotów, a obecnie stanowią zaledwie ich 30 procent, ale w latach osiemdziesiątych mogło się wydawać,

# Leszek BROGOWSKI

Université Rennes 2

## LA QUADRATURE DU CERCLE DE L'UNIQUE POLONAIS : PAWEL PETASZ (1951–2019)

*Même le mouvement Mail Art avait ses stars : Pawel occupait une place permanente aux côtés de Ray Johnson, G[uglielmo] A[chille] Cavellini et Clemente Padin<sup>1</sup>.*

H. R. Fricker

30% actuellement, mais dans les années 1980 il pouvait sembler que les deux supports allaient être complices. Aussi, 11 ans après une grande exposition de Mail Art qu'il a organisée en 1977 à Elbląg, « Dans le cercle '77 », Paweł Petasz a mis en place à la Galerie EL un *workshop* intitulé « Carré '88 », pour interroger l'utilité pour les artistes des ordinateurs personnels, balbutiants. Il pratiquait le Mail Art déjà depuis 1973 ou 1975<sup>2</sup>. Plus tard, le contenu de ses envois était parfois fabriqué sur l'ordinateur, mais le médium à travers lequel on identifie inmanquablement cette pratique est le tampon dont la matrice fut taillée à la main dans une gomme à effacer ou dans un morceau de linoleum<sup>3</sup>. D'aucuns y verront une référence aux cercle et carré de Kasimir Malévitch, ou au groupe *Cercle et Carré*, que Henryk Stażewski a fait connaître en Pologne, mais c'est peut-être l'inconscient de l'artiste qui a ainsi pressenti des tensions multiples et insolubles dans son art durant cette période où s'est affirmée son identité artistique. La tension était en effet forte entre, d'une part, le retour à une technique des plus rudimentaires d'impression, et, d'autre part, le recours aux technologies de pointe ; mais elle était surtout importante entre le Mail Art comme tentative de supprimer toutes

### La gomme à effacer et l'ordinateur

Qu'y a-t-il de commun entre un courrier postal et un ordinateur ? En effet, la temporalité de la lettre est celle de l'attente, tandis que celle de l'ordinateur et des modes de communication qu'il a rendues possibles est celle de l'instantanéité. Aujourd'hui on sait que les technologies numériques (e-mail, SMS, internet, réseaux sociaux, etc.) ont provoqué une chute vertigineuse du nombre de courriers traditionnels envoyés par La Poste, qui est descendue de plus de 70% de son chiffre d'affaires à la fin du XX<sup>e</sup> siècle à moins de

cji i wszystkich przeszkód mogących deformować osobiste relacje między artystami – a komputerem, który miał udzielać odpowiedzi na kwestie artystyczne dzięki technologii, potężnemu pośrednikowi.<sup>4</sup> W roku 1979 trzecia z *Ten Theses 2* jednoznacznie odrzuca koncepcję sztuki zbyt ściśle powiązanej z historią technologii: „Sztuka rozwija się tak jak człowiek. Czasem ktoś osiąga wiek, w którym chciałby rozumieć samego siebie i przejść do własnej twórczości. Rozwój ten nie opiera się na wynalazczości technicznej, lecz na ewolucji relacji: artysta – odbiorca. I *vice versa*. Jeżeli te zasady są świadomie przyswojone, to definiują sposób, w jaki sztuka istnieje w społeczeństwie.”<sup>5</sup> Pomijając jednak kolizję gumki do mazania z komputerem i przesyłki pocztowej z internetem, prawdziwa kwadratura koła w przypadku Pawła Petasza tkwi w napięciu pomiędzy artystą, wyjątkowym przez skromność swych wyborów estetycznych, oraz polskimi środowiskami artystycznymi z przełomu dwudziestego i dwudziestego pierwszego wieku: środowiskiem miasta prowincjonalnego, środowiskiem sceny krajowej Polski przekłętej przez swą powikłaną historię, środowiskiem pokolenia artystów, które nastąpiło po generacji Petasza, i miało wzrok utkwiony w społeczeństwie konsumpcyjnym, które do Polski dotarło z pewnym opóźnieniem, i wreszcie środowiskiem instytucji kulturalnych po zmianie ustroju politycznego w roku 1989.

## Sytuacja Galerii EL a odkrycie

### mail artu

Ćwierć wieku po zakończeniu II wojny światowej konsekwencje tej katastrofy, lecz także zarządzanie krajem pod kontrolą Związku Radzieckiego wciąż bardzo ciążyły na kontekście i życiu Elbląga, miasta liczącego dzisiaj nieco ponad sto tysięcy mieszkańców. W roku 1945 niemal cała ludność miasta (*Wikipedia* wspomina o 98 procentach) składała się z nowych mieszkańców, a mianowicie z Polaków wysiedlonych z obszarów zaanektowanych na wschodzie przez Związek Radziecki, podczas gdy dawna ludność niemiecka uciekła przed działaniami wojennymi lub też została wysiedlo-

na w trakcie jednego z największych przymusowych przemieszczeń ludności w czasach nowożytnych. Miasto zostało zniszczone w 65 procentach w wyniku działań wojennych, a ambitny projekt odbudowy jego historycznego centrum został porzucony; powrócono doń dopiero w roku 1989. Po wojnie przewidziano ostatecznie jedynie odbudowę dwóch kościołów; w jednym z nich Gerardowi Kwiatkowskiemu udało się stworzyć w 1961 roku legendarną Galerię EL. Petasz znalazł się w Elblągu w roku 1974, po studiach w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku, mieście odległym o 60 kilometrów; został tam posłany w trybie administracyjnym, aby zająć stanowisko naczelnego plastyka miasta; artyści bowiem także podlegali przepisowi, zgodnie z którym studia były wówczas bezpłatne, lecz absolwenci studiów wyższych mieli obowiązek przepracować trzy lata na etacie, który przydzieliło im Ministerstwo Pracy. Petasz przyjechał tam wkrótce po tym, jak Gerard Kwiatkowski, alias Jürgen Blum, wyemigrował do Republiki Federalnej Niemiec (RFN). Władze miasta wywarły na Petasza presję: jeżeli zająłby się programem działalności Galerii EL, ta „dezercja” byłaby mniej zauważalna, gdyż Galeria EL była już rozpoznawalna na międzynarodowej mapie ówczesnych awangard. Petasz zgodził się, bez entuzjazmu, pełnić tę funkcję w latach 1974–1976, w warunkach materialnych, które trudno sobie nawet wyobrazić.

Kiedy wspomina ten okres,<sup>6</sup> to właśnie owe warunki wysuwają się na pierwszy plan: deszcz wlewał się do przestrzeni wystawowej, ma się rozumieć nieogrzewanej, ze zrujnowanego wciąż budynku spadał gruz, kurz wypełniał całe wnętrza, skądinąd zamieszkane przez gołębie, które pozostawiały wszędzie ślady swej obecności. Trudno było w tej sytuacji wystawiać obrazy, nie mówiąc o pracach na papierze, o wiele za delikatnych, by wytrzymać te warunki; lecz nawet rzeźby były na nie mało odporne, wspomina Petasz, a poza tym służby miejskie nie dysponowały żadnym pojazdem, którym można by je było przewozić. To w tym kontekście, bardzo ograniczającym, artysta odkrył – z niemalym zachwytem – mail art. Widział w nim same zalety! Oto nareszcie forma sztuki, którą mógł eksponować w Galerii EL, eksponować zresztą na rozmaite

les médiations et tous les obstacles susceptibles de déformer les relations de-personne-à-personne entre les artistes, et l'ordinateur, appelé à apporter aux interrogations artistiques des réponses par la technologie, puissant intermédiaire<sup>4</sup>. En 1979, la troisième des *Ten Theses 2*, rejette clairement la conception de l'art trop étroitement associée à l'histoire des technologies : « L'art se développe comme un homme. Parfois quelqu'un arrive à un âge qui voudrait se comprendre lui-même et passer à sa propre création. Ce développement ne s'appuie pas sur une invention technologique, mais sur l'évolution du rapport : artiste – récepteur. Et vice versa. Si ces principes sont consciemment assumés, ils définissent la façon dont l'art existe dans la société<sup>5</sup>. » Mais par-delà la collision de la gomme à effacer avec l'ordinateur, et du courrier postal avec internet, la véritable quadrature du cercle dans le cas de Paweł Petasz est dans la tension entre un artiste, *exceptionnel* par la modestie de ses choix esthétiques, et les milieux artistiques polonais au tournant du XX<sup>e</sup> et du XXI<sup>e</sup> siècle : celui d'une ville provinciale, celui de la scène nationale d'une Pologne maudite par sa tortueuse histoire, celui d'une génération d'artistes qui a succédé à celle de Petasz, regard fixé sur la société de consommation dont elle a raté le train, celui enfin des institutions patrimoniales après le changement du régime politique en 1989.

## Le contexte de la galerie EL et la découverte du Mail Art

Un quart de siècle après la fin de la Seconde Guerre mondiale, les conséquences de ce désastre, mais aussi de la gestion du pays sous le joug soviétique, pesaient encore lourdement sur le contexte et la vie d'Elbląg, ville qui compte aujourd'hui un peu plus de 100.000 habitants. En 1945, la quasi totalité de la population de la ville (*Wikipedia* évoque 98%) était constituée de nouveaux habitants, à savoir de Polonais expulsés des territoires annexés à l'est par l'Union soviétique, la population allemande d'antan ayant fui la guerre ou ayant été expulsée à son tour lors de l'un des plus importants déplacements forcés de populations

des temps modernes. La ville fut détruite à 65% lors des opérations militaires et l'ambitieux projet de la reconstruction de son centre historique a été abandonné, pour être repris seulement après 1989. Après la guerre, seule la restauration de deux églises a finalement été prévue ; dans l'une d'elles, Gerard Kwiatkowski a pu créer en 1961 la mythique Galerie EL. Paweł Petasz lui-même s'est retrouvé à Elbląg en 1974, après des études aux Beaux-Arts de Gdańsk, ville située à quelque 60 km de là, envoyé par l'administration pour occuper le poste de plasticien-en-chef de la ville ; en effet, les artistes n'échappaient pas à la règle selon laquelle les études étaient alors gratuites, mais les diplômés de l'enseignement supérieur avaient l'obligation d'accepter durant trois ans le poste auquel les affectait le ministère du Travail. Petasz y est arrivé peu après que Gerard Kwiatkowski, alias Jürgen Blum, avait émigré en République fédérale d'Allemagne (RFA). Les dirigeants de la ville ont fait pression sur Petasz : s'il prenait en charge la programmation de la Galerie EL, cette « défection » devait être moins perceptible, car la Galerie EL a déjà été identifiée sur la cartographie internationale des avant-gardes d'alors. Sans enthousiasme, il a accepté d'assurer cette responsabilité de 1974 à 1976, dans des conditions matérielles difficiles à se représenter.

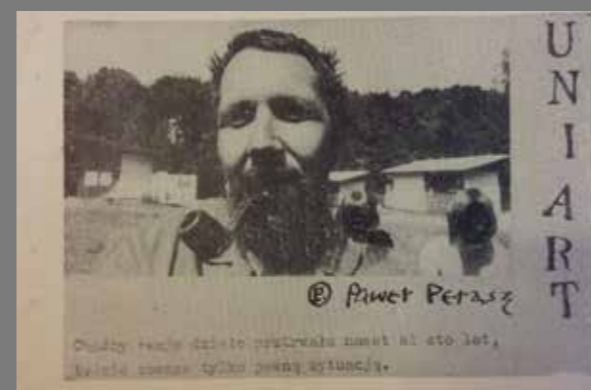
Lorsqu'il se souvient de cette période<sup>6</sup>, ce sont ces conditions, précisément, qui reviennent au premier plan : la pluie entrainait dans l'espace d'exposition, non chauffé, cela va sans dire, les débris tombaient de l'édifice encore en ruines, la poussière envahissait tout l'intérieur, d'ailleurs colonisé par les pigeons qui laissaient partout les traces de leur présence. Il a été difficile dans ce contexte d'exposer des peintures, sans parler d'œuvres sur papier, beaucoup trop fragiles pour résister à ces conditions ; mais même les sculptures y résistaient mal, se souvient Petasz, et d'ailleurs les services de la ville ne disposaient d'aucun véhicule pour les transporter. C'est dans ce contexte, matériellement extrêmement contraint, que l'artiste découvrit – non sans un certain émerveillement – le Mail Art. Il n'y voyait que des avantages ! Voilà enfin une forme d'art qu'il pouvait exposer dans la Galerie EL, exposer d'ailleurs de diverses manières, sur lesquelles il





Paweł Petasz (Gommes gravées), 1977. 7 timbres (55 x 40 mm). Gommes gravées par l'artiste (d'un seul des deux cotés), présentées dans une boîte en bois (105 x 170 x 30 mm.) Les tampons ont été utilisés dans la plupart de ses livres. Courtesy Juan J. Agius, Genève

Paweł Petasz (Rytowane gumki), 1977, 7 znaczków (55 x 40 mm). Rytowane przez artystę (na jednej z dwóch stron) gumki do mazania, ułożone w drewnianym pudełku (105 x 170 x 30 mm). Pieczątki były wykorzystywane w większości jego książek. Dzięki uprzejmości Juan J. Agius, Genewa



*Même si ton œuvre perdurait cent ans, elle ne serait jamais qu'une certaine situation, tract imprimé en offset. Affichette Laboratoire de l'art Galerie EL, format A3, offset. Courtesy Galerie EL*

*Nawet gdyby twoje dzieło trwało sto lat, zawsze byłoby jedynie pewną sytuacją, ulotka drukowana offsetem. Plakacik Laboratorium sztuki Galeria EL, format A6, offset. Dzięki uprzejmości Galerii EL*



sposoby, na temat których rozwijał oryginalną refleksję. Innymi słowy, mógł wystawiać mail art, nie obawiając się zniszczenia dzieł czy tego, co pełniło ich funkcję! A choćby nawet miało się to zdarzyć, nie okazałoby się to wielką szkodą, gdyż były to w większości druki, których istnieniu nie zagrażało przypadkowe zniknięcie jednego egzemplarza. Istotnie, w mail artcie sztuka przyjmuje materialną postać dokumentu drukowanego, wysłanego pocztą w kopercie, w kontraście do dzieła uznawanego za cenny przedmiot, przede wszystkim dlatego, że wykonane jest ręcznie, a tym samym traktowane jako unikatowe. Na jednej z ulotek z tego okresu Petasz pisze: „Nawet gdyby twoje dzieło przetrwało sto lat, zawsze byłoby tylko pewną sytuacją.” Sztuka nie żyje obietnicą muzealnej przyszłości, lecz swoim *hic et nunc*; tymczasem – pisze w *Ten Theses 1*, książce artysty z roku 1978, której transkrypcję publikujemy poniżej – „w rzeczywistości istnieją fakty artystyczne, 1. które są możliwe jedynie poprzez osobiste uczestnictwo w określonym miejscu i czasie; 2. które są lub będą możliwe poprzez rejestrację i odtwarzane w dowolnym miejscu i czasie.”<sup>7</sup> Teza ta wyraża na swój sposób istotny sens Benjaminowskich analiz dotyczących epoki reprodukowalności w sztuce.<sup>8</sup>

Petasz był w pełni świadomy, o jakie wartości chodzi w uprawianiu mail artu, wartości zapewne artystyczne i polityczne, ale także egzystencjalne i intelektualne, które znajdują dobitne potwierdzenie w międzynarodowym uznaniu jego pracy. Zrozumiał, że w sytuacji, w jakiej żyje, transport prac mail artu pozwalał pokonywać wiele przeszkód; były to jeszcze czasy, kiedy – jak mawiano nie bez dumy w krajach zachodnich – można było nadać na pocztę cegłę, byle tylko nakleić na nią znaczek i umieścić na niej adres. Według Petasza w Polsce lat 1970–1980 cenzura polityczna nie była bardzo czujna, gdy chodziło o zawartość przesyłek pocztowych; stan wojenny w roku 1981 położył kres tej tolerancji. W tym wcześniejszym, liberalnym okresie Klaus Groh, jeden z głównych animatorów mail artu, mógł przyjechać z RFN do Elbląga pociągiem, przywożąc w walizce całą wystawę, bez formalności celnych, bez kosztów ubezpieczenia i bez całej skomplikowanej logistyki!

Mail art to bowiem przede wszystkim druki ulotne. Według świadectwa Petasza można było wtedy w Polsce – paradoksalnie – wszystko drukować offsetem, oczywiście nie oficjalnie, lecz pokątnie, gdyż korupcja była wszechobecna. Drukarze byli zresztą – jak wspomina – zawsze nieco podpici i brakowało im umiejętności („mieli dwie lewe ręce,” mówi), lecz nie przeszkadzało to w wykonywaniu na offsecie małych druków: ulotek, plakacików, folderów, znaczków itp., łatwych do wydawania w jednym czy dwóch kolorach. Inny paradoks owego kontekstu gospodarki w bloku sowieckim: łatwiej było wtedy wykonać druk starym offsetem niż kserokopiarką, ponieważ import tej technologii do Polski opóźniano tak długo, jak się dało, z powodów politycznych. Rzeczywiście, mimo ścisłej kontroli handlu papierem, drukarstwa przemysłowego, a także monopolu wydawniczego państwa (w Polsce istniały wówczas jedynie wydawnictwa państwowe,<sup>9</sup> a cenzura prewencyjna była bardzo rygorystyczna) istniał bardzo dobrze zaopatrzony obieg publikacji podziemnych, który musiał jednak wynajdywać na swój użytek rzemieślnicze techniki druku; podobnie było w przypadku Petasza oraz innych artystów mail artu. Gdyby kserokopia usunęła te przeszkody technologiczne, dynamika drugiego obiegu uległaby wzmocnieniu. Toteż robiono wszystko, by hamować napływ kserokopiarek do Polski, a kiedy ta technologia w końcu rozpowszechniła się w kraju, objęto te urządzenia, zwłaszcza w administracji, bardzo ścisłą kontrolą. Nic zatem nie pozwala uprawdopodobnić hipotezy, że ponieważ rynek wydawniczy stanowił dziedzinę zastrzeżoną dla państwa, niewielu polskich artystów zajmowało się wtedy małymi publikacjami; jeżeli są jakieś powody tego braku zainteresowania, to trzeba ich szukać gdzie indziej.

Możliwe, że to podczas jednej z edycji paryskiego Biennale na początku lat siedemdziesiątych – bądź tej z roku 1971, w której uczestniczył Klaus Groh, bądź tej z roku 1973, podczas której odnotowano obecność grupy anonimowych artystów polskich<sup>10</sup> – Petasz nawiązuje kontakt z uczestnikami sieci mail artu i zostaje wciągnięty, jak wielu polskich artystów w tamtym czasie, we współpracę. W 1977 roku, kiedy organizuje w Elblągu dużą wystawę mail artu (ponad 130 uczestników), z defini-

menait une réflexion spécifique. Autrement dit, il pouvait exposer du Mail Art sans craindre la destruction d'œuvres, ou de ce qui en tenait lieu ! Et tant pis si cela devait arriver, car c'était pour beaucoup des imprimés qui ne craignaient pas la disparition accidentelle d'un exemplaire. En effet, dans le Mail Art, l'art adopte la forme matérielle du document imprimé, posté sous enveloppe, en contraste avec l'œuvre considérée comme objet précieux, notamment parce que réalisé à la main et donc considéré comme unique. Sur un de ses tracts de cette époque, Petasz écrit : « Même si ton œuvre perdurait cent ans, elle ne serait jamais qu'une certaine situation ». L'art ne vit pas d'une promesse patrimoniale, mais de son *hic et nunc* ; cependant, écrit-il dans *Ten Theses 1*, livre d'artiste de 1978 dont nous donnons ci-dessous une transcription intégrale, « en réalité, il y a des faits d'art 1. qui sont possibles seulement à travers la participation personnelle en un lieu et temps déterminés, 2. qui sont ou seront possibles à travers l'enregistrement et reproduits en un lieu et temps quelconques<sup>7</sup>. » Cette thèse exprime à sa manière l'essentiel des analyses benjaminiennees sur l'époque de la reproductibilité dans l'art<sup>8</sup>.

Petasz avait une conscience lucide des enjeux de la pratique du Mail Art, enjeux artistiques et politiques, certes, mais aussi existentiels et intellectuels, que la reconnaissance internationale de son travail confirme largement. Il a compris que dans le contexte où il vivait, le transport des travaux du Mail Art permettait de lever bien des obstacles ; c'était encore une époque où, disait-on dans les pays occidentaux non sans une certaine fierté, on pouvait poster une brique pour peu qu'on y colle un timbre et qu'on y mette une adresse. Selon Petasz, dans la Pologne des années 1970-1980, la censure politique n'était pas très regardante en ce qui concerne le contenu des courriers postaux ; la loi martiale de 1981 a mis un terme à cette tolérance. À cette époque libérale d'avant, Klaus Groh, un des grands animateurs du Mail Art, pouvait arriver de la RFA à Elbląg en train, en apportant dans sa valise une exposition complète, sans les formalités douanières, sans les frais d'assurance et sans une logistique lourde !

Car le Mail Art rime avec des imprimés légers. Selon le témoignage de Petasz, on pouvait

alors en Pologne – paradoxalement – tout imprimer en offset, bien sûr pas officiellement, mais en sous-main, car la corruption était très répandue. Les imprimeurs étaient d'ailleurs, se rappelle-t-il, toujours un peu éméchés et ils manquaient de compétences (« ils avaient deux mains gauches », dit-il), mais cela n'empêchait pas de réaliser en offset de petits imprimés : tracts, affichettes, dépliants, timbres, etc., simples à réaliser en une ou deux couleurs. Autre paradoxe de ce contexte de l'économie du « bloc soviétique » : il était probablement plus facile de réaliser alors un imprimé en vieil offset qu'en photocopie, technologie dont l'importation en Pologne a été retardée autant que possible pour des raisons politiques. En effet, malgré le contrôle strict du marché du papier, de l'imprimerie industrielle, ainsi que la mainmise de l'État sur l'édition (il n'y a eu à cette époque en Pologne que des maisons d'édition d'État<sup>9</sup> et la censure préventive était rigoureuse), il existait un circuit de publications clandestines très fourni, mais obligé d'inventer à son usage des techniques artisanales d'impression ; il en a été de même pour Petasz et d'autres artistes du Mail Art. Si la photocopie était venue enlever ces obstacles technologiques, la dynamique du « second circuit » s'en serait trouvée renforcée. Aussi tout a été fait pour freiner son arrivée sur le marché polonais, et quand cette technologie s'est enfin généralisée dans le pays, le contrôle de ces appareils, notamment dans les administrations, était très strict. Rien ne permet donc de valider l'hypothèse selon laquelle c'est parce que l'édition constituait le domaine réservé de l'État que peu d'artistes polonais pratiquaient à cette époque de petites publications ; si raisons il y a à ce désintérêt, il faut les chercher ailleurs.

C'est peut-être lors d'une des éditions de la Biennale de Paris au début des années 1970 – soit celle de 1971 à laquelle participait Klaus Groh, soit celle de 1973 à laquelle on note la présence d'un groupe polonais d'artistes anonymes<sup>10</sup> – que Paweł Petasz prend contact avec les acteurs du réseau du Mail Art et se trouve, comme nombre d'artistes polonais à cette époque, entraîné dans les échanges. En 1977, lorsqu'il organise à Elbląg une grande exposition de Mail Art (plus de 130 participants), par définition internationale, il est

cji międzynarodową, jest już dobrze zintegrowany z tym środowiskiem, czyli siecią, i w nim rozpoznawalny. Co prawda, większość archiwum Galerii EL z okresu 1975–1977 jest dzisiaj uznawana za zaginioną, i to nie z powodu lichych warunków materialnych ówczesnej przestrzeni wystawowej! Jednak informacje o eksponatach tego typu wystaw daje się odtworzyć, gdyż towarzyszyły im katalogi, prawdziwe almanachy tej sieci, wysyłane do wszystkich uczestników, z których każdy mógł z kolei podjąć się zorganizowania nowej wystawy. W ten sposób sieć funkcjonowała i rozrastała się – jak lawina lub kłęczce. Organizacja wystawy mail artu polegała na tym – Petasz mówi o tym w rozmowie nagranej przez Macieja Bychowskiego – że wychodziło się od takiego spisu adresów i wysyłało zaproszenia, często bez żadnej selekcji, a niekiedy bez określonej tematyki. Na przykład: niemal dwudziestka polskich artystów figurowała w katalogu wystawy zorganizowanej przez Centre de Documentació d'Art Actual w Barcelonie w roku 1980: Leszek Brogowski, Jan Chwałczyk, Marta Dłubak, Andrzej Dudek, Wanda Gołkowska, Marek Janiak, Zdzisław Jurkiewicz, Zofia Kulik, Przemysław Kwiek, Andrzej Kwietniewski, Marek Kołaczkowski, Jerzy Rosołowicz, Kajetan Sosnowski, Zdzisław Sosnowski, Teresa Tyszkiewicz, Stanisław Urbański, Andrzej Zuzel. W katalogu tej wystawy widzimy Petasza w towarzystwie Ulisesa Carrióna, który wysłał tam swoją książkę artysty *Second Thoughts* z 1980 roku, zawierającą wiele jego tekstów teoretycznych, w tym „The New Art of Making Books.” Temu meksykańskiemu artyście – który stworzył w Amsterdamie w 1975 roku pionierską księgarnię Other Books and So, przestrzeń poświęconą książkom artystów – powierzył Petasz redakcję 5 numeru pisma *Commonpress*, które zaczęło się ukazywać w grudniu 1977 roku.

Omówienie tych wszystkich elementów kontekstu jest ważne przede wszystkim dla odtworzenia źródeł postawy artysty, naznaczonej – jak widzieliśmy – wielką mizérią materialną, lecz także przez specyficzny kontekst polityczny, które w równym stopniu przyczyniły się do zbudowania pewnej ultraminimalistycznej estetyki, do której Petasz przystał, a nawet się z nią utożsamiał, estetyki, w której robić mniej nie służyłoby ostatecznie więcej, jak w ekonomicznej

logice redukcji kosztów własnych. Tutaj – przeciwnie – zasada *less is more* odwołuje się do estetyki uprawianej jako uboga forma sztuki, która głosi powściągliwość, gdyż pozwala uświadomić sobie wartości, które przekraczają estetykę.<sup>11</sup> W przypadku mail artu na pierwszy plan wysuwa się zwłaszcza wartość kontaktów nawiązywanych i utrzymywanych między artystami z różnych krajów za pośrednictwem przesyłek pocztowych, bez żadnego instytucjonalnego pośrednictwa.

Czy Petasz uświadamiał sobie znaczenie swojej twórczości i wyborów artystycznych, na których została ona oparta, zwłaszcza na arenie krajowej? Zamieszczony w niniejszym numerze zarys jego biografii pióra Kariny Dzieweczyńskiej ukazuje człowieka skoncentrowanego na najważniejszych wartościach i obojętnego na uznanie ze strony zawodowych artystów; jego tezy teoretyczne potępiają wykorzystywanie sztuki do celów współzawodnictwa i drwią z pojęcia geniuszu czy talentu, ponieważ sam zrezygnował z wszelkiej wirtuozowskiej bujności formy. Ta skromność jako postawa życiowa współgra z jego podejściem artystycznym: sztuka nie polega na oferowaniu luksusowych towarów ani na kolekcjonowaniu nagród i wyróżnień, medali czy innych dowodów uznania. To sposób życia, który Petasz, jak się wydaje, praktykował bezkompromisowo, zgodnie z pierwszą tezą swojej teorii: „1. Sztuka jest najwyższym rodzajem ludzkiej aktywności. Jest polem twórczości intelektualnej i fundamentalnej, która przejawia się poprzez różne media.”<sup>12</sup>

### Minima esthetica i Reality can be

#### yours

Był jednym z bardzo niewielu Polaków, którzy już na początku lat siedemdziesiątych przyswoili sobie to radykalne medium, jakim jest niewiele kosztująca publikacja artysty – *cheap artist's books*, *small press*, małe publikacje, *artist's prints*, *other books* itp. – skromna w formie, często wykonywana osobiście, wykorzystująca dostępne środki techniczne, wszystko jedno: rzemieślnicze czy półprzemysłowe, jak offset czy kserokopia. Znany i uznany w obiegu międzynarodowym dzięki

déjà bien intégré et identifié par le milieu, c'est-à-dire par le réseau. Certes, la plupart des archives de la Galerie EL de la période 1975-1977 sont aujourd'hui considérées comme perdues ; non pas à cause des conditions matérielles précaires de l'espace d'exposition à cette époque ! Cependant, le contenu de ce type d'expositions peut être reconstitué, car ces expositions ont souvent été accompagnées de catalogues, véritables annuaires du réseau, envoyés à tous les participants, chacun pouvant à son tour prendre l'initiative d'organiser une nouvelle exposition. C'est ainsi que le réseau fonctionnait et se propageait : en cascade ou en rhizome. Organiser une exposition de Mail Art consistait, Petasz le dit dans un entretien enregistré par Karina Dziewczyńska, à s'appuyer sur une telle liste d'adresses pour envoyer des invitations, souvent sans aucune sélection et parfois sans thématique particulière discriminante. Par exemple, une vingtaine d'artistes polonais figuraient dans le catalogue d'une exposition organisée par le *Centre documentació d'art actual* à Barcelone en 1980 : Leszek Brogowski, Jan Chwałczyk, Marta Dłubak, Andrzej Dudek, Wanda Gołkowska, Marek Janiak, Zdzisław Jurkiewicz, Zofia Kulik, Przemysław Kwiek, Andrzej Kwietniewski, Marek Kołaczkowski, Jerzy Rosołowicz, Kajetan Sosnowski, Zdzisław Sosnowski, Teresa Tyszkiewicz, Stanisław Urbański, Andrzej Zuzel. Dans le catalogue de cette exposition, on voit Paweł Petasz en compagnie d'Ulises Carrión, qui y a envoyé son livre d'artiste *Second Thoughts* de 1980, contenant plusieurs de ses textes théoriques, dont « Le nouvel art de faire des livres » (*The New Art of Making Books*). C'est à cet artiste mexicain – qui a établi à Amsterdam en 1975 sa librairie pionnière Other Books and So, espace dédié aux livres d'artistes – que Petasz a confié la responsabilité du n° 5 de la revue *Commonpress*, dont la première livraison date de décembre 1977. S'il est important de décrire tous ces éléments du contexte, c'est notamment pour restituer les origines de la démarche de l'artiste, marquée, on l'a vu, par la grande précarité matérielle, mais aussi par un contexte politique spécifique, qui ont, l'un comme l'autre, contribué à fonder une esthétique « ultra-minimaliste » à laquelle Paweł Petasz a adhéré, voire s'est

identifié, esthétique où faire moins ne sert pas à faire finalement plus, comme dans la logique économique de la réduction des coûts de revient : obtenir plus d'effet avec une plus grande économie des moyens. Ici, au contraire, le précepte *less is more* renvoie à une esthétique assumée en tant que forme pauvre de l'art, qui prône la retenue, car elle permet de prendre conscience des valeurs qui transcendent l'esthétique<sup>11</sup>. Dans le cas du Mail Art est notamment mise au premier plan la valeur des contacts noués et maintenus entre les artistes de différents pays à travers les courriers postaux et sans aucun intermédiaire.

Petasz avait-il conscience de l'importance de son œuvre et des choix artistiques qui l'ont fondée, notamment sur la scène polonaise ? L'esquisse biographique publiée ci-contre montre un homme concentré sur les valeurs essentielles et indifférent à la reconnaissance par les artistes professionnels ; ses thèses théoriques condamnent le détournement de l'art à des fins de compétition, et elles se moquent de l'idée de génie ou de talent, car l'artiste a renoncé à toute exubérance virtuose de la forme. Cette modestie comme posture dans la vie est en cohérence avec sa démarche artistique : l'art n'est pas une offre de marchandises de luxe, pas plus qu'une collection de prix et distinctions, de médailles et d'autres titres de reconnaissance. C'est un mode de vie que Paweł Petasz a, semble-t-il, assumé sans concession, après avoir gravé cette première thèse de sa théorie : « 1. L'art est la plus haute activité humaine. Il est un champ de création intellectuelle et essentielle qui se manifeste à travers différents média<sup>12</sup> ».

### Minima esthetica et Reality

#### can be yours

Il a été un des très rares Polonais à avoir fait sien, dès le début des années 1970, ce médium radical qu'est la publication d'artiste à bas coût – *cheap artist's books*, *small press*, petites publications, *artists' prints*, *other books*, etc. –, modeste dans sa forme, souvent autoéditée, utilisant les moyens techniques du bord, indifféremment : artisanaux ou semi-industriels, comme l'offset ou la



udziałowi w dziesiątkach przedsięwzięć artystycznych, nie tylko dzięki *Commonpress*, uważanemu za jedno z najważniejszych czasopism mail artu, ale również dzięki późniejszemu i mniej popularnemu piśmie *Artforum International, bimonthly magazine of Mail Art and ephemeral art*, ukazującemu się w latach 1980–1986,<sup>13</sup> Petasz jest niemal zupełnie nieznanym swoim rodakom, którzy nie poświęcali jego twórczości ani artykułów,<sup>14</sup> ani wystaw, ani – w istocie – najmniejszej uwagi. To ostatnie tłumaczy być może zresztą to pierwsze: mieszkając i działając w prowincjonalnym Elblągu, odłączony świadomie od sieci wpływów i władz instytucjonalnych, uprawiał on estetyczny minimalizm, jaskrawo kontrastujący z postawą młodego pokolenia artystów po roku 1989, zafascynowanego monumentalnymi instalacjami i malarską nową figuracją, która zdominowała scenę artystyczną po przywróceniu ustroju demokratycznego w Polsce; artyści tej generacji wiązali nadzieje na przyciągnięcie do Polski kapitalistycznego rynku sztuki z dziełem jako przedmiotem cennym, często prowokującym, ale i kiczowatym. To surowe stwierdzenie, siłą rzeczy niesprawiedliwe w stosunku do paru artystów dalekich od tego spektakularnego podejścia, nie jest tutaj sądem wartościującym, lecz ikonologiczną refleksją w stylu Erwina Panofsky’ego – nie można było *dostrzegać* takich wytworów artystycznych jak Petasza w kontekście polskim przelomu dwudziestego i dwudziestego pierwszego wieku. Cóż bowiem bardziej odległego od tych aspiracji niż numery *Commonpress*, drukowane – najczęściej za granicą – na owych kserokopiarkach dawnej generacji, szarawe i bez kontrastów, na wskroś antyestetyczne, spięte zszywkami, których jedynym żywym, czyli kolorowym, akcentem bywała czasami taśma klejąca, wzmacniająca prymitywne szycie kartek. Na początku polskiego dwudziestego pierwszego stulecia nie było już śladu zamierzonego „ubóstwa” sztuki, wyznawanego przez artystów po roku 1968: Leszka Przyjemskiego z jego politycznymi gumowymi pieczęciami, Jarosława Kozłowskiego z jego książkami artysty – takimi jak *Lesson* (Langford Court South) lub jak *Reality* (Poznań), wydanymi w tym samym 1972 roku – Andrzeja Kostołowskiego z jego małymi publikacjami teoretycznymi i aforystycznymi, Jerzego Beresia z jego ascetycznymi performansami itd.

W rzeczy samej, o ile recepcja sztuki Petasza w Polsce przypomina płaski encefalogram, o tyle jego recepcja i jego wpływ jako wydawcy i artysty mail artu wydają się szczególnie znaczące na Węgrzech. Co prawda, w tym kraju ukazał się tylko jeden numer *Commonpress* – wobec, przykładowo, co najmniej piętnastu w USA, dwunastu w Niemczech i czterech w Polsce – lecz ta publikacja odcisnęła swoje piętno na historii Artpool Art Research Center, założonego w Budapeszcie w 1979 roku przez György Galántai i Júlię Klaniczay, które posiada dziś najważniejsze archiwum sztuki węgierskiej i mail artu w Europie Środkowej. Interesując się tym archiwum, które jest również ośrodkiem badawczym, Łukasz Guzek, redaktor naczelny czasopisma naukowego *Sztuka i Dokumentacja*, nawiązał współpracę z Artpool, nie przypuszczając, że znajdzie tam kopalię dokumentów dotyczących Petasza. Zupełnie niezależnie od tych kontaktów, program Galerii A4 przewidywał wydanie poświęcone Petaszowi, który nawiązał kontakt z Galántaiem i Klaniczay za pośrednictwem sieci mail artu w roku 1978. Ich kontakty zaowocują opublikowaniem 51 numeru *Commonpress* w roku 1984.

Zatytułowane *Hungary Can Be Yours*, wydarzenie to wzbudziło niepokój węgierskiej policji, zwłaszcza z powodu dużej wystawy zorganizowanej przez kolektyw Artpool pod tym samym tytułem w styczniu 1984 roku; węgierskie KGB wysłało na miejsce jednego ze swych agentów, podającego się za Zoltána Pécsiego, który zabawił się w krytyka sztuki z punktu widzenia policyjnego nadzoru nad środowiskiem ludzi kultury. Mimo wielu błędów rzeczowych, które zawiera, przytaczamy poniżej angielskie tłumaczenie owego dokumentu, jedyne w swoim rodzaju. Zwróćmy uwagę na jego trywialnie biurokratyczny charakter, na zawarty w nim szczegółowy opis publiczności, w tym na przykład László Bekego (opis skądinąd ciekawy z socjologicznego czy antropologicznego punktu widzenia), ale również na praktykę ówczesnej propagandy, polegającą na braniu pewnych słów w cudzysłów, aby z góry podważyć zasadność ich użycia (na przykład: „najbardziej radykalni przedstawiciele węgierskiej »opozycji«” lub „politycznie szkodliwe i destrukcyjne »dzieła sztuki«”). Wystawa *Hungary Can Be Yours*, zorganizowana przez

photocopie. Connu et reconnu à l’international à travers des dizaines de collaborations artistiques, grâce non seulement à la revue *Commonpress*, considérée comme une des plus importantes revues du Mail Art, mais aussi à l’autre revue, plus tardive et moins connue, *Artforum International, bimonthly magazine of Mail Art and ephemeral art*, 1980-1986<sup>13</sup>, Petasz est quasi totalement ignoré par ses compatriotes qui n’ont consacré à son œuvre ni articles<sup>14</sup>, ni expositions, ni – en fait – aucune attention. Ceci explique d’ailleurs peut-être cela : installé dans une ville provinciale d’Elbląg, délibérément déconnecté des réseaux d’influences et des pouvoirs institutionnels, il a assumé un « minimalisme » esthétique en contraste flagrant avec la jeune génération d’artistes post 89, fascinée par les installations monumentales et par la nouvelle figuration picturale, qui a dominé la scène artistique après le retour du régime libéral en Pologne ; c’est dans l’œuvre comme objet précieux, souvent provocateur et kitsch, que les artistes de cette génération ont logé l’espoir d’attirer vers la Pologne le marché capitaliste de l’art. Ce constat sévère, forcément injuste par rapport à quelques artistes éloignés de cette approche spectaculaire, n’est pas ici un jugement de valeur, mais une réflexion iconologique à la Panofsky : il n’était pas possible de *percevoir* les productions artistiques telles que celles de Petasz dans le contexte polonais du tournant du XX<sup>e</sup> et du XXI<sup>e</sup> siècle. Quoi de plus éloigné, en effet, de ces préoccupations que les numéros de *Commonpress*, imprimés – le plus souvent à l’étranger – avec ces photocopieuses ancienne génération, grisâtres et sans contrastes, anti-esthétiques à souhaits, reliés avec des agrafes, dont le seul accent « vivant » ou coloré était parfois le scotch qui consolidait l’assemblage rudimentaire. Il ne restait plus de traces visibles en ce début du XXI<sup>e</sup> siècle polonais de la « pauvreté » choisie de l’art, pratiquée par les artistes post 68 : Leszek Przyjemski et ses tampons en caoutchouc politiques, Jarosław Kozłowski et ses livres d’artistes – comme *Lesson*, Langford Court South, ou comme *Reality*, Poznań, les deux publiés en 1972 –, Andrzej Kostołowski et ses petites publications théoriques et aphoristiques, Jerzy Bereś et ses performances ascétiques, etc.

En effet, autant la réception de l’art de Paweł Petasz en Pologne ressemble à un encéphalogramme plat, autant sa réception et son impact en tant qu’éditeur et artiste du Mail Art semble être des plus importants en Hongrie. Certes, un seul numéro de *Commonpress* a été publié dans ce pays – contre, à titre d’exemple, au moins 15 aux États-Unis, 12 en Allemagne ou 4 en Pologne –, mais cette publication a marqué l’histoire de l’Artpool Art Research Center fondé en 1979 à Budapest par György Galántai et Júlia Klaniczay, lequel réunit aujourd’hui les plus importantes archives d’art hongrois et du Mail Art en Europe centrale. C’est en s’intéressant à ces archives, qui sont également un centre d’études, que Łukasz Guzek, rédacteur en chef d’*Art & Documentation*, est entré en collaboration avec Artpool, sans s’imaginer au départ qu’il pourrait y trouver une mine de documents sur Paweł Petasz, dont le dossier avait été programmé indépendamment pour la Galerie A4 de la revue qu’il dirige. Petasz, lui, a contacté Galántai et Klaniczay par l’intermédiaire du réseau Mail Art en 1978. Leurs échanges aboutissent à la publication du n° 51 de *Commonpress* en 1984.

Portant le titre *Hungary can be yours*, cet événement suscitait des inquiétudes de la police hongroise, notamment à cause d’une importante exposition organisée à Artpool sous le même titre en janvier 1984 ; le KGB hongrois a dépêché sur place un de ses agents, répondant au nom de Zoltán Pécsi, qui s’est fendu d’un exercice de critique d’art du point de vue de la surveillance policière du monde culturel. Malgré le nombre d’erreurs matérielles qu’il comporte, nous reproduisons ci-après la traduction en anglais de ce document, unique en son genre. On remarquera sa dimension platement bureaucratique, une description détaillée du public qu’il comporte, dont László Beke par exemple (description d’ailleurs non dépourvue d’intérêt sociologique ou anthropologique), mais aussi la pratique de la propagande de l’époque consistant à mettre entre guillemets certains mots, pour en contester d’emblée l’usage (comme par exemple : « les représentants les plus radicaux de l’«opposition» hongroise », ou « les «œuvres d’art» politiquement offensives et destructives », etc.). L’exposition « La



Galántaia i Klaniczay, była ważnym wydarzeniem w dziejach młodej instytucji artystyczno-badawczej, jaką był w tamtym okresie Artpool. Komisarze nie posłuchali nakazów policyjnej cenzury, która życzyła sobie usunięcia niektórych prac, ocenianych jako „politycznie problematyczne, krytyczne w sensie destrukcyjnym, a co więcej, zwłaszcza prace artystów węgierskich – podkreślał agent Pécsi – sztydzą z naszego kraju, z naszego porządku społecznego, jak również z organów bezpieczeństwa narodowego i atakują je.” Wystawa trwała więc tylko trzy dni, a wstęp na nią był kontrolowany „prawdopodobnie przez organizatorów lub przez lokalny komitet młodzieży komunistycznej” – głosi policyjny raport. Ta kontrola mogła być rzeczywiście strategią przyjętą przez organizatorów, aby uczynić z wystawy wydarzenie prywatne i dzięki temu uwolnić się od nakazów cenzury; taka strategia, często stosowana w krajach pod kontrolą Moskwy, mogła zapewnić organizatorom bezpieczeństwo prawne, lecz w żadnym razie nie powstrzymywała policji przed interwencją.

Publikując ten raport na stronie internetowej Artpool, Galántai opatruje go krótkim komentarzem. Dzięki swojej klarowności pozwala on uchwycić nierozłącznie ze sobą powiązane cele artystyczne i polityczne mail artu, w którym materialne zniszczenie prac jawi się jako wydarzenie bez znaczenia wobec bezpośredniego nawiązywania relacji przez osoby, co było istotą tej praktyki, przy czym owo nawiązywanie relacji odbywało się bez żadnej mediacji instytucjonalnej jakiegokolwiek natury. Aby dotrzeć do dzieł mail artu, nie potrzeba muzeów ani galerii, nie potrzeba selekcyjonowania prac przez komisarzy, nie potrzeba operacji handlowych i tak dalej, gdyż artyści są równocześnie i nawzajem twórcami i odbiorcami sztuki.

Postanowiłem opublikować materiał zawarty w dossier zatytułowanym „Painter”, ponieważ dzieło całego mojego życia można zrozumieć tylko wtedy, gdy zna się otoczenie, w jakim ono powstawało. Był to świat, w którym sprawując nadzór nad życiem kulturalnym, tajna policja starała się kontrolować ogólną atmosferę, myślenie i normy osobiste, a także warunki dopuszczalnej działalności społecznej.

Mogę stanowczo stwierdzić, że największą stratą, jakiej doznała sztuka węgierska, nie była konfiskata wielu przesylek, lecz zniszczenie normalnych ludzkich relacji, którego dokonało ustanowienie sieci nadzoru, systematyczne stosowanie (i to przez całe dziesięciolecie) metody zakłócania, dezinformacji i donosicielstwa.

Co można robić wobec tego wszystkiego? (w postneoawangardowym ujęciu Miklósa Erdély’ego: „Trzeba uznać swoją kompetencję, jeśli chodzi o własne życie i los, i trzymać się jej nade wszystko. [...] Wszystko, czego można dokonać narzędziami, zawsze ograniczonymi, jakie ma się do dyspozycji, trzeba bezzwłocznie zrobić”).<sup>15</sup>

Tytuł *Hungary Can Be Yours* skrywa – w sposób aluzyjny – sens podobny do tego, jaki niesie cytat z Miklósa Erdély’ego, ponieważ wydaje się zachęcać do zapanowania nad rzeczywistością, podobnie jak mail art zachęca każdego do tego, by stał się artystą, biorąc sztukę w swoje ręce.

W swoim raporcie Zoltán Pécsi podkreśla, że zrozumiał polityczne aluzje, które kryją w sobie niektóre prace artystów – na przykład rysunki Erdély’ego oraz innych uczestników wystawy – lecz przyznaje równocześnie, że artysta zawsze może „łatwo wybronić się z tego, twierdząc, że rysunek znaczy coś zupełnie innego.” W tej rozpaczliwej uwadze skupia się cała trudność, z jaką musi mierzyć się cenzura, kiedy chce kontrolować figury stylistyczne, a w szczególności sens przenośny. Istotnie, dosłowny sens danego dzieła, ten, który określają obiegowe użycia obrazów i języka, wskazać jest łatwo i można zakazać jego rozpowszechniania w przestrzeni publicznej. Lecz sens przenośny, który nadbudowuje się nad sensem literalnym, być może całkiem niewinnym, zależy w całości od widza lub słuchacza. Policjant rozumiał sens przenośny<sup>16</sup> – i dobrze! – lecz przyjmuje, że można najnormalniej w świecie „udawać idiotę” i uniknąć tym sposobem oskarżeń. Wyraźnie widać, że zasada policjanta, który zakłada złą wolę autorów, zniekształca jego rozumienie prac artystów, ponieważ hermeneutyka od dawna uważa, że sympatia jest jednym z warunków *sine qua non* wszelkiego rozumienia. Innymi słowy,

Hongrie peut être à toi », organisée par Galántai et Klaniczay, était un événement important dans l’histoire de la jeune institution d’art qu’était Artpool à cette époque. Les commissaires n’ont pas obéi aux injonctions de la censure policière qui souhaitait supprimer certains travaux, jugés « politiquement problématiques, critiques dans le sens destructif, et qui en plus, surtout ceux d’artistes hongrois », précisait l’agent Pécsi, « se moquent de notre pays, de notre ordre social, ainsi que des organes de la sécurité nationale, et les attaquent ». L’exposition n’a ainsi été ouverte que durant trois jours et l’entrée a été filtrée, « probablement par les organisateurs ou par le comité local des jeunes communistes », dit le rapport de police. Ce filtrage pouvait être en fait une stratégie des organisateurs pour en faire un événement privé, et à ce titre se soustraire aux ordres de la censure ; cette stratégie, fréquente sous les régimes alliés à Moscou, pouvait protéger juridiquement les organisateurs, mais n’empêchait jamais la police d’intervenir.

En publiant ce rapport sur le site d’Artpool, György Galántai y ajoute un bref commentaire qui est un éclairage décisif pour saisir les enjeux indissociablement artistiques et politiques du Mail Art, où la destruction matérielle de l’art apparaît comme un non événement par rapport à la valeur de la mise en relation *directe* des personnes, qui a été au cœur de cette pratique, mise en relation en dehors de toute médiation institutionnelle de quelque nature que ce soit. Pour accéder aux œuvres du Mail Art, pas besoin de musées ni de galeries, pas de sélections d’œuvres par les commissaires, pas d’opérations commerciales, et ainsi de suite, car les artistes sont à la fois et mutuellement auteurs et spectateurs de l’art.

J’ai décidé de publier le matériel contenu dans le dossier intitulé « Painter » parce que l’œuvre de toute ma vie ne peut être comprise que si l’on connaît l’environnement dans lequel elle s’est construite. C’était un monde où, par la pratique de la surveillance de la culture, la police secrète cherchait à contrôler l’ambiance générale, la pensée et les normes personnelles, ainsi que les circonstances d’une activité sociale acceptable.

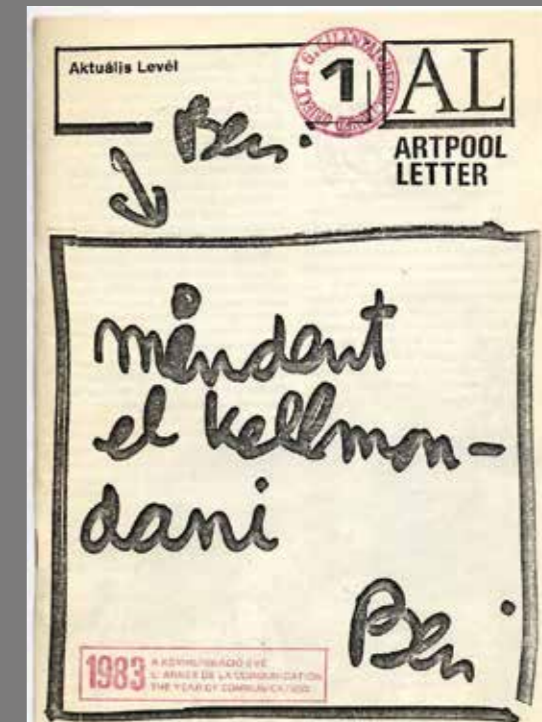
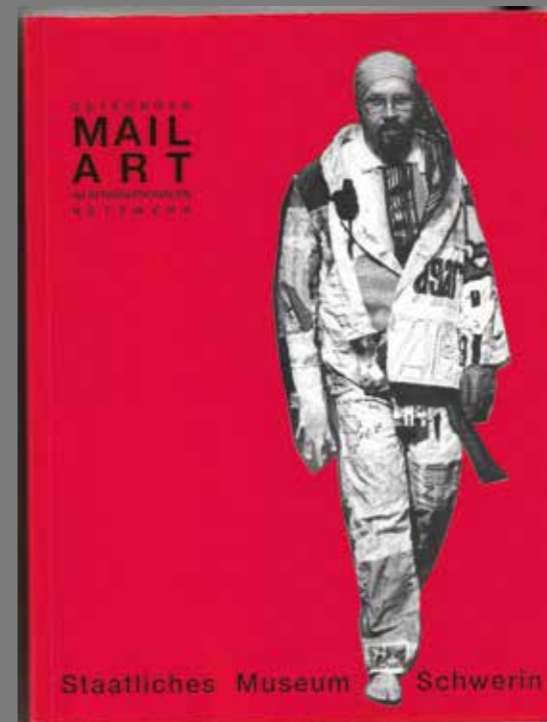
Je peux affirmer avec certitude que la plus grande perte subie par l’art hongrois n’a pas été la confiscation de bon nombre de courriers, mais la destruction des relations humaines normales, mise en œuvre par le réseau de surveillance, par la pratique systématique (et ce pendant des décennies) de la méthode de perturbation, de désinformation et de dénonciation.

Que faire après tout cela ? (selon l’approche post-néo-avant-gardiste de Miklós Erdély : « Il faut reconnaître sa propre compétence en ce qui concerne sa vie et son destin, et s’y tenir par-dessus tout. [...] Tout ce que l’on peut accomplir avec les outils, toujours limités, qu’on a à sa disposition, il faut le faire sans délai »)<sup>15</sup>.

Le titre « La Hongrie peut être à toi » enveloppe – de manière allusive – un sens similaire à celui que porte la citation d’Erdély, car elle semble inviter à s’approprier la réalité, comme le Mail Art invite tout un chacun à s’approprier la pratique de l’art.

Dans son rapport, Zoltán Pécsi souligne, précisément, qu’il a compris les allusions politiques qu’enveloppent certains travaux d’artistes – les dessins de Miklós Erdély par exemple, ainsi que ceux d’autres contributeurs –, mais il reconnaît en même temps que l’artiste peut toujours « s’en défendre facilement en affirmant que le dessin signifie quelque chose de très différent ». Se concentre dans cette remarque désespérée toute la difficulté que la censure affronte lorsqu’elle veut traiter les figures de style, et le sens figuré en particulier. En effet, le « sens propre » d’une œuvre, celui que définissent les usages courants des images et du langage, est facile à pointer, et il peut être interdit à la communication dans l’espace public. Mais le sens figuré, qui se greffe sur un sens littéral, éventuellement tout à fait innocent, est entièrement à la charge du spectateur ou du locuteur. L’agent de police a compris le sens figuré<sup>16</sup> – c’est bien ! –, mais il admet que l’on peut légitimement « faire l’idiot » et résister ainsi à la suspicion. On voit clairement que le principe du policier, qui admet la mauvaise foi des auteurs, déforme sa compréhension, car



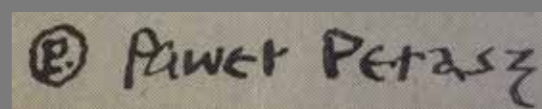
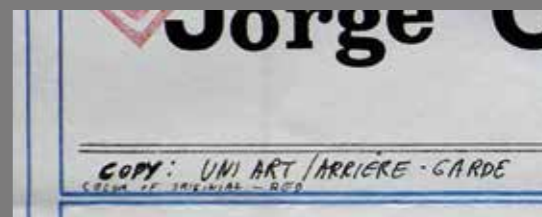
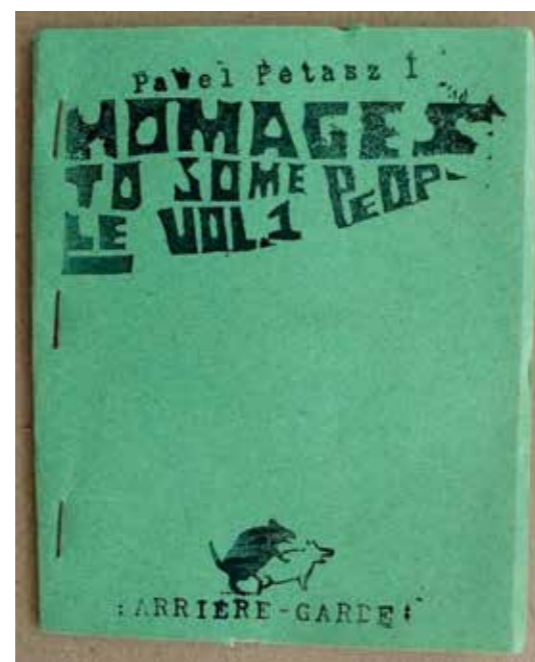
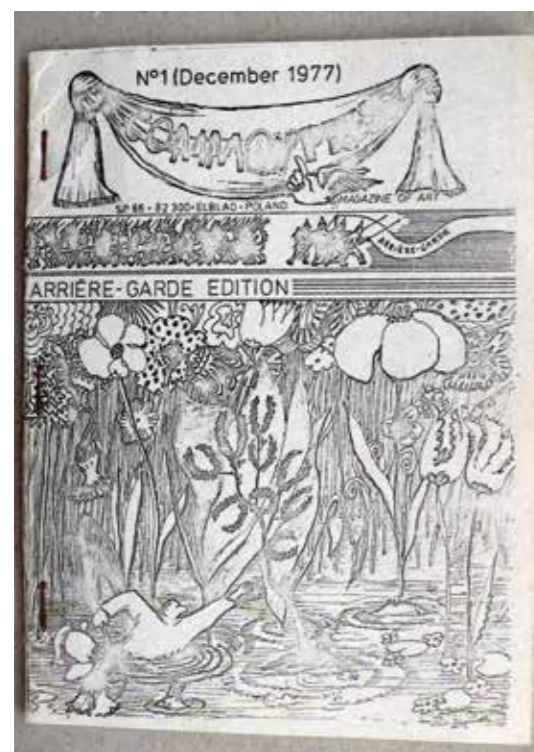


Couverture du catalogue *Mail Art: Osteuropa im internationalen Netzwerk / Mail Art: East Europe in the International Network*, 1996. La photographie représente Pawel Petasz habillé d'un accoutrement qu'il a cousu lui-même à partir de morceaux de tissus que lui ont envoyés en 1980 à sa demande les artistes du réseau Mail Art.

Ben, *Tout doit être dit* (en hongrois)

Ben, *Wszystko musi zostać powiedziane* (w języku węgierskim)

Okladka katalogu *Mail Art: Osteuropa im internationalen Netzwerk / Mail Art: East Europe in the International Network* z roku 1996. Fotografia przedstawia Pawła Petasza z ubraniu, które uszył z kawałków tkanin, które na jego prośbę przysłali mu w 1980 roku artyści sieci mail artu.



Pawel Petasz, envoi en réponse au projet Lomholt Formular Press consacré aux prisons, 1978

Pawel Petasz, przesyłka w odpowiedzi na projekt Lomholt Formular Press poświęcony więzieniom, 1978

<https://www.lomholtmailartarchive.dk/networkers/pawel-petasz/1978-03-15-petasz-prison>



nie wystarczy cenzurze zakazać jakiegoś sensu lub zniszczyć fizycznie dzieła; taka cenzura musi przypuścić atak na relacje między osobami (sympatia czy zła wola?), a tym samym na praktyki kulturowe, również te, które sprzyjają społecznemu budowaniu sensu, zwłaszcza po to, by nie dopuścić do wyłonienia się jego niepoddających się kontroli figur. O tym właśnie pisze Galántai w przytoczonym wyżej ustępie: jeżeli mail art na tym ucierpiał, to dlatego, że umieścił przyświecające mu wartości w samym centrum bezpośrednich relacji między artystami, podczas gdy system policyjnego nadzoru nad kulturą stawiał sobie za cel ich zakłócanie. Jakkolwiek wielki byłby entuzjazm, który sprzyja interpretacji mail artu jako sposobu przeciwstawiania się zgubnym skutkom żelaznej kurtyny, uwaga Galántaia każe zniuansować lub wręcz odidealizować takie postrzeganie tej kwestii.

Jeszcze z innego powodu należy włączyć raport Pécsiego do dokumentacji sztuki polskiej tego okresu. Informuje on o udziale ówczesnej opozycji politycznej w wernisażu *Hungary Can Be Yours*. Tymczasem w Polsce nigdy nie doszło do takiego sojuszu: sojuszu opozycji politycznej, która żeglowała pomiędzy tematami liberalizmu gospodarczego i suwerenności narodowej, oraz artystami, którzy eksperymentowali z nowymi formami praktyk kulturalnych. Janusz Bogucki, aktywny zwolennik panującego ustroju w latach pięćdziesiątych, lecz nawrócony na pojmowanie sztuki przez pryzmat sacrum w latach osiemdziesiątych, próbował negocjować głównie między środowiskami artystycznymi i Kościołem. Ten ostatni zajmował postawę na tyle otwartą, że gościł nawet w miejscach kultu wiele radykalnych wydarzeń artystycznych, które dzięki temu mogły się w ogóle odbyć, szczególnie w okresie stanu wojennego i późniejszego bojkotu instytucji oficjalnych. Wszyscy dzisiaj wiemy, co wyniknęło z tych prób ostrożnego otwarcia Kościoła na artystów i z braku zainteresowania niegdysiejszej opozycji sztuką współczesną: obskurancka scena polityczna o zabarwieniu narodowo-populistycznym i ultrakonserwatywnym, z której eliminuje się eksperymenty z nowymi formami praktyk kulturalnych, zbiorowej inteligencji i organizacji społeczno-gospodarczej. Mail art był niezaprzeczeniem jednym z takich eksperymentów. Na Wę-

grzech skądinąd wcale nie dzieje się dużo lepiej ćwierć wieku po upadku bloku sowieckiego.

Rozumiemy, w czym rzecz: nawet jeśli ten policyjny raport nie wymienia Petasza, to wystawa *Hungary Can Be Yours* przedstawiała poszerzoną zawartość 51 numeru pisma *Commonpress*, pisma, którego był on pomysłodawcą i twórcą. Dwadzieścia pięć egzemplarzy tego numeru wydrukowano w 1984 na kserokopiarce, później zaś, w roku 1989, wykonano jeszcze trzysta egzemplarzy drukiem czterobarwnym.<sup>17</sup> Można również odnotować współbrzmienie, być może niezamierzone, między nazwą Galerii EL i tytułem czasopisma Artpoolu, wydawanego od roku 1983: *AL – Artpool Letter / Actual Letter* –, co brzmi jak echo dialogu między artystami.

Stąd nie jest czymś zaskakującym fakt, że w Artpool Art Research Center w Budapeszcie znajduje się bogata dokumentacja pracy Petasza: jego książki i czasopisma, jego rozmaite druki i przesyłki pocztowe, lecz także aktualizowana na bieżąco bibliografia, co prawda ograniczona do obszaru anglosaskiego. Jeśli chodzi o parę innych zbiorów dostępnych online, to dwaj badacze anglojęzyczni również posiadają bogate archiwa poświęcone jego pracy, skoncentrowane na mail arcie, gumowych stemplach (*rubberstamps*) i czasopismach; obaj prowadzą strony internetowe z otwartym dostępem do wszystkich tych dokumentów. Stephen Perkins jest emerytowanym profesorem Uniwersytetu Wisconsin w Madison, a John Held Jr. z San Francisco jest artystą i niezależnym badaczem specjalizującym się w mail arcie. Prace Marie Boivent, a zwłaszcza jej książka *Les Revues d'artistes: enjeux et spécificités d'une pratique artistique* [Czasopisma artystów: cele i cechy szczególne pewnej praktyki artystycznej] (2015), uzupełniają bibliografię opracowaną przez Artpool. Jej wartość polega przede wszystkim na ścisłej konceptualizacji fenomenu czasopisma artysty i związanych z nim rozmaitych praktyk, co pozwala lepiej uchwycić jego cele, jak przekonamy się w dalszym ciągu niniejszego artykułu. Dodajmy jeszcze, że dwie kolekcje mail artu Juana J. Aguisa, genewskiego antykwariusza i wydawcy, kolekcje oparte w znacznej mierze na zbiorach Ulisesa Carrióna, zostały kupione przez Ricarda Ocampo z Buenos Aires i przez Archivo Lafuen-

l'herméneutique considère depuis longtemps que la sympathie est une des conditions *sine qua non* de toute compréhension. Autrement dit, il ne suffit pas à la censure d'interdire un sens ou de détruire matériellement les œuvres ; une telle censure doit s'attaquer aux relations entre les personnes (sympathie ou mauvaise foi ?) et, partant, aux pratiques culturelles, dont celles qui conduisent à la construction sociale du sens, notamment pour empêcher l'émergence de ses figures incontrôlables. C'est ce qu'écrit Galántai dans le passage cité ci-dessus : si le Mail Art en a souffert, c'est parce qu'il a placé les valeurs qui l'animaient au cœur même des relations directes entre les artistes, alors que le système de surveillance policière de la culture avait pour objectif de les perturber. Quel que soit l'enthousiasme qui favorise l'interprétation du Mail Art comme une façon de déjouer les effets néfastes du « rideau de fer » et de la censure qui sévissait du côté est de ce rideau, la remarque de György Galántai amène à nuancer, voire à désidéaler cette vision.

À un autre titre encore, le rapport de Pécsi est à ajouter au dossier de l'art polonais de cette époque. Il fait état de la participation de l'opposition politique d'antan au vernissage de « Hungary can be yours ». Or, une telle alliance ne s'est jamais produite en Pologne, alliance de l'opposition politique, qui naviguait entre les *thématiques* du libéralisme économique et de la souveraineté nationale, et les artistes qui expérimentaient de nouvelles *formes* de pratiques culturelles. Janusz Bogucki, militant en faveur du régime en place dans les années 1950, mais converti à l'approche de l'art par le biais du sacré dans les années 1980, a notamment tenté une médiation entre les milieux artistiques et l'Église. Cette dernière a été relativement ouverte, au point d'accueillir au sein même des lieux de culte bon nombre de manifestations artistiques qui n'ont pu trouver leur lieu d'expression, notamment pendant la loi martiale et la période du boycott qui s'en est suivie. Tout le monde sait ce qu'ont donné de nos jours ces tentatives d'ouverture prudente de l'Église à l'égard des artistes et ce désintérêt de l'opposition de jadis pour l'art contemporain : une scène politique rétrograde, à tonalité de populisme nationaliste et ultraconservatrice, dont

sont bannies les expérimentations des *nouvelles formes* de pratiques culturelles, de l'intelligence collective et d'organisation sociale et économique. Le Mail Art a indéniablement été l'une de ces expérimentations. La Hongrie, d'ailleurs, ne s'en tire pas beaucoup mieux un quart de siècle après la fin du bloc soviétique.

On l'aura compris : même si ce rapport policier ne mentionne pas Petasz, l'exposition « Hungary can be yours » présentait le contenu élargi du n° 51 de la revue *Commonpress*, revue dont il a été l'initiateur et le créateur. 25 exemplaires de ce numéro ont été imprimés sur une photocopieuse en 1984, puis, 300 exemplaires en quadrichromie en 1989<sup>17</sup>. On peut également noter une résonance, peut-être involontaire, entre le nom de la galerie EL et le titre de la revue d'Artpool, publiée à partir de 1983 : *AL*, pour *Artpool Letter / Actual Letter*, qui sonne comme un écho du dialogue entre artistes.

Aussi n'est-il pas surprenant de trouver au Artpool Art Research Center de Budapest une riche documentation du travail de Paweł Petasz, ses livres et revues, ses imprimés divers et ses envois postaux, mais aussi une bibliographie tenue à jour, certes limitée au monde anglo-saxon. Pour ne mentionner que quelques autres fonds disponibles en ligne, deux chercheurs anglophones possèdent également d'importantes archives dédiées à son travail, centrées sur le Mail Art, les tampons en caoutchouc (*rubberstamps*) et les revues ; les deux possèdent des pages web où tous les documents sont disponibles en accès libre. Stephen Perkins est professeur émérite de l'université de Wisconsin à Madison, et John Held Jr., San Francisco, est artiste et chercheur indépendant spécialisé en Mail Art. Les travaux de Marie Boivent, notamment son ouvrage *Les Revues d'artistes : enjeux et spécificités d'une pratique artistique*, 2015, complètent la bibliographie établie par Artpool. Sa valeur consiste notamment dans la conceptualisation rigoureuse du phénomène de la revue d'artiste et de ses diverses pratiques, ce qui permet de mieux en appréhender les enjeux, comme on le verra par la suite. Ajoutons que les deux collections du Mail Art de Juan J. Aguis, antiquaire et éditeur à Genève, collections fondées en grande partie



te w Hiszpanii. Podkreślmy, że archiwa mail artu są w zasadzie gromadzone przez artystów, którzy uczestniczyli w tym ruchu: tak jest na przykład w przypadku Lomholt Mail Art Archive, dostępnym online; nie jest zaskoczeniem, że znajdujemy tam liczne przesyłki pocztowe Petasza; niektóre z nich są zaadresowane imiennie do N.P. Lomholta, duńskiego artysty mail artu.

## Jakiej ekonomiki potrzebuje sztuka?

– oraz inne pytania oczekujące

odpowiedzi

Biorąc pod uwagę wszystkie elementy informacyjne zebrane w niniejszym *dossier*, a zwłaszcza studium Victora Kotuna, oparte na archiwach Artpool, oraz szkic biograficzny Kariny Dzieweczyńskiej, zadaniem polskich instytucji kulturalnych, muzealnych i naukowych byłoby teraz podjęcie pogłębionych badań, na przykład w postaci rozprawy doktorskiej, nad twórczością Petasza, czuwaniem nad zachowaniem dziedzictwa, którym są jego dokonania, półtora roku po śmierci artysty, a wreszcie – *last but not least* – opracowanie retrospektywnej publikacji jego prac, najlepiej w formie *catalogue raisonné*. Polscy historycy sztuki powinni wziąć pod uwagę wiek żyjących jeszcze świadków, którzy mogą pomóc wyjaśnić różne aspekty praktyki artystycznej Petasza.

Wiele bowiem kwestii wymaga dzisiaj precyzyjnych odpowiedzi. Trzeba odtworzyć warunki materialne, w jakich powstawały publikacje artysty, i zbadać zasięg obecności jego pracy w świecie sztuki, to prawda, ale również zastanowić się nad osobnością jego sposobu działania i jego twórczości, w której wiele istotnych kwestii pozostaje nadal otwartych. Dotyczy to na przykład dwóch nazw lub idei: „UNI ART” i „Arrière-garde,” które są drukowane na kopertach wysyłanych przez Petasza i na ich rozmaitych zawartościach: książkach, znaczkach, ulotkach, afiszach itp. Stawiamy tu hipotezę, którą bardziej pogłębione badania mogłyby doprecyzować, że artysta przyznawał „Arrière-garde” status nazwy swego projektu edytorskiego, to znaczy swojego wydawnictwa artysty (oczywiście nie sformalizowanego ani oficjalnie zarejestrowa-

nego, jak zresztą wiele struktur wydawniczych tego typu<sup>18</sup>), podczas gdy „UNI ART” odnosił się raczej czasem do galerii, którą prowadził w swoim mieszkaniu, a czasem do jego koncepcji sztuki, łączącej wszystkie wymagane specjalizacje w niepodzielnej figurze artysty, który nie jest ani malarzem, ani designerem, ani grafikiem, ani filozofem, ani uczyńnym etc. Punktem odniesienia była dla niego raczej nie tyle koncepcja Ad Reinhardta („There is just one art, one art-as-art”<sup>19</sup>) – i to mimo paru odwołań do niej w *Ten Theses 2* – ile ta, którą opisuje Anne Mœglin-Delcroix: „w określeniu »książka artysty« »artysta« ma ów sens niespecjalistyczny, ogólny, oznaczający twórcę, który nie jest fachowcem od żadnej umiejętności i dla którego dobre są wszystkie dostępne środki, byle tylko służyły jego zamysłowi.”<sup>20</sup> Obie te idee w końcu się jednak spotykają, ponieważ Petasz uważa, że artysta mail artu jest przede wszystkim wydawcą; a że takie drukarstwo, jakie uprawiał, z matrycami wycinanymi ręcznie w gumce do mazania, jest jedną z prastarych technik, sięgającą co najmniej średniowiecza, miano „Arrière-garde” doskonale pasuje do jego edytorskiego projektu, co nie wyklucza tego, że wyraża on być może równocześnie sprzeciw wobec sposobu, w jaki pojmuje się i pisze historię sztuki – jako dzieje postępu dokonującego się za sprawą awangardy. W każdym razie ideę artysty jako wydawcy zdaje się potwierdzać jego „Introduction” w 56 numerze *Commonpress*, która określa zasady funkcjonowania pisma. Strony 113 i 114 zawierają trzy „komentarze PP,” których status w tekście jest dwuznaczny, jak gdyby redaktor numeru 56 z trudnością odczytywał tu odręczne pismo artysty na podstawie jego listu. W punkcie 1 tego komentarza czytamy: „Edycja musi mimo wszystko być integralną częścią takiego projektu, a nie zwykłym katalogiem. Musimy mieć ambicje.”<sup>21</sup> Trzeci komentarz, który uzupełniamy tam, gdzie wydawał się on wydawcy nieczytelny, stawia kropkę nad i: „»Prawo do odmowy« [,] tak nieprzyjazne artyście M. A., nie [dotyczy] PRAWDZIWYCH uczestników *Commonpress* – wydawców. To sensacyjna wiadomość, czyż nie?”<sup>22</sup> Reguła 11 precyzuje zresztą, że „copyright do poszczególnych prac przysługuje ich autorom.”<sup>23</sup>

Ten 56 numer *Commonpress* został opublikowany przez Guy Bleusa w 1984 roku. Zaty-

sur celle d’Ulises Carrion, ont été acquises par Ricardo Ocampo de Buenos Aires et par Archivo Lafuente en Espagne. Précisons que les archives du Mail Art sont en principe constituées par les artistes qui ont participé à ce mouvement. Ainsi en est-il, par exemple, de Lomholt Mail Art Archive, disponibles en ligne ; sans surprise, on y trouve de nombreux envois postaux de Petasz, dont certains nommément adressés à N. P. Lomholt, artiste danois du Mail Art.

## Quelle économie pour l’art ? – et

autres questions en attente de

réponses

Étant donné tous les éléments d’information réunis dans le présent dossier, notamment l’étude de Victor Kotun qui s’appuie sur les archives d’Artpool, et l’enquête biographique de Karina Dzieweczyńska, il est désormais de la responsabilité des institutions culturelles, patrimoniales et scientifiques polonaises d’envisager une recherche approfondie, par exemple sous la forme d’une thèse de doctorat, sur l’œuvre de Paweł Petasz, de veiller à la protection du patrimoine que constitue désormais son œuvre, un an et demi après la disparition de l’artiste, et, enfin, *last but not least*, de réaliser une publication rétrospective de ses travaux, si possible sous la forme d’un catalogue raisonné. Les historiens de l’art polonais doivent tenir compte de l’âge des témoins encore en vie, susceptibles d’apporter des éclairages à propos de sa pratique artistique.

En effet, bon nombre de questions attendent aujourd’hui des réponses précises. Il faut restituer les conditions matérielles des publications de Petasz et cerner l’étendue de la présence de son travail dans le monde de l’art, certes, mais également interroger la singularité de sa démarche et de son œuvre, où de nombreuses questions de fond restent aujourd’hui ouvertes. Ainsi par exemple des deux « noms de marque » ou idées : « UNI ART » et « Arrière-garde », que l’on trouve imprimés sur les enveloppes que Petasz postait et sur leurs divers contenus : livres, timbres, tracts, affiches, etc. Nous formulons

ici une hypothèse, que des recherches plus approfondies pourraient préciser, selon laquelle l’artiste confiait à « Arrière-garde » le statut du nom de son projet éditorial, c’est-à-dire de sa maison d’édition d’artiste (bien sûr non formalisée ni officiellement enregistrée, comme d’ailleurs beaucoup de structures éditoriales de ce type<sup>18</sup>), tandis qu’« UNI ART » renverrait tantôt à une galerie qu’il tenait dans son appartement, tantôt à sa conception de l’art qui unit toutes les spécialisations requises dans une figure indivisible de l’artiste qui n’est ni peintre, ni *designer*, ni graphiste, ni philosophe, ni savant, etc. Sa référence ne serait donc pas tant celle d’Ad Reinhardt (« There is just one art, one art-as-art”<sup>19</sup> »), et ce malgré quelque échos de ses écrits dans *Ten Theses 2*, que celle que décrit Anne Mœglin-Delcroix : « dans l’expression “livre d’artiste”, “artiste” a ce sens non-spécialisé, généraliste, désignant un créateur qui n’est le technicien d’aucun savoir-faire et pour qui tous les moyens disponibles sont bons, pour peu qu’ils servent son projet<sup>20</sup> ». Mais les deux idées se rejoignent finalement dans la mesure où Petasz considère que l’artiste du Mail Art est avant tout éditeur ; l’impression, telle qu’il la pratiquait, avec les matrices taillées à la main dans une gomme à effacer étant une des techniques ancestrales, remontant au moins au Moyen Âge, le nom d’Arrière-garde convient bien à son projet éditorial, ce qui n’exclut pas qu’il exprime en même temps, peut-être, une opposition à la façon dont est pensée et écrite l’histoire de l’art comme celle du progrès amené par une avant-garde. En tout cas, l’idée de l’artiste comme éditeur semble être confortée par son « Introduction » dans le n° 56 de *Commonpress*, qui précise les règles du fonctionnement de la revue. Les p. 113 et 114 comportent trois « commentaires de PP », dont le statut dans ce texte est équivoque, comme si le rédacteur du volume transcrivait ici une écriture manuelle de l’artiste à partir d’un échange épistolaire. Dans le point 1 de ce commentaire, on peut lire : « L’édition doit quand même être une partie intégrale d’un tel projet, et non un simple catalogue. Nous devons avoir des ambitions<sup>21</sup>. » Le troisième commentaire, que nous complétons à l’endroit où il semblait illisible à l’éditeur, met

tułowany *Commonpress Retrospective*, zawiera informacje na temat pięćdziesięciu pięciu wcześniejszych numerów; można przypuszczać, że być może tylko Bleus posiada kompletny zbiór numerów tego pisma, a przynajmniej jego pierwszych pięćdziesiąt sześć numerów (przy założeniu, że pracował nad tą bibliografią, opierając się na samych źródłach). Kwestię tę podnosi Victor Kotun, cytując Chucka Welcha, który uważa *Commonpress* za Świętego Graala mail artu: czy istnieje gdzieś kompletny zbiór wszystkich numerów tego czasopisma? Lecz czym jest kompletny zbiór numerów jakiegoś pisma? Kotun twierdzi, że po roku 1989 pismo już nigdy się nie ukazało. Tymczasem, jak informuje mnie Marie Boivent, w zbiorach Johna Helda Jr. w Museum of Modern Art (MoMA) znajduje się wzmianka o dwóch różnych wydaniach setnego numeru *Commonpress*, jednym z 1989, a drugim z 1990 roku,<sup>24</sup> lub że numer 93 ukazał się bez daty w Santa Barbara w Kalifornii. Jednakże, począwszy od 45 numeru, opublikowanego jako numer 59<sup>25</sup> przez kanadyjskiego artystę Geralda X. Jupittera-Larsena, kolejne ukazujące się wydania nie odpowiadają już numerom, które noszą; Boivent stwierdza na przykład, że żadne źródło nie wspomina o numerach 61, 62, 63.<sup>26</sup>

Jednak niezależnie od odpowiedzi faktycznej, w cytowanej wcześniej książce udzieliła ona również na to pytanie odpowiedzi zasadniczej, mianowicie tej, która kryje się w samej definicji czasopisma artysty: „Z zasady autorzy, wydawcy – mamy tutaj na myśli artystów – przewidują ukazanie się wielu numerów. Jakikolwiek byłby zasięg projektu, w większości wypadków nie zakłada się z góry liczby numerów, która ma się ukazać, ani daty końca publikacji.”<sup>27</sup> Bada ona czasopismo jako pewną nieukończoną całość – dzieło? – w której relacje pomiędzy częściami pozostają nieokreślone: „Jeżeli numer potraktujemy jako część pewnego zbioru, czas jest jakby wydłużony przez oczekiwanie, które wkrada się pomiędzy dwa numery;”<sup>28</sup> oczekiwanie, które w przypadku mail artu nakłada się na wspomniane wcześniej oczekiwanie przesyłki pocztowej. Wreszcie – pisze – „czasopismo, ponieważ liczby wiele numerów, nasuwa pytanie o związki, które powstają między nimi.”<sup>29</sup> Katalog czasopism na

końcu jej książki proponuje następujący opis pisma wydawanego przez polskiego artystę:

*COMMONPRESS*, ok. 100 numerów, 1977–1990. / Paweł Petasz, potem Gerald X. Jupitter-Larsen. Elbląg (Polska) jeśli chodzi o numer pierwszy, później Holandia, Niemcy, USA, Brazylia, Anglia, Belgia, Szwajcaria etc. Format zmienny, przede wszystkim kserokopia. / Uwaga: odpowiedzialność rotacyjna: każdemu współpracownikowi proponuje się, by sam został wydawcą jakiegoś numeru tematycznego. Guy Bleus sporządził w numerze 56 wykaz rozmaitych wydań *Commonpress*.<sup>30</sup>

Boivent, która sądzi dziś, że faktycznie opublikowanych numerów było mniej, około sześćdziesięciu, słusznie podkreśla fakt, że zniesienie stanu wojennego w grudniu 1982 roku nie oznaczało powrotu do względnie liberalnej sytuacji, jaka panowała w Polsce od roku 1956; jeżeli po roku 1982 Petasz przekazał pałeczkę innym artystom wydawcom, to uczynił tak – pisze – „wskutek pogorszenia się sytuacji politycznej w Polsce i ścisłej kontroli przesyłek pocztowych.”<sup>31</sup> Odnotujmy zatem, że policyjne dochodzenie Zoltána Pécsiego nie posunęło się zbyt daleko; zatrzymało się na granicach Węgier i nie uwzględniało faktu, że ścisła cenzura korespondencji, wprowadzona podczas stanu wojennego w Polsce, oraz jej następstwa zmusiły Petasza do zwrócenia się do Jupittera-Larsena o przejęcie koordynacji *Commonpress*. Oprócz powolności działania poczty, na którą się skarżył, Petasz szacował, że otrzymuje zaledwie 50–60 procent wysyłanych do niego przesyłek.<sup>32</sup> Numer 51, *Hungary Can Be Yours*, był właśnie pierwszym, który Jupitter-Larsen miał koordynować; Kotun podaje ciekawe szczegóły na ten temat. Dzięki tego rodzaju upoważnieniu pismo mogłoby – i wciąż może – ukazywać się nadal po śmierci jego pomysłodawcy, tak że przedwcześnie byłoby dziś orzekać o jego definitywnym zniknięciu.

Jak zauważa Boivent, *Commonpress* jest nieustannie przywoływane w książkach i katalogach poświęconych magazynom assemblingowym, podczas gdy jest ono w najlepszym razie ich

les points sur les i : « Le “droit de refus”[,] si inamical pour un artiste du M. A., ne [concerne] pas les VRAIS participants de Commonpress – les éditeurs. C’est un scoop, non ?<sup>22</sup> » La règle 11 précise d’ailleurs que « le copyright des travaux particuliers reste auprès de leurs auteurs<sup>23</sup> ».

Ce n° 56 de *Commonpress* fut publié par Guy Bleus en 1984. Intitulé **Commonpress Retrospective**, il regroupe les informations sur les 55 numéros précédents : on suppose qu’il est peut-être le seul à posséder ainsi une collection complète de la revue, du moins de ses 56 premiers numéros (dans l’hypothèse qu’il a travaillé sur cette bibliographie à partir des sources mêmes). C’est une question que soulève Victor Kotun en citant Chuck Welch qui considère *Commonpress* comme le saint Graal du Mail Art : existe-t-il quelque part une collection complète de tous les numéros de la revue ? Mais qu’est-ce qu’une collection complète d’une revue ? Victor Kotun affirme qu’il n’y a pas eu d’autres parutions de la revue après 1989. Cependant, comme me le signale Marie Boivent, il y a dans le fonds de John Held Jr. au Museum of Modern Art (MoMA) la mention des deux éditions différentes de *Commonpress* n° 100, l’une de 1989, l’autre de 1990<sup>24</sup>, ou qu’un n° 93 fut publié sans date à Santa Barbara en Californie. Cependant, à partir de la quarante-cinquième livraison publiée en tant que n° 59<sup>25</sup> par l’artiste canadien Gerald X. Jupitter-Larsen, l’ordre des parutions successives ne correspond plus aux numéros qu’elles portent ; Marie Boivent constate par exemple qu’aucune source ne mentionne les n° 61, 62, 63<sup>26</sup>.

Mais par-delà la réponse factuelle, dans son ouvrage cité ci-dessus, elle apporte également à cette question une réponse de principe, à savoir celle qu’enveloppe la définition même de la revue d’artiste. « Par principe, les auteurs, directeurs de publications – entendons ici, les artistes – prévoient la parution de plusieurs numéros. Quelle que soit l’ampleur du projet, il n’y a pas, dans la majorité des cas, d’anticipation sur le nombre de numéros à paraître ou sur une date de fin de la publication<sup>27</sup>. » Elle interroge une revue comme une totalité inachevée – une œuvre ? – où les rapports entre les parties restent indéterminés : « Dès lors qu’un numéro

est considéré comme partie d’un ensemble, le temps est comme étiré par l’attente qui s’immisce entre deux numéros<sup>28</sup> » ; attente qui, dans le cas du Mail Art, double celle de l’envoi postal, mentionné ci-dessus. Enfin, écrit-elle, « la revue, parce qu’elle compte plusieurs numéros, pose la question des liens qui s’établissent de l’un à l’autre<sup>29</sup> ». Le catalogue de revues à la fin de son livre propose la description suivante de la revue publiée par l’artiste polonais.

*COMMONPRESS*, env. 100 n°<sup>os</sup>, 1977-1990. / Paweł Petasz puis Gerald X. Jupitter-Larsen, Elbląg (Pologne) pour le n° 1 puis Pays-Bas, Allemagne, USA, Brésil, Angleterre, Belgique, Suisse, etc. Format variable, essentiellement photocopie. / Note : responsabilités tournantes : chaque collaborateur est invité à devenir à son tour éditeur d’un n° thématique. Guy Bleus a répertorié dans le n° 56 les différentes livraisons de *Commonpress*<sup>30</sup>.

Boivent a raison de souligner que la levée de la loi martiale en décembre 1982 ne s’est pas accompagnée du retour à la situation relativement libérale que la Pologne a connue depuis 1956 ; si après 1982, Petasz a passé le relais à d’autres artistes-éditeurs, c’était, écrit-elle, « suite à la dégradation de la situation politique en Pologne, et à la haute surveillance du courrier<sup>31</sup> ». Notons donc que l’enquête policière de Zoltán Pécsi n’est pas allée assez loin ; elle s’est arrêtée aux frontières de la Hongrie et ne rendait pas compte du fait que la censure étroite du courrier, instaurée par la loi martiale en Pologne, ainsi que ses suites, ont contraint Petasz à demander à Jupitter-Larsen de prendre la suite de la coordination de *Commonpress*. En plus de la lenteur de La Poste dont il s’est plaint, Petasz estimait qu’il ne recevait que 50 à 60 % des courriers qui lui étaient adressés<sup>32</sup>. Le n° 51, *Hungary can be yours*, a justement été le premier dont Jupitter-Larsen devait assurer la coordination ; Victor Kotun apporte à ce sujet d’intéressantes précisions. Avec ce type de procuration, la revue pourrait – et peut encore – continuer à être publiée après la mort de son initiateur, en sorte qu’il soit trop tôt pour affirmer aujourd’hui sa disparition définitive.



dość odległą odmianą.<sup>33</sup> Assembling jest bowiem wspólnym wydawaniem, które rozwija się od początku lat siedemdziesiątych, polegającym na łączeniu w jednym tomie prac już wydrukowanych w postaci luźnych stron i wysłanych przez artystów do wydawcy, który często sam jest artystą;<sup>34</sup> wiele czasopism – pisze – „podjęło tę wspólnotową ideę działalności gospodarczej opartej na wzajemności.”<sup>35</sup> Otóż nie jest to przypadek *Commonpress*, które wydaje się wpisywać w inną ekonomikę niż assembling; wysuwamy tutaj hipotezę, że wydaje się ona bliższa ekonomii daru<sup>36</sup> niż ekonomii spółdzielni, charakterystycznej dla assemblingu.

Trzeba bowiem odróżnić „odpowiedzialność rotacyjną” za kolejne numery *Commonpress* (Petasz wydał w sensie dosłownym tylko numer pierwszy) od koordynowania czasopisma, przejętego w 1983 roku przez Jupittera-Larsena; taka koordynacja jedynie zwiększa szansę, że pismo będzie żyło nawet po śmierci swego założyciela. Regulamin potwierdza te założycielskie zasady: „§ 1. *Commonpress* jest magazynem wydawanym nieregularnie przez osoby zainteresowane samodzielnym publikowaniem dokumentów. / § 2. Chęć wydania numeru powinna być zgłoszona wydawcy, a więc zharmonizowana z kolejnością i kalendarzem.”<sup>37</sup> „PRAWDZIWYMI uczestnikami »*Commonpress*«” nie są zatem okazjonalnie pojawiający się w nim autorzy, lecz artyści, którzy wzięwszy udział w jednym numerze, podejmują się wydania innego. W praktyce nie wszyscy uczestnicy *Commonpress* stali się potem jego wydawcami, zapewne również dlatego, że § 7 regulaminu wymaga od wydawców pisma poniesienia wszelkich kosztów jego publikacji i mówi wyraźnie, że „nie mogą nimi obciążać uczestników.”<sup>38</sup> Powinność zostania z kolei wydawcą ma wprawdzie charakter czysto moralny, lecz antropologzy opisali praktyki potłacz, w ramach których ci, którzy powinni „oddąć,” gdyż otrzymali wcześniej jakiś dar, oddawali czasem wyświadczone im dobro z ogromną nawiązką. Zresztą jakie to ma znaczenie, że ten czy ów artysta się od tego wymigał, skoro cierpiał z tego powodu tylko jego reputacja, podczas gdy samo pismo doczekało się mimo wszystko około sześćdziesięciu numerów! Już w roku 1978 Petasz wyciąga z tego daleko posunięte wnioski teoretyczne w *Ten Theses 1*: z jednej strony opie-

ra status artysty na pragnieniu, które pobudza go do działania, a nie na umiejętnościach profesjonalnych – bycie artystą jest wyborem życiowym: „7. Sztuka jest zrozumiała wyłącznie dla artystów. Jak eunuch mógłby zrozumieć Casanovę?” Z drugiej strony idealna ekonomia sztuki obywateli bez zwykłego widza, gdyż doświadczanie sztuki jest o wiele bardziej interesujące i bogate, gdy jest się widzem i jednocześnie artystą. Dziewiąta teza z roku 1978 – „Sytuacja idealna: każdy jest artystą – każdy jest odbiorcą” – opisuje po prostu rzeczywistość mail artu. Natomiast w *Ten Theses 2*, nowym, poszerzonym wydaniu z roku 1979, teza ta zostaje uzupełniona gwałtownym atakiem na handel sztuką. „Oczywiście – czytamy na stronie 23 – sytuacja idealna nigdy nie zaistnieje, lecz jej obraz [tak!], i [możemy podążać] w [wybranych] kierunku. / Kto chce zaznać rozkoszy, musi się pieprzyć. Klienci sztuki są konsumentami pornografii.” Sformułowanie to może się wydać przesadne, lecz jest również prorocze, jako że pornografia zaważnęła potem ekranami kinowymi, reklamą, lecz także wytworami sztuki. Temat ten zasługuje zatem nie tylko na interpretację psychoanalityczną, w której sztuka bywa najczęściej traktowana jako okrzęne zaspokojenie pożądania, lecz także na podejście, które nie rozdziela estetyki (czyż nie definiowano piękna przez przyjemność oglądania?<sup>39</sup>) i polityki („Artysta to nie zawód. To stan ducha, który zależy od wyboru każdego”<sup>40</sup>); również, dodajmy, w reżimach dyktatorskich, autorytarnych czy wręcz totalitarnych. Do przykładu Polski i Węgier trzeba dodać Brazylię, Argentynę oraz wiele innych krajów, z których rekrutowali się twórcy mail artu. Aby naprawdę spotkać sztukę, trzeba ją uprawiać, a nie kupować. Według Petasza mail art uczy nas nie tylko tego, że inaczej rozumie się sztukę, jeśli się ją spotyka w doświadczeniu jej wytworzenia; dowiadujemy się też, że tworzyć sztukę to panować nad sensem tego tworzenia, co stawia nas wobec politycznej kwestii alienacji, jak gdyby mówiono: „reality can be yours.”

Uczestniczyć w *Commonpress* to zatem stawiać na przyszłość, to – ze strony każdego uczestnika – dawać rękojmię swym edytorским intencjom. Podążając śladami Bronisława Malinowskiego<sup>41</sup> i Marcela Maussa,<sup>42</sup> ale również Maurice’a Godeliera,<sup>43</sup> można powiedzieć, że dar

Comme le remarque Marie Boivent, *Commonpress* est systématiquement référencé dans les ouvrages et catalogues consacrés aux magazines *assembling*, alors qu’il en est, tout au plus, une assez lointaine variante<sup>33</sup>. L’*assembling* est en effet une édition coopérative, qui se développe depuis le début des années 1970, consistant à réunir en un volume des contributions déjà imprimées et envoyées par les artistes à l’éditeur, souvent artiste lui-même<sup>34</sup> : bon nombre de revues, écrites, « ont adopté cette idée communautaire d’une économie mutualisée<sup>35</sup> ». Or, tel n’est pas le cas de *Commonpress*, qui semble s’inscrire dans une autre économie que celle de l’*assembling* ; nous formulons ici l’hypothèse selon laquelle elle serait plus proche de l’économie du don<sup>36</sup> que de celle d’une coopérative caractéristique de l’*assembling*.

Il faut en effet distinguer la « responsabilité tournante » des numéros successifs de *Commonpress* (Petasz ne l’a assurée que pour le n° 1) de la coordination de la revue, reprise à partir de 1983 par Jupitter-Larsen, cette dernière ne faisant que renforcer la possibilité de la vie de la revue après la mort de l’auteur. Le règlement confirme ces principes fondateurs : « § 1. *Commonpress* est un magazine édité de manière irrégulière par les personnes intéressées à publier elles-mêmes des documents. / § 2. Une volonté d’éditer un numéro doit être soumise au coordinateur et donc harmonisée avec la séquence et le calendrier<sup>37</sup>. » Les « VRAIS participants de *Commonpress* » ne sont donc pas des contributeurs occasionnels, mais les artistes qui, ayant participé à un numéro, se chargent d’en éditer un autre. Dans la pratique, tous les participants de *Commonpress* n’en ont pas été éditeurs par la suite, sans doute aussi parce que le § 7 du règlement demande aux éditeurs de la revue d’assumer tous les frais de sa publication et précise qu’« Ils ne peuvent pas en charger les participants<sup>38</sup> ». Obligation purement morale, certes, de devenir éditeur à son tour, mais les anthropologues ont décrit des pratiques de *potlatch* où, poussés par une telle obligation, ceux qui devaient « rendre » parce qu’ils ont reçu un don, ont parfois été poussés à de folles surenchères. Mais qu’importe que tel artiste s’en soit dérobé, puisque c’est surtout son prestige qui en souffrait, alors que la revue, elle, a connu malgré

tout une soixantaine de livraisons ! Dès 1978, Petasz en tire dans *Ten Theses 1* des conclusions théoriques qui vont loin : d’une part, il fonde le statut de l’artiste sur le désir qui le stimule, et non pas sur un savoir-faire professionnel : être artiste est un choix de vie. « 7. L’art est compréhensible pour les seuls artistes. Comment un eunuque pourrait comprendre Casanova ? ». D’autre part, l’économie *idéale* de l’art se passe du simple spectateur, car l’expérience de l’art est bien plus intéressante et plus riche quand on est spectateur *et* en même temps artiste. La neuvième thèse de 1978 – « La situation idéale : chacun est artiste – chacun est récepteur » – décrit tout simplement la réalité du Mail Art. Mais dans *Ten Theses 2*, une nouvelle édition augmentée de 1979, cette thèse se complète d’une charge virulente contre le commerce de l’art. « Bien sûr », lit-on à la page 23, « la situation idéale n’existera jamais, mais son image [si !], et nous [pouvons suivre] une direction [choisie]. / Qui veut jouir, doit baiser. Les clients de l’art sont des consommateurs du porno. » Formule qui peut paraître excessive, mais elle est aussi prophétique dans la mesure où la pornographie envahit désormais les écrans du cinéma, la publicité, mais aussi les productions de l’art. Le sujet mérite donc non seulement une interprétation psychanalytique, où l’art est le plus souvent considéré comme une satisfaction *détournée* du désir, mais aussi une approche qui ne dissocie pas l’esthétique (n’a-t-on pas défini la beauté par le plaisir à regarder ?<sup>39</sup>) et le politique (« 8. Artiste n’est pas une profession. C’est un état d’esprit qui dépend du choix de chacun<sup>40</sup> ») ; y compris, ajoutons-le, sous les régimes dictatoriaux, autoritaires, voire totalitaires. À l’exemple de la Pologne et de la Hongrie, il faut ajouter le Brésil, l’Argentine, et bien d’autres pays où se recrutaient les acteurs du Mail Art. Pour rencontrer vraiment l’art, il faut en faire, et non pas en acheter. Ce que nous apprend le Mail Art, selon Petasz, c’est donc non seulement qu’on comprend l’art autrement si on le rencontre à travers l’expérience de sa production ; on apprend aussi que produire de l’art, c’est maîtriser le sens de cette production, ce qui nous confronte à la question politique de l’aliénation, comme si l’on disait : « reality can be yours ».



jest zawsze jakąś formą kredytu, jeżeli prawdą jest, że obowiązek oddania tkwi domyślnie w obowiązku przyjęcia daru. Artysta, który uczestniczył w którymś z numerów *Commonpress*, skorzystał z hojności jego wydawcy; w potlachu najpierw się otrzymuje. Wprawdzie wydawca otrzymuje pracę artysty, co też jest gestem hojności; lecz jakkolwiek patrzylibyśmy na tę kolistość, nie odwzorowuje ona procesu ekonomii klasycznej: zakup i zapłata za oddaną przysługę. Uczestnicy każdego numeru powinni zatem stać się z kolei wydawcami, aby inni artyści mogli skorzystać z tej hojności, choćby nawet mieli ponieść tego konsekwencje materialne czy finansowe. Taka była zresztą podstawa funkcjonowania czasopisma *Potlatch*, wydawanego w latach 1954–1957 przez Międzynarodówkę Letrystyczną i wysyłanego pocztą do pięćdziesięciorga wybranych przypadkowo adresatów, w myśl dobrze pojętej zasady wymiany potlacz i kula, przeniesionej do praktyki zarazem artystycznej i politycznej. Gdybyśmy przyjęli, że średnio około dwudziestu artystów uczestniczyło w jednym numerze *Commonpress*, i gdyby każdy przestrzegał zobowiązania, na którym opiera się jego ekonomia, gwałtownie rosnąca rzesza wydawców osiągnęłaby bardzo szybko astronomiczną liczbę: 20 x 20 w drugim wydaniu, 8.000 w trzecim, 160.000 w czwartym... Jednakże, jak napisał Petasz, jest to wyobrażenie pewnej sytuacji idealnej. Dodajmy, że w ekonomii *Commonpress* status artysty nadaje mu pewne niezbywalne prawa, nie tylko prawa autorskie, lecz także prawa wydawnicze; § 12 regulaminu wewnętrznego zabrania bowiem każdemu wydawcy pisma wykluczać z niego innego wydawcę, niezależnie od tego, czy już w przeszłości opublikował numer, czy zamierza go opublikować w przyszłości.

Wydawać to „oddawać”, to znaczy odwzajemnić hojność, z której samemu się wcześniej skorzystało. Być może ci wszyscy, którzy mieli już to szczęście, że zostali kiedyś opublikowani, powinni stać się z kolei wydawcami – to obraz sytuacji idealnej albo zobowiązanie moralne, to prawda, lecz niepozbawione, jak widzieliśmy, pewnego wpływu na rzeczywistość. Petasz uważa, że artysta mail artu jest przede wszystkim wydawcą, gdyż tylko druk zaspokaja potrzebę dzielenia się twórczością artystyczną w ramach sieci. Ekonomikę tej

praktyki możemy zatem uznać za ekonomię daru: faktycznie, wysyła się swoje wytwory – swoje druki – do rozmaitych adresatów (skądinąd znanych sobie lub nieznanym), skoro otrzymuje się je w zamian od nich. Należy więc odróżniać tę praktykę mail artu od innej, wcześniej już wspomnianej, w której artysta podejmuje się zorganizowania wystawy mail artu, takiej jak ta, którą Petasz zainicjował w Elblągu w 1977 roku, a uczestnicy sieci przysyłają swoje prace na jego adres w jednym egzemplarzu.<sup>44</sup> Artysta nie jest wtedy, co prawda, wydawcą, lecz każdy artysta uczestniczący w sieci może potencjalnie zorganizować wystawę i zawsze można się w tym dopatrywać jakiegoś wariantu ekonomii daru. Pozostaje jednak pewien paradoks: Petasz znany jest głównie dzięki pismu *Commonpress* – jego pismu – którego nie był jednak wydawcą, z wyjątkiem momentu jego założenia, a mimo to uosabia on figurę artysty mail artu jako wydawcy.

### Książki i broszury

Ten paradoks tłumaczy się faktem, że publikował on także inne rodzaje druków, które wymieniał z artystami; to był jego sposób zaangażowania w sieć mail artu. Wśród tych druków znajdujemy przede wszystkim pewną liczbę książek – książek artysty – z których jest o wiele mniej znany, nawet jeśli niektóre z nich są znakomite. Weźmy jako przykład *Transparent Self Portrait* [Autoportret przezroczysty], wydrukowany offsetem w 1979 i wznowiony w 1981 roku – również drukiem offsetowym – z okładką z papieru w kratkę, o wiele mniej przezroczysty niż w pierwszym wydaniu. Jest to książka wprowadzająca w zakłopotanie, gdyż autor zachęca czytelnika do czynienia z niej niecodziennego użytku: „Usuń strony 1, 2, 3, zamknij książkę i oglądaj ją pod światło” – czytamy na okładce. Kartki książki są zresztą połączone ze sobą chaotycznie i nigdy nie można będzie sprawdzić, czy ich kolejność jest identyczna w każdym egzemplarzu, skoro były one scalane ręcznie, a następnie spinane z okładką. Lecz czy to ma znaczenie, skoro należy oglądać nakładające się na siebie strony pod światło? Otóż tak, ponieważ w numerze reproduowanym obok brakuje również 10 i 11

Participer à *Commonpress*, c'est donc gager sur l'avenir, c'est, pour chaque participant, donner des garanties sur ses intentions éditoriales. Dans les sillages de Bronisław Malinowski<sup>41</sup> et de Marcel Mauss<sup>42</sup>, mais aussi de Maurice Godelier<sup>43</sup>, on peut dire que le don est toujours une forme de crédit, si tant est que l'obligation de rendre est implicite de l'obligation d'accepter le don. Un artiste qui a participé à un numéro de *Commonpress* a bénéficié de la générosité de son éditeur ; dans le *potlatch*, on reçoit d'abord. Certes, l'éditeur reçoit le travail de l'artiste, ce qui est aussi un geste de générosité ; mais quel que soit le regard porté sur cette circularité, elle ne reproduit pas le processus de l'économie classique : l'achat et la rémunération pour un service rendu. Les participants de chaque numéro doivent donc devenir éditeurs à leur tour pour faire bénéficier d'autres artistes de cette générosité, quitte à en subir les conséquences matérielles ou financières. Tel a d'ailleurs été le principe de la revue *Potlatch*, publiée entre 1954 et 1957 par l'Internationale lettriste, et envoyée par la poste à 50 destinataires choisis au hasard, principe bien compris du *potlatch* et de la *kula* transféré dans une pratique à la fois artistique et politique. Si l'on admettait qu'en moyenne une vingtaine d'artistes participaient à un numéro de *Commonpress*, et si chacun respectait l'obligation qui fonde son économie, une cascade d'éditeurs atteindrait très rapidement un nombre astronomique... 20 x 20 pour une deuxième édition, 8.000 pour une troisième, 160.000 pour une quatrième... Mais, comme l'a dit Petasz, c'est la représentation d'une « situation idéale ». – Ajoutons que dans l'économie de *Commonpress*, le statut de artiste lui confère des droits inaliénables, non seulement les droits d'auteur, mais encore les *droits d'éditeur* ; le § 12 de son règlement intérieur interdit en effet à chaque éditeur de la revue d'en exclure un autre éditeur, qu'il ait déjà publié un numéro par le passé ou qu'il envisage d'en publier un à l'avenir.

Éditer, c'est « rendre », c'est-à-dire restituer une générosité dont on a soi-même profité. Peut-être tous ceux qui ont déjà eu la chance d'avoir été publiés un jour doivent devenir éditeurs à leur tour : image d'une situation idéale ou d'une obligation morale, certes, mais non

dépourvue d'un certain impact sur la réalité, on l'a vu. Petasz considère que l'artiste du Mail Art est essentiellement éditeur, car seul l'imprimé répond au besoin du partage de la production artistique au sein du réseau. L'économie de cette pratique du Mail Art peut donc être considérée comme celle du don : en effet, on envoie ses productions – ses imprimés – à divers destinataires (qu'on les connaisse d'ailleurs ou non), puisqu'on en reçoit en retour de leur part. Il faut donc distinguer cette pratique du Mail Art d'une autre, mentionnée ci-dessus, où un artiste se propose d'organiser une exposition du Mail Art, comme celle que Paweł Petasz a lancée à Elbląg en 1977, et les acteurs du réseau envoient leurs productions à son adresse en un seul exemplaire<sup>44</sup>. L'artiste n'est alors pas éditeur, certes, mais chaque artiste qui participe au réseau peut potentiellement organiser une exposition, et on peut toujours y voir à l'œuvre une variante de l'économie du don. Reste toutefois un paradoxe : Petasz est connu surtout pour la revue *Commonpress* – sa revue – dont il n'a pourtant pas été éditeur, sauf au moment de son lancement, et pourtant il théorise la figure de l'artiste du Mail Art comme éditeur.

### Livres et brochures

Ce paradoxe s'explique par le fait qu'il publiait d'autres types d'imprimés qu'il échangeait avec les artistes ; c'était sa façon d'investir le réseau du Mail Art. Parmi ces imprimés, on trouve notamment un certain nombre de livres – des livres d'artiste – pour lesquels il est beaucoup moins connu, même si certains d'entre eux sont remarquables. Prenons l'exemple de *Transparent Self Portrait* (autoportrait transparent), imprimé en offset en 1979 et réédité en 1981 – toujours en impression offset – avec une couverture sur papier quadrillé, beaucoup moins transparent que celui de la première édition. C'est un livre troublant, car il invite le lecteur à en faire un usage inhabituel : « Retire les pages 1, 2, 3, ferme le livre et regarde-le à contre-jour », lit-on sur la couverture. Les pages du livre sont d'ailleurs reliées en désordre, et il est à jamais impossible de vérifier si leur ordre est identique dans chaque exemplaire, puisque

strony; czy w innych egzemplarzach tego nakładu brakuje tych samych? Zabieg ten wprowadza zatem wielorakie wątpliwości. Czy strony, których brak w autoportrecie, można odczytywać jako pewną metaforę, chociaż nie sposób powiedzieć, do czego ten gest ma się odnosić: do przypadkowości? do tego, co niewyraźalne? do nieświadomych pokładów jaźni? do cenzury? Co się tyczy trzech stron, które Petasz każe czytelnikowi samemu usunąć, to są na nich przedstawione symbole religii chrześcijańskiej: alfa i omega kojarzone z Chrystusem, gołębica na krzyżu (w rzeczywistości litera T, na której siadła gołębica), symbole miłości i Trójcy, i wreszcie gołębica promieniejąca – wyobrażenie Ducha Świętego lub nawet samego Boga Ojca. O ile wszystkie brakujące strony nie wchodzą w skład syntetycznej wizji, która ma ukazywać autoportret artysty, o tyle strony 1–3 nie pozwalają go zobaczyć, i właśnie dlatego Petasz każe je usunąć. Symbol jest mocny.

Czytelnik zostaje postawiony przed trudnym wyborem: osiągnąć cel książki to w pewnym stopniu ją zniszczyć, ponieważ autoportret artysty ukaże się dopiero wtedy, gdy wyrwie się te trzy strony. To wybór iście corneille'owski: zrezygnować albo z dzieła, albo z książki.<sup>45</sup> Jeżeli przyjrzymy się częściom składowym autoportretu strona po stronie, to mamy do czynienia z fragmentami, których dwuznaczność wynika z samej natury obrazu i jego percepcji: jest to operacja niebezpieczna i subiektywna, do której jednak książka prowokuje swego czytelnika. Jeżeli weźmiemy na przykład okładkę, to możemy na niej dostrzec zarys portretu jakiegoś romantycznego poety, muzyka czy filozofa w typowym surducie; ten cząstkowy i stronniczy widok mógłby potwierdzać tezę o zakłóconej kolejności stron, jak w przypadku kolejności części *Dziadów* Mickiewicza. Otwiera się wówczas pole swobodnych skojarzeń, które nie stawia żadnych granic interpretacyjnej arbitralności. Czy na stronie 4 mamy prawo postrzegać twarz Hitlera, nawet jeśli nie istnieją zdjęcia Führera w okularach, których kawałek wydaje się podkreślać oko? Duża broda ze strony 7 jest mniej sugestywna, z kolei strona 8 wprowadza kolor czerwony na ustach (wąsie) i na lewej części owłosienia – to zabieg plastyczny, który też można interpretować jako znaczący. Autoportret artysty wyłania się ostatecznie z nałożenia na siebie tych

wszystkich niepewnych aluzji i niejednoznacznych skojarzeń, z jednym wyraźnym wyjątkiem, który stanowią treści religijne. Można dopatrywać się w tej koncepcji autoportretu jakiegoś wariantu idei wyrażonej niegdyś przez Novalisa, gdy ten poeta pisał, że „Każde życie ma lub może mieć jakieś motto, tytuł, wydawcę, przedmowę, wprowadzenie, tekst, przypisy etc.”<sup>46</sup> Tak jak nasze żywoty, autoportret jest pochodną książki.

Lecz jakie przedstawienie autora ukazuje się nam, kiedy podążamy za jego instrukcjami i patrzymy poprzez książkę, usunąwszy z niej wcześniej parę stron? Ciekawość skłoniła mnie do wydrukowania stron książki na przezroczystym papierze, z pominięciem wspomnianych stron;<sup>47</sup> rezultat został przedstawiony obok. Metoda ta jest niedokładna, gdyż książka, reprodukowana obok w postaci faksymile, oglądana strona po stronie, pozwala dostrzec przebijające lekko symbole religijne i zakłóca cokolwiek uzyskaną wizję; na reproduowanym dokumencie widać je wyraźnie. Niemniej jednak metoda ta wydaje się użyteczna. Ponieważ egzemplarz, do którego mogłem zajrzeć, nie należy do mnie, nie stanąłem przed wyborem: wyrwać strony czy nie? Tymczasem ta przybliżona wizja jest mimo wszystko niejako regulatorem pozwalającym ująć w jakieś ramy percepcję każdej strony oglądanej oddzielnie, a zatem narzuca pewne ograniczenia temu, czego widz chce się dopatrywać w każdej z nich.

Książka, której faksymile drukujemy obok, *Ten Theses 2. Art Theory Series no. 2*, przyjmuje również parę wprawiających w zakłopotanie zasad, które pociągają za sobą serię paradoksów. Petasz jest artystą, lecz publikuje książkę. Jednak książka ta ma za temat nie sztukę, lecz pewną teorię sztuki. Jest to więc książka bez obrazów, zawierająca z pozoru jedynie tekst, którego forma nie jest jednak neutralna, a dopełniają ją separatory i małe ikony plastyczne, dzięki czemu książka poszerza swój wymiar plastyczny. Wszystkie te dialektyczne napięcia nie tylko ukierunkowują lekturę tej książki teoretycznej, ale również dookreślają książkę artysty; jej pstrokata forma sugeruje teorię zbudowaną domowym sposobem, co być może widać jeszcze bardziej w pierwszym wydaniu tej książki, *Ten Theses 1*, której pełną transkrypcję, z wyjątkiem stron okładowych, tutaj podajemy.<sup>48</sup>

l'assemblage a été fait manuellement, et les pages ont ensuite été agrafées avec la couverture. Cela a-t-il de l'importance, puisqu'on doit regarder les pages superposées les unes aux autres, présentées à contre-jour ? Si, car on constate que dans le numéro reproduit ci-contre, il manque aussi les pages 10 et 11 : sont-ce les mêmes qui manquent dans les autres exemplaires du tirage ? Ce procédé introduit donc de multiples incertitudes. Des pages qui manquent dans l'autoportrait, on peut le lire comme une métaphore, sans que l'on puisse dire à quoi ce geste renvoie : au hasard ? à l'indicible ? à des couches inconscientes de soi ? à la censure ? Quant aux trois pages que Petasz demande au lecteur de retirer lui-même, elles véhiculent des symboles de la religion chrétienne : l'alpha et l'oméga associés à Jésus-Christ, la colombe sur la croix (en réalité la lettre T sur laquelle s'est posée la colombe), symboles de l'amour et de la Trinité, et enfin la colombe rayonnante, représentation du Saint-Esprit, voire de Dieu lui-même. Autant toutes les pages absentes n'entrent pas dans la vision synthétique qui doit faire apparaître l'autoportrait de l'artiste, autant les pages 1, 2 et 3 sont bien là et empêchent de le voir, et c'est pour cela que Petasz demande de les retirer. Le symbole est fort.

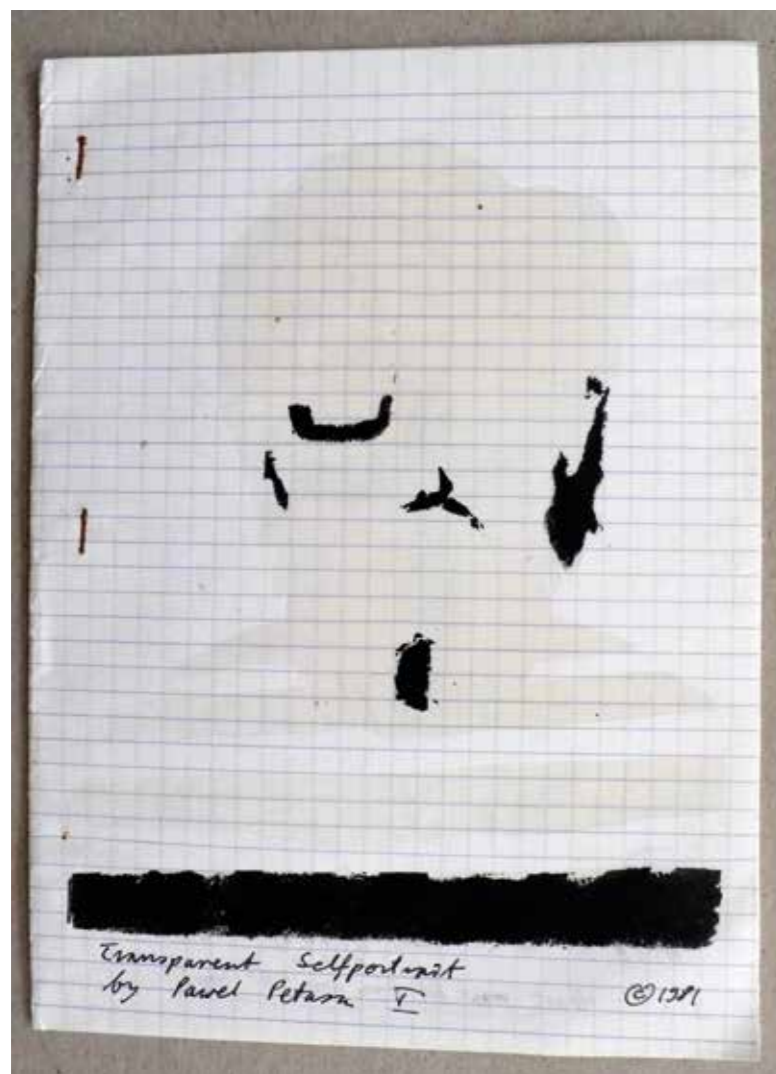
Un choix difficile est demandé au lecteur : atteindre la finalité du livre, c'est le détruire dans une certaine mesure, car l'autoportrait de l'artiste n'apparaîtra que lorsque les trois pages seront arrachées. Le choix est cornélien : renoncer soit à l'œuvre soit au livre<sup>45</sup>. Si l'on regarde les composantes de l'autoportrait page par page, on est confronté à des fragments dont l'ambiguïté tient à la nature même de l'image et de sa perception ; opération dangereuse et subjective, à laquelle pourtant le livre invite son lecteur. Si l'on prend, par exemple, la couverture, on peut y percevoir le contour du portrait d'un poète, musicien ou philosophe romantique, avec sa redingote typique ; cette vue partielle et partielle pourrait légitimer la thèse de l'ordre troublé des pages, comme c'est le cas de l'ordre des volumes de *Dziady* de Mickiewicz. Le champ d'associations libres s'ouvre alors qui n'a pas limites pour contenir les délires interprétatifs. Est-ce que la p. 4 nous autorise à apercevoir le visage de Hitler,

même s'il n'existe pas de photos du Führer portant des lunettes, dont un bout semble souligner l'œil ? Une grosse barbe de la page 7 est moins suggestive, mais la page 8 introduit la couleur rouge sur la bouche (moustache) et sur la gauche de la chevelure, intervention plastique qu'on peut également interpréter comme significative. L'autoportrait de l'artiste résulte finalement de la superposition de toutes ces allusions incertaines et de ces associations équivoques, à la seule exception assumée, celle des contenus religieux. On peut voir dans cette conception de l'autoportrait une variante de l'idée exposée jadis par Novalis lorsque le poète écrit que « chaque existence a son épigraphe, son titre, son éditeur, sa préface, l'introduction, le texte, les notes, etc. – ou peut les avoir<sup>46</sup> ». Comme nos vies, l'autoportrait est un dérivé du livre.

Mais à quelle vision de l'auteur a-t-on accès lorsqu'on suit ses instructions et qu'on regarde à travers le livre après en avoir supprimé quelques pages ? La curiosité m'a conduit à imprimer les pages du livre sur du papier transparent, en retirant les pages incriminées<sup>47</sup> ; le résultat est présenté ci-contre. La méthode est approximative, car le livre, reproduit ci-contre en fac-similé, regardé page par page, laisse apparaître en légère transparence les symboles religieux et brouille légèrement la vision obtenue ; on les perçoit clairement sur le document reproduit. Il n'en reste pas moins que cette démarche semble utile. L'exemplaire que j'ai pu consulter ne m'appartenant pas, le choix d'arracher les pages ou non ne se présentait pas à moi ; or cette vision approximative est malgré tout comme un régulateur qui permet de border la perception de chacune des pages regardée séparément, et impose donc des limites à ce que le spectateur peut vouloir voir dans chacune d'entre elles.

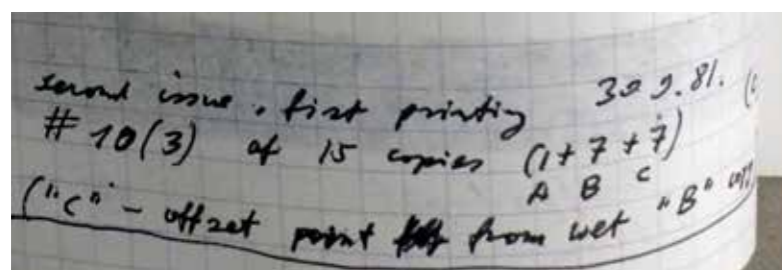
Le livre imprimé ci-contre en fac-similé, *Ten Theses 2. Art Theory Series n° 2* (Dix thèses 2. La série Théorie de l'art n° 2), adopte, lui aussi, plusieurs principes troublants, qui entraînent une série de paradoxes. Petasz est un artiste, mais il publie un livre. Mais ce livre a pour objet non pas l'art, mais une théorie de l'art. C'est donc un livre sans images, qui ne comporte en apparence que



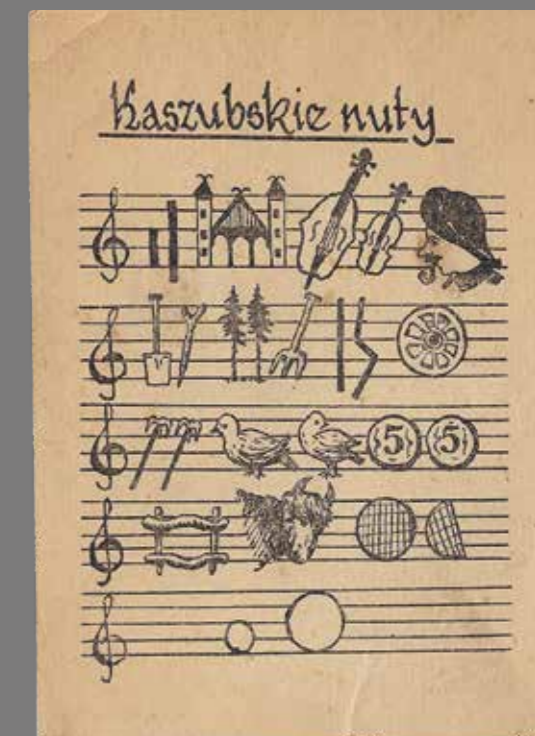
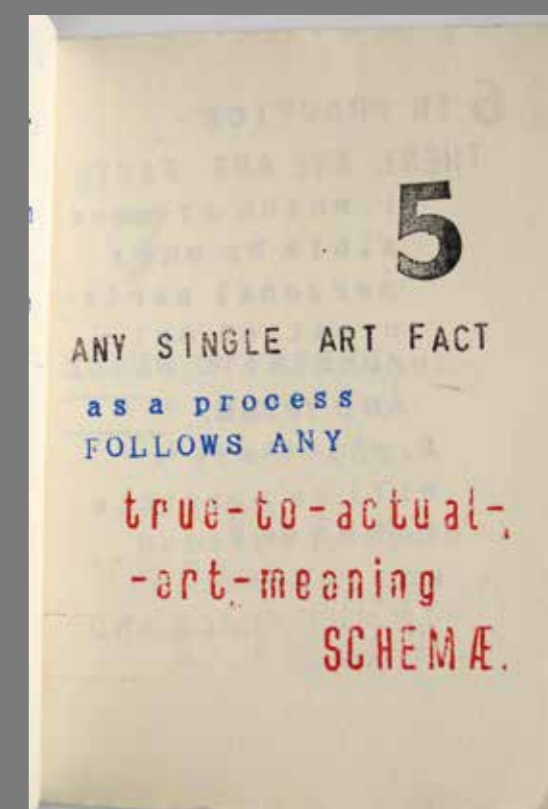
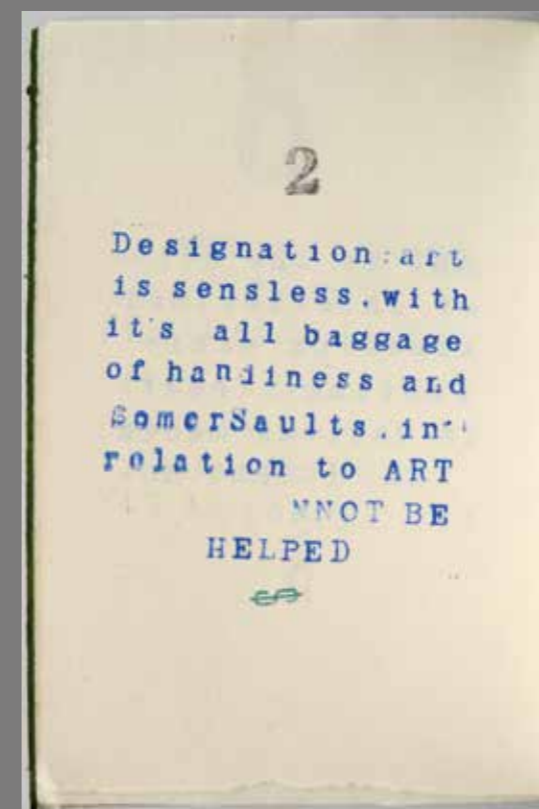


Reconstitution de l'autportrait de l'artiste après la suppression des trois pages du livre *Transparent Self Portrait*.

Odtworzony przez autora artykułu autoportret artysty, po usunięciu trzech stron z książki *Transparent Self Portrait*.



<https://www.lomholtmailartarchive.dk/networkers/pawel-petasz/1981-00-00-petasz>



Pawel Petasz, *Ten Theses, no. 1. Art Theory Series* (Elbląg: Arrière-garde, 1978).



<Strona 1> 10 / TEZY / DRUKOWANE RĘCZNIE // \* / drukowane za pomocą / : MAŁEGO DRUKARZA : / skład. 7. 15-18 . 1978<sup>49</sup> \* > / Paweł Petasz I <Strona 2> 0 / jeżeli SZTUKA jest koroną / INTELEKTU / to wszelka teoria re- / fleksji jest moź / liwa jedynie w / języku artystycznym. / \* <Strona 3> 1 / SZTUKA jest dziedziną / twórczości / intelektualnej, która przeja- / wia się / w rozmaitych mediach / NAJWZNIOSLEJSZĄ / AKTYWNOŚCIĄ LUDZ- / KĄ. / \* <Strona 4> 2 / Stwierdzenie: sztuka / jest niedorzeczna, z / całym swoim bagażem / giętkości oraz / skoków niebezpiecznych w / stosunku do SZTUK / LECZ NIC NA TO / NIE PORADZIMY / \* <Strona 5> 3 / Ogólnie rzecz biorąc, / koncepcja / sztuki rozwija się / w sposób zmienny. W trosce o pro- / stotę historia / ustanawia sieć po- / działów tego / rozwoju i / dodaje etykietki. <Strona 6> 4 / fakty artystyczne z / przeszłości są zrozumiałe / jedynie poprzez / znaczenie ZAKTUALIZOWANE <Strona 7> 5. KAŻDY POJEDYNCZY FAKT ARTYSTYCZNY / jako proces / NAŚLADUJE JAKIKOLWIEK / SCHEMAT / wierny aktualnemu / znaczeniu sztuki. <Strona 8> 6 / W RZECZYWISTOŚCI – / ISTNIEJĄ FAKTY SZTUKI / 1. które są moź / liwe tylko poprzez uczest- / nictwo osobiste / / W OKREŚLONYM / MIEJSCU I CZASIE / . / 2. które są lub / będą możliwe / poprzez zarejestrowanie / i odtwarzane w DOWOLNYM MIEJSCU I CZASIE <Strona 9> 7 / SZTUKA jest zrozu- / miała jedynie / dla artystów. / JAK EUNUCH / MÓGLBY ZROZU / MIEĆ CASANOVE? <Strona 10> 8 / artysta to niejest / zawód. / to jest pewien / STAN ducha / I / ZALEŻY ON OD WYBORU / każdego. <Strona 11> 9 / sytuacja idealna: / KAŻDY JEST ARTYSTĄ – / każdy jest odbiorcą / \* <Strona 12> 10 / OGÓLNYM CELEM / SZTUKI JEST / rozwijanie / POJĘCIA / ISTOTY LUDZKIEJ / \*

Książka została wydrukowana za pomocą zabawki – dziecięcej drukarenki, co zabiera wiele czasu, o wiele więcej chyba, niż trwałoby przepisywanie ręczne. Po co więc decydować się na tę metodę i poświęcać trzy dni na wydrukowanie tych kilkunastu stron w pięćdziesięciu egzemplarzach, i to w sposób nieudolny? Niektóre litery, a więc i pewne słowa są nieczytelne, strony w różnych egzemplarzach książki nie mogą być identyczne etc. Można odpowiedzieć w dwojaki sposób. Po pierwsze, technika ta została wybrana z upodobania do druku jako alternatywy dla jedyne go egzemplarza wytwarzanego ręcznie i pozwala odpersonalizować gest artysty. Lecz drugi tom z serii, wydanie poszerzone, podpowiada nam inny powód tego wyboru, ponieważ tekst, wryty w matrycy z linoleum, staje się formą graficzną, by zająć niemal całą przestrzeń strony, niczym drukowany w jednej kolumnie tekst z jakiegokolwiek książki, otoczony marginesami. W obu przypadkach wizualna ekspresja teorii nie sprowadza się zatem do tekstu złożonego regularnymi czcionkami z drukarni lub z maszyny do pisania; kształt pisma zostaje zindywidualizowany, co zbliża go do dziedziny sztuki, w której kwestii formy nie można całkowicie pominąć w procesie czytania i w której jest ona związana z rozumieniem tekstu. Jednak technika jest rzeczywiście drukarska, ponieważ te tekstowe kompozycje są rytowane, aby stanowić pewną odmianę *rubberstamps*. Te duże stemple pokrywane są następnie w sposób cokolwiek przypadkowy czterema kolorami tuszu: zielonym, żółtym, czerwonym i czarnym; gama kolorów tuszu do pieczętek dostępna w handlu nie jest zbyt urozmaicona, nawet w systemach politycznych zdominowanych przez biurokrację. W obu tych tomach serii *Teoria Sztuki* wybór metod druku zdradza przywiązanie zarówno do formy, jak i do reprodukowalności – takie nawarstwienie paradoksów zwykle się nazywa książką artysty.

Na stronie 7 *Ten Theses 2* znajdujemy obraz, na którym Petasz zgromadził około dwudziestu symboli graficznych, spotykanych w jego rozmaitych drukach: stronę jakiejś książki, tablice Dekalogu, schemat hiperbolicznego przyspieszania „postępów” w sztuce, kopertę, kopulację zwierząt, spiralę, czarny kwadrat itp. Jeżeli przedstawiamy ten obraz obok tradycyjnego

du texte, mais sa mise en forme n'est pas neutre et, complétée par des séparateurs et petites icônes graphiques, le livre acquiert une dimension plastique. Toutes ces tensions dialectiques contribuent non seulement à orienter la lecture de ce livre de théorie, mais encore à définir le livre d'artiste : sa forme bigarrée suggère une théorie bricolée, ce qui est peut-être encore davantage visible dans la première édition de ce livre, *Ten Theses 1*, dont nous donnons ici la transcription intégrale, hors les pages de couverture<sup>48</sup>.

On constate que ce livre est imprimé avec un jouet d'enfant, ce qui prend beaucoup de temps, bien plus sans doute que prendrait une copie manuelle. Pourquoi donc choisir ce procédé et consacrer trois jours à imprimer ces 18 pages en 50 exemplaires, avec un résultat maladroit : certaines lettres et donc certains mots sont illisibles, les pages des différents exemplaires du livre ne peuvent pas être identiques, etc. ? Il y a deux éléments de réponse. D'abord, cette technique est choisie par le goût pour l'imprimé comme alternative à l'exemplaire unique fait main, et elle permet de dépersonnaliser le geste de l'artiste. Mais le second volume de la série, une édition augmentée, nous met sur la piste d'une autre raison de ce choix, car le texte devient forme graphique, gravé dans une matrice en linoléum, pour occuper quasiment tout l'espace de la page, tel un texte imprimé en une seule colonne dans n'importe quel livre, avec des marges autour. Dans les deux cas, l'expression visuelle de la théorie ne se réduit donc pas à un texte composé avec des caractères réguliers de l'imprimerie ou de la machine à écrire ; la forme de l'écriture est singularisée, ce qui l'entraîne dans le domaine de l'art où la question de la forme ne peut être complètement évacuée de la lecture et a partie liée à la compréhension du texte. Mais la technique est bien celle de l'imprimerie, car ces compositions textuelles sont gravées pour constituer une variante de *rubberstamps*. Ces gros tampons sont ensuite recouverts, de manière quelque peu aléatoire, de quatre couleurs d'encre : vert, jaune, rouge et noir ; la gamme de couleurs d'encre pour cachets administratifs disponible dans le commerce ne devait pas être très variée, même sous les régimes politiques dominés par la bureaucratie. Dans ces

<Page 1> 10 / THÈSES / IMPRIMÉES MANUELLEMENT / \* / imprimé avec / : PETIT IMPRIMEUR : / comp. 7. 15-18 . 1978<sup>49</sup> \* > / Paweł Petasz I <Page 2> 0 / si l'ART est une couronne / de l'INTELLECT / toute théorie de ré- / flexion n'est po- / ssible qu'en / langage artistique. / \* <Page 3> 1 / L'ART est un domaine / de création / intellectuelle qui se mani- / feste / dans divers média / LA PLUS HAUTE / ACTIVITÉ HU- / MAINE. / \* <Page 4> 2 / L'affirmation : l'art / est insensé, avec / tout son bagage / de maniabilité et / de sauts périlleux. par / rapport à l'ART / MAIS ON\* NE PEUT / RIEN Y FAIRE / \* <Page 5> 3 / En général, la / conception de / l'art se développe / de manière instable. Par souci de si- / mplicité, l'histoire / établit un réseau de pa- / rtitions de ce / développement et / ajoute des labels. <Page 6> 4 / les faits artistiques du / passé sont compréhensibles / uniquement à travers / la signification ACTUALISÉE <Page 7> 5. TOUT FAIT ARTISTIQUE SINGULIER / comme processus / SUIT UN QUELCONQUE / SCHÉMA / fidèle à l'actuelle / signification de l'art. <Page 8> 6 / EN RÉALITÉ – / IL Y A DES FAITS D'ART / 1. qui sont pos- / sibles seulement à travers la parti- / cipation personnelle / / EN UN LIEU ET TEMPS / DÉTERMINÉS / . / 2. qui sont ou / seront possibles / à travers l'enregistrement / et reproduits EN UN LIEU ET TEMPS QUELCONQUE <Page 9> 7 / L'ART est compréhens- / sible pour / les seuls artistes. / COMMENT UN EUNUQUE / POURRAIT COMPREN- / DRE CASANOVA ? <Page 10> 8 / artiste n'est pas / une profession. / c'est un ÉT- / AT d'esprit / ET / IL DÉPEND DU CHOIX / de chacun. <Page 11> 9 / situation idéale : / CHACUN EST ARTISTE – / chacun est récepteur / \* <Page 12> 10 / LA FIN GÉNÉRALE / DE L'ART EST / de développer / LA NOTION / [DE] L'ÊTRE HUMAIN / \*

rebusu z regionu Kaszub, leżącego blisko Elbląga i Gdańska, czynimy to po to, by uwidocznic rolę, jaką rebus może odgrywać w rozszyfrowywaniu publikacji Petasza. Będąc równocześnie słownikiem i metodą, czymś w rodzaju hieroglifów, ten obraz ze strony 7 sugeruje, że *Ten Theses 2* nie jest książką wyłącznie do czytania, ale również do zgłębiania spojrzeniem interpretacyjnym. Ostatnia teza książki to potwierdza, podkreślając, że to, co pozostaje w niej ewentualnie ukryte, a więc do odkrycia, jest takie również dla jej autora: „10. Najważniejsza z nich [z tych tez?] jest jednak ukryta lub coś w tym rodzaju. Proszę, pomóż ją znaleźć...” A dalszy ciąg tej tezy jest znakiem zaangażowania jej autora w sieć mail artu, podczas gdy zaangażowanie to analizowano dotąd jedynie przez pryzmat pisma *Commonpress*: „(...) pomóż ją znaleźć i skorygować je wszystkie. Wszystko, co mi wyślesz, wydrukuję wraz z nowym wydaniem tez. Postaraj się być miły i zwięzły. Uszanuj moją pracę rytownika.”<sup>50</sup> To mrugnięcie okiem podkreśla mozolny wymiar przygotowywania matryc, do którego artysta używał żałośnie prymitywnych środków. Czynił tak zapewne z obawy, by technologia nie zrodziła własnej logiki, podczas gdy druk offsetowy lub wykonywanie pieczętek przez wyspecjalizowany zakład, gdyby były możliwe, pozwoliłyby mu oszczędzić wiele czasu, lecz być może zatarłyby częściowo ślad autoedycji *Ten Theses*, „fabryczny znak” artysty.

## Wydawanie nakładem autora jako

### konkluzja

Nawet jeśli zaradność szła w parze z systemem narzuconym Polsce przez ZSRR, którego częścią była zresztą korupcja, mit głoszący, że Petasz drukował swoje publikacje, wykorzystując jako matryce kartofle, nie znajduje potwierdzenia. Jeżeli uprawianie autoedycji, zwane też „wydawaniem nakładem autora,” można potraktować jako konkluzję tych analiz, to dlatego, że przypomina ona każdemu, że jest potencjalnym wydawcą. W tym tkwi być może rozwiązanie kwadratury koła, która począwszy od dekady 1970–1980, wytwarzała napięcie między przesyłkami pocztowymi a nowymi

możliwościami stwarzanymi przez komputer, przy czym ten ostatni demokratyzuje dzisiaj w sposób radykalny możliwości edytorskie; przyszłe badania nad twórczością Petasza powinny stwierdzić, czy brał on pod uwagę taki zwrot w swej praktyce autoedytorskiej. Kiedy samemu tworzy się książki – zauważmy, by usunąć wszelką dwuznaczność – skierowana do czytelnika prośba, by wyrwał kilka kartek, aby móc lepiej czytać i lepiej widzieć, nie ma nic wspólnego z jakimś *auto da fé!* Autoedycja i sieć przesyłkowa mail artu były dla Petasza dwiema komplementarnymi odpowiedziami na kwestię podniesioną przez Miklósa Erdély’ego: zapewnić sobie środki, choćby żałośnie prymitywne, by potwierdzić swoje kompetencje, biorąc w ręce własny los:

To, co wydaje mi się trudne, to sytuacja młodych filozofów, ale również wszystkich młodych pisarzy, którzy akurat coś tworzą. Grozi im, że zostaną z góry zaduszeni. Bardzo trudno jest teraz pracować, gdyż powstaje cały system „akulturacji” i antytwórczości, właściwy krajom rozwiniętym. To o wiele gorsze od cenzury. Cenzura wywołuje podskórne wrzenie, lecz reakcja chce z kolei wszystko uniemożliwić. Ten okres posuchy nie będzie siłą rzeczy długotrwały. Tymczasem nie za bardzo można mu coś przeciwstawić oprócz sieci.<sup>51</sup>

Tłumaczenie z języka francuskiego:  
Tomasz Stróżyński

deux volumes de la série « Théorie de l’art », le choix des procédés d’impression révèle le double attachement à la forme et à la reproductibilité. – On a pris l’habitude d’appeler livre d’artiste un tel télescopage de paradoxes.

À la page 7 de *Ten Theses 2*, on trouve un tableau dans lequel Petasz réunit une vingtaine de symboles graphiques que l’on rencontre dans ses divers imprimés : page d’un livre, tables de décalogue, schéma d’accélération hyperbolique des « progrès » dans l’art, enveloppe, copulation d’animaux, spirale, carré noir, etc. Si nous le présentons ci-contre en face d’un rébus traditionnel de la région de Cachoubie, proche d’Elbląg et de Gdańsk, c’est pour visualiser le rôle que le rébus peut jouer dans le déchiffrement des publications de Petasz. À la fois vocabulaire et méthode, une sorte d’hiéroglyphes, ce tableau de la page 7 suggère que *Ten Theses 2* n’est pas un livre à lire uniquement, mais aussi à explorer par un regard interprétatif. La dernière thèse du livre le confirme, tout en précisant que ce qui reste éventuellement caché, et donc à découvrir, l’est également pour son auteur : « 10. La plus importante d’entre elles [de ces thèses ?] est pourtant cachée ou quelque chose de ce genre. STP, aide à la trouver... ». Et la suite de cette thèse révèle la marque de l’engagement de son auteur dans le réseau du Mail Art, tandis que cet engagement a été jusqu’alors analysé uniquement par le prisme de la revue *Commonpress* : « ... aide à la trouver et à les corriger toutes. Tout ce que tu m’enverras, je l’imprimerai avec la nouvelle édition des thèses. Essaie d’être gentil et laconique. Respecte mon travail de graveur<sup>50</sup>. » Ce clin d’œil souligne la dimension laborieuse de la préparation des maquettes, pour laquelle l’artiste mobilisait des moyens dérisoires. C’était sans doute pour éviter que la technologie ne génère sa propre logique, alors que l’impression en offset ou la réalisation des tampons par une officine spécialisée, si elles étaient possibles, auraient permis d’économiser beaucoup de temps, mais elles auraient peut-être atténué l’empreinte de l’autoédition des *Ten Theses*, marque de fabrique de l’artiste.

## Édition à compte d’auteur

### pour conclure

Même si la débrouillardise – « système D » – rimait avec le système imposé en Pologne par l’URSS, et dont la corruption faisait d’ailleurs partie, le mythe selon lequel Petasz imprimait ses publications en utilisant des pommes de terre comme matrice ne peut être confirmé. Si la pratique d’autoédition, appelée aussi « édition à compte d’auteur », peut être considérée comme conclusion de ces analyses, c’est parce qu’elle rappelle à tout un chacun qu’il est un éditeur en puissance. Là est peut-être la solution de la quadrature du cercle qui mettait en tension, à partir de la décennie 1970–1980, les envois postaux et les nouvelles possibilités offertes par l’ordinateur, ce dernier démocratisant aujourd’hui des moyens éditoriaux fabuleux ; les futures recherches sur l’œuvre de Paweł Petasz doivent confirmer s’il envisageait un tel tournant dans sa pratique d’autoédition. Quand on fait soi-même les livres, remarquons-le pour lever toute ambiguïté, demander au lecteur d’en arracher quelques pages pour mieux le lire et mieux le voir n’a rien d’un autodafé ! L’autoédition et le réseau d’envois du Mail Art ont été pour Petasz deux réponses complémentaires à la question soulevée par Miklós Erdély : se donner des moyens, aussi dérisoires soient-ils, pour affirmer ses compétences dans la prise en main de son propre destin.

Ce qui me paraît difficile, c’est la situation des philosophes jeunes, mais aussi de tous les écrivains jeunes, qui sont en train de créer quelque chose. Ils risquent d’être étouffés d’avance. Il est devenu très difficile de travailler, parce que se dresse tout un système d’« acculturation » et d’anti-création, propre aux pays développés. C’est bien pire qu’une censure. La censure provoque des bouillonnements souterrains, mais la réaction, elle, veut rendre tout impossible. Cette période sèche ne durera pas forcément. On ne peut guère y opposer provisoirement que des réseaux<sup>51</sup>.



## Przypisy

<sup>1</sup> H. R. Fricker, “Contact, distance and the space between,” w *Mail Art: Osteuropa im internationalen Netzwerk / Mail Art: East Europe in the International Network*, red. Katrin Mrotzek i Kornelia Röder (Schwerin: Staatliches Museum, 1996), 176.

<sup>2</sup> W wypowiedzi Petasza, cytowanej w opublikowanym tutaj artykule Viktora Kotuna, artysta wspomina o roku 1975, lecz w zarejestrowanej rozmowie z Maciejem Bychowskim waha się i sugeruje, że te początki sięgają być może roku 1973.

<sup>3</sup> W jednej z jego książek znajdujemy na ostatniej stronie podziękowania dla przyjaciela, Jarosława Bakłażca, który wybawił go z kłopotu, kiedy złamał narzędzie używane do wycinania: Paweł Petasz, *Ten Theses 2. Art Theory Series* (Elbląg: Arrière-garde, 1979), 26.

<sup>4</sup> Wpisywanie Petasza w krąg copy art, co proponuje Kotun, wydaje nam się nader problematyczne, nie tylko dlatego, że on sam nie używał – lub robił to rzadko – kserokopiarki, ale przede wszystkim dlatego, że nie wydaje się on podzielać zapatrywań tego ruchu, co zobaczymy w dalszym ciągu niniejszego artykułu. Według niego sztuka jest sprawą pragnienia i oczekiwania; człowiek nie staje się artystą, naciskając przycisk kserokopiarki. „Co się tyczy efemerycznej *Copy Art*, to narodziła się ona wprawdzie w kręgu sztuki i opiera się na stwierdzeniu dostępności kserokopii jako podstawy możliwej demokratyzacji sztuki. » Witamy w dobie *Copy Art*, czytamy w pierwszym podręczniku tego gatunku z roku 1978. Obecnie w mocy każdego jest bycie artystą lub *designerem* z chwilą, gdy naciska na przycisk (...). Odwieczne marzenie artystów jest waszym marzeniem, możecie je spełnić za pomocą monety.« Ograniczenie *Copy Art* tkwi właśnie w tej chęci wpisania sztuki w natychmiastowość wytwarzania obrazu, co pozbawia ją możliwości prowadzenia głębszej refleksji nad skutkami, jakie kserokopia, jako nośnik informacji właśnie, wywarła na samym pojmowaniu sztuki.” Leszek Brogowski, Aurélie Noury, „Photocopie: l’information de valeur vs un objet de valeur,” [Kserokopia: wartościowa informacja vs wartościowy przedmiot], *Sans niveau ni mètre. Journal du cabinet du livre d’artiste*, nr 18 (2001): 4. Artykuł dostępny online. Cytat za: Patrick Firpo, Lester Alexander, Claudia Katayanagi, *Copy Art: The First Complete Guide to the Copy Machine* (New York: Richard Marek Publishers, 1978), 7.

<sup>5</sup> Petasz, *Ten Theses 2*, 11.

<sup>6</sup> Nagranie dźwiękowe dokonane przez Macieja Bychowskiego, część pierwsza. W archiwum autora.

<sup>7</sup> Paweł Petasz, *Ten Theses 1. Art Theory Series*, teza 6 (Elbląg: Arrière-Garde, 1978), 8.

<sup>8</sup> Pierwszy zbiór esejów Waltera Benjamina: *Twórca jako wytwórca* został opublikowany po polsku przez Wydawnictwo Poznańskie w 1975 roku; zawierał między innymi takie teksty, jak *Twórca jako wytwórca* i *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*.

<sup>9</sup> Z wyjątkiem paru wydawnictw pod egidą Kościoła katolickiego.

<sup>10</sup> Dokumenty udostępnione autorowi przez Archiwum Krytyki Sztuki w Rennes.

<sup>11</sup> Tę złożoną problematykę, nabierającą coraz większego znaczenia, bada obecnie Jean-Baptiste Farkas w ramach swych badań doktoranckich na Uniwersytecie Rennes 2. Jego praca doktorska nosi tytuł: *Sztuka i jej logiki odejmujące*.

<sup>12</sup> Petasz, *Ten Theses 2*, 7.

<sup>13</sup> Marie Boivent, *Les Revues d’artistes: enjeux et spécificités d’une pratique artistique* (Rennes: Éditions Incertain Sens, seria Grise, 2015), 359–362, 423. Pismo *Artforum International*, to sprowadzony do najprostszej formy wyrazu periodyk artysty, który ukazywał się w pięciu egzemplarzach maszynopisu, na papierze domowej produkcji „z grubsza recyklingowanym”, i zawierał jedynie spis treści.

<sup>14</sup> Jedynym wyjątkiem jest Grzegorz Dziamski, lecz wydaje się, że tekst, który poświęcił on Petaszowi, został napisany po angielsku, a opublikowany został na stronie internetowej: Lomholt Mail Art Archive: <https://www.lomholtmailartarchive.dk/focus/focus-2-grzegorz-dziamski-polish-files-in-the-lomholt-mail-art-archive>. Piotr Rypson też o nim wspomina, kiedy pisze o polskim mail arcie.

<sup>15</sup> [https://www.galantai.hu/festo/jegyzet\\_e.html](https://www.galantai.hu/festo/jegyzet_e.html).

<sup>16</sup> Skądinąd w tym samym okresie odżywa zainteresowanie retoryką. W 1977 roku Gérard Genette wydaje ponownie *Figures du discours* [Figury mowy] Pierre’a Fontaniera. Roland Barthes i cała French Theory poświęcają jej wiele uwagi. Por. Joëlle Tamine-Gardes, „Sur la difficulté et l’importance de comprendre le sens figuré,” *Bulletin de l’Association Guillaume Budé*, nr 1 (marzec 1985): 30–42. Artykuł dostępny online na portalu Cairn.info.

<sup>17</sup> <https://www.artpool.hu/Commonpress51/catalogue.html>.

<sup>18</sup> Z godnym odnotowania wyjątkiem Something Else Press Dicka Higginsa, które było prawdziwym przedsięwzięciem w znaczeniu struktury gospodarczej i handlowej (zob. Bertrand Clavez, „Autre chose sur Fluxus. Dick Higgins et Something Else Press,” w *Le Livre d’artiste: quels projets pour l’art?* (Rennes: Éditions Incertain Sens, 2013), 143–164. Wydawnictwo Incertain Sens przygotowuje w swojej serii *Grise*, na rok 2021, publikację ważnej książki Anne Mœglin-Delcroix, opartej na wywiadach z historycznymi wydawcami książek artystów, w tym zwłaszcza z Johnem Armlederem, Simonem Cuttsem, hermanem de vriesem, Michelem Durand-Dessertem, Leifem Erikssonem, Guyem Jungblutem, Waltherem Königiem, Yvonem Lambertem, Irmeline Lebeer-Hossmann, Hansjörgiem Mayerem, Maurizioem Nannuccim i Maurizioem Spatolą.

<sup>19</sup> „There is just one artist-as-artist in the artist, just one artist in the artist-as-artist”, Ad Reinhardt, “There Is Just One Painting (Art-as-Art Dogma, Part XII),” w *Art-as-Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt*, red. Barbara Rose (Berkeley – Los Angeles: University of California Press, 1991), 70.

<sup>20</sup> Anne Mœglin-Delcroix, „1962 et après. Une autre idée de l’art,” w *Regarder, raconter, penser, conserver. Quatre parcours du livre d’artiste des années soixante à nos jours* (Mantou: Corraini, 2004), 48.

<sup>21</sup> *Commonpress*, nr 56, 113.

## Notes

<sup>1</sup> H. R. Fricker, « Contact, distance and the space between », dans *Mail Art: Osteuropa im internationalen Netzwerk / Mail Art: East Europe in the International Network*, K. Mrotzek et K. Röder (eds.), Schwerin, Staatliches Museum, 1996. p. 176. « Paweł Petasz from Poland created an exemplary networking instrument in 1976, in the form of his magazine *Commonpress* which changed publishers with every edition. A mention in one of his letter magazines, which was made with five duplicates on the typewriter, was something very special. Or if scraps of your own post appeared on his course, home-made paper, you felt you were one of the select few. Even the Mail Art movement had its stars: Paweł occupied a permanent place alongside Ray Johnson, G. A. Cavellini and Clemente Padin. »

<sup>2</sup> Dans la contribution de Petasz citée ci-contre par Victor Kotun, l’artiste donne la référence de 1975, mais dans l’entretien avec K. Dziewieczynska, il hésite et suggère que ces débuts remontent peut-être à 1973.

<sup>3</sup> Dans un de ses livres, on trouve à la dernière page les remerciements à son ami, Jarosław Bakłażec qui l’a dépanné lorsqu’il a cassé l’outil utilisé pour la taille. Paweł Petasz, *Ten Theses n° 2. Art Theory Series*, Elbląg, Arrièregarde, 1979, p. 26.

<sup>4</sup> L’inscription de Petasz dans l’horizon du *Copy Art*, comme le propose Kotun, nous paraît fort problématique, non seulement parce que lui-même n’utilisait pas, ou rarement, la photocopieuse, mais surtout parce qu’il ne semble pas partager les idées de ce mouvement, comme on le verra par la suite. Selon lui, l’art est une affaire du désir et de l’attente : on ne devient pas artiste en appuyant sur le bouton de la photocopieuse. « Quant à l’éphémère *Copy Art*, il est né certes dans l’horizon de l’art et repose sur le constat de l’accessibilité de la photocopie comme fondement d’une démocratisation possible de l’art. « Bienvenue à l’âge du *Copy Art*, peut-on lire dans le premier manuel du genre en 1978. À présent tout le monde a le pouvoir d’être artiste ou *designer* au moment où l’on appuie sur le bouton [...]. Le rêve séculaire des artistes est le vôtre, à utiliser avec une pièce de monnaie ». La limite du *Copy Art* réside précisément dans cette volonté d’inscrire l’art dans l’immédiateté de la production de l’image, ce qui lui enlève la possibilité de mener une réflexion plus profonde sur les effets que la photocopie, en tant que support de l’information précisément, a produit sur le concept même d’art. » Leszek Brogowski, Aurélie Noury, « Photocopie : l’information de valeur vs. un objet de valeur », *Sans niveau ni mètre. Journal du Cabinet du livre d’artiste*, n° 18, 2011, p. 4, disponible en ligne. Pour la citation : Patrick Firpo, Lester Alexander, Claudia Katayanagi, *Copy Art: The First Complete Guide to the Copy Machine*, New York : Richard Marek Publisher, 1978, p. 7.

<sup>5</sup> Paweł Petasz, *Ten Theses n° 2, op. cit.*, p. 11.

<sup>6</sup> Enregistrement sonore par Karina Dziewieczynska, 1<sup>e</sup> partie.

<sup>7</sup> Paweł Petasz, *Ten Theses n° 1. Art Theory Series*, Elbląg, Arrièregarde, 1978, thèses 6, p. 8.

<sup>8</sup> Le premier recueil des essais de Walter Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, fut publié en polonais par Wydawnictwo Poznańskie en 1975 ; il comportait entre autres « L’auteur comme producteur » et « L’Œuvre d’art à l’époque de sa reproductibilité technique ».

<sup>9</sup> À l’exception de quelques structures éditoriales sous l’égide de l’Église catholique.

<sup>10</sup> Documents communiqués à l’auteur par les Archives de la critique d’art à Rennes.

<sup>11</sup> Cette problématique complexe, aux enjeux de plus en plus importants, est actuellement étudiée par Jean-Baptiste Farkas dans le cadre de ses recherches doctorales à l’université Rennes 2. Sa thèse porte le titre : *L’Art et ses logiques soustractives*.

<sup>12</sup> Paweł Petasz, *Ten Theses n° 2, op. cit.*, p. 7.

<sup>13</sup> Marie Boivent, *Les Revues d’artistes : enjeux et spécificités d’une pratique artistique*, Rennes, Éditions Incertain Sens, coll. « Grise », 2015, p. 359-362, p. 423. Cette revue, réduite à sa plus simple expression, était publiée en 5 exemplaires tapés à la machine à écrire, sur papier fait maison, « grossièrement recyclé », et ne contenait que la table des matières.

<sup>14</sup> Grzegorz Dziamski est la seule exception, mais le texte qu’il consacre à Petasz semble avoir été écrit en anglais et il est publié sur le site de la Lomholt Mail Art Archive : <https://www.lomholtmailartarchive.dk/focus/focus-2-grzegorz-dziamski-polish-files-in-the-lomholt-mail-art-archive>. Piotr Rypson le mentionne également quand il écrit sur le Mail Art polonais.

<sup>15</sup> [https://www.galantai.hu/festo/jegyzet\\_e.html](https://www.galantai.hu/festo/jegyzet_e.html)

<sup>16</sup> C’est d’ailleurs la même époque qui connaît un regain d’intérêt pour la rhétorique. En 1977, Gérard Genette republie *Les Figures du discours* de Pierre Fontanier. Roland Barthes et la *French Theory* y consacre beaucoup d’attention. Cf. Tamine-Gardes Joëlle. « Sur la difficulté et l’importance de comprendre le sens figuré », dans *Bulletin de l’Association Guillaume Budé*, n°1, mars 1985, p. 30-42 ; disponible en ligne sur le portail Cairn.info.

<sup>17</sup> <https://www.artpool.hu/Commonpress51/catalogue.html>.

<sup>18</sup> À l’exception notable de Someting Else Press de Dick Higgins qui fut une vraie entreprise au sens d’une structure économique et commerciale (voir Bertrand Clavez, « Autre chose sur Fluxus. Dick Higgins et Something Else Press », dans *Le Livre d’artiste : quels projets pour l’art ?*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2013, p. 143-164.) – Les Éditions Incertain Sens préparent pour leur collection « GRISE » la publication en 2021 d’un important ouvrage d’Anne Mœglin-Delcroix fondé sur les interviews avec les éditeurs historiques des livres d’artistes, dont notamment John Armleder, Simon Cutts, herman de vries, Michel Durand-Dessert, Leif Eriksson, Guy Jungblut, Walther König, Yvon Lambert, Irmeline Lebeer-Hossmann, Hansjörg Mayer, Maurizio Nannucci, Maurizio Spatola.

<sup>19</sup> « There is just one artist-as-artist in the artist, just one artist in the artist-as-artist », Ad Reinhardt, « There Is Just One Painting (Art-as-Art Dogma, Part XII) », dans *Art-as-Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt*, B. Rose (éd.), Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1991, p. 70.

<sup>20</sup> Anne Mœglin-Delcroix, « 1962 et après. Une autre idée de l’art », *Regarder, raconter, penser, conserver. Quatre parcours du livre d’artiste des années soixante à nos jours*, Mantou, Corraini, 2004, p. 48.



<sup>22</sup> Ibidem, 114.

<sup>23</sup> Ibidem, 112–113.

<sup>24</sup> [https://merzmail.files.wordpress.com/2011/01/the\\_museum\\_of\\_modern\\_art\\_library.pdf](https://merzmail.files.wordpress.com/2011/01/the_museum_of_modern_art_library.pdf).

<sup>25</sup> Zob. szczegóły w artykule Viktora Kotuna.

<sup>26</sup> E-mail z 26 czerwca 2020 roku w archiwum autora.

<sup>27</sup> Boivent, *Les Revues d'artistes*, 27.

<sup>28</sup> Ibidem.

<sup>29</sup> Ibidem, 78.

<sup>30</sup> Ibidem, 425.

<sup>31</sup> Ibidem, 254, przyp. 83.

<sup>32</sup> Paweł Petasz, „Introduction,” *Commonpress*, nr 56, 110.

<sup>33</sup> Boivent, *Les Revues d'artistes*, 245.

<sup>34</sup> Por. Ibidem, 222. Autorka odsyła przede wszystkim do podstawowego katalogu *Assembling Magazines and Alternative Artist's Networks*, Stephen Perkins, ed. (Iowa City: Plagiarist Press, 1996).

<sup>35</sup> Boivent, *Les Revues d'artistes*, 245.

<sup>36</sup> Por. Leszek Brogowski, „Donner ce qu'on n'a pas dans la réédition: inventer les nouveaux espaces de jouissance,” [Dawać to, czego się nie ma, we wznowieniach: wymyślać nowe przestrzenie użytkowania], w *Les Valeurs esthétiques du don*, seria Art, esthétique, philosophie, red. Jancito Lageira i Agnès Lontrade (Sesto San Giovanni: Éditions Mimésis, 2020), 17–39 (dostępne online), a także: Leszek Brogowski, „Conditions de possibilité du don et extension du domaine de son économie, quelques réflexions inspirées par la pratique de l'imprimé dans l'art,” [Warunki możliwości daru a zasięg obszaru jego ekonomii. Parę refleksji na temat wykorzystywania druku w sztuce], dossier: Esthétique du don de Marcel Mauss aux arts contemporains, *Figures de l'art*, nr 28 (styczeń 2015): 153–170.

<sup>37</sup> *Commonpress*, no. 56, 111.

<sup>38</sup> Ibidem, § 7, 112.

<sup>39</sup> Por. Jean M. Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main. Lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIII<sup>e</sup> siècle* [Te książki, które czyta się tylko jedną ręką. Czytanie i czytelnicy książek pornograficznych w XVIII wieku] (Paris: Minerve, 1994).

<sup>40</sup> Petasz, *Ten Theses 1*, 10.

<sup>41</sup> Bronisław Malinowski, *Argonauci zachodniego Pacyfiku* [1922]. *Dziela, tom 3* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1981).

<sup>42</sup> Marcel Mauss, „Szkielet darze” [1923–1924], w *Socjologia i antropologia* (Warszawa: Wydawnictwo KR, 2001), 163–306.

<sup>43</sup> Maurice Godelier, *L'Énigme du don* (Paris: Flammarion, seria Champs, 1994).

<sup>44</sup> W rzeczywistości praktyki wysyłania w obrębie zjawiska mail artu przybierały niezliczoną liczbę form, więc sprowadzanie ich wyłącznie do tych dwóch skrajności jest zabiegiem sztucznym.

<sup>45</sup> W trakcie konferencji *Partitions scripts* na Uniwersytecie Rennes 2, zapowiedzianej na listopad 2020 roku, Marie Boivent wygłosi referat zatytułowany *Activation versus destruction. Sur quelques protocoles parus dans des publications d'artistes* [Aktywacja versus destrukcja. O kilku protokołach zawartych w publikacjach artystów].

<sup>46</sup> Novalis, *Uczniowie z Sais. Proza filozoficzna – Studia – Fragmenty*, tłum. Jerzy Prokopiuk (Warszawa: Czytelnik, 1984), 271.

<sup>47</sup> Dziękuję Aurélie Noury za wskazówki, które pozwoliły mi wykonać ten dokument.

<sup>48</sup> Oto kod zastosowany do tej transkrypcji: / – nowy wers akapit; # – separator graficzny; \* – odszyfrowanie niepewne; numery stron są ujęte w nawiasy ostrokątne <>; zachowane zostały duże litery, czcionki u dołu kaszty, interpunkcja oraz kolory czcionek.

<sup>49</sup> Daty: 15–18 lipca 1978\*.

<sup>50</sup> Petasz, *Ten Theses 2*, 25.

<sup>51</sup> Gilles Deleuze, „Entretien sur *Mille plateaux*,” (1980), w *Pourparlers, 1972–1990* (Paris: Minuit, 2003), 41–42.

<sup>21</sup> « The edition must be an integral part of such project however, no a mere catalogue. We have to be ambitious », *Commonpress* n° 56, p. 113.

<sup>22</sup> « The “right of rejection” so hostile to anybody M.A. artist, doesn't [concern] the REAL participants of Commonpress – the editors. That's a hit, isn't? », *Ibid.*, p. 114.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 112–113.

<sup>24</sup> [https://merzmail.files.wordpress.com/2011/01/the\\_museum\\_of\\_modern\\_art\\_library.pdf](https://merzmail.files.wordpress.com/2011/01/the_museum_of_modern_art_library.pdf).

<sup>25</sup> Voir les précisions dans l'article de V. Kotun.

<sup>26</sup> E-mail du 26 juin 2020, dans les archives de l'auteur.

<sup>27</sup> Boivent, *op. cit.*, p. 77.

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 425.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 254. n. 83.

<sup>32</sup> Petasz, « Introduction », *Commonpress* n° 56, p. 110.

<sup>33</sup> Boivent, *op. cit.*, p. 245.

<sup>34</sup> Cf. *ibid.*, p. 222. L'auteur renvoie notamment au catalogue de référence *Assembling Magazines and Alternative Artists' Networks*, S. Perkins (ed.), Iowa City, Plagiarist Press, 1996.

<sup>35</sup> Boivent, *op. cit.*, p. 245.

<sup>36</sup> Cf. Leszek Brogowski, « Donner ce qu'on n'a pas dans la réédition : inventer les nouveaux espaces de jouissance », dans *Les Valeurs esthétiques du don*, sous la dir. de J. Lageira et A. Lontrade, Sesto San Giovanni, Éditions Mimésis, coll. « Art, esthétique, philosophie », 2020, p. 17–39 (disponible en ligne), ainsi que : Leszek Brogowski, « Conditions de possibilité du don et extension du domaine de son économie, quelques réflexions inspirées par la pratique de l'imprimé dans l'art », *Figures de l'art*, n° 28, dossier : « Esthétique du don de Marcel Mauss aux arts contemporains », janvier 2015, p. 153–170.

<sup>37</sup> § 1. Commonpress is a magazine edited irregularly by the persons interested in publishing materials themselves. p. 110. / § 2. A will to édit an issue ought to be submitted to the coordinator and hence harmonized with the sequence and timing. *Commonpress* n° 56, p. 111.

<sup>38</sup> *Ibid.*, § 7, p. 112.

<sup>39</sup> Cf. Jean M. Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main. Lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Minerve, 1994.

<sup>40</sup> *Ten Theses 1*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>41</sup> Bronisław Malinowski *Les argonautes du Pacifique occidental* (1922).

<sup>42</sup> Marcel Mauss, *Essais sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques* (1923–1924).

<sup>43</sup> Maurice Godelier *L'Énigme du don* (1994).

<sup>44</sup> En réalité, les modalités de pratiques d'envoi au sein du phénomène du Mail Art ont été innombrables, et les réduire à ces deux seuls extrêmes est une opération artificielle.

<sup>45</sup> Lors d'un colloque programmé en novembre 2020 à l'université Rennes 2, « Partitions, scripts », Marie Boivent présentera une communication intitulée « Activation versus destruction. Sur quelques protocoles parus dans des publications d'artistes ».

<sup>46</sup> Novalis, « Fragments de Teplitz », dans *Œuvres complètes*, t. II : *Les Fragments*, trad. A. Guerne, Paris, Gallimard, 1975, p. 112.

<sup>47</sup> Je remercie Aurélie Noury pour les conseils qui m'ont permis de réaliser ce document.

<sup>48</sup> Voici le code utilisé pour cette transcription : / – passage à la ligne ; # – séparateur graphique ; \* – déchiffrement incertain ; les numéros de pages sont présentés entre les crochets < > ; les majuscules, les caractères en bas de casse, la ponctuation et les couleurs de caractères sont respectées.

<sup>49</sup> Dates : 15–18 juillet 1978\*.

<sup>50</sup> *Ten Theses 2*, *op. cit.*, p. 25.

<sup>51</sup> Gilles Deleuze, « Entretien [avec Christian Descamps] sur *Mille plateaux* » (1980), dans *Pourparlers, 1972–1990*, Paris, Minuit, 2003, p. 41–42.

## Bibliography

### On artists' publications / Na temat wydawnictw artystów

*Assembling Magazines and Alternative Artists' Networks*. Edited by Stephen Perkins. Iowa City: Plagiarist Press, 1996.

Boivent, Marie. *Les Revues d'artistes: enjeux et spécificités d'une pratique artistique*. Rennes: Éditions Incertain Sens, series Grise, 2015.

Brogowski, Leszek. *Éditer l'art. Le livre d'artiste et l'histoire du livre*. 2nd rev. ed. Rennes: Éditions Incertain Sens, series Grise, [2010] 2016).

Brogowski, Leszek. „Donner ce qu'on n'a pas dans la réédition: inventer les nouveaux espaces de jouissance.” In *Les Valeurs esthétiques du don*. Series: Art, esthétique, philosophie. Edited by Jancito Lageira i Agnès Lontrade, 17–39. Sesto San Giovanni: Éditions Mimésis, 2020.

Brogowski, Leszek. „Conditions de possibilité du don et extension du domaine de son économie, quelques réflexions inspirées par la pratique de l'imprimé dans l'art.” Dossier: Esthétique du don de Marcel Mauss aux arts contemporains. *Figures de l'art*, no. 28 (January 2015): 153–170.

Clavez, Bertrand. „Autre chose sur Fluxus. Dick Higgins et Something Else Press.” In *Le Livre d'artiste: quels projets pour l'art ?*, eds. Leszek Brogowski and Anne Mœglin-Delcroix, 143-164. Rennes: Éditions Incertain Sens, series Grise, 2013.

Clive Phillpot. „De N. E. Ting co. à n'importe quoi.” In *Le Livre d'artiste: quels projets pour l'art ?*, eds. Leszek Brogowski and Anne Mœglin-Delcroix, 47-57. Rennes: Éditions Incertain Sens, series Grise, 2013.

Fricke, H. R. „Contact, distance and the space between.” In *Mail Art: Osteuropa im internationalen Netzwerk / Mail Art: East Europe in the International Network*. Edited by Katrin Mrotzek and Kornelia Röder. Schwerin: Staatliches Museum, 1996.

Mœglin-Delcroix, Anne. *Esthétique du livre d'artiste. Une introduction à l'art contemporain*. 2nd rev. ed. Marseille: Le mot et le reste, [1997] 2011.

Mœglin-Delcroix, Anne. *Sur le livre d'artiste. Articles et écrits de circonstance (1981–2005)*. Collected essays (1981-2005). Marseille: Le mot et le reste, 2006.

Mœglin-Delcroix, Anne. „1962 et après. Une autre idée de l'art.” In *Guardare, raccontare, pensare, conservare. Quattro percorsi del libro d'artista dagli anni '60 ad oggi*, 42-57. Mantova: Corraini, 2004.

Ruscha, Ed. *Leave any Information at the Signal*. Edited by Alexandra Schwartz. Cambridge, Mass. – London: MIT Press, 2002.

*Le Livre d'artiste: quels projets pour l'art?*. Edited by Leszek Brogowski and Anne Mœglin-Delcroix. Rennes: Éditions Incertain Sens, series Grise, 2013.

*Livres d'artistes. L'esprit du réseau*. Edited by Leszek Brogowski and Anne Mœglin-Delcroix. *Nouvelle revue d'esthétique*, no. 2 (2008).

Ruscha, Ed. „Monsieur Je-sais-tout” [Information Man]. Translated by Yann Sérandour. In *Livres d'artistes. L'esprit du réseau*. Edited by Leszek Brogowski and Anne Mœglin-Delcroix. *Nouvelle revue d'esthétique*, no. 2 (2008): 23–24.

### General references / Inne cytowane publikacje

Benjamin, Walter. *Twórca jako wytwórca*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1975.

Benjamin, Walter. „Twórca jako wytwórca.” In Idem, *Twórca jako wytwórca*, 46-65. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1975.

Benjamin, Walter. *Twórca jako wytwórca*. „Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej.” In Idem, *Twórca jako wytwórca*, 66-105. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1975.

Deleuze, Gilles. *Pourparlers, 1972–1990*. Paris: Minuit, 2003.

Deleuze, Gilles. „Entretien sur Mille plateaux.” In *Pourparlers, 1972–1990*, 24-38. Paris: Minuit, [1980] 2003.

Fontanier, Pierre. *Les Figures du discours*. Paris: Flammarion, series Champs, 1977.

Godelier, Maurice. *L'Énigme du don*. Paris: Flammarion, series Champs, 1994.

Goulemot, Jean M. *Ces livres qu'on ne lit que d'une main. Lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Paris: Minerve, 1994.

Malinowski, Bronisław. *Argonauci zachodniego Pacyfiku. Dzieła, tom 3*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, [1922] 1981.

Mauss, Marcel. „Szkic o darze.” In *Socjologia i antropologia*, 163-306. Warszawa: Wydawnictwo KR, [1923–1924] 2001.

Novalis. *Uczniowie z Sais. Proza filozoficzna – Studia – Fragmenty*. Translated by Jerzy Prokopiuk. Warszawa: Czytelnik, 1984.

Reinhardt, Ad. „There Is Just One Painting (Art-as-Art Dogma, Part XII).” In *Art-as-Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt*, ed. Barbara Rose. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1991.

Tamine-Gardes, Joëlle. „Sur la difficulté et l'importance de comprendre le sens figure.” *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, no. 1 (March 1985): 30-42.

### Internet sources / Strony internetowe

Artpool Art Research Center, Budapest. <https://www.artpool.hu/researchcenter.html>.

*Sans niveau ni mètre. Journal du Cabinet du livre d'artiste*. Éditions Incertain Sens. <https://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiques-poetiques/incertain-sens/journal.htm>.

Brogowski, Leszek and Aurélie Noury. „Photocopie: l'information de valeur vs. un objet de valeur.” *Sans niveau ni mètre. Journal du Cabinet du livre d'artiste*, no. 18 (2011). [https://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiques-poetiques/incertain-sens/CLA/PDF/journal\\_18.pdf](https://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiques-poetiques/incertain-sens/CLA/PDF/journal_18.pdf).

Brogowski, Leszek and Aurélie Noury. „De la main à la main: le tract comme contre-pouvoir esthétique.” *Sans niveau ni mètre. Journal du Cabinet du livre d'artiste*, no. 22 (2012). [https://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiques-poetiques/incertain-sens/CLA/PDF/journal\\_22.pdf](https://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiques-poetiques/incertain-sens/CLA/PDF/journal_22.pdf).

Moineau, Jean-Claude. „After Michalis Pichler After Edward Ruscha After Hokusai.” RE: Follow-Ed (After Hokusai). *Sans niveau ni mètre. Journal du Cabinet du livre d'artiste*, no. 37 (2015). [https://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiques-poetiques/incertain-sens/CLA/PDF/journal\\_37.pdf](https://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiques-poetiques/incertain-sens/CLA/PDF/journal_37.pdf).

Artists' Books Catalog (recognized as significant documentation for research - CollEx) / Katalog zbioru książek artystów (uznany za znaczącą dokumentację dla badań naukowych – CollEx): [https://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiques-poetiques/incertain-sens/fonds\\_cla.htm](https://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiques-poetiques/incertain-sens/fonds_cla.htm).

### Grise series catalog / Katalog serii Grise:

[https://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiques-poetiques/incertain-sens/collection\\_grise.htm](https://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiques-poetiques/incertain-sens/collection_grise.htm).

### John Held, Jr. collection, Museum of Modern Art (MoMA), New York:

[https://merzmail.files.wordpress.com/2011/01/the\\_museum\\_of\\_modern\\_art\\_library.pdf](https://merzmail.files.wordpress.com/2011/01/the_museum_of_modern_art_library.pdf).

### Lomholt Mail Art Archive:

<https://www.lomholtmailartarchive.dk/focus/focus-2-grzegorz-dziamski-polish-files-in-the-lomholt-mail-art-archive>.

### Stephen Perkins blog devoted to artists' periodicals / Stephen Perkins blog poświęcony periodykom artystów:

<http://artistsperiodicals.blogspot.com>.

### Books published by Paweł Petasz's editon Arrière-garde, Elbląg / Książki artysty opublikowane przez wydawnictwo Pawła Petasza Arrière-garde, Elbląg

#### Notes / Uwagi

• **Since 1978, the date of birth of Paweł's son (who was also named Paweł), the artist often signs his publications „Paweł Petasz I”** / Od roku 1978, data urodzenia się syna Pawła (któremu także nadano imię Paweł), artysta często podpisuje swoje publikacje „Paweł Petasz I.”

• **On the cover of the artist's 1980 book To we read: “30<sup>th</sup> book by Arrière-Garde,” and on the cover of *Obsolete Rubberstamps*. Vol. 5 & 6 the number "31st" is engraved; this means that the following first bibliography of the artist's books probably collects a third, or even only a quarter of the titles published by Petasz** / Na okładce książki artysty *To* [Do] z roku 1980 czytamy: “30<sup>th</sup> book by Arrière-Garde” (30 książka Arrière-Gardy), a na okładce *Obsolete Rubberstamps*. Vol. 5 & 6, wyryta jest liczba „31st”; wynika stąd, że poniższa, pierwsza bibliografia książek artysty gromadzi prawdopodobnie jedną trzecią, a nawet jedynie jedną czwartą tytułów wydanych przez Petasza książek.

*Homages to Some People*, 1977;

*Ten Theses n° 1. Art Theory Series*, 1978;

*Ten Theses n° 2. Art Theory Series*, 1979;

*RubRub*, 1979;

*Nędza. Destitution*, 1979;

*Obsolete Rubberstamps*. Vol. 3, 1979 [?];

*Imitations*, 1980;

*To*, 1980;

*Obsolete Rubberstamps*. Vol. 5 & 6, 1981 [?];

*Obsolete Rubberstamps*. Vol. 7 (1), 1981;

*Monologues and Dialogues*, 1982.

# ENIG- LISH SUM- MA- RY

Leszek BROGOWSKI

## QUADRATURE OF THE CIRCLE OF A UNIQUE POLE : PAWEŁ PETASZ (1951-2019)

In 1974, Paweł Petasz (1951-2019) moved to Elbląg - a small town in the North of Poland, known to artistic circles thanks to the El Gallery founded in 1961 by Jürgen Blum. Petasz led the institution as its director from 1974 till 1977 – and in that year he organized there a big exhibition of Mail Art: *In the Circle '77* (more than 130 participants). Existing conditions of the gallery's financial insecurity and of the authoritarian regime which limited one's liberty in expressing political views contributed to Petasz's discovering Mail Art of which he became one of the noted actors, known and collaborating with numerous artists internationally..., yet not in Poland where he was – and still is – virtually unknown. Various manners in which one was able to practice Mail Art allowed Petasz to outplay the constraints of the Polish context at that time: facilitated transport, relative freedom of correspondence, and above all the characteristics of print which might avert destruction or confiscation of copies. What is more, to Petasz being a mail artist essentially meant being a publisher: “the REAL participants of *Commonpress* [are] publishers, isn't that a scoop?!” he wrote. Certainly, the introduction of the photocopy technology was belated in Poland, but the artist printed many of his works in offset, unofficially of course, ‘under the counter’ (corruption was part of the Polish resourcefulness); and he was mainly known by his *rubberstamps*: rubber matrixes cut in erasers or linoleum plates. Thus, one cannot establish a hypothesis according to which publishing remained a domain reserved for the state and therefore few Polish artists at that time practiced small publications; if there were reasons for this disinterest, we must seek them elsewhere.

Petasz made contact with artists active within the Mail Art network in 1975, perhaps a little earlier, and soon he became one of its famous actors, or even a ‘star.’ This network stretched over the whole globe; artists from the Soviet Bloc countries and Latin America were particularly involved. Catalogues of Mail Art



exhibitions - true almanacs of the network - were sent to all participants. And so Petasz made himself many artist friends, such as Ulises Carrión, a Mexican artist who in 1975 established his own pioneer bookshop - Other Books and So - in Amsterdam, or with György Galántai who in 1979 co-founded with Júlia Klaniczay the Artpool Research Center in Budapest, and to whom, respectively, Petasz entrusted responsibility for the fifth and the fifty-first issue of his journal *Commonpress*. With time Petasz acquired an international reputation within artistic circles of Mail Art thanks to this journal, functioning as a rotating responsibility, which coordination he ultimately confided to a Canadian artist Gerald X. Jupitter-Larsen in 1983 when censorship and impaired functioning of the Polish post, since martial law was introduced there in 1981, made this task impossible for the journal's founder to pursue.

This periodical publication, like many other prints he authored, made him adopt the aesthetics of material and formal poverty associated with the practice of issuing low-cost artistic publications – *cheap artists' books, small press, petites publications, artists' prints, other books* etc. – formally modest publications, often self-published with the use of means at hand, either artistic or semi-industrial, such as offset or photocopying. Petasz was one of the very few Polish artists to have been using, since the beginning of the seventies, this radical medium - as mentioned in the introduction to this dossier - which partly explains the nearly total silence regarding his work on the part of the critics as well as artistic and heritage institutions in Poland, whereas succeeding generations of artists were swept away by the spirit of conquering the art market, after the political regime had changed in 1989.

Petasz was fully conscious of both artistic and political concerns of Mail Art, an experimental practice structured around the essential value of contacts made and maintained by artists of many different countries by means of postal exchange without any middlemen. Art is a way of life. "Artist is no a profession. This is the attitude of mind and depends on one's choice," he wrote in *Ten Theses 1*. Thus, the article analyses some elements of his conception of art and the type of exchanges which gave rise to his artwork: the economy close to that based on donations, the Arriergarde editorial structure, the practical experience in making artists' books, etc. A certain part of the analysis is also devoted to an event that took place in Budapest on the occasion of the publication of the no. 51 of *Commonpress*, entitled *Hungary Can Be Yours*, in 1984. This episode reveals actual limitations concerning the

utopian strategy of Mail Art bypassing constraints linked to the political context surrounding the artists who lived under authoritarian and totalitarian regimes. As György Galántai wrote, "the greatest loss suffered by Hungarian art was not the confiscation of a great amount of mail, but the destruction of common human relations caused by the active surveillance network - its systematic practice (and this was happening for decades) of disruption, disinformation and denunciation methods." As a matter of fact, the exhibition of the no. 51 *Commonpress* content at Artpool came as an opportunity for agents of the Hungarian secret police force to intervene; a report from this intervention is published here in English.

The paradoxes arising from the practice of publishing artists' books are put to analysis based on the example of three publications by Petasz: *Ten Theses 1* (1978), *Ten Theses 2* (1979) and *Transparent Self Portrait* (1979). The latter, a brochure of about twenty pages, includes a protocol, printed on the cover, which asks the reader to tear off three pages (the content of which consists of religious symbols), then to look at the book against the light to discover the portrait of the artist. Realization of the piece is based on the partial destruction of the book, which does not come without any problems or questioning the meaning of the gesture. This publication is a protocol, a metaphor, a book and an artistic piece - all at the same time – a clash of paradoxes typical for what is an artist's book, a cheap artist's book. *Ten Theses* concerning theory of art, of which there are two editions and several prints, develop some fundamental principles concerning Petasz's concept of art, mostly in reference to the practice of Mail Art in. He claims in particular that in an *ideal* situation art can do without common spectators, since experiencing art is more interesting and richer when one is a spectator and at the same time an artist. The ninth thesis from 1978 says it openly: "[The] ideal situation: everyone is [an] artist – everyone is [a] receiver." And it simply describes the reality of Mail Art. What Mail Art teaches us, according to Petasz, is that not only one understands art differently when one encounters it through the experience of its production; we also learn that producing art implies grasping the meaning of its production, which confronts us with the political question of alienation, as if saying: "reality can be yours."

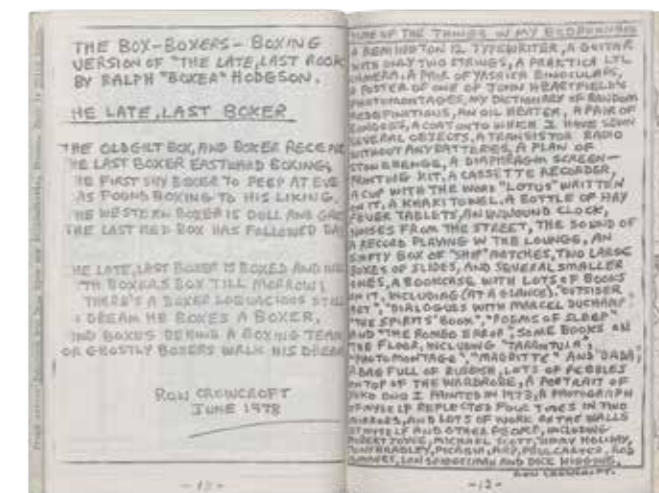
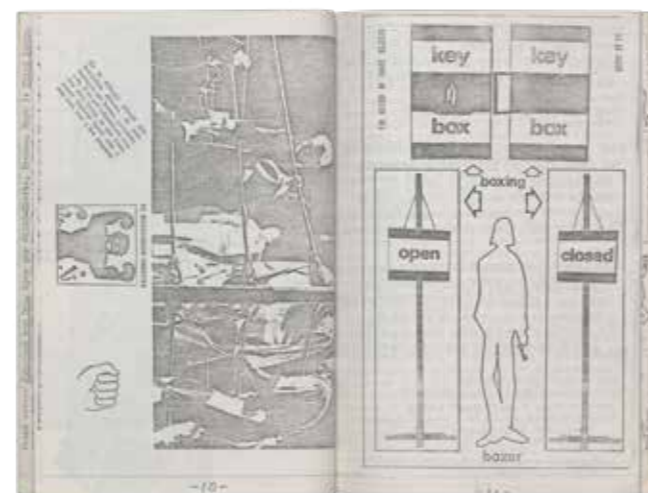
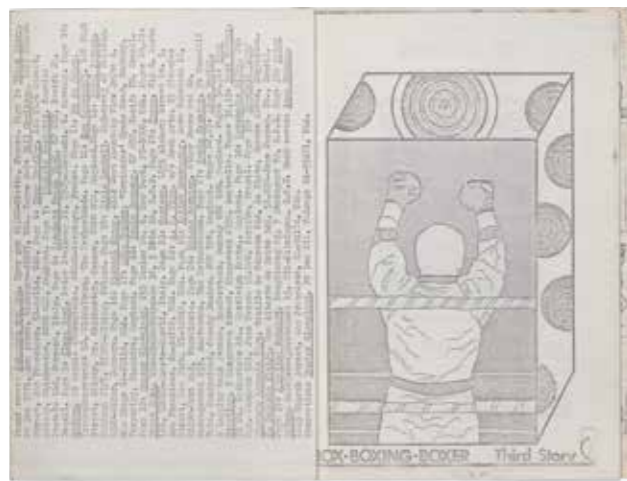
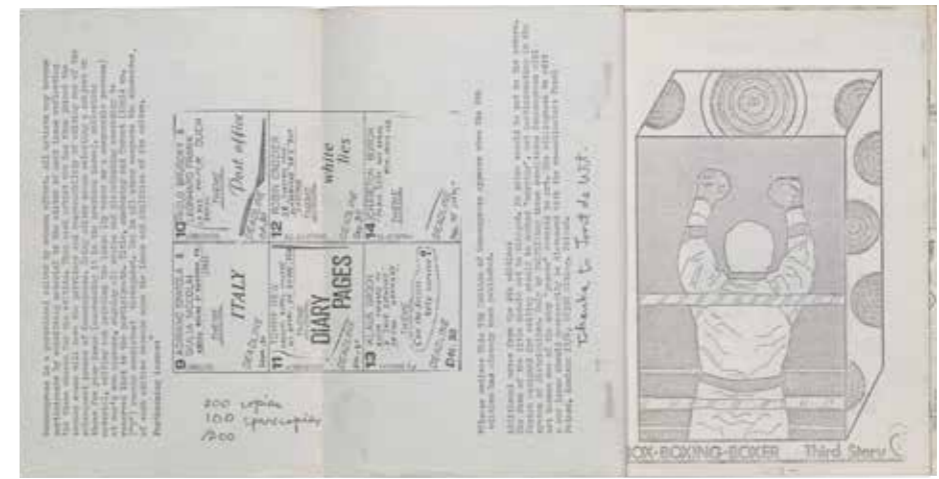
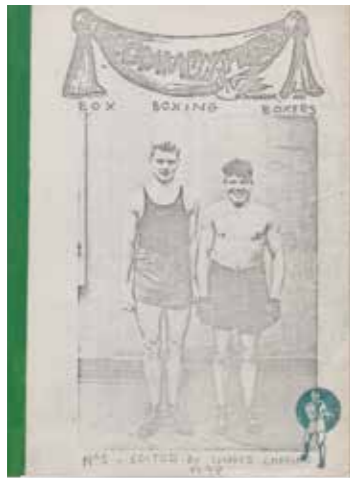
On the seventh page of *Ten Theses 2* there is a table where Petasz brings together approximately twenty graphic symbols that one can find in his various prints: a

page of a book, Decalogue tables, a diagram presenting the hyperbolic acceleration of "progress" in art, an envelope, animal copulation, a spiral, a black square, etc. As books of theory *Then Theses* are also books of symbols to explore and decipher by an interpreting mind. The last thesis of the book confirms it – while specifying what might seem hidden, and therefore remained to be discovered, also to its author. Thus, in the Mail Art spirit of exchange, Petasz invited artists to contribute to completing his theses: "EVERYTHING YOU WILL SEND I WILL PRINT IN THE NEXT ISSUE OF THESES. TRY TO BE NICE AND LACONIC. SAVE MY CUTTING." This wink highlights the laborious side of preparing text mockups engraved by hand. Self-publishing practiced by Petasz, complemented by the Mail Art network being his method of distribution, were to him the two fundamental and compatible principles of art: to provide himself with the means, however derisory they may be, in order to assert his skills in taking charge of his own destiny.

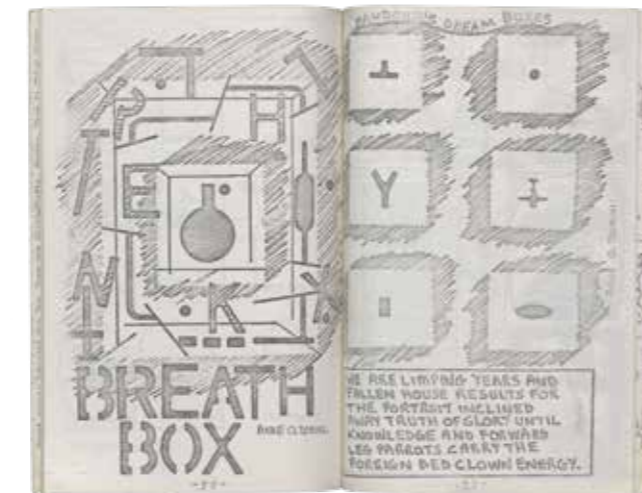
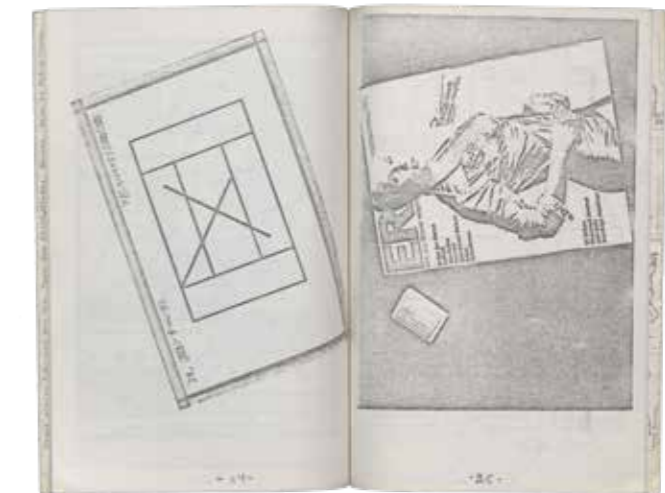
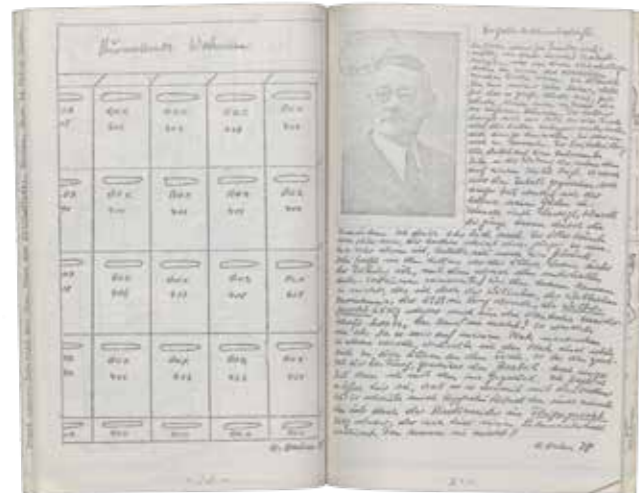
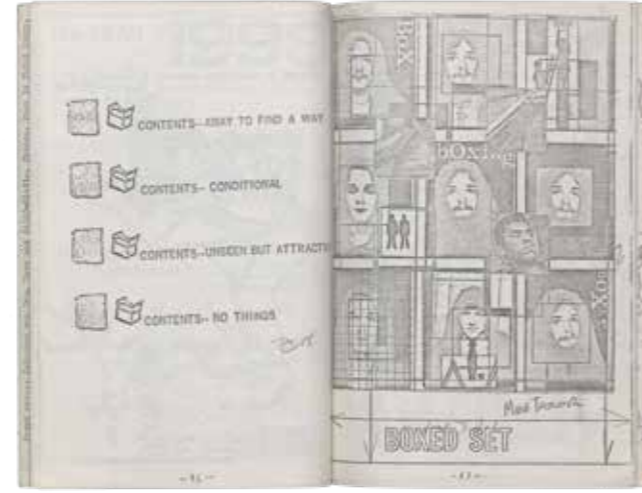
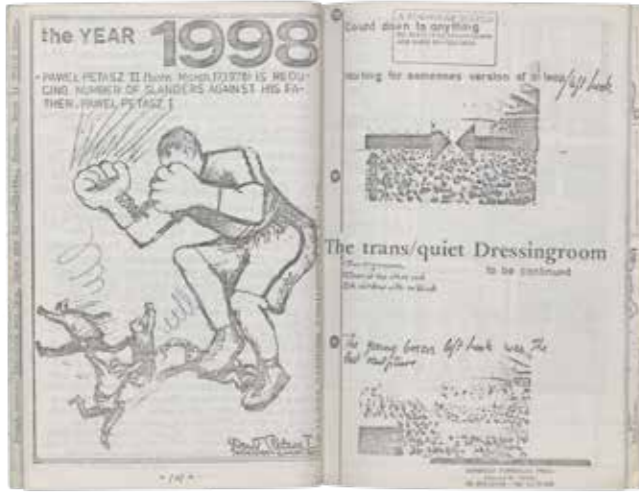
Early in 1988 Petasz questioned computers' usefulness for artists. One of the questions remaining to be addressed in order to better understand the art of Paweł Petasz concerns the motives behind his research on the subject, as well as the answers he provided. The title of the article refers to that: the 1977 exhibition of Mail Art was entitled *In the Circle '77*, whereas the workshop devoted to art and computers, which Petasz organized in 1988, was called *Square '88*. Did he consider computers potential tools for self-publishing?

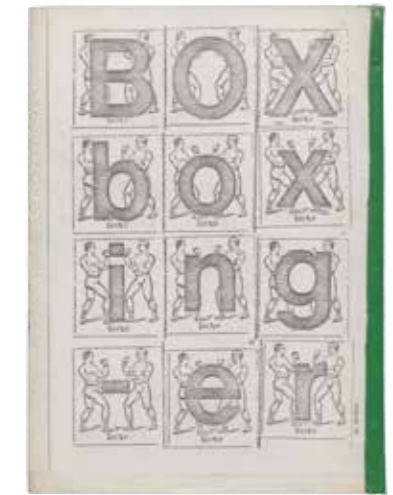
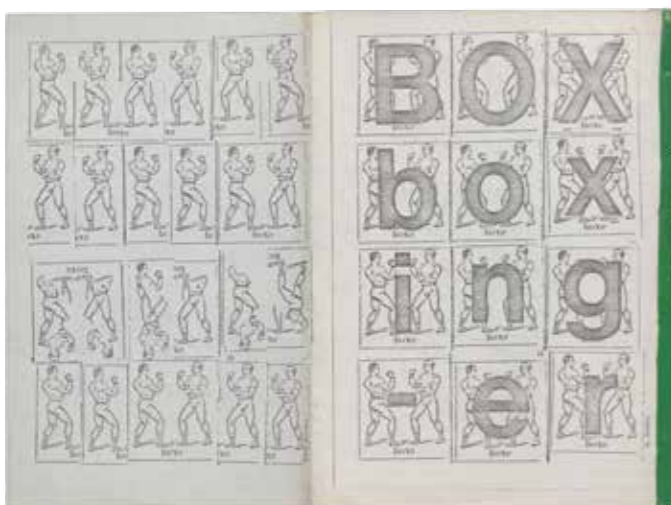
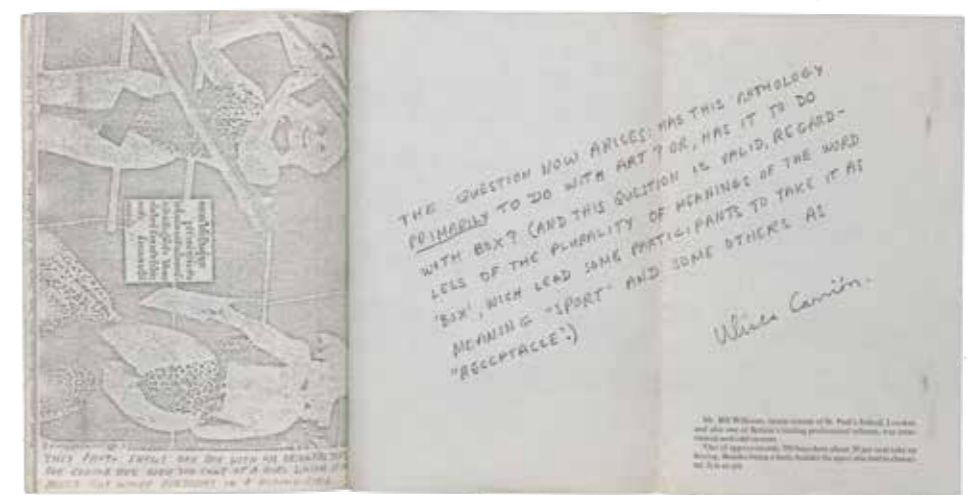
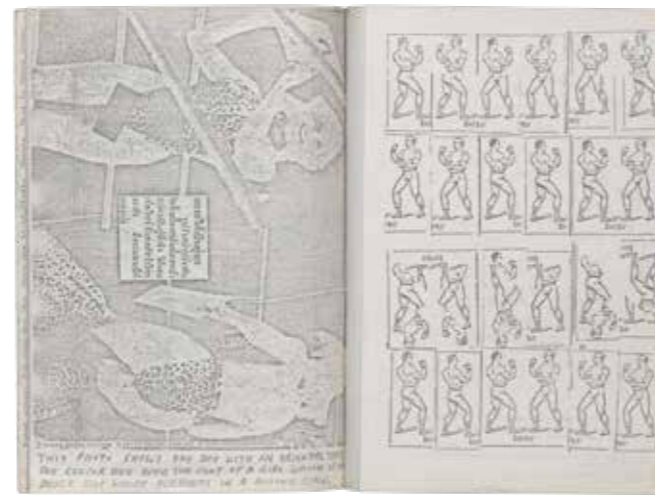
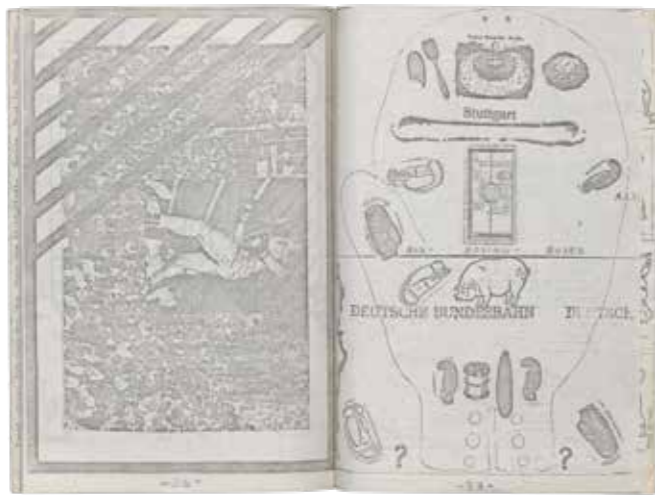
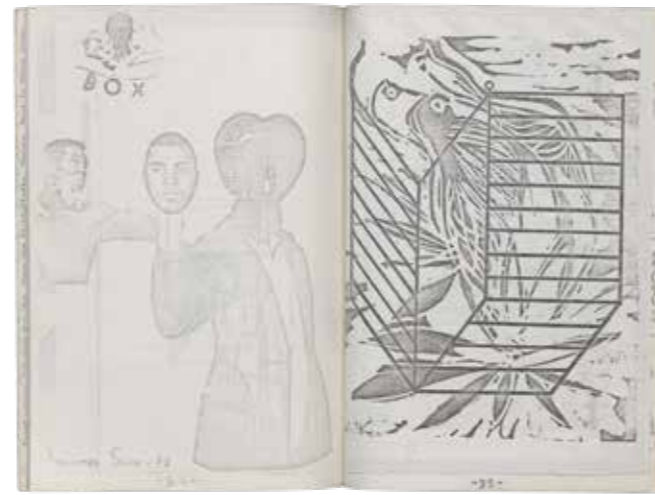
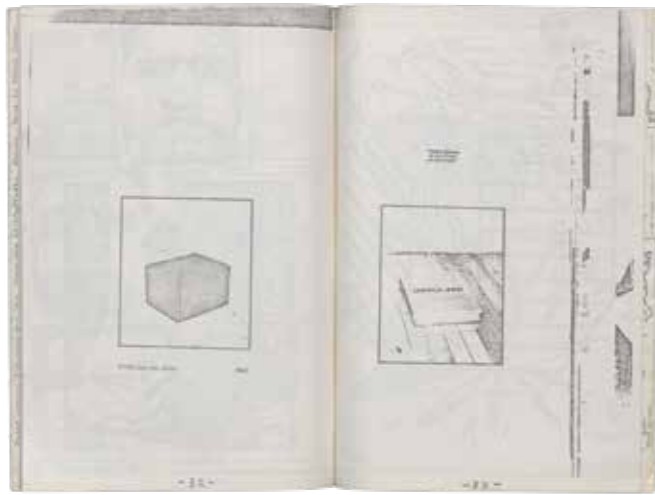
Translated from French by Katarzyna Podpora

# IMMORSE IN THE PRESS











# Viktor KOTUN

Artpool Art Research Center

## A GHOST OF YOUR MASTERPIECE. CORRESPONDENCE BETWEEN PAWEL PETASZ AND GYÖRGY GALÁNTAI (1978–2007)

“Pawel Petasz, an artist, teacher and social activist, died on 11 April 2019 at the age of 67,”<sup>1</sup> posted the bereaving EL Gallery, having operated in Elblag, Poland, for almost sixty years with shorter and longer interruptions, on its social media page. From 1975 to 1977 Petasz was the second director of the progressive gallery, managed by the local government.<sup>2</sup>

As can be read on the invitation from 1975 on the homepage of the municipal library of Elblag, Petasz mainly focused on painting and organised a solo exhibition in the ‘art lab’ of EL. It was under his directorship that the gallery learned about the Mail Art network. The vibrant international Mail Art network was such a refreshing discovery for him that by 1977, the year when the crumbling gallery was temporarily closed, he had become not only an enthusiastic participant of the movement infused with democratic thought but also its outstanding organiser and active correspondent.

“I learned about mail art accidentally in 1975. It was very exciting to suddenly have a chance to participate in a world in which the Iron Curtain didn't exist.”<sup>3</sup>

Petasz mounted the first large-scale international Mail Art exhibition in the Eastern Bloc. He displayed the material of the show titled *In the Circle '77* with 172 participants in the cultural centre Pegazus, also in Elblag. As a comparison, Chuck Stake's big Mail Art exhibition held in Canada in the same year had 138 participants, while Maurizio Nannucci's show in Florence had 100. It was only the Mail Art exhibition organised by Joseph W. Huber from West Germany on the theme of environmental protection that came close to the scale of Petasz's exhibition with its 170 participants.<sup>4</sup>

The list of participants at *In the Circle '77* includes the most important Mail Art artists of the time, some of whose works – including Jerry Dreva, Buster Cleveland, Guglielmo Achille Cavellini, Michele Perfetti, Musicmaster, Horst Tress – Petasz reproduced in the catalogue *Antivalues No. 1*. John Held Jr. even used the poster of this exhibition on the cover of his pioneering catalogue *International Artist Cooperation: Mail Art Shows, 1970-1985* as his tribute to the large-scale Eastern-European show.





1



4



2



3

Petasz helped several of his Polish contemporaries to join the international art scene. As Jaroslaw Mulczynski stated, he introduced the director of The Drawing Gallery in Poznan, Andrzej Wielgosz, into the Mail Art network, which gave him a boost in finding his own voice.<sup>5</sup>

As Petasz said: "The number of [Polish] mail artists were always small, fewer than twenty,"<sup>6</sup> but despite this they played an important role: "The mail art network was useful, however, as one of many information holes punched through the Iron Curtain. Mail Art itself probably had little effect in breaking down Communist oppression. In a larger sense, however, Mail Art helped to free Polish artists from a feeling of rejection by others on the world."<sup>7</sup>

Petasz posed the ailing question in one of his contemporary rubber stamp prints sent to György Galántai: "If art is crown of intellect: is it crown of thorns, or the golden one?"

It was through the Mail Art network that Petasz became acquainted with Galántai, who had started to run a community venue a few years before Petasz did. Galántai established an institution for alternative art in an abandoned chapel, receiving no support from the local government but funding it himself entirely: between 1970 and 1973 he organised his Chapel Studio in Balatonboglár, which can be regarded as the direct antecedent to the establishment of the Artpool Art Research Center in Budapest in 1979, which operates to this day and preserves among others works and letters by Petasz.

Galántai wanted to establish an art venue open to various media but not dominated by any interest group, nor under economic or political pressures. His best intentions were to create a rather fresh and valid presentation of the actual developments in the art world both in Hungary and internationally. Even then he was keen to develop liberated artistic communication in a collaborative atmosphere independent of the politically defined world.

The Chapel Studio, which today we would call an artist-run space, welcomed artists who didn't want to always act according to the conditions imposed on cultural life by the state. Everything new and progressive in art was thriving

1. Works by Jean Michel Jauksz, Musicmaster, Jerry Dreva, Horst Tress.  
*Antivalues*, no. 1, ed. Pawel Petasz (Elblag, Poland: Arrière-Garde, 1977).  
Courtesy of Artpool Art Research Center - Museum of Fine Arts, Budapest

2. Works by the participants.  
*Antivalues*, no. 1, ed. Pawel Petasz (Elblag, Poland: Arrière-Garde, 1977).  
Courtesy of Artpool Art Research Center - Museum of Fine Arts, Budapest

3. Cover with work by Pawel Petasz.  
John Held, Jr., *International Artist Cooperation: Mail Art Shows, 1970-1985* (Dallas, Texas, USA: Dallas Public Library, 1986).  
Courtesy of Artpool Art Research Center - Museum of Fine Arts, Budapest

4. Envelope with rubber stamp prints sent by Pawel Petasz to György Galántai.  
Courtesy of Artpool Art Research Center - Museum of Fine Arts, Budapest



in this space during the four years of its existence (e.g. conceptual art, Mail Art, visual poetry, kinetic art, land art, actions, happenings) and the place quickly became a melting pot of critical ideas. Many Hungarian progressive artists<sup>8</sup> participated in the exhibitions, happenings, events, concerts, theatre performances, and shows of experimental films, sound poetry readings, etc. organized by Galántai and his colleagues like the *Mirror*<sup>9</sup> exhibition or the *Szövegek / Texts*,<sup>10</sup> which was the very first visual and experimental poetry exhibition in Hungary and one of the last events at the Chapel Studio, which was closed down by force in 1973.

In the years after the closure Galántai's activities were made impossible: he was denied work and his acquaintances were afraid to be seen in his company. Moreover, he was forced into such a level of deprivation that his teeth fell out because of malnourishment. He managed to break out of this isolation by focusing on pursuing his creative efforts. At his solo exhibitions in 1975 and 1976 he displayed works reflecting upon his own situation as an artist and a member of society.

Mail Art emerged in 1975 in Petasz's life as a new channel of communication as well as a form of activity and a new artistic medium, while, thanks to the collaboration with Júlia Klaniczay, from 1978 Galántai became its active participant and even organiser. They founded Artpool in 1979. Galántai organized international projects, and its first Mail Art exhibition (*Sent Art*, APS no. 4) presented works by 300 artists from 24 countries (Young Artists' Club, Budapest, 1980); this was followed by almost a dozen other projects in the decade to come.

Galántai posted the programmes of the Balatonboglár Chapel Exhibition to the international mailing list he had received from Endre Tót, but first used the network as a real mail artist in 1979. Besides organising Artpool projects, he regularly participated in exhibitions organised by others. There were periods when he was part of an exhibition every day.

Galántai strove to make the Mail Art network accessible for his Hungarian contemporaries and tried to help them join the vibrant international network; as part of this ambition he published the newsletter *Pool Window* between 1980 and 1982, in which he shared news and information about Mail Art projects too. In addition to the world's numerous progressive artists, Galántai met Petasz in the Mail Art network.

Petasz "was joined by other Polish and Eastern European artists in his desire to communicate with the outside world, but his patient devotion to the Mail Art network and unique creativity made him a seminal figure in Eastern European alternative artistic circles. When the Staatliches Museum Schwerin published a catalog of their 1996 exhibition, Eastern European Mail Art in the International Network, they placed Petasz on the cover."<sup>11</sup> The photograph on the poster for the exhibition in Schwerin is a document from the *Intellectual Benefits of Art* Mail Art project announced in 1980. Petasz called on artists to submit textile works with dimensions of 16x23.5 cm and used these to sew a piece of clothing for himself. He took this project from Elblag to Amsterdam upon the invitation of the Stempelplaats Gallery;<sup>12</sup> it was here that the photograph printed on the cover of the catalogue for the aforementioned exhibition on the Eastern European Mail Art network in 1996, was taken of him.

Several Hungarian names can be found among the 84 participants of the 1980 project, including that of Galántai, who issued the first ever assembling publication in Hungary with the title *Textile without Textile*.<sup>13</sup>

It sometimes happened that Galántai spotted self-adhesive Cavellini stickers on the briefcases of officials working at the Hungarian Ministry of the Interior; these stickers printed with the Hungarian national tricolour had probably been confiscated from his mail and were regarded as a curiosity in Hungary at the time. These officials thus involuntarily turned themselves into advertisers of these stickers, promoting the works of the Italian mail artists. Among other things, the censorship of the Polish postal services 'contributed' to the special letters characteristic of Petasz, which were sealed by sewing. "No work was more anticipated in one's mailbox during this period than that of the artist Pawel Petasz from Elblag, Poland. In order to confound the censors in his country, he would sew his



1. Cover of *Mail Art: Osteuropa im Internationalen Netzwerk*, ed. Kornelia von Berswordt-Wallrabe (Schwerin: Staatliches Museum, 1996). Courtesy of Artpool Art Research Center - Museum of Fine Arts, Budapest



2. Pawel Petasz standing in the show organized by him: *The Intellectual Benefits of Art*, in: "Six Mail Art Projects," *Rubber*, Vol. 3, Nos. 7-9, ed. Aart Van Barnevelt (Amsterdam: Stempelplaats, 1980). Courtesy of Artpool Art Research Center - Museum of Fine Arts, Budapest



Pawel Petasz's envelope to György Galántai. Courtesy of Artpool Art Research Center - Museum of Fine Arts, Budapest

envelopes shut. As a result, it became immediately apparent if his letters were tampered with. To receive a letter from Paweł Petasz, no matter what the content, was an event. There was a sense of direct involvement in an international conspiracy of goodwill in opposition to the old international order fostering division among a global brotherhood.”<sup>14</sup>

Similarly to many other Eastern European artists at the time, Petasz also became so familiar with the censors’ way of thinking that it was child’s play for him to know what he could post. This is how Ginny Lloyd, an American mail artist who visited him in 1981, described this: “Censorship was delaying the mails. When I prepared several pieces of mail art to send from Poland, he easily edited out the ones that would be censored.”<sup>15</sup>

The obvious postal sabotage activities and the military dictatorship introduced in Poland in 1981 put paid to postal correspondence but despite this a significant material from the Polish artist originating from the correspondence between him and Galántai accumulated in the archives of the Artpool Art Research Center, which have been augmented with materials posted by other mail artists since the 1990s, such as Zoltán Bakos, András Lengyel, Tamás Molnár, Bálint Szombathy from Hungary, Peter Küstermann from Germany and Mario Lara from the USA. Drawing on this rich material, I will attempt to form an initial picture of Paweł Petasz’s oeuvre, integrating sources by art writers who are well-versed in his works.

My study contains a description of Petasz’s *Ghost of Your Masterpiece* project (thus far not done by others to my knowledge), a concise summary of the history of *Commonpress*, the Mail Art magazine launched by Petasz, a list of his works included in Artpool’s international projects, and several separate supplements as follows:

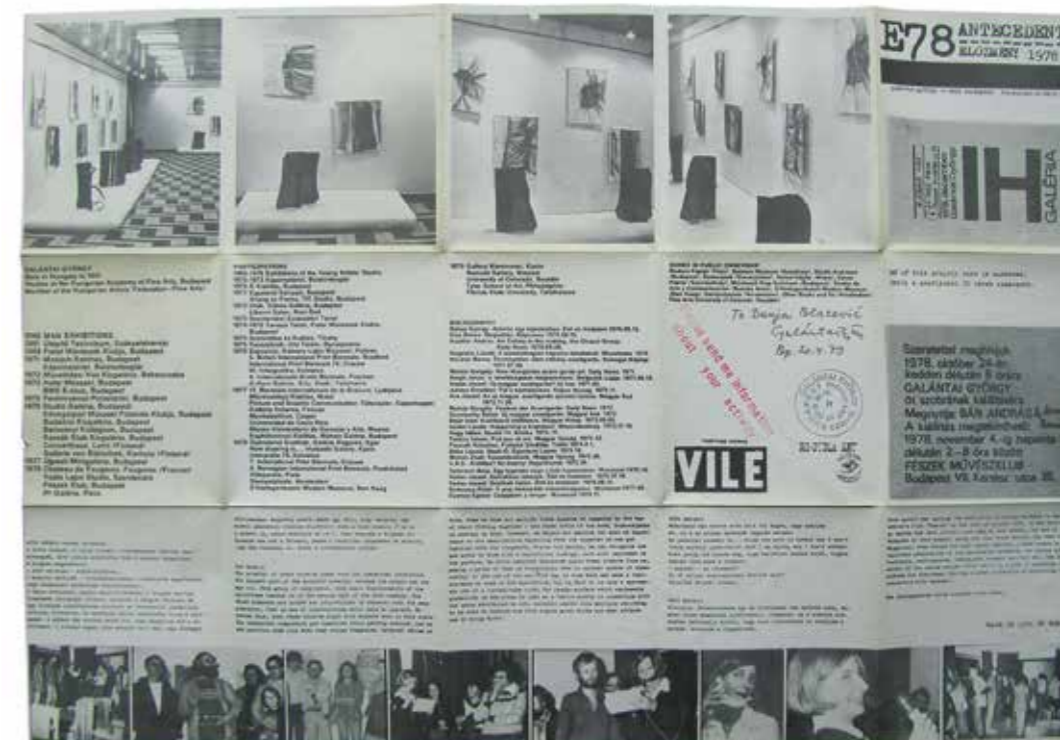
- a bibliography (Paweł Petasz and *Commonpress*),
- a list of artist’s publications by Paweł Petasz in the Artpool’s archives,
- a list of published *Commonpress* issues,
- a lists of *Commonpress* issues published by its participants,
- a presentation of the exhibition *Hungary Can Be Yours* (*Commonpress* 51) based on the reports in the secret service dossier “The Painter” kept on György Galántai.

## A Ghost of Your Masterpiece

In 1982 copy artists<sup>16</sup> in the USA were able to use colour (!) photocopiers and organise the first large-scale copy art exhibitions.<sup>17</sup> Moreover, Ginny Lloyd, who had been photocopying art for one and a half decades, created the first copy art archives.<sup>18</sup>

“The relative ease with which North American correspondence artists could access affordable printing technologies within a climate that tolerated their publications was not enjoyed by all members of the international community.”<sup>19</sup> In Eastern Europe copy art did not have the chance to become a popular trend: artists in this part of the world had to use all their resourcefulness and take risks just to be able to work with the black-and-white photocopiers in government offices. Government employees who made black-and-white photocopies for György Galántai and other samizdat artists illegally risked losing their job if it was found out that they had helped unauthorised people to have access to photocopying.

Like so many others around him, Petasz was unable to have access to a photocopier,<sup>20</sup> a device so readily available to those in the West; therefore, in the late 1970s he resorted to photo-reproduction, which was regarded a traditional technique available at the time. Using photographic enlargement, he made reproduced prints on docu-paper, which he stapled together into booklets; the first edition of his *Commonpress* magazine in 1977 was made using this technique, for example.



E78. *Antecedents*, poster-catalog by György Galántai, 1978.  
Courtesy of Artpool Art Research Center – Museum of Fine Arts, Budapest

Two years later, in 1979, he made his series titled *Ghost of Your Masterpiece*, some of its pieces integrally fitting in with his correspondence with the members of the Mail Art network, since he reproduced projects he had received from them and posted back to them as copy art works bearing his signature style. One of these works was the modified version of the poster-publication *Antecedents* (1978) documenting Galántai’s book objects.

Galántai received a great number of projects, catalogues, Mail Art works and art publications as a reply to his poster and the line stamped on it “Please send me information about your activity,” which he had sent to more than one thousand foreign artists and networkers. The foundation of Artpool in 1979 and the *active archives* activity is has been pursuing ever since were to a great extent motivated by the founders’ desire to make this material and share the information it contains accessible to the public. International correspondence and the exchange of information between artists signified no less than intellectual/spiritual survival for those living in the countries behind the Iron Curtain.

In her study on the relationship between Galántai and Ray Johnson, the leading figure of Mail Art in the USA, Kornelia Röder emphasised “the importance of alternative publications. They are crucial for the network of Mail Art. The network served not only as a space for communication and exchange, but also as a possibility to edit books, magazines and new forms of publications like assemblings. For East European artists the opportunity to publish within the network was very attractive because they were able to print material beyond the state control and the alternative art scene had thus found a medium to present their artworks internationally.”<sup>21</sup>

Petasz himself sent back a notebook with a dark tone as a reply to Galántai’s *Antecedents*, mailed in 1978. This unique piece numbered 26/79 formed part of his correspondence art book object



series titled *Ghost of Your Masterpiece*. It was a paraphrase of Galántai's *Antecedents* catalogue: a copy art work made of its inverted photographically enlarged reproductions.

Little is known about Petasz's above-mentioned series, but it seems certain that in 1978 and in 1979 he posted reply-works – each unique and addressed personally – to his contacts by manipulating the works he had received from them. Based on the online databases, it transpired that the piece numbered 40/79 in his correspondence art series can be found in the Atelier Bonanova archives in Madrid<sup>22</sup> (the description says that it is a booklet made using the reproductions of the postcard sent by the Atelier Bonanova), while the one numbered 55/79 (a 20-page bookwork), once posted to Russell Butler to the USA, is now preserved in the British Library<sup>23</sup>. As shown by the descriptions of these works, both of them are reply-works that were made by creating a “ghost” copy of the original.

Only the serial number revealed to the addressees that the reply they received was part of a series, which they never had the chance to see in one. It is rather extraordinary that several of Petasz's works belonging to this series entered Artpool's collection. By adding these to the above-discussed bits found on the Internet we can start to understand Petasz's work method.

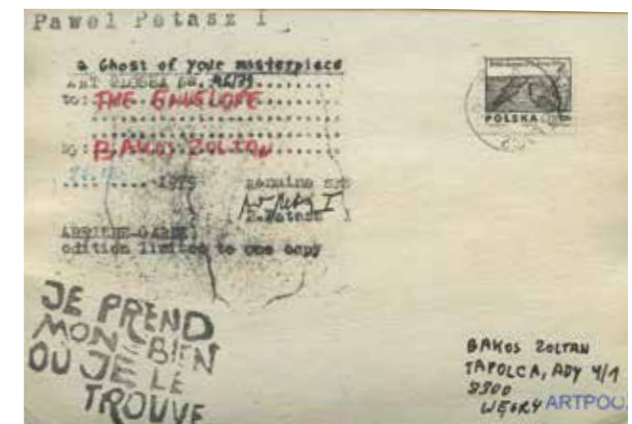
In addition to the work sent to Galántai, the Artpool archives preserves a postcard sent to Zoltán Bakos dated 26.03.1979 (no. 46/79), which bears the modified reproduction of the envelope Bakos had addressed to Petasz. The back of the postcard has the same rubber stamp print as the one he sent to the Atelier Bonanova: “Je prend mon bien où je le trouve.” (“I recover my property wherever I find it.”<sup>24</sup>)

A work Petasz mailed to Bálint Szombathy can also be found in the Artpool archives. It is a sheet of paper folded in two with a fragmented reproduction of Szombathy's postcard *Post Card no. 2. 1979* on its right side, the rubber stamp print “Do You Recognize It? Yes! It Is the Ghost of Your Masterpiece” (which Petasz also used on his work sent to Russell Butler) at top left, as well as the numbering “Art Glossa 75/79” and the date “II.V.79” under it.

The replies Petasz received to his works was seen as a series only to Petasz himself: he mailed them back to the artists using similar methods and a few rubber stamp prints he made for this project.<sup>25</sup> The way I see it is that he intended to extend a kind gesture to his fellow mail artists by making “the ghost images of their masterpieces”, while also calling attention to the problem that if an artist posts a work that exists only in one copy, he or she is likely not to ever see it again.



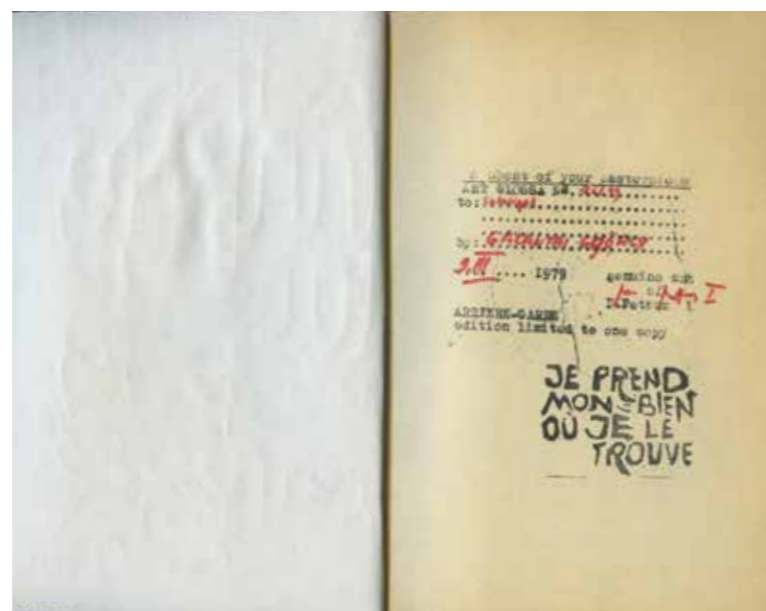
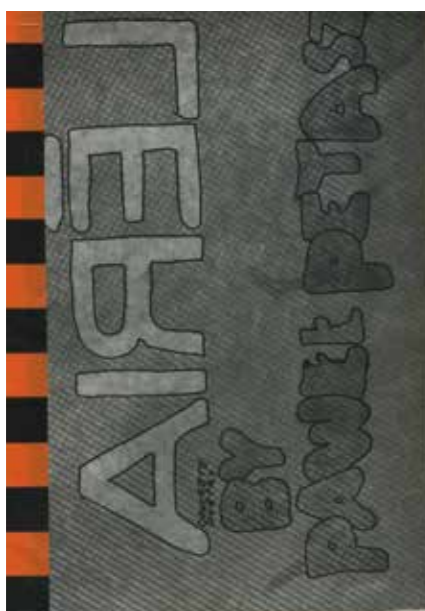
1b



2



3



1a

1a, 1b. Paweł Petasz, *Airel. Concrete Poetry, The Ghost of Your Masterpiece* (Elbląg, Poland: Arriere-Garde, 9th March, 1979), 26/79. Cover and details.

Courtesy of Artpool Art Research Center – Museum of Fine Arts, Budapest


2. Paweł Petasz, *The Envelope, The Ghost of Your Masterpiece* (Elbląg, Poland: Arriere-Garde, 26th March, 1979), 46/79.

Courtesy of Artpool Art Research Center – Museum of Fine Arts, Budapest

3. Paweł Petasz, *Petart. The Ghost of Your Masterpiece*, (Elbląg, Poland: Arriere-Garde, 4th May, 1979), 75/79.

Courtesy of Artpool Art Research Center – Museum of Fine Arts, Budapest





is the periodical edited by common effort. Apart from providing materials for the particular edition (according to definite technical criteria), each of the participants is obliged Once to collect materials, to edit and print as well as to distribute edition among other participants - artists taking part in his edition - at ones own charge. Each of participants would be given at least 10 copies. The size of any single edition is depend on the number of participants. Every edition may be drawn up at choice. Only the title form, numeration and format being retained. The character of the edition depends on the abilities of the editor, who should define it, in order to announce his edition in the previous issue. Every edition is signed by its editor. Mailing materials to OUR magazine you are obliged to edit any next issue. We will come into contact with you. Send materials for next (2) edition to: Commonpress

→ KO DE JONGE  
vreodenburgstr. 10  
4237 JW INDELBURG holland

deadline: 31.1.1978

ELBLAG • GDANSK • KALISZ • POZNAŃ • KOSZALIN • KAMIEN POM. STARACHOWICE • WARSZAWA

1978

SEND YOUR SLIDES TO: (35x25 CM ONLY) TRANSPARENT ART SHOW


DEADLINE: 1) April 1, 1978 \* 2) July 15, '78 \* 3) Dec. 15, '78

RETURNS ON DEMAND ONLY  
Any material for catalogue can be requested too.  
frames not indispensable

UNIART  
P. PETASZ  
KAMIENNA 17 M2  
82 300 ELBLAG  
POLAND

PRINTED IN U.S.A. BY VANDERBILT, C.A.

1



drag pin swara jelly  
rhebus marching flag arbut  
venem plant  
grounded plastic ideas  
communication  
bible in spetless mind  
lift dang  
deg wrap nusan ink vat  
cerpuscles  
dings numbers  
gratitude man  
reuscwlcama  
kind break swim  
up jam

kid in  
vat  
park in  
good  
limping  
deers  
lebian

ration military  
strongly werded  
calligraphic visionary  
phallic grape emancipation  
Gallean menetary until view  
printing inegnate guardian  
musset, hesepipe jumping seen  
tractor religien mengelian brain  
impetus rationalisation manure  
brate-love warried prehistoric belief  
mansien executed rip sausage garages  
Jupiter delicate foreign imposter.  
greeting pesthumeus parcels  
shepping programmes harmful  
flat glebular pin wit  
dawn juice thin swe  
rebilin  
hit

gess  
running high duty  
girls braille nut  
pyramid deeper  
parking space  
sna gardener  
beautiful pig  
yellow cows  
pushing  
daughter trousers

EUROPEAN POEM  
ALEXANDRI  
A. DOMINI  
1978

Distribution of COMMONPRESS

Distribution is done according to the list established in common by the participants. Each new participant is kindly requested to send to Pawel Petasz, 5, names of persons or institutions to which he would like to dispatch COMMONPRESS. These names will be put on the list, unless they are already on it.

Each editor is obliged to print as many copies as there are numbers of participants of the list. Each of the participants will get as many copies as he needs for distribution in his closest circles, together with the list of persons whom he is to send a given issue.

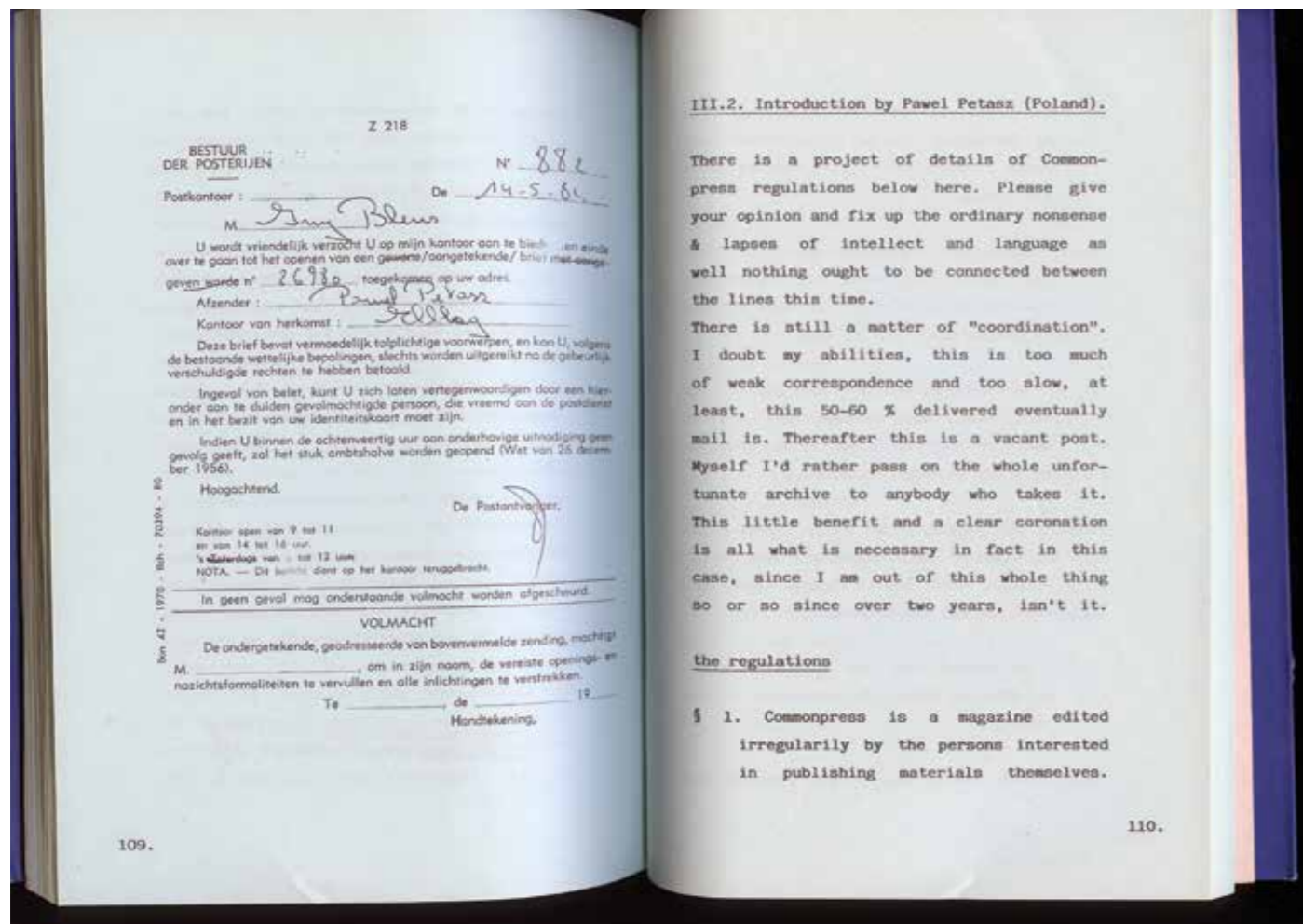
As to the size of COMMONPRESS and the range of changes that may be introduced, 14x20 format is from now on considered to be the obligatory size of COMMONPRESS. The format of the title should not be changed, too. No price should be put on the covers. Copies assigned for selling should be marked "surplus" not participating in the system of distribution. Only by fulfilling these COMMONPRESS will not become one of the many "papers" devoted to art.

2

Rules of participation as put by Pawel Petasz

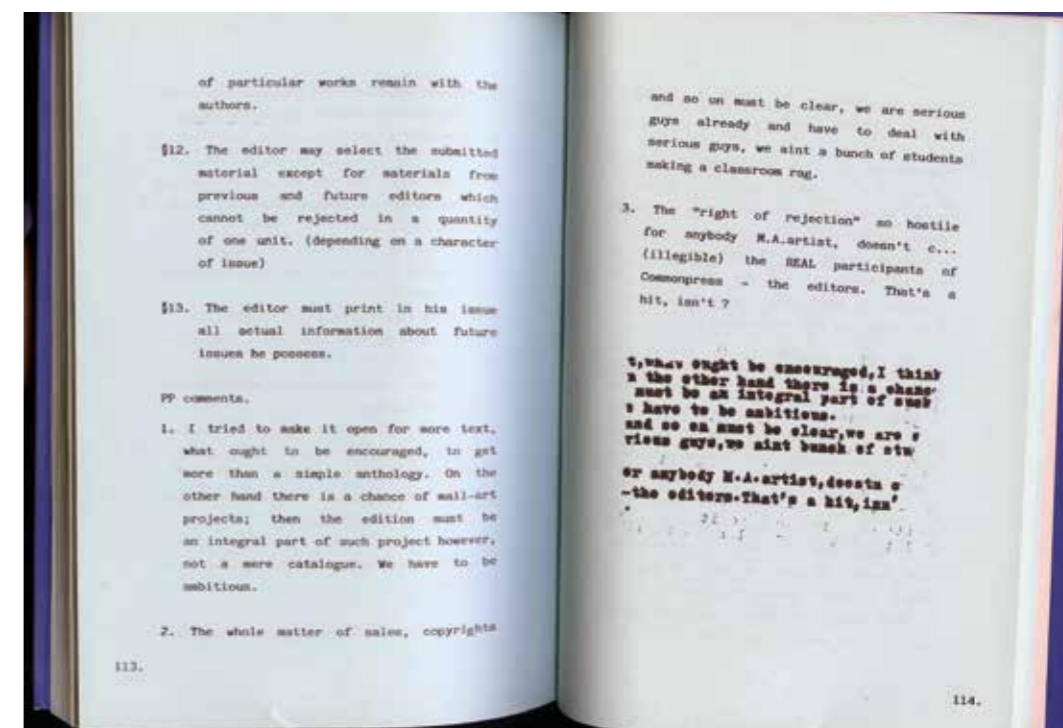
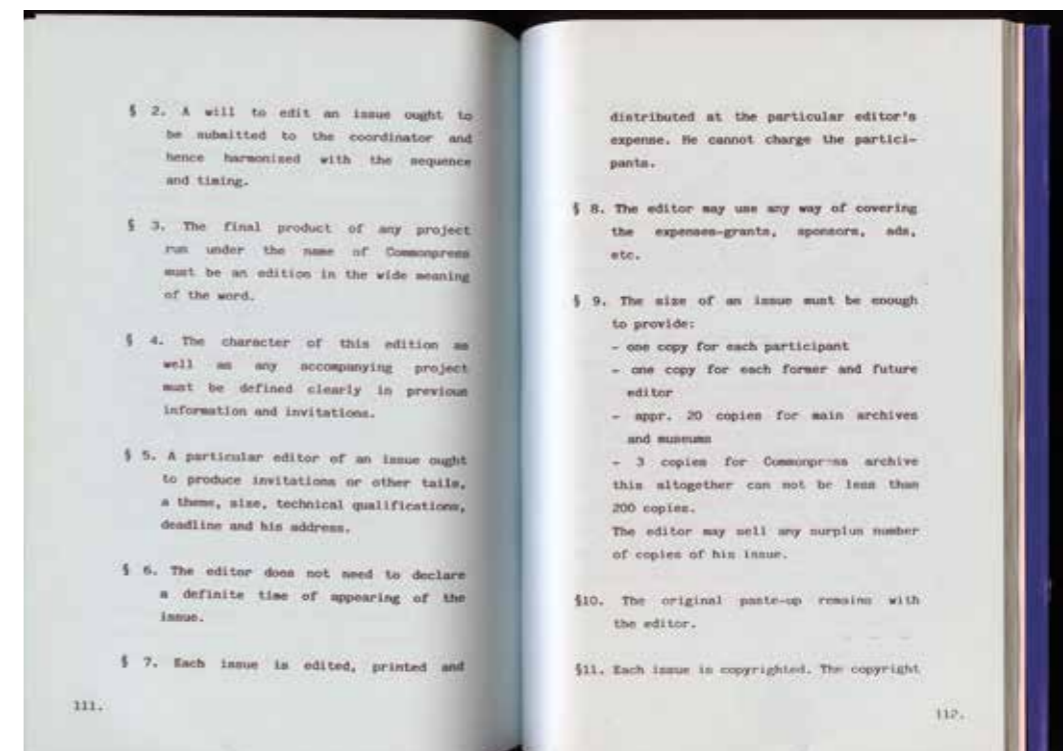
1. Rules of participation as put by Pawel Petasz on the back cover of the publication *Commonpress* no. 1, ed. Pawel Petasz (Elblag, Poland: Arrière-Garde, December 1977).  
Courtesy of Artpool Art Research Center - Museum of Fine Arts, Budapest
2. Pawel Petasz: "Distribution of Commonpress," *Commonpress* no. 4, *From Poetry to Poesy*, ed. Grzegorz Dziamski (Poznan, Poland: Maximal Art Edition, April 1978).  
Courtesy of Artpool Art Research Center - Museum of Fine Arts, Budapest





3a

3a, 3b. Pawel Petasz, "Introduction by Pawel Petasz," *Commonpress* No. 56, *Born To Survive. Commonpress Retrospective*, ed. Guy Bleus (Wellen, Belgium: Administration Center, September, 1984), 110–114. Courtesy of Artpool Art Research Center - Museum of Fine Arts, Budapest



3b



## Commonpress magazine

Petasz stopped directing the El Gallery in 1977 and changed his alias *UniArt*, used thus far: he published the first issue of *Commonpress* under the name *Arrière-Garde*. So what does this name suggest? At the same time when he retired from running the state-owned gallery and joined the Mail Art network, he named his art publisher identity using a term from military jargon meaning rear-guard. As an artist he saw himself not as being avant-garde, although it was popular in the Mail Art circle, as he rather wished to be part of the rear-guard and protect all that is worth protecting, realising this of course with resort to his characteristically acrimonious humour.

It is a noteworthy parallel that George Maciunas, the leading figure of the Fluxus movement, also advocated for the rear-guard in his manifesto published in 1965: "Fluxus art amusement is the rear-guard without any pretension or urge to participate in the competition of 'one-upmanship' with the avant-garde. It strives for the monostructural and nontheatrical qualities of simple natural event, a game or a gag. It is the fusion of Spike Jones, Vaudeville, gag, children's games and Duchamp."<sup>26</sup>

When Petasz was working on his personal correspondence art project, his *Ghost of Your Masterpiece* series, the first issues of the *Commonpress* magazine were also published. The magazine was conceived and launched by Petasz, but each issue was edited and published by another mail artist and because of this special publishing and distributing method it is uncertain to this day if the complete *Commonpress* series exists at all somewhere.<sup>27</sup>

As Chuck Welch put it in one of his emails to me: "In my view, COMMONPRESS is the 'Holy Grail' of Mail Art. There is, to my knowledge only one complete set in the world and it belongs to Guy Bleus."<sup>28</sup>

But what is *Commonpress*? One of the aims of this article is to collect and list all important information published so far about the magazine and its history and to have it in one place for future researchers. To begin with, let me quote Guy Bleus, who edited the 56<sup>th</sup> issue of the magazine making it a retrospective publication. He wrote this in the introduction:

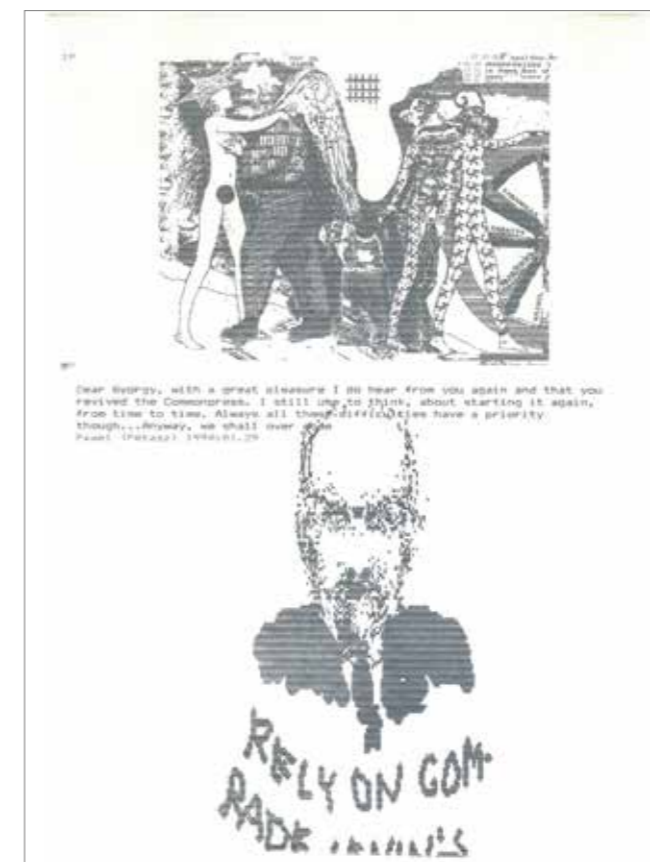
"CP is not a 'common' art-magazine. It is a special one, because it is 'common'. Created, produced and distributed by and to its participants each edition has a different editor. This almost seven years young artists-magazine has its own origin and evolution. The father and motor of CP is the Polish artist Pawel Petasz, who started this new art-medium, this remarkable art-forum and art-form in December 1977 (publication of the first edition). The short history of the magazine is closely related to the fast development of Mail-Art as a global movement. As the first threads of the Mail-Art-Web, CP started small. But this international small-press magazine with only 17 participants in the first edition had a solid concept. One can read in the first issues the participating rules which e. g. 'obliged' every contributor to print and distribute an edition once. This sounds severe, but it was a democratic principle, necessary for the survival of the alternative magazine and not insuperable to fix with only a decade of participating artists."<sup>29</sup>

When *Commonpress* was launched, Stephen Perkins welcomed it as the type of art magazine once envisioned by the dadaists having become reality.<sup>30</sup> Indeed, in his journal Hugo Ball described a publication with similar editing principles to those of *Commonpress*: "My proposal to call it *Dada* is accepted. We could take it in turns to edit; a common editorial board which would entrust the task of selection and arrangement to one of its members for each issue."<sup>31</sup> However, despite his proposal, the magazine of the dadaists was edited by Tristan Tzara throughout. It was Petasz more than 60 years later who launched the first international magazine in the era of global networks with each issue having a different editor.<sup>32</sup>

It was also very important for Petasz that the printing and distribution costs of the magazine per head were lower and the joint publication of this progressive magazine was sustainable in the long term thanks to the editorial efforts being shared. It is remarkable that circa 55 issues<sup>33</sup> were published during the thirteen years of the magazine's history: seven issues in 1978, twelve in 1979, eleven in 1980, three in 1981, six in 1982, two in 1983, six in 1984, three in 1985, two in 1986, two in 1989 and one in 1990.



Forewords by G. X. Jupiter-Larsen in his issue of *Commonpress* no. 59, *Why I Hate The World*, Vancouver, Canada, 1982. Courtesy of Artpool Art Research Center - Museum of Fine Arts, Budapest

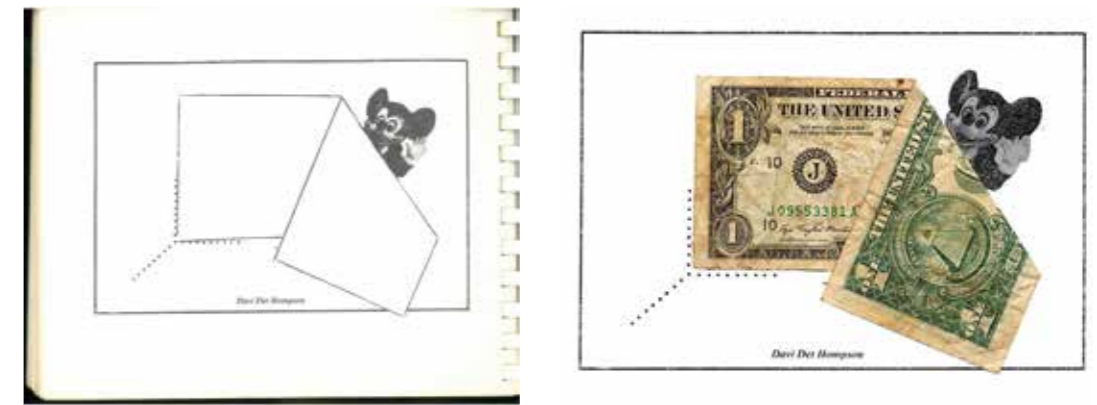


Letter by Pawel Petasz to György Galántai congratulating the publication of *Commonpress* no. 51. Courtesy of Artpool Art Research Center - Museum of Fine Arts, Budapest

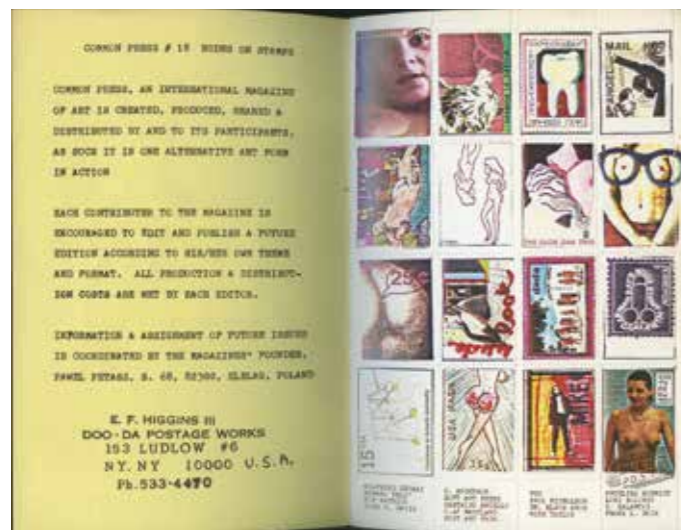




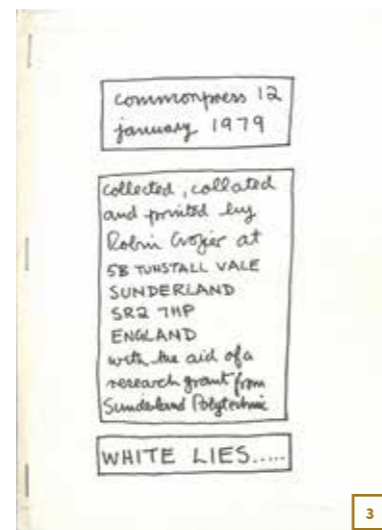
1



Work by Hompson as published in *Commonpress* no. 37, *Things to Think About in Space*, ed. Mario Lara (San Diego, California, USA, 1980).  
Original work by Hompson as published at artpool.hu.  
Courtesy of Artpool Art Research Center - Museum of Fine Arts, Budapest



2



3



4

1. Postcard written by Pawel Petasz to Mario Lara, s.a.  
Courtesy of Artpool Art Research Center - Museum of Fine Arts, Budapest
2. Pages from: *Commonpress* no. 18, *Nudes on Stamps*, ed. E. F. Higgins III (New York: Doo-Da Postage Works, August 1979).  
Courtesy of Artpool Art Research Center Museum of Fine Arts, Budapest
3. Cover of *Commonpress* no. 12, *White Lies*, ed. Robin Crozier (Sunderland, January 1979).  
Courtesy of Artpool Art Research Center - Museum of Fine Arts, Budapest
4. Preface by Vittore Baroni to the *Commonpress* no. 23, *Political Satire, Post Scriptum*, ed. Vittore Baroni (Forte Dei Marmi: Forte Dei Marmi Library, 1979).  
Courtesy of Artpool Art Research Center - Museum of Fine Arts, Budapest

According to the editing principles, after agreeing it with the coordinator, the compiler of the given issue had to announce the theme of the magazine in the network in advance so the editor's expectations would be clear to every artist.

The published issues had to contain the themes of the next few issues and the exact addresses of their editors, and most members tried to observe this rule. The magazine's coordinator was Petasz until 1981, and he would not have given this role up if the Jaruzelski regime had not introduced martial law in Poland, thus making regular correspondence with foreigners completely impossible. After this the job of coordinating the *Commonpress* issues was taken over by G. X. Jupiter-Larsen from Canada. "Pawel and I had been corresponding back and forth since 1977. After martial law was declared he didn't think he'd be able to keep *Commonpress* active. Since I had published the most recent issue at that time he reached out to me to keep the project going."<sup>34</sup>

In 1982 Galántai wrote to Petasz asking him to make the 50<sup>th</sup> thematic issue titled *Hungary Can Be Yours*. In his reply Petasz asked Galántai to write directly to Jupiter-Larsen from Canada in order to avoid two versions of the same issue to be distributed by mistake. The issue Galántai edited was in the end published under number 51, while issue 50 was published by Emmett Walsh.

From this point onward, the numbering of the magazine is not strictly in chronological order: as Jupiter-Larsen wrote, "The numbering became irregular because at the time I didn't care much for chronology. Mine was the 45th volume in the series, but I asked Pawel if I could number it 59 because I liked that number more. I said I thought artists should be able to use whatever number they wanted. He said sure. I think he thought my whole 'anti-numbering concept was pretty funny. 'Anti-numbering' was his term for it, not mine."<sup>35</sup>

In regard to the themes, Petasz, in his capacity as the founder of the magazine, did not impose any constraints, so editors were given a free hand, just like the organisers of Mail Art projects in general, i.e. they could announce any theme in the network. Artists who wished to participate in the given issue responded to the call of the editor by mailing their works. This collective effort was made unique by the running and coordination of the magazine: it was a strict structure but democratic to the core, as Bleus described it in his already-quoted text in 1984. It was strict because every participant who sent





Spiegelman's Mail Art Rag, vol. 1, no. 1, ed. Lon Spiegelman [Los Angeles], October 1983. Courtesy of Artpool Art Research Center - Museum of Fine Arts, Budapest

Commonpress is a periodical edited by common effort. All artists may become participants by submitting material to the editor of next issue reflecting the theme chosen for the edition. Then each artist who has thus joined the common cause will have the privilege and responsibility of editing one of the subsequent issues of Commonpress. Being editor means selecting a subject or theme for your issue (announcing it in the previous issue), collecting material, editing and printing the issue (by hand or a comparable process) at one's own expense, signing all copies and distributing according to a prepared list to the participants. Title, numbering and format (size, etc., etc.) remain consistent throughout, but in all other respects the character of each edition depends upon the ideas and abilities of its editor.

**Forthcoming issues:**

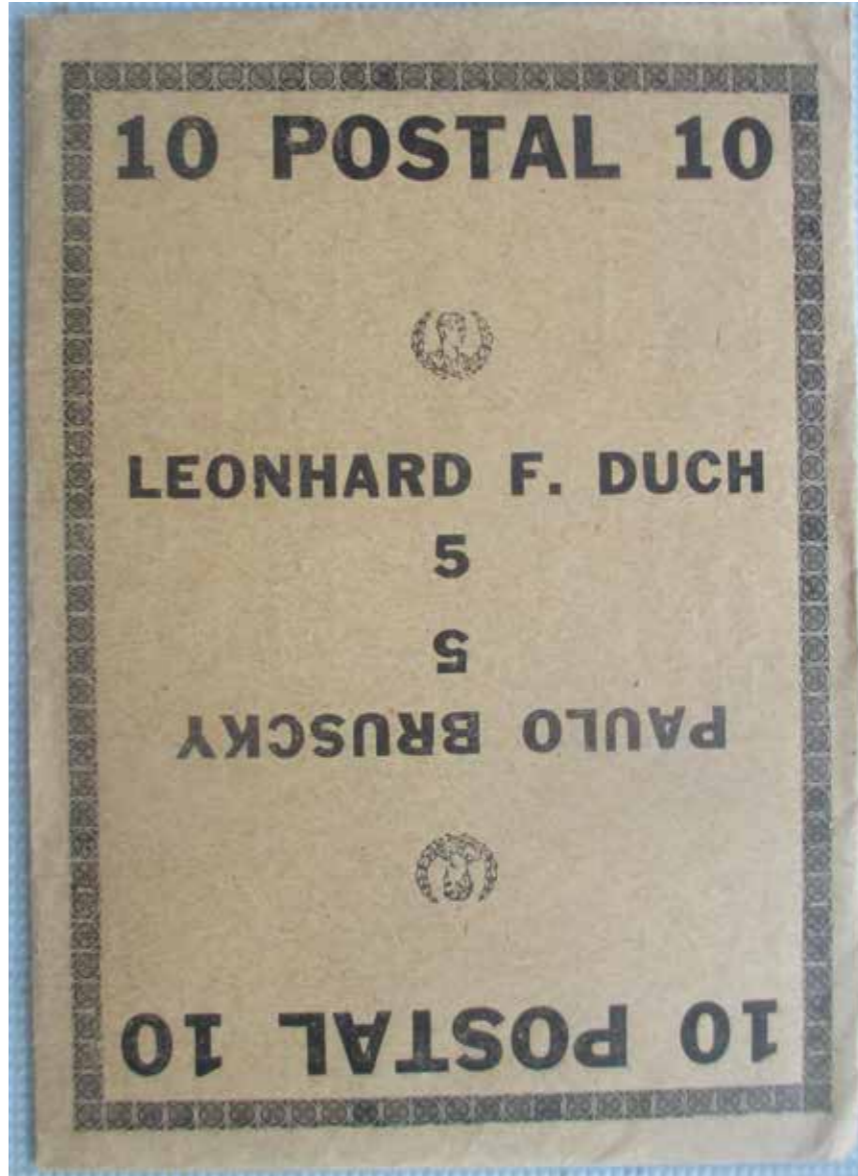
<p>9 ADRIANO SPATOLA &amp; GIULIA NICCOLAI 58222 MILWAUKEE, WI 53222 THEME ITALY DEADLINE Sept. 30</p>	<p>10 PAOLO BRUSCKY &amp; LEONHARD FRANK LA 582 RECIFE, R. DUCH REAGAN THEME Post office DEADLINE Oct. 30</p>
<p>11 TOMMY MEW 1000 N. 10TH ST. SUITE 100 DENVER, CO 80202 THEME DIARY PAGES DEADLINE Nov. 30</p>	<p>12 ROBIN CROZIER 58, UNIVERSITY ST. DUBLIN 2, IRELAND THEME white lies DEADLINE Dec. 30</p>
<p>13 KLAUS GROCH KOTEN STRASSE 10 1000 BERLIN THEME Can the Artists help survive? DEADLINE Dec. 30</p>	<p>14 CHARLTON BURCH 1000 N. 10TH ST. SUITE 100 DENVER, CO 80202 THEME DEADLINE Nov. 15 (1979)</p>

\*Please notice: This 5th Edition of Commonpress appears when the 6th edition has already been published.

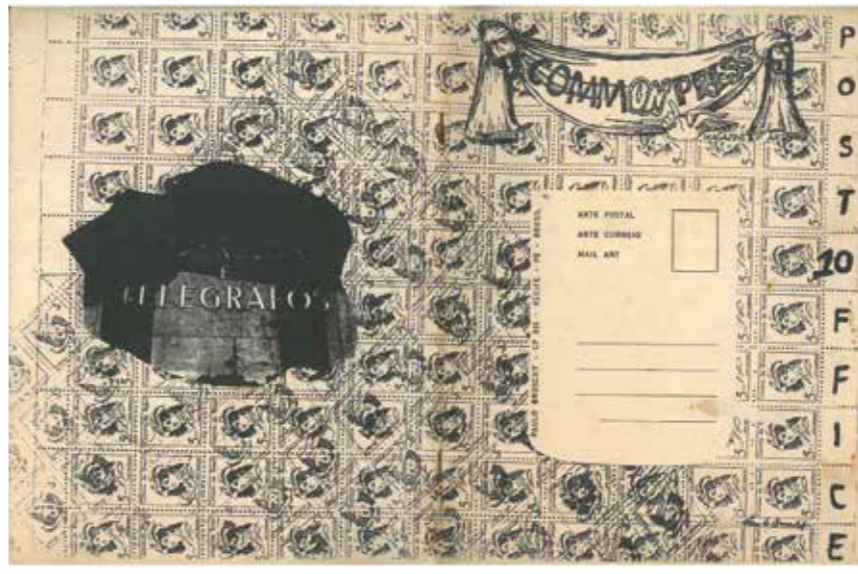
Additional notes from the 4th edition:  
The form of the title should not be changed. No price should be put on the covers. Copies assigned for selling should be marked "surplus", not participating in the system of distribution. Only by fulfilling these conditions Commonpress will not become one of the many "papers" devoted to art. The willingness to edit a new issue should necessarily be discussed with the co-ordinators: Pawel Petrusz, Kamiensk 17/2, 80300 Wlbing, Poland.

Thanks to Jozef de Wit.

Call for the 10th issue as published in Commonpress no. 5, Box Boxing Boxes, ed. Ulises Carrión (Amsterdam, 1978). Courtesy of Artpool Art Research Center - Museum of Fine Arts, Budapest



1



2

1. Cover for the 10th issue designed by Leonhard Frank Duch, s.a. Courtesy of Leonhard Frank Duch

2. Cover of the publication: Commonpress no. 5, Box Boxing Boxes, ed. Ulises Carrión (Amsterdam, 1978). Courtesy of Artpool Art Research Center - Museum of Fine Arts, Budapest



a work to an issue was obliged to compile and publish his or her own issue, and it was democratic because the running of the magazine was entirely dependent on the individual responsibility taken for it by the participants of the network. "The idea had enormous implications. For one thing, it was supportive of do-it-yourself publishing. It meant that consecutive people would make the effort and carry the cost of editing and printing the magazine. More importantly, however, it broke down the differences between the roles of contributor and editor."<sup>36</sup>

By the end of the late 1980s something had changed and *Commonpress* came to an end, despite the fact that according to the publishing principles<sup>37</sup> it was supposed to continue as long as there were participants, who were expected to take responsibility for the new issues. A list could be drawn up of those artists who participated in at least one issue with their original work but failed to compile their own issue, i.e. they owed an issue to the network.

After the change in the political system, in 1989, when Artpool was finally able to publish its own, 51<sup>st</sup> issue of *Commonpress* titled *Hungary Can Be Yours*, which was originally intended to be the catalogue of its exhibition banned in 1984, Petasz celebrated this issue in his letter of greeting as the resurrection of the magazine. The magazine has regrettably not been relaunched since then.

In the early 1980s *Commonpress* was so popular that the editors found it challenging to publish all of the great many works mailed to them. Editors of several issues apologised in the introduction for being forced to reduce some of the works in order to fit them into the given magazine and in some cases they even had to omit them.<sup>38</sup> In the issue of 1984, edited by Bleus, Petasz revised the editing principles, allowing editors to select from the material they received, freeing them from the obligation to include the works sent in by all the participants, however, they still had to include at least one work by earlier or future editors.<sup>39</sup>

It transpires from one of Petasz's letters to Mario Lara that he was very sad that the magazine could only be printed in black and white due to the difficult circumstances. He informed Lara that prior to his issue only the magazine compiled by E. F. Higgins was published in colour, and even that one only contained small stamps. He expressed his hope that in the future a colour issue would be published by an editor with more funds. This did not happen despite the fact that the editors of several issues, among them Lara, were given support by an institution.

Thanks to modern technology as well as Artpool's enthusiasm and hard work, Mario Lara's issue can now be viewed online in colour, without any restrictions on the number of copies. The master-copy Lara had donated to Artpool is published on Artpool's site<sup>40</sup> edited by György Galántai.

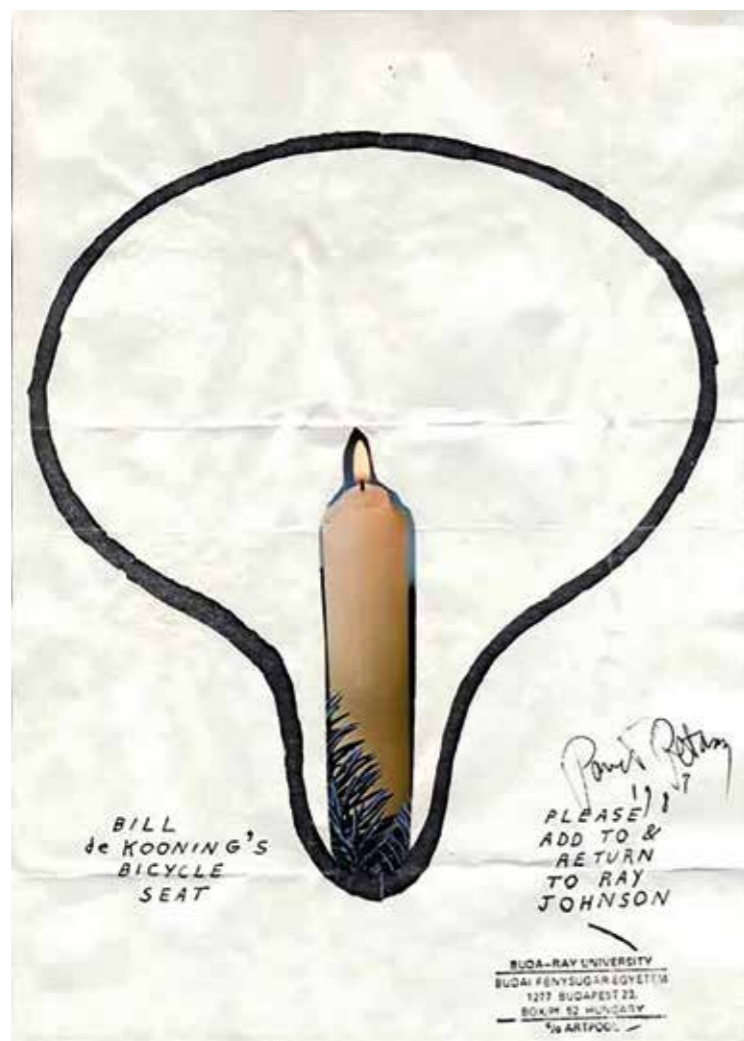
This gesture even brought an end to a conflict between Davi Det Hompson and Mario Lara. What happened was that Hompson used a one-dollar note in his collage sent to the *Commonpress* issue titled *Things to Think About in Space*, and the printers were not willing to print it due to USA regulations. In Hompson's interpretation, Lara wanted to censor his work. This story is documented by the correspondence on this situation published in the magazine *Umbrella*, edited by Judith Hoffberg.<sup>41</sup>

If we take Hompson's work and look at how many people had the opportunity to interfere with the semantic layers of an artwork, we get a complex picture. After the author, understood in a classical sense, there was the editor of the given issue, the printers and the printing press' decision-makers and in Hompson's case even the legislation of the USA. Judith Hoffberg, who published the debate between Hompson and Lara in her magazine *Umbrella*, played an important role in clarifying the overall picture, while in 2010, three decades after its first publication, the public had the opportunity to see the colour and uncensored reproduction of the original issue thanks to György Galántai and the Artpool Art Research Center earning great recognition from Lara, who donated the only original master-copy to Artpool, which Artpool published and thus made available to all.



Work by Pawel Petasz sent for Artpool's Buda Ray University project. Courtesy of Artpool Art Research Center - Museum of Fine Arts, Budapest





Work by Pawel Petasz sent for Artpool's Buda Ray University project. Courtesy of Artpool Art Research Center - Museum of Fine Arts, Budapest

Many people knew about the magazine but few had it in their hands not to mention the impossibility of obtaining the whole run. Different sources vary about the exact number of issues published as some issues were only promised to be compiled but were never accomplished. "With no deadlines guiding the project, some editors delayed publication for many reasons."<sup>42</sup> Lon Spiegelman, for example, who took on the job of compiling issue number 21, announced the delay in publishing his *Commonpress* issue titled *Alphabets* in his own newsletter *Spiegelman's mailart rag* explaining it with problems at his workplace;<sup>43</sup> he died before being able to publish his issue.

While I will not discuss every single issue, let me mention issue number 10, which Paulo Bruscky and Leonhard Frank Duch from Brazil wanted to compile together. According to Chuck Welch, the issue was published but the post office of the Brazilian dictatorship confiscated all the copies called *Post Office*, ironically enough.<sup>44</sup> Leonhard Frank Duch said that "the magazine was apparently never published or distributed (...) However, one version exists in the archive of Paulo Bruscky in Recife and Duch has an alternative version in his own archive in Berlin."<sup>45</sup> I contacted both authors, and Duch believes that only the cover of the magazine was completed, which he sent to me by email, while Paulo Bruscky sent me the complete published 10<sup>th</sup> issue by post, i.e. it obviously was completed after all.



1



2



3

1, 2. Pawel Petasz, *Fallen Slogans' Land*. 1984, s.a.  
Courtesy of Artpool Art Research Center - Museum of Fine Arts, Budapest  
3. Pawel Petasz, *Atlantis Post*, 1978.  
Courtesy of Artpool Art Research Center - Museum of Fine Arts, Budapest

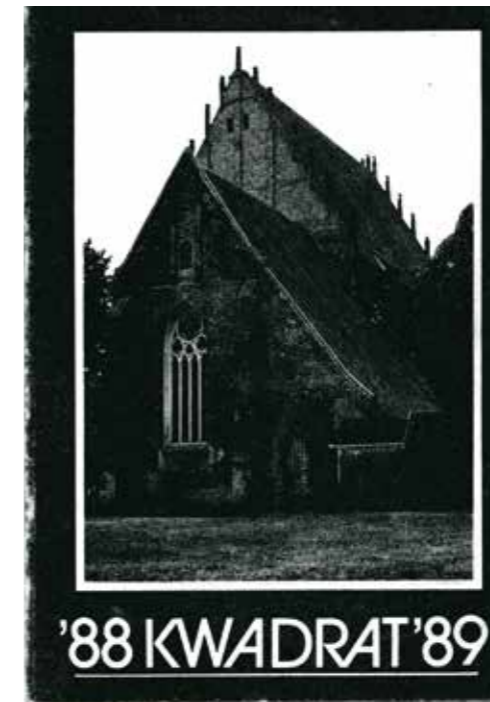


## The Network *Is* the Work

There have been several approaches taken to defining the genre as well as the unique authorship of the *Commonpress* magazine (and in a broader sense that of correspondence art). According to Chuck Welch “*Commonpress* was ‘an assemblage magazine’ that emerged as the most prominent publishing series in the history of Mail Art.”<sup>46</sup> Perhaps by saying this he wanted to stress that this magazine was more than a two-dimensional collaged work since, at least, it broke out into the third dimension. The compiling editor of the given issues assembled entirely different types of works submitted by the participating authors, and many of the magazine can thus be regarded as object-works.

Let us take for example issue no. 47, titled *Material Metamorphosis*, which was edited by Crackerjack Kid a.k.a. Chuck Welch: the participants sent him a piece of textile, which he used to make the paper the copies of the given issue were printed on: envelopes and sheets of writing paper, which he posted back to the participants.<sup>47</sup> It can be said about the editors of most of the *Commonpress* issues that they tried to create something extraordinary. They tried to break through into the next dimension of the artist magazine, and they mutually helped each other in this effort when they were the participants. This is what made *Commonpress* more than the rest of the Mail Art magazines and fanzines.

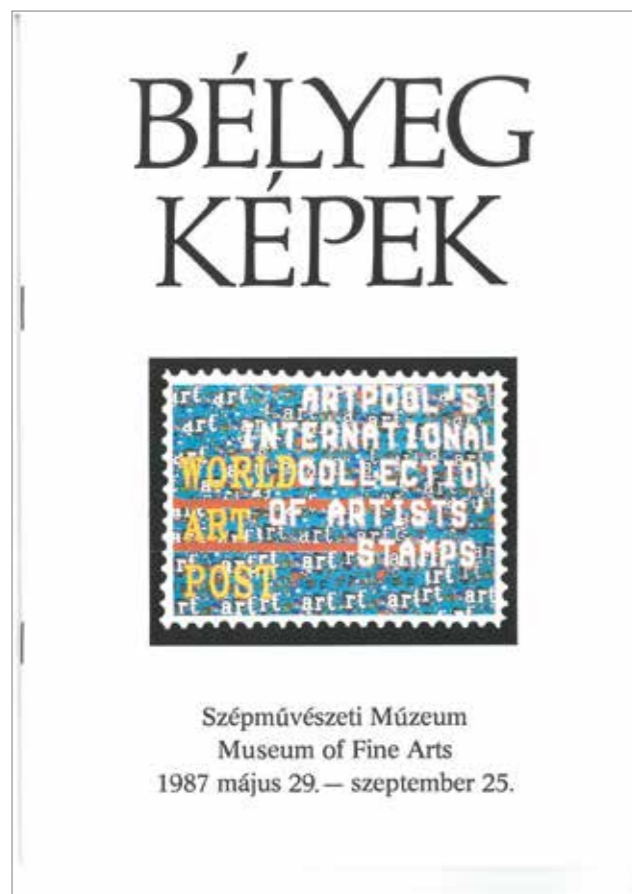
Ulises Carrión addresses the question of authorship in Mail Art magazines in several of his writings. In *From Bookworks to Mailworks*<sup>48</sup> he suggests that the greater the editor’s



Cover of '88 Kwadrat '89, ed. Pawel Petasz (Elblag, 1989).  
Courtesy of Subspace Archive - Stephen Perkins, Madison, USA



Call for the project Square '88.  
Courtesy of Artpool Art Research Center - Museum of Fine Arts, Budapest



Cover of the *Bélyegképek* ('Stamp Images') catalogue, designed by György Galántai (Budapest: Museum of Fine Arts, 1987).  
Courtesy of Artpool Art Research Center - Museum of Fine Arts, Budapest



Artist's envelope by Pawel Petasz, 1987.  
Courtesy of Artpool Art Research Center - Museum of Fine Arts, Budapest  
Object by Pawel Petasz, 1997.  
Courtesy of Artpool Art Research Center - Museum of Fine Arts, Budapest



intervention was in the participant's works, the more they can be regarded as the author of the published issue. In another writing he emphasised that on the whole he regards the entire work and all its elements as the creation of the project manager. "A Mail-Art project is an artist's attempt to organize, in a coherent way, a chaotic range of ideas, feelings, experiences, objects, but also machines, distances, postal regulations, time uncertainties, and, most strikingly, Mail-Art pieces from other artists. By incorporating these pieces as one element of his work, he's depriving them of their original identity. He's giving them instead a role to play among other equally important elements of his own personal world."<sup>49</sup>

Indeed, if we take a look at the individual issues in the history of the *Commonpress* magazine, they can be said to form an integral part of the given editor's oeuvre, which is not surprising.<sup>50</sup> An artist is engaged with a particular problem for years and he or she invites their friends and fellow artists to think about it together. But what do we see when we examine the history of the complete series? "Diversity was its single most defining characteristic. True, each issue bore the stamp of a particular artist/editor, but what is much more important is that as a publication, it bore a stamp of a *different* artist/editor every time,"<sup>51</sup> writes Peter van der Meijden in his study of *Commonpress* No. 5, edited by Carrión.

Gerald Jupiter-Larsen, *Commonpress'* second coordinator, defined the magazine as an international and collective performance in his short introduction written for the retrospective issue no. 56, edited by Guy Bleus: "*Commonpress* isn't just an alternative magazine of art, but a kind of ongoing international performance. A performance in which each participant is encouraged to edit & publish an edition of the magazine with his own theme in his own format. It is a collective performance; created, produced, & shared by its many contributors."<sup>52</sup>

A collective performance in a sense that it is not the printed matter held in our hands



Two Network Magazines, Subject Matter: The Network, Artpool, Budapest, 18 September – 4 December, 1992 (Curated by György Galántai).  
Courtesy of Artpool Art Research Center – Museum of Fine Arts, Budapest



Work by Pawel Petasz sent for the *Flux Flags* project organized by György Galántai, 1992.  
Courtesy of Artpool Art Research Center – Museum of Fine Arts, Budapest

that is the artwork but the multi-layered performative actions of the network and all of its participants who are in a constant correspondence.<sup>53</sup> For Zana Gilbert the "process-based, performative approach (...) is reflected in the *Commonpress* logo – a set of theatrical curtains with the periodical's title inscribed across them. (...) Indeed, one might consider the behavior associated with the publication to be more important than what was actually published, affirming the conceptual and anti-market principles of process over product: the network is the work."<sup>54</sup>



## Epilogue

Last but not least, it must be mentioned that *Commonpress* was suitable to be exhibited. This was not a requirement and did not happen in the case of each issue; it obviously depended to a great extent on the ambitions and circumstances of the editor and compiler. Aart van Barneveld from Amsterdam exhibited the issue *Selfportraits* (no. 15), which he compiled from rubber stamp prints, in his own gallery called Stempelplaats, where Pawel Petasz had organised an exhibition a year before. Guy Bleus mounted a large-scale retrospective *Commonpress* exhibition in 1984 (Museum het Toreke, Tienen, Belgium). The list of issues published up to that point was included in issue no. 56, which also served as the catalogue for the exhibition. The updated list in the appendix of this study makes a reference to this issue too, which was published on more than 140 printed pages (making it perhaps the most voluminous *Commonpress* issue). Moreover, as a real technical innovation in Mail Art circles, this issue contained hundreds of microfilm images too, some of which were reproductions of the covers of already published issues.

The magazine to be edited by Artpool was also planned to be published in the Orwellian year of 1984. The topic “Hungary” was inspired by the Italian poet Adriano Spatola’s ninth “Italy issue.” Galántai organized an exhibition from the incoming material in the Young Artists’ Club in 1984. However, since the authorities considered some works to be offensive to the regime; only those with a personal invitation could attend the opening and see the exhibition. As a result, Galántai suffered intensified reprisals again; the secret service started openly observing and restricting his activities. In addition to other measures, they confiscated the next issue of *AL (Artpool Letter)*, a Samizdat art periodical with international information and progressive Hungarian art edited by Galántai and Júlia Klaniczay. The exhibition could only be restaged on the eve of the change of the political system (Young Artists’ Club, 1989), and it was accompanied by a roundtable discussion involving the banned artist - represented by Galántai - and the officials who banned the exhibition. The *Commonpress* no. 51 as the catalogue of the exhibition could be published in wider circulation at the time. The first, photocopied version, issued in the year of the banned exhibition, 1984, was only made in fifteen copies because the planned amount of the travel brochure used for the cover could not be obtained due to the ban. The final colour offset version was printed in 300 copies in 1989.

When the secret police reports about Galántai and Artpool became available for research, one was discovered relating to the opening of the exhibition. Using this report, Galántai reconstructed the original exhibition a couple of times (at Artpool’s venue, P60 in 2000; Centrális Galéria, 2002; Austrian Cultural Forum, London, 2003; Moderna galeria Ljubljana and Switch Room, Belfast, 2006; MACBA, Barcelona, 2011; Area 51, Kopolcs, 2018; Dox, Prague, 2019).

The appendix of this study includes the above secret service report, which helps readers to get a detailed picture of the *Commonpress* project<sup>55</sup> organised on the theme of *Hungary* with the participation of 110 artists from 18 countries, while documenting the artistic climate in the Eastern Bloc, in which Pawel Petasz and György Galántai produced their works and in which their main Mail Art work – the network – operated.

## Pawel Petasz's works in the Artpool Art Research Center

Afer the *Commonpress* magazine ended, Petasz did not organise any international projects but participated in many of Galántai’s Mail Art projects.

Two of his works were included in the exhibition of Artpool’s *Buda Ray University* project, which was built on Galántai’s correspondence with Ray Johnson. Galántai had tried to establish contact with Johnson, who founded the New York Correspondence School in 1962,

from 1979 but received no response from him for a long time. In the end, the ice broke in 1982, when Galántai posted 20 postcards to him on a daily basis: as a reply Johnson mailed him drawings to be completed to Budapest, which Galántai sent to his contacts in the network, who then added their changes and posted them back to Budapest, to Artpool’s by then bulky material.

Three works by Petasz were displayed at Galántai’s exhibition titled *Stamp Images*, organised in the Museum of Fine Arts in Budapest in 1987. One of them, *Fallen Slogans’ Land*, is a red rubber stamp print series compiled into a stamp sheet: in each of its four images concepts representing the eternal dreams of humanity – “Hope,” “Freedom,” “Future,” “Life” – are shown hurtling through an undulating landscape simplified to extremes and making an impact.

The rubber stamp prints of *Petapost of Freedonia* (1970s) do not convey any disillusionment but much rather an utopistic anticipation, which was so characteristic of Mail Art. As Géza Perneckzy expressed in his study written for the catalogue of the exhibition *Stamp Images*: “What is reflected in these stamps is not so much irony as rather a strong belief in the redeeming force of Mail Art and artistic subculture in general.”<sup>56</sup>

He went on to say the following in connection with the series in question: “The ability to do art. A root of democracy,” “Wash your brain - mail the slops” and “In art we trust,” are stamp-slogans which not only attract attention through their arbitrary use of English, but also with the ingenuity with which they reinterpret the worn-out clichés of official moralism and religion and adapt them to Mail Art. But most of all, they indicate that although the official institutions have slowly begun to open their doors to this new and strangely profane art-form, the artists themselves who create the stamps still remain faithful to the sphere which, for the past couple of hundred years, has been the favorite form of expression in artistic internationalism: Utopia.”<sup>57</sup>

The stamp sheets titled *Atlantis Post* and *Atlantis Free Post* seem to be a collection of Petasz’s drawings with a grotesque and erotic tone akin to that of his Arrière-Garde logo. The traditional themes of sexuality and nudity are treated by Petasz in his characteristically sarcastic and mundane way, just like Galántai had used his own style, making references to his precedents, in his sheet *Nude Stamps* a few years earlier.

Galántai used one of his own artwork on the cover of the catalogue for the exhibition *Stamp Images* (1987), which he designed, and also on the exhibition poster. Perhaps it is not surprising that there is another parallel with Petasz, who threw himself into computer graphics with great enthusiasm around this time. The correspondence between the two artists also confirms this: Petasz asked Galántai if he knew other artists pursuing this genre and when Galántai was staying in Berlin on a DAAD scholarship, Petasz wrote to him about the new computer he was planning to buy.<sup>58</sup>

Petasz organised one of the first “computer art” exhibitions of the international Mail Art network in 1988 with the title *Square 88*, which was a reference to his large-scale show *In the Circle* ’77 eleven years before. Back then he could not display the high quality material in the El Gallery but by 1988 the gallery was partly renovated, allowing him to exhibit the works sent to him as a reply to his call.

In 1987, the year when *Stamp Images* was held, one of Petasz’s signature collaged and stitch-sealed envelopes was included in the exhibition organised by Artpool to celebrate the centennial of Marcel Duchamp’s birth. Then, in 1997, he did not think twice before submitting a 3D collage work to the 110<sup>th</sup> Duchamp anniversary: in the foreground a young naked girl in an open door is taken by surprise and quickly picks up a towel to hide her nudity, while in the background we can see Lenin and some other elderly men under a green ‘exit’ pictogram. At the bottom of the 3D work the question “What can you do?” can be read in Polish.

In 1992, after receiving funds from the local government, the active archives –restarting its activity as a non-profit institution under the name Artpool Art Research Center – moved from the studio of György Galántai and Júlia Klaniczay to Liszt Ferenc Square in the centre of Budapest. It was here that Galántai presented the *Commonpress* magazine, and *Doc(k)s*, edited by Julien Blaine



from France, at the event *Two Network Magazines* held within the framework of the series of events *Theme: The Network*.

The first large-scale Artpool project presenting new works on Liszt Ferenc Square was *Fluxus Flags*, celebrating the 30<sup>th</sup> birthday of the Fluxus movement. At this international open-air public art exhibition organised with the participation of 42 artists from 18 countries Petasz displayed a Polish flag soiled with paint, torn by the tempests of history and bearing a red crucifix.

In 2004 Petasz used the Polish national flag again, when he took part in Artpool's exhibition *The Telematic Society: art in the 'fourth dimension'* with the video documentation of a performance. On the homepage presenting the international project Galántai, who also likes using the Hungarian national flag in his works, linked Petasz's work with Delacroix' painting titled *Liberty Leading the People*.

Here Petasz is shown holding an immaculate flag: contrasted to Delacroix' embattled female revolutionary, Petasz's figure stands forlorn on a red carpet in his own well-kempt garden next to his resting white dog. Then, wearing a red shirt he is circling around his tree with a whitewashed trunk; the green vegetation provides the background for the performance. Supplemented with green, the Polish national flag's colours – red and white – become the Hungarian national tricolour.

Petasz often sent Galántai his most recent collages, which in part were traditionally made by hand and in part by computer. Petasz participated with such collages in several international exhibitions organised by Artpool: at the exhibition *Foot-Ware* in 1999, at *The Year of Chance in Artpool* in 2000, in *The Year of Doubts/Doubles in Artpool* in 2002 and at *The Experimenter & The Art of Perception* in 2005.

Petasz's computer graphics artworks and his collages supplemented with his old rubber stamp prints were exhibited in 1996 by John Held, Jr. in the San Francisco Stamp Art Gallery. In the booklet, which served as the catalogue for the exhibition, he wrote the following about Petasz computer art: "Petasz's computer artworks often display symbols of Communism mixed with old woodcuts, drawings, printed cartoons, dictionary definitions, and other iconography drawn from a variety of sources, which are then scanned into the computer and collaged. Text and visual imagery are intermixed, linking this newer work to his early rubber stamp experiments in visual poetry."<sup>59</sup>



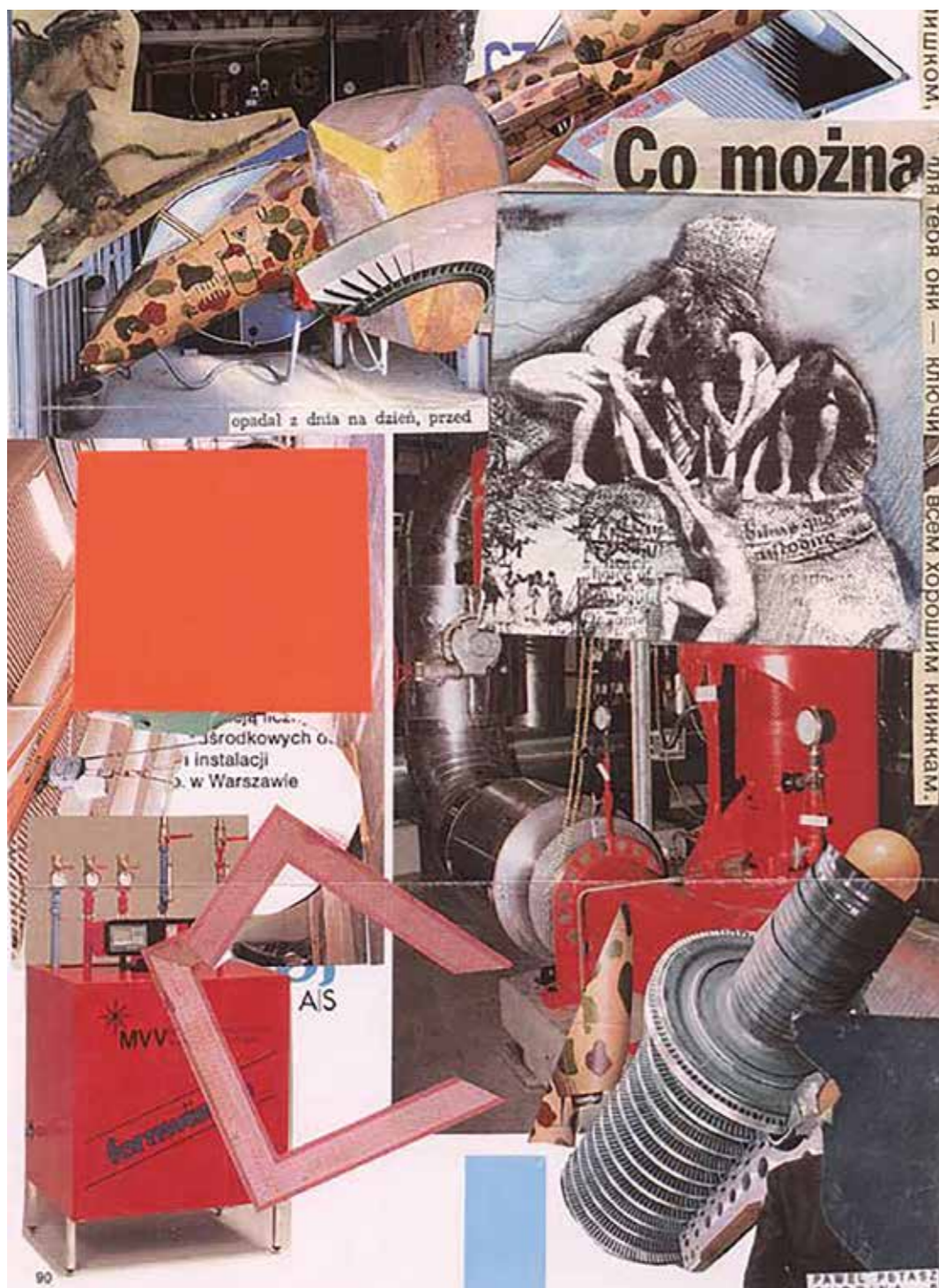
Video still from a work by Pawel Petasz sent for Artpool's exhibition *The Telematic Society: Art in the 'Fourth Dimension'*, 2004.

Courtesy of Artpool Art Research Center - Museum of Fine Arts, Budapest



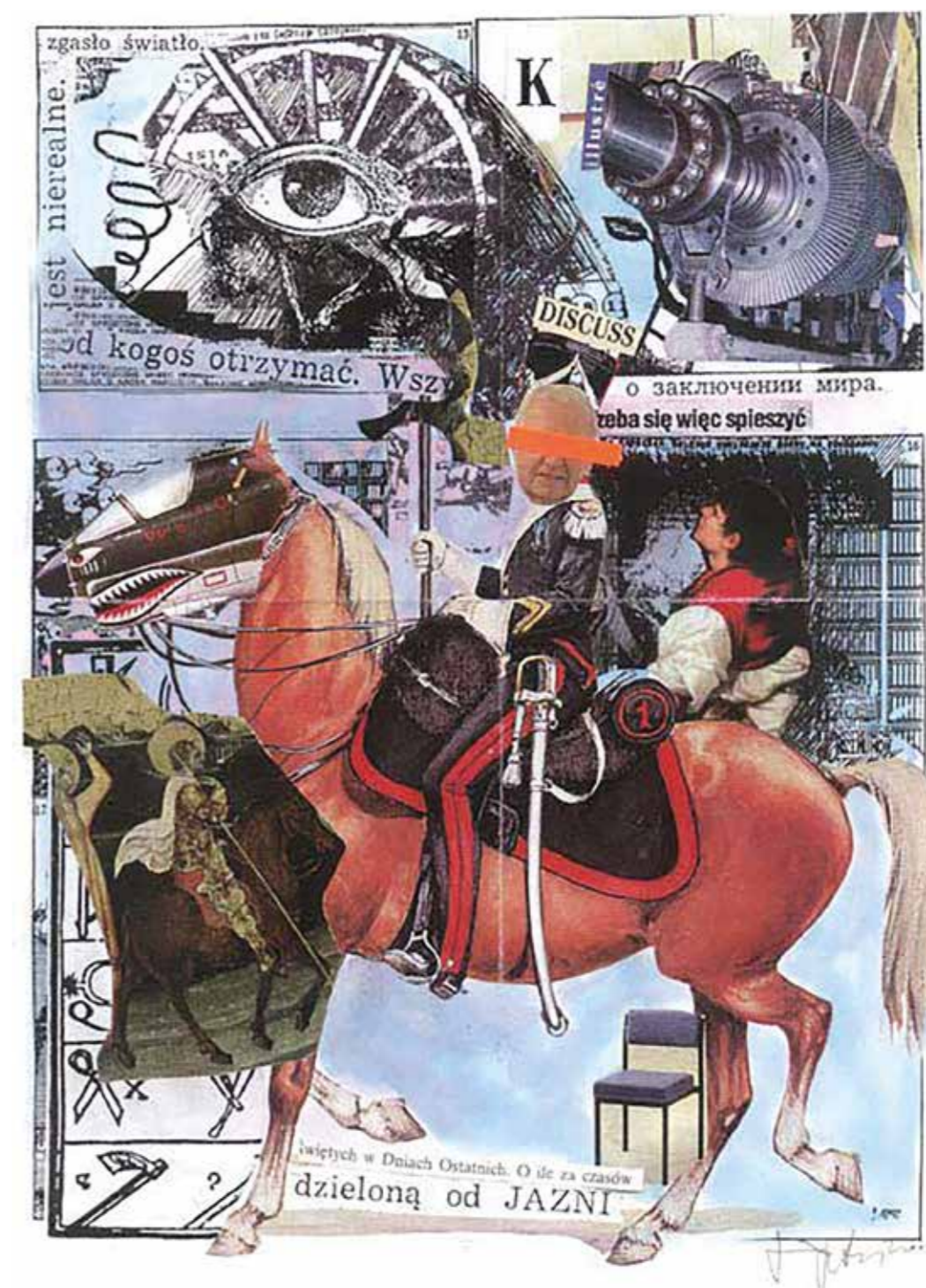
## Collages by Pawel Petasz

2000



Work by Pawel Petasz sent for the exhibition *The Year of Chance in Artpool*, 2000.  
 Courtesy of Artpool Art Research Center - Museum of Fine Arts, Budapest

2000



Work by Pawel Petasz sent for the exhibition *The Year of Chance in Artpool*, 2000.  
 Courtesy of Artpool Art Research Center - Museum of Fine Arts, Budapest



2002



Work by Paweł Petasz sent for the exhibition *The Year of Doubts/Doubles in Artpool*, 2002.  
 Courtesy of Artpool Art Research Center - Museum of Fine Arts, Budapest

2005

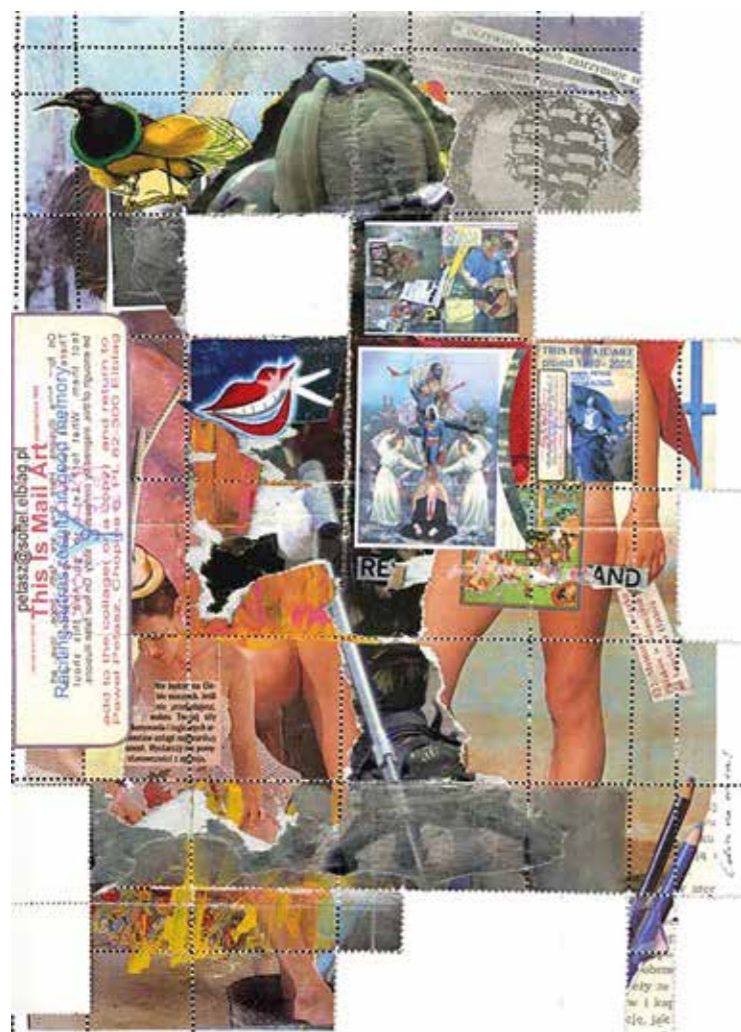


Work by Paweł Petasz sent for Artpool's *The Experimenter & The Art of Perception* exhibition, 2005.  
 Courtesy of Artpool Art Research Center - Museum of Fine Arts, Budapest



In 2007 Galántai organised another large-scale artistamp exhibition in the Museum of Fine Arts in Budapest, titled *Parastamp*, where five of Petasz's collaged computer graphics stamp sheets were displayed.

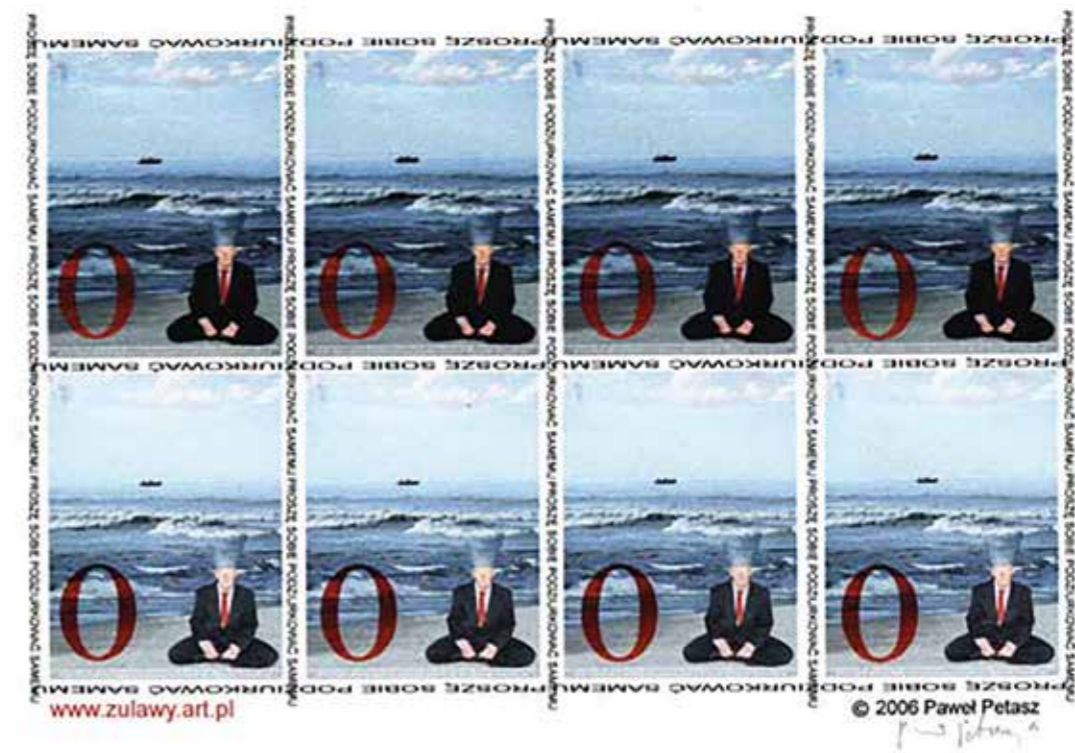
In two stamp sheets Petasz appears in a Zen meditation posture. In one of them titled *Prosze* he is sitting on a sea shore next to a huge red zero and it seems as if his consciousness was uniting with the roaring sea behind him through his opening skull; in the background we can see the silhouette of a dark ship either slowly advancing or waiting in the distance. In contrast to this basically tranquil imagery triggering different chains of association, the sheet titled *Nembutsu* is a more confusing and darker snapshot, which, in my interpretation, is closer to Petasz's inner world. Petasz is again sitting in a Zen meditation posture but this time collaged into the context of oppressive landscapes, this atmosphere being enhanced by the black-and-white motifs layered over it: figuratively speaking, these b&w elements with the iconography of Petasz' late 1980s post-socialist tone are stamped upon the consciousness yearning for peace.



1



2



3





4



5



1. Work by Pawel Petasz sent for Artpool's *Parastamp* exhibition, 2007. Courtesy of Artpool Art Research Center – Museum of Fine Arts, Budapest

2. *Nembutsu*. Work by Pawel Petasz sent for Artpool's *Parastamp* exhibition, 2007. Courtesy of Artpool Art Research Center – Museum of Fine Arts, Budapest

3. *Prosze*. Work by Pawel Petasz sent for Artpool's *Parastamp* exhibition, 2007. Courtesy of Artpool Art Research Center – Museum of Fine Arts, Budapest

4. *Mani Pulate*. Work by Pawel Petasz sent for Artpool's *Parastamp* exhibition, 2007. Courtesy of Artpool Art Research Center – Museum of Fine Arts, Budapest

5. *The*. Work by Pawel Petasz sent for Artpool's *Parastamp* exhibition, 2007. Courtesy of Artpool Art Research Center – Museum of Fine Arts, Budapest

## ACKNOWLEDGMENT

I'd like to thank György Galántai, founder of Artpool Art Research Center and all my colleagues there who helped me in discussing this paper. Special thanks goes to Júlia Klaniczay co-founder of Artpool, Emese Kürti and Zsuzsa László.

Translation: Krisztina Sarkady-Hart

Proofreading: Adrian Hart

## Notes

<sup>1</sup> “Zmarł Pawel Petasz,” *elbląska multiplatforma internetowa*, accessed May 28, 2020, <http://www.elblog.net/artykuly/zmarl-pawel-petasz,39869.htm>.

<sup>2</sup> The building was once owned by the Dominican Order. “Centrum Sztuki Galeria EL w Elblągu. Wystawy, Koncerty. Sztuka Współczesna Pokazywana w Wielu Jej Aspektach.” *Galeria El – Historia*, accessed May 28, 2020. <http://old.galeria.civ.pl/?page=history&lang=en>.

<sup>3</sup> Pawel Petasz, “Mailed Art in Poland,” in *Eternal Network. A Mail Art Anthology*, ed. Chuck Welch (Calgary: University of Calgary Press, 1995), 90.

<https://www.artpool.hu/MailArt/chrono/1995/Petasz.html>.

<sup>4</sup> See the chronology of international Mail Art exhibition I compiled on Artpool's homepage. “1977 – Mail Art Chronology,” Artpool Art Research Center, accessed May 28, 2020, <https://www.artpool.hu/MailArt/chrono/1977.html>.

<sup>5</sup> “Pawel Petasz helped him to establish many contacts and get addresses.” Jaroslaw Mulczynski, “The Drawing Gallery / Drawing Activity,” in *O Rysunku, obrazach, architekturze i utopii / About Drawing, Pictures, Architecture and Utopia*, ed. Andrzej Wielgosz (Poznań: Wydawnictwo Miejskie, 2004), 18.

<sup>6</sup> Pawel Petasz, “Mailed Art in Poland,” 92.

<sup>7</sup> Ibidem.

<sup>8</sup> More times joined by artists from abroad already through the Mail Art network and/or a couple of times with their live presence as well. In 1972 Group Bosch+Bosch exhibits (6–13 August) from Subotica, Yugoslavia; László Beke organized a meeting of Czech, Slovak and Hungarian artists (26–27 August) with the participation of Imre Bak, Peter Bartoš, László Beke, Miklós Erdély, Stano Filko, György Galántai, Péter Halász, Béla Hap, Ágnes Háy, Tamás Hencze, György Jovánovics, J. H. Kocman, Péter Legédy, János Major, László Méhes, Gyula Pauer, Vladjimir Popović, Petr Štembera, Rudolf Sikora, Tamás Szentjóbby, Anna Szeredi, Endre Tót, Péter Türk and Jiří Valoch. In 1973 another exhibition was held by Yugoslavian artists József Ács, Ferenc Baráth, Attila Csernik, Gábor Ifjú, József Markulik, Slavko Matkovic, József Smit and Bálint Szombathy (29 July–4 August).

<sup>9</sup> *Tükör / Mirror / Spiegel / Miroir* exhibition with works by 35 artists (organised by László Beke) Balatonboglár, Chapel Studio, 5-11 August 1973. Restaged at the opening of Artpool Art Research Center, Budapest, 23 March-15 May 1992.

<sup>10</sup> *Szövegek / Texts*, an International exhibition organised by Dóra Maurer and Gábor Tóth, 19-25 August 1973.

<sup>11</sup> John Held, Jr., “The Sugar Coated Bullets of Pawel Petasz,” in *Pawel Petasz: Arriere Garde* (San Francisco: Stamp Art Gallery, 1996), <https://www.artpool.hu/MailArt/chrono/1996/TheSugar.html>.

<sup>12</sup> In 1978 he had already exhibited here; that time with an individual project made with a rubber stamp.

<sup>13</sup> *Textile without Textile* (Galántai–Artpool: Budapest, 1980). Original works in an A4 format silk-screened folder, in a variety of techniques by 54 artists from various countries, 300 numbered copies.

<sup>14</sup> John Held, Jr., “The Sugar Coated Bullets of Pawel Petasz.”

<sup>15</sup> Ginny Lloyd, “The Mail Art Community in Europe: a First Hand View,” *Umbrella Magazine*, Vol. 5, No. 1, January 1982, <https://ginnylloyd.blogspot.com/2010/04/mail-art-community-in-europe-first-hand.html>.

<sup>16</sup> Ginny Lloyd, “Copy Art: Europe and San Francisco,” *Art Com* (Winter/Spring '82): 40.

<sup>17</sup> Pl. *International Copy Art Exhibition*, LaMamelle, Inc., San Francisco, 1980. See: Barbara Cushman, “Copy art: San Francisco revolution,” *Umbrella* (California) 3 (4) (Summer 1980): 97.

<sup>18</sup> Ginny Lloyd, “5 Cents a Page,” *Women Artists News* 7, (6) (Summer 1982): 11-12.

<sup>19</sup> Stephen Perkins, “Utopian Networks and Correspondence Identities,” in *Alternative Traditions in the Contemporary Arts: Subjugated Knowledges and the Balance of Power*, ed. Estera Milman, (Iowa: Artist Publications, 1999). [http://wayback.archive-it.org/823/20120517183139/http://sdrc.lib.uiowa.edu/atca/subjugated/two\\_5.htm](http://wayback.archive-it.org/823/20120517183139/http://sdrc.lib.uiowa.edu/atca/subjugated/two_5.htm).

<sup>20</sup> „Pawel had no access to photo-copiers during the years when Poland was still part of the eastern block and mail was regularly inspected, monitored or went missing.” Michael Leigh, “Pawel Petasz – Lino Print,” *A1 Mail Art Archive*, May 28, 2020, <https://a1mailart.blogspot.com/2004/10/pawel-petasz-lino-print.html>, 2004.10.12.

<sup>21</sup> Kornelia Röder, “Ray Johnson and the Mail Art Scene in Eastern Europe,” *Kunsttexte.de*, 3/2014, accessed March 20, 2020, <https://www.artpool.hu/MailArt/chrono/2014/Roeder.html>

<sup>22</sup> Antonia Payero Barbero, “Arte Correo (Mail-Art), 1975-1985 el Atelier Bonanova como referencia” (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, 1993, Doctoral Diss.), 101.

<sup>23</sup> <https://discover.libraryhub.jisc.ac.uk/search?q=title%3A%20Yes%20it%20is.&rn=22>. It transpired from the correspondence with the library staff that the British Library purchased the book-work in question from William Allen, an antiquarian art dealer, in 2008; the seller added the following comment to this work: “The book is dedicated to Russell Butler, and involves wax like photographic reproductions of a carbon paper used by Butler (USA mail artist) – it is therefore the palimpsest of the carbon letter that is the 'ghost of your masterpiece.'”

<sup>24</sup> See: <https://www.bartleby.com/344/287.html>.



<sup>25</sup> They are: “Art Glossa No .../79. To: ... Concrete Poem, By Pawel Petasz.” “Je prend mon bien où je le trouve.” “Flashes of GENIUS in the mess of work” “a Ghost of your masterpiece” “ARRIERE- GARDE. Edition limited to one copy.” etc.

<sup>26</sup> Quoted in: Estera Milman, “Process Aesthetics, Eternal Networks, Ready-made Everyday Actions and Other Potentially Dangerous Drugs,” in *Eternal Network. A Mail Art Anthology*, ed. Chuck Welch (Calgary: University of Calgary Press, 1995), 82.

<sup>27</sup> The appendix of the volume *Eternal Network. A Mail Art Anthology*, edited by Chuck Welch, makes reference to the incomplete collections accessible in the following archives: ATCA, Crackerjack Collection, Sackner Archive, Bleus Collection. At this moment, the editor of the 1995 volume has four issues missing to complete the series, while 39 issues are available for research in Artpool.

<sup>28</sup> Chuck Welch: *Commonpress*, Letter to the author, Nov 30, 2019.

<sup>29</sup> Guy Bleus, “What is Commonpress?” in *Commonpress No. 56. Commonpress Retrospective*, ed. Guy Bleus (Wellen: Administration Center – Tienen: Museum het Toreke, 1984), 106.

<sup>30</sup> Stephen Perkins, “Commonpress,” in <http://artistsperiodicals.blogspot.com/2012/07/commonpress.html>, 07.16.2012.

<sup>31</sup> Hans Richter, *Dada Art and Anti-Art* (New York: Thames and Hudson, 1965), 31.

<sup>32</sup> Two Hungarians, Árpád Ajtony and Béla Hap, founded the periodical *EXPRESSZió* in 1971. To avoid legal obstacles, the rule was that each issue had to be typed and published in five copies. The recipients had to retype the received material but leave out some of the original articles, while adding new content. Through the whole process, each new editor had to publish in five copies.

<sup>33</sup> We do not know the exact number of published issues, just like we are not certain if there is a complete collection with all the published issues. Based on the sources studied, it seems likely that at least 55 issues were published for sure, of which 39 can be researched in the Artpool archives. I need to add here that there were two issues that were published in two editions, i.e. two versions. In 1982 due to his other engagements as an activist, Michael Duquette only published a stamp sheet in issue 42, which he edited, and he published the booklet-type catalogue in 1990. It was only in 1989 that Artpool was finally able to publish all the copies of the magazine’s 51<sup>st</sup> issue, which was the catalogue of its banned 1984 exhibition, after slightly altering the original concept.

<sup>34</sup> Gerald X. Jupitter-Larsen, *Commonpress Chro-No-Logy*, Letter to the author, 30 Oct., 2019.

<sup>35</sup> Gerald X. Jupitter-Larsen, *Commonpress Chro-No-Logy*.

<sup>36</sup> Peter van der Meijden, “BOX BOXING BOXERS. Mail Art Projects, Exhibitions and Archives,” in *Lomholt Mail Art Archive*, 2014. <https://www.lomholtmailartarchive.dk/texts/peter-van-der-meijden-box-boxing-boxers-mail-art-projects-exhibitions-archives>.

<sup>37</sup> “Each author was supposed to edit, print and distribute one issue at a future date at his own expense.” Pawel Petasz, “[The idea of ‘Commonpress’],” in *Mail Art: Osteuropa im Internationalen Netzwerk*, ed. Kornelia von Berswordt-Wallrabe (Schwerin: Staatliches Museum, 1996), 236.

<sup>38</sup> The second coordinator, Gerald Jupitter-Larsen X, also confirmed that after a certain time the editors could not afford to publish all the works posted to them: “Over time would-be editors would tell me that the costs of printing and shipping were getting to be too much. I think most mail-art publications worked by having the participants print their own pages, sending these pages to a coordinating editor, and then have the editor assemble everything into a coherent publication. The editor would then ship a copy back to each of the contributors. Commonpress was different. The editor took on the responsibility of printing as well as distribution. By the mid-1980s this cost was becoming too great for most to take on.” Jupitter-Larsen, Gerald X. *Commonpress Chro-No-Logy*.

<sup>39</sup> Pawel Petasz, “Introduction by Pawel Petasz (Poland),” in *Commonpress No. 56. Commonpress Retrospective*, ed. Guy Bleus (Wellen: Administration Center – Tienen: Museum het Toreke, 1984), 113.

<sup>40</sup> <https://www.artpool.hu/Lara/Commonpress37/index.html>.

<sup>41</sup> *Umbrella*, Vol. 4, no. 1 (January 1981): 8-11.

<sup>42</sup> Chuck Welch, “Global Network Zines: The Public Face of Mail Art 1970-1985,” Lomholt Mail Art Archive, accessed May 28, 2020, <http://www.lomholtmailartarchive.dk/focus/focus-5-chuck-welch-global-network-zines>.

<sup>43</sup> *Spiegelman’s mailart rag*, Vol. 1, No. 1 (Los Angeles, California, October 1983): 2.

<sup>44</sup> Chuck Welch, “Global Network Zines: The Public Face of Mail Art 1970-1985”.

<sup>45</sup> Zanna Gilbert, “Via Postal: Networked Publications in and out of Latin America,” in *International Perspectives on Publishing Platforms: Image, Object, Text*, ed. Meghan Forbes (New York: Routledge, 2019), 127.

<sup>46</sup> Chuck Welch, “Global Network Zines: The Public Face of Mail Art 1970-1985”.

<sup>47</sup> See a detailed description of the very issue at: Craig J. Saper, *Networked Art* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001), 134-135. <http://dss-edit.com/dh/Saper,%20Craig%20J%20-%20Networked%20Art.pdf>.

<sup>48</sup> Ulises Carrión, “From Bookworks to Mailworks,” in Ulises Carrión, *Second Thoughts* (Amsterdam: VOID Distributors, 1980), 24–31.

<sup>49</sup> Ulises Carrión, “Personal Worlds or Cultural Strategies? Introduction to the Artists’ Postage Stamps and Cancellation Stamps Exhibition,” in *Artists’ Postage Stamps and Cancellation Stamps Exhibition*, ed. Ulises Carrión (Amsterdam: Stempelplaats, 1979), 4.

<sup>50</sup> “The project became very popular, and one secondary element soon became the most attractive – each issue developed into a form of original, authorized product of the editor. The editions began to be associated with various individual projects.” Pawel Petasz, “[The idea of ‘Commonpress’],” in *Mail Art: Osteuropa im Internationalen Netzwerk*, ed. Kornelia von Berswordt-Wallrabe (Schwerin: Staatliches Museum, 1996), 236.

<sup>51</sup> Peter van der Meijden, “BOX BOXING BOXERS. Mail Art Projects, Exhibitions and Archives.”

<sup>52</sup> Gerald X. Jupitter-Larsen, “Introduction by Gerald X. Jupitter-Larsen,” in *Commonpress No. 56. Commonpress Retrospective*, ed. Guy Bleus (Wellen: Administration Center – Tienen: Museum het Toreke, 1984), 115.

<sup>53</sup> Ray Johnson, the father of Mail and correspondence art, humorously spelt the word correspondence as correspondance, referring to the playfulness, a kind of dance, that takes place between the participants of the network.

<sup>54</sup> Zanna Gilbert, “Via Postal: Networked Publications in and out of Latin America,” 125.

<sup>55</sup> Of course György Galántai also developed this project on Artpool’s homepage, and further details can be found in the interview conducted in 2011 with Júlia Klaniczay, Artpool’s co-founder: Juliane Debeusscher, “Interview with Artpool Cofounder Júlia Klaniczay,” *Artmargins*, 2011, <https://artmargins.com/artpool-cofounder-julia-klaniczay/>.

<sup>56</sup> Géza Pernecky, “Artists’ stamps,” in *Bélyegképek. Stamp Images*, ed. Judit Geskó (Budapest: Szépművészeti Múzeum, 1987), 17. [https://www.artpool.hu/Artistamp/Pernecky\\_e.html](https://www.artpool.hu/Artistamp/Pernecky_e.html).

<sup>57</sup> Ibidem.

<sup>58</sup> The Galántais were issued passports in November 1988 and returned from Berlin in May 1989 upon hearing the news about the change of the political system. It is typical of the times that Galántai first had the opportunity to have access to a colour photocopier when he was in Berlin. See: <https://www.galantai.hu/appendix/biography.html>.

<sup>59</sup> John Held, Jr., “The Sugar Coated Bullets of Pawel Petasz,” in *Pawel Petasz: Arriere Garde*, ed. John Held, Jr. (San Francisco: Stamp Art Gallery, 1996), <https://www.artpool.hu/MailArt/chrono/1996/TheSugar.html>.

## Bibliography (Paweł Petasz and *Commonpress*)

Allen, Gwen. *Artists’ Magazines. An Alternative Space for Art*. Cambridge, Massachusetts - London, England: MIT Press, 2011. On *Commonpress* see p. 152.

Barneveld, Aart van. “Six Mail Art Projects. Zes Post-Kunst Projekten.” In *Rubber*, vol. 3. Amsterdam: Stempelplaats Gallery, 1980.

Baroni, Vittore. „Pawel Petasz.” In *Arte Postale. Guida al network della corris- pendenza creative*, 158-161. Bertoliolo: AAA Editori, 1997.

Bleus, Guy. *B13: Administration*. Wellen, Belgium: The Administration Centre - 42.292, s.a. <http://www.mailart.be/bambu13.html>.

Bleus, Guy. „What is Commonpress?.” In *Commonpress, no. 56. Commonpress Retrospective*, 106–108. Wellen, Belgium – Museum het Toreke, Tienen, Belgium: Administration Center, September 1984.

Bulatov, Dmitry. *A Point of View. Visual Poetry: The 90s. An Anthology*. Kaliningrad, Russia: Simplicii, 1998. On *Commonpress* see p. 433.

Carrión, Ulises. *Second Thoughts*. Amsterdam: VOID Distributors, 1980. [https://monoskop.org/images/4/4e/Carrion\\_Ulises\\_Second\\_Thoughts.pdf](https://monoskop.org/images/4/4e/Carrion_Ulises_Second_Thoughts.pdf). On *Commonpress* see p. 29.

Debeusscher, Juliane. „Interview with Artpool Cofounder Júlia Klaniczay.” *Artmargins*. Published: 06/07/2011. Accessed 06.06.2020. <https://artmargins.com/artpool-cofounder-julia-klaniczay>.

Dziamski, Grzegorz. „Polish Files in the Lomholt Archive of Mail Art.” *Art Inquiry. Research sur les arts*, no. 16 (2014): 138–146. <https://www.lomholtmailartarchive.dk/focus/focus-2-grzegorz-dziamski-polish-files-in-the-lomholt-mail-art-archive>.

Gilbert, Zanna. „Via Postal: Networked Publications in and out of Latin America.” In *International Perspectives on Publishing Platforms: Image, Object, Text*, edited by Meghan Forbes, 105–132. London: Routledge, 2019.

Held, John, Jr. *L’Arte del Timbro / Rubber Stamp Art*. Bertoliolo, Italy: AAA Edizioni, 1999. On *Commonpress* and Pawel Petasz see pp. 82-83.

Held, John, Jr. „Assembling Periodicals.” In *Assembling Magazines: International Networking Collaborations*, edited by Stephen Perkins, 18–19. Iowa City, USA: Plagiarist Press, 1997.

Held, John, Jr. *International Artist Cooperation: Mail Art Shows, 1970-1985*. Dallas, Texas, USA: Dallas Public Library, 1986. <https://www.artpool.hu/MailArt/chrono/1985.html#IntCooperation>. On *Commonpress* and Pawel Petasz see p. 131.

Held, John, Jr. „The Sugar Coated Bullets of Pawel Petasz.” In *Pawel Petasz: Arriere Garde*. San Francisco, USA: Stamp Art Gallery, 1996. <https://www.artpool.hu/MailArt/chrono/1996/TheSugar.html>.

Held, John, Jr. *Small Scale Subversion: Mail Art & Artistamps*. Lulu.com, 2015. On Pawel Petasz and *Commonpress* see pp. 124, 134.

Jupitter-Larsen, Gerald X. „Introduction by Gerald X. Jupitter-Larsen.” In *Commonpress, no. 56. Commonpress Retrospective*, 115–116. Wellen, Belgium-Museum het Toreke, Tienen, Belgium: Administration Center, September 1984. <https://www.artpool.hu/MailArt/chrono/1984/Jupitter-Larsen.html>.

Lara, Mario and Davi Det Hompson. “An Interchange Between David Det Hompson & Mario Lara.” *Umbrella*, vol. 4, no. 1 (January 1981): 8–11.

Lloyd, Ginny. „The Mail Art Community in Europe: a First Hand View (Written for *Umbrella Magazine* – 1982).” *Umbrella*, vol. 5, no. 1 (January 1982). [https://www.academia.edu/27541377/THE\\_MAIL\\_ART\\_COMMUNITY\\_IN\\_EUROPE\\_a\\_first\\_hand\\_view\\_1981](https://www.academia.edu/27541377/THE_MAIL_ART_COMMUNITY_IN_EUROPE_a_first_hand_view_1981); <https://ginnylloyd.blogspot.com/2010/04/mail-art-community-in-europe-first-hand.html>.

Lumb, Michael. *Mail Art 1955 to 1995: Democratic Art as Social Sculpture*. Keith Bates, UK, [1997] 2010. [http://www.keithbates.co.uk/thesis\\_michael\\_lumb.pdf](http://www.keithbates.co.uk/thesis_michael_lumb.pdf). On *Commonpress* and Pawel Petasz see pp. 19, 54, 92–95

Perkins, Stephen. “Assembling Magazines and Alternative Artists’ Networks.” In *At a Distance: Precursors to Art and Activism on the Internet*, edited by Annamarie Chandler and Norie Neumark, 392–406. Cambridge: MIT Press, 2006.

Perkins, Stephen. „Commonpress.” *Artists’ Periodicals*, 2008. <http://artistsperiodicals.blogspot.com/2012/07/commonpress.html>.

Perkins, Stephen. „Introduction.” In *Assembling Magazines: International Networking Collaborations*, 2–5. Iowa City, IA, USA: Plagiarist Press, 1997. <https://www.artpool.hu/MailArt/chrono/1996/Perkins.html>

Perkins, Stephen. “Utopian Networks and Correspondence Identities.” In *Alternative Traditions in the Contemporary Arts: Subjugated Knowledges and the Balance of Power*, edited by Estera Milman. Iowa City, IA, USA: University of Iowa Museum of Art, 1999. [http://wayback.archive-it.org/823/20120517183139/http://sdr.lib.uiowa.edu/atca/subjugated/two\\_5.htm](http://wayback.archive-it.org/823/20120517183139/http://sdr.lib.uiowa.edu/atca/subjugated/two_5.htm).

Pernecky, Géza. “Artists’ stamps.” In *Bélyegképek. Stamp Images*, edited by Judit Geskó, 2–15. Budapest: Szépművészeti Múzeum, 1987. [https://www.artpool.hu/Artstamp/Pernecky\\_e.html](https://www.artpool.hu/Artstamp/Pernecky_e.html).

Pernecky, Géza. *NETWORK ATLAS. Works and Publications by the People of the First Network*, 342–345. Köln: Edition Soft Geometry 2003. [http://www.c3.hu/~pernecky/mail.art/Atlas/Letter\\_S/LAtlas\\_2.pdf](http://www.c3.hu/~pernecky/mail.art/Atlas/Letter_S/LAtlas_2.pdf).

Pernecky, Géza. *The Magazine Network. The Trends of Alternative Art in the Light of Their Periodicals 1968–1988*, 14–16, 74, 87, 125–126, 265–266. Köln: Edition Soft Geometry, 1993.

Petasz, Pawel. “Mailed Art in Poland.” In *Eternal Network. A Mail Art Anthology*, edited by Chuck Welch, 89–93. Calgary: University of Calgary Press, 1995.

Petasz, Pawel. „Introduction by Pawel Petasz (Poland).” In *Commonpress, no. 56. Commonpress Retrospective*, 110–114. Wellen, Belgium - Museum het Toreke, Tienen, Belgium: Administration Center, September 1984

Petasz, Pawel. „[The idea of ‘Commonpress’].” In *Mail Art: Osteuropa im Internationale Netzwerk*, edited by Kornelia von Berswordt-Wallrabe, 236. Schwerin: Staatliches Museum, 1996.

Petasz, Pawel. „Über die Mail-Art in den Ostblock-Staaten.” In *I Am a Networker (Sometimes). Mail Art und Tourism im Network der 80er Jahre*, edited by H. R. Fricker, 90–91. St. Gallen, Switzerland: Vexer Verlag, 1989.

Saper, Craig J. *Networked Art*, Minneapolis — London: University of Minnesota Press, 2001, 4, 13–16, 134–136, 139. <http://dss-edit.com/dh/Saper,%20Craig%20J%20-%20Networked%20Art.pdf>.

Unruh, Rainer. „Mail Art. ‘Osteuropa im internationalen Netzwerk.’ Staatliches Museum Schwerin, 21.7. – 15.9.1996.” *Kunstforum* 135. *Cool Club Cultures*. <https://www.kunstforum.de/artikel/mail-art/>.

van der Meijden, Peter. „BOX BOXING BOXERS. Mail Art Projects, Exhibitions and Archives.” Lomholt Mail Art Archive, 2014. <https://www.lomholtmailartarchive.dk/texts/peter-van-der-meijden-box-boxing-boxers-mail-art-projects-exhibitions-archives>.

Welch, Chuck. “E.M.A.C. The E’Net Mail Art Cloud: Crackerjack Adventures With Formular Clouds.” Lomholt Mail Art Archive, s.a. <https://www.lomholtmailartarchive.dk/texts/chuck-welch-the-e-net-mail-art-cloud-crackerjack-adventures-with-formular-clouds>.

Welch, Chuck. “Global Network Zines: The Public Face of Mail Art 1970–1985.” Lomholt Mail Art Archive, [2015]. <http://www.lomholtmailartarchive.dk/focus/focus-5-chuck-welch-global-network-zines>.

Welch, Chuck. “Indelible Defiance. Rubberstamp Artists in Brazil and Latino America 1965–1990.” [s.a.], 1, 11. [https://www.academia.edu/33150027/Rubberstamp\\_Art\\_in\\_Brazil\\_and\\_Latino\\_America.pdf?fs=rwc](https://www.academia.edu/33150027/Rubberstamp_Art_in_Brazil_and_Latino_America.pdf?fs=rwc).

## LIST OF ARTIST’S PUBLICATIONS BY PAWEŁ PETASZ IN THE ARTPOOL’S ARCHIVES

Paweł Petasz was communicating with György Galántai regularly since 1978. Besides the material accumulated through their correspondence Artpool received works of Petasz from the following donors: Zoltán Bakos (H), Mario Lara (USA), Peter Küstermann (D), András Lengyel (H), Tamás Molnár (H), Bálint Szombathy (Yu/H).

The term ‘artists’ publication’ is used as an umbrella phrase for all forms of published artworks. Here I only list bookworks, periodicals and various ‘zines’ created by Petasz. Besides these materials we have many individual works (collages, computer collages, envelopes, CDs, etc.). Verbal descriptions of the listed material were quoted wherever it was possible to do so.

[Airél]. *Concrete Poetry, A Ghost of Your Masterpiece*, 14,2x20cm, [18 p.], ill., bw, (unique bookwork, hand numbered: 26/79, dedicated to György Galántai) 1979/03/09.

*Artforum International, Bimonthly Magazine of Mail and Ephemeral Art*, no. 7, A4, [2 p.], 1981.

“Paweł Petasz’s (Poland) hand-made *Artforum* from the mail art pieces others sent to him. The table of contents is exactly that, that is a list of the what the paper material is made of. Of course, the title *Artforum International: Bimonthly Magazine of Mail Art and Ephemeral Art* is a play on the official *ARTFORUM* journal. Petasz made the art paper in 1980–1981, but it wasn’t mailed out until 1983 due to material law in Poland. Stephen Perkins has written about Pawel Petasz and the *Artforum International* in Annmarie Chandler and Norie Neumarks, eds., *At a Distance: Precursors to Art and Activism on the Internet*, MIT Press 2005.” Madsen, Theis Vallo: From the Archive. Findings from the Mogens Otto Nielsen mail art archive, KUNSTEN, Museum of Modern Art Aalborg, Denmark, 2014, <https://mailartarchive.wordpress.com/2014/05/30/pulped-mail-art/>.

*Antivalues*, no. 1, Arrière-Garde, Elblag, Poland, 43.4x30.6 cm, [8 p.], 1977 (ed. by Pawel Petasz).

This poster size publication is the catalog for the Mail Art project *Circle '77* organized by Petasz. The 1st issue is printed with red ink, the 2nd with blue ink. We only have the 1st issue.

*Commonpress*, no. 1, Arrière-Garde, Elblag, Poland, A5, [42 p.], December 1977.

*Homages to Some People*, vol. 1, Arrière-Garde, Elblag, Poland, [A6], 16 p., s.a.



*Imitations*, Arrière-Garde, Elblag, Poland, A5, [16 p.], 1980.

*Nedza. Destitution*, Arrière-Garde, Elblag, Poland, 11,8x15cm, [34 p.], 1979.

*Obsolete Rubber Stamps*, vol. 3, Arrière-Garde, Elblag, Poland, ca. A5, [12 p.], s.a.

*Obsolete Rubber Stamps*, vol. 5 & 6, Arrière-Garde, Elblag, Poland, ca. A5, [16 p.], 1978.

*Plenum 44. Rysunki Komputerem*, Centrum Sztuki, Galeria El, Elblag, Poland, A5, [8 p.], s.a. [1990?].

*Rub Rub*, nr 62. *Waste Magazine of Art*, Arrière-Garde, Elblag, Poland, ca. A5, [14 p.], s.a.

*Sehr Romantic. Bardzo Romantic. Sehr Romantyczne Landscapes. Computer Drawing and Collages. Buyers Guide Version 1*, Elblag, Poland, A5, [20 p.], May 1st, 1991.

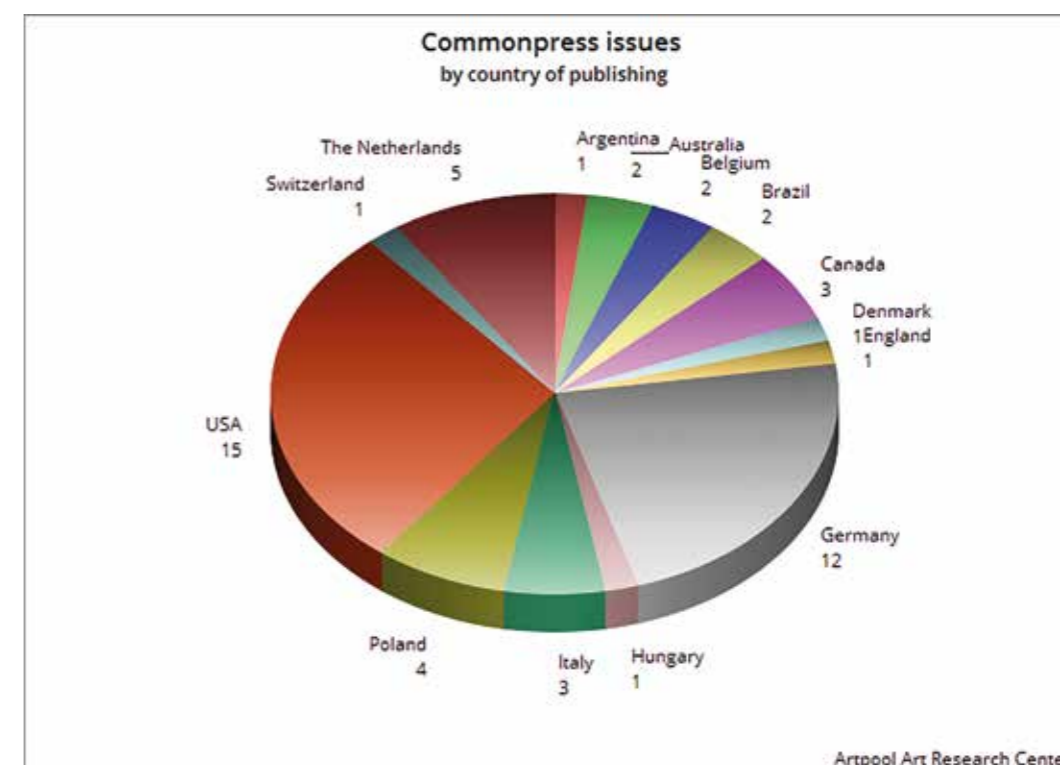
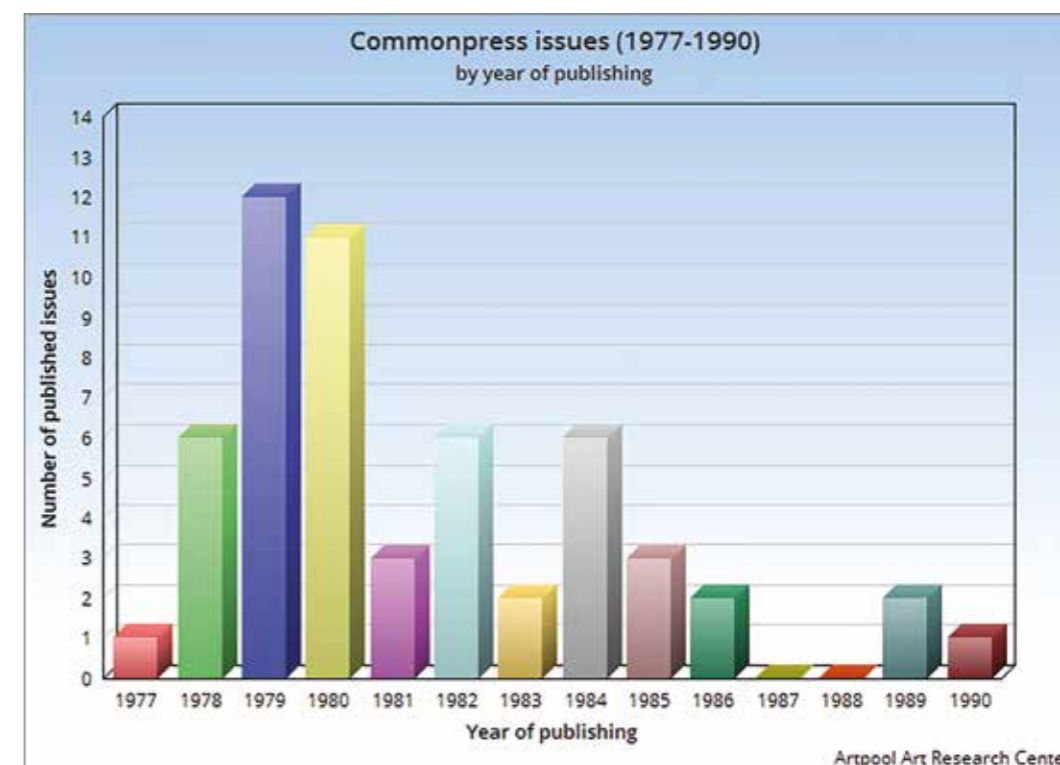
*Square. The Magazine Devoted to Mail Art in Oblong Envelopes*, Arrière-Garde, Elblag, Poland, 11x11cm, [24 p.], 1983.

This bookwork is made out of the envelopes addressed to Petasz. He cut them in half to make a booklet. The unique product is a pair of left and right side booklet.

*To*, Arrière-Garde, Elblag, Poland, A5, [18 p.], 1980.

Each page has one word printed in front of a pattern filled background. Through the pages the sentence is read out: "To be or not to be that is the freedom."

*Transparent Self Portrait*, Arrière-Garde, Elblag, Poland, A5, [44 p.], 17/31, 1979.



## LIST OF PUBLISHED COMMONPRESS ISSUES

The issues typed in red are missing from the Artpool's archives. The issues typed in blue have never been published. No consecutive issue numbers means nothing has been published in between.

Issue	Title	Compiler / Publisher	Country (and city)	Date	Pages	Participants	EXHIBITION
1	Commonpress	Petasz, Pawel (Arrière-Gard)	Poland (Elblag)	1977 (December)	42 p.	17	
2	What Is The Difference Between Open and Closed?	de Jonge, Ko (Key Art Edition)	The Netherlands (Middelburg)	1978 (March)	52 p.	18	
3	Eroticism and Art	Below, Peter (Mixed Media Edition)	Germany, W. (Kitzingen)	1978 (March)	24 p.	56	
4	From Poetry to Poesy	Dziamski, Grzegorz (Maximal Art Edition)	Poland (Poznan)	1978 (April)	50 p.	39	
5	Box Boxing Boxers	Carrión, Ulises	The Netherlands (Amsterdam)	1978	46 p.	32	
6	Ideas on Wheels	Carioca (Byron Lord)	USA (San Francisco)	1978 (August)	24 p.	20	
7	Slight of Hand	Nounce, Toby A.	USA (Pennsylvania)				
8	Positiv-Negativ	Brög, Hans – Thomas Grünfeld – Hermann Sturm	Germany, W. (Bergisch-Gladbach)	1978 (November)	20 p.	24	
9	Speciale Italia	Spatola, Adriano – Giulia Niccolai (Edizioni Geiger)	Italy (Parma)	1979 (June)	44 p.	39	
10	Post Office	Bruscky, Paulo (– L. F. Duch)	Brasil	1979			
11	Diary Pages	Mew, Tommy	USA (Mt. Berry, Georgia)	1978 (December)	38 p.	31	
12	White Lies	Crozier, Robin	UK (Sunderland, England)	1979 (January)	44 p.	34	
13	Can the Artist Help Survive?	Groh, Klaus	Germany, W. (Edewecht)	1979 (March)	16 p.	31	
14	Shoes. Go Anywhere You Please	Burch, Charlton	USA (Ann Arbor, Michigan)	1979 (September)	48 p.	51	
15	Selfportraits	van Barneveld, Aart (Stempelplaats)	The Netherlands (Amsterdam)	1979 (September)	59 p.	57	Stempelplaats, Amsterdam, Holland, 15 September – 12 October, 1979
16	Artists' Postage Stamps	Schraenen, Guy	Belgium (Antwerp)	1979	64 p.	31	
17	Modern Greek. Modern Turk	Pyros, John aka Epistolary Stud Farm (Dramatika Press)	USA (Tarpon Springs, Florida)	1979 (December)	27 p.	27	
18	Nudes on Stamps	Higgins, E. F. III. (Doo Da Postage Works)	USA (New York, New York)	1979 (August)	8 p.	120	
19	Pigeons of Freedom	Marx Vigo, G. E.	Argentina (La Plata)	1979 (June)	25 p.	24	
20	Children	Gajewski, Henryk (Galeria Remont)	Poland (Warsaw)	1980			
21	Alphabets	Spiegelman, Lon	USA (Los Angeles, California)				
22	You Can Know More Than We Can Tell	Durland, Steven	USA (Amherst, Massachusetts)	1979 (October)	42 p.	40	
23	Political Satire: Post Scriptum	Baroni, Vittore	Italy (Forte dei Marmi)	1979	110 p.	ca. 250	Forte dei Marmi Library, Forte Dei Marmi, Italy, 1-16 September, 1979
24	Ethics and Art	Hitchcock, Steve	USA (San Diego, California)				
25	Ruins	Gilmor, Jane Ellen	USA (Cedar Rapids)	1980 (January)	68 p.	63	
26	Zen and Art	Frangione, Nicola (Armadio e Officina)	Italy (Monza)	1980 (February)	90 p.	83	
27	Problems in Information Arts	Sandoval, Roberto	Brasil	1980	30 p.		
28	Drawing Activity	Wielgosz, Andrzej	Poland (Poznan)	1980 (October)	160 p.	140	Galeria Wielka 19 / Galeria Rysunku, Poznan, Poland, October 1981
29	Ladies: Black and White	Buchholz, Willy	Germany	1980			
30	Light	Porter, Bern	USA	1980			
31	Meetings	van Dijk, Pier	The Netherlands (Hengelo – Duiven)	1981 (May)	78 p.	80	
32	Areas of Artists' Activity	Wulle Konsumkunst (Gebhard Eirich)	Germany, W. (Cologne)	1980	222 p.	199	BBK-Gallery, Hahnenortburg, Cologne, West Germany, 7 March – 15 April, 1980; Künstlerhaus Hamburg, Germany
33	Meanwhile	Butler, Russell	USA (Gurdon, Arkansas)	1980	36 p.	30	
34	Habitat's Range	Osewski, Wieslaw	Poland (Suwalki)	1980	113 p.	47	BWA + ZPAP – Galerie Wigry, Suwalki, Poland



Issue	Title	Compiler / Publisher	Country (and city)	Date	Pages	Participants	EXHIBITION
35	Special Spaces	Schulze, Heinz	USA (Austin, Texas)	1980			
36	IDEA and Communication	Ruch, Günter	Switzerland	1980	60 p.	120, 23 countries	
37	Things to Think About in Space	Lara, Mario	USA (San Diego, California)	1980	216 p.	197	
38	Save the Small Things	Anker, M. P. (Fachschiule für Werbung und Gest.)	Germany, E. (Berlin)	1980 (December)	24 p.	66	Fachschiule für Werbung und Gest., Berlin, GDR, 1981
39	Homosexuality	MachArt, Cristoph (Kunstproduktion)	Germany, W. (Witten)	1981	38 p.	138, 18 countries	Kommunikations-Centrum-Ruhr (KCR), Dortmund
40	Museums	van Geluwe, Johan	Belgium (Antwerp)				The Museum of the Museums, Internationaal Cultureel Centrum, Antwerpen, Belgium, 17 January – 1 March, 1981
41	Mutual Illumination	Suin de Boutemard, Bernhard Prof. Dr. (Alternatives Vorlesungsverzeichnis Nr. 5, Suin Buch-Verlag)	Germany	1983			
42	Postal Regulations	Duquette, Michael	Canada (Toronto, Ontario)	1981 (May 27.)	1 p.		
42a	The Locals Show	Duquette, Michael	Canada (Toronto, Ontario)	1990 (May)	12 p.	386	The Locals Show. Mayworks Festival, Canadian Auto Workers Local 303 Union Hall, Toronto, Canada. May 1990; Eighteenth Constitutional Convention of the Canadian Labour Congress, Montreal, Quebec; National Convention of the Canadian Union of Postal Workers, June 11–15, 1990.
43	Mail Artists Live on the Edge	Saunders, R. (OK Post East)	USA (New Boston, New Hampshire)	1982	35 p.		
44	Artists' Body of Statements and/or Secrets	Erlj, Tania	USA (Cambridge, Massachusetts)	1982	1 p.		
45		Jupitter-Larsen, Gerald X.					
46	Photoboothpicture. Automatenfotos	Schmidt, Angelika	Germany, W. (Stuttgart)	1982			
47	Material Metamorphosis	Kid, Crackerjack (Chuck Welch)	USA (Omaha, Nebraska)	1982	ca. 80 p.	130	Bellevue College Hitchcock Humanities Center, 02.12.1981–03.01.1982.
48	Selfexamination	Schmidt-Olsen, Carsten	Denmark (Kiregardsvej)	1985	198 p.	133, 22 countries	
49	U	Prost, R.	USA (Morton Grove, Illinois)	1982	55 p.	41	
50	Synthesism (? Post Industrialism)(? Hybrids)	Walsh, Emmett	USA (South Gulfport, Florida)	1984	12 p.	140	
51	Hungary Can Be Yours	Galántai, György (Artpool)	Hungary (Budapest)	1984. 1989	ca. 60 p.	110	Hungary Can Be Yours, Young Artists' Club (FMK), Budapest, Hungary 27 January, 1984; Reconstruction of a Banned Exhibition, 9 – 21 December, 1989, Young Artists' Club (FMK), Budapest, Hungary
52	Art and Play with Rubberstamps	Nold, Welfried	Germany, W. (Frankfurt)				
53	The Dictionary	Fürstenau, Klaus Peter	Germany, W. (Frankfurt)	1984	156 p.	99	
54	Language and Silence	Semah, Joseph (Makkom)	The Netherlands (Amsterdam)	1984	46 p.	44	
55	Mail Art about Mail Art	Held, John Jr.	USA (Dallas, Texas)	1984	34 p.	ca. 400	Richland College, Richland, Texas in March 1984
56	Commonpress Retrospective	Bleus, George (Administration Center)	Belgium (Wellen)	1984	821 p.	570	
57	Comment about the Impact of New Technology on Your Art	Post Co-Action Development	Australia (Newtown)	1985			
59	Why I Hate the World	Jupitter-Larsen, Gerald	Canada (Vancouver)	1982	13 p.	45	
60	Fell of Vision	Postal Collective Depot	Australia (Newtown)	1986			
64	Ein Berliner in Pariser	Küstermann, Peter	Germany, W. (Minden)	1985	104 p.		
77	The Big Golden Book of Flash / Tattoo	Fish, Pat	USA (Santa Barbara, California)	1986			
93		Ergen of Mer / Cetacean Advocacy	Santa Barbara, CA	1987			
100	Your Favorite Pornography	Jesch, Birger	Germany (Volkmanndorf)	1989	20 p.		

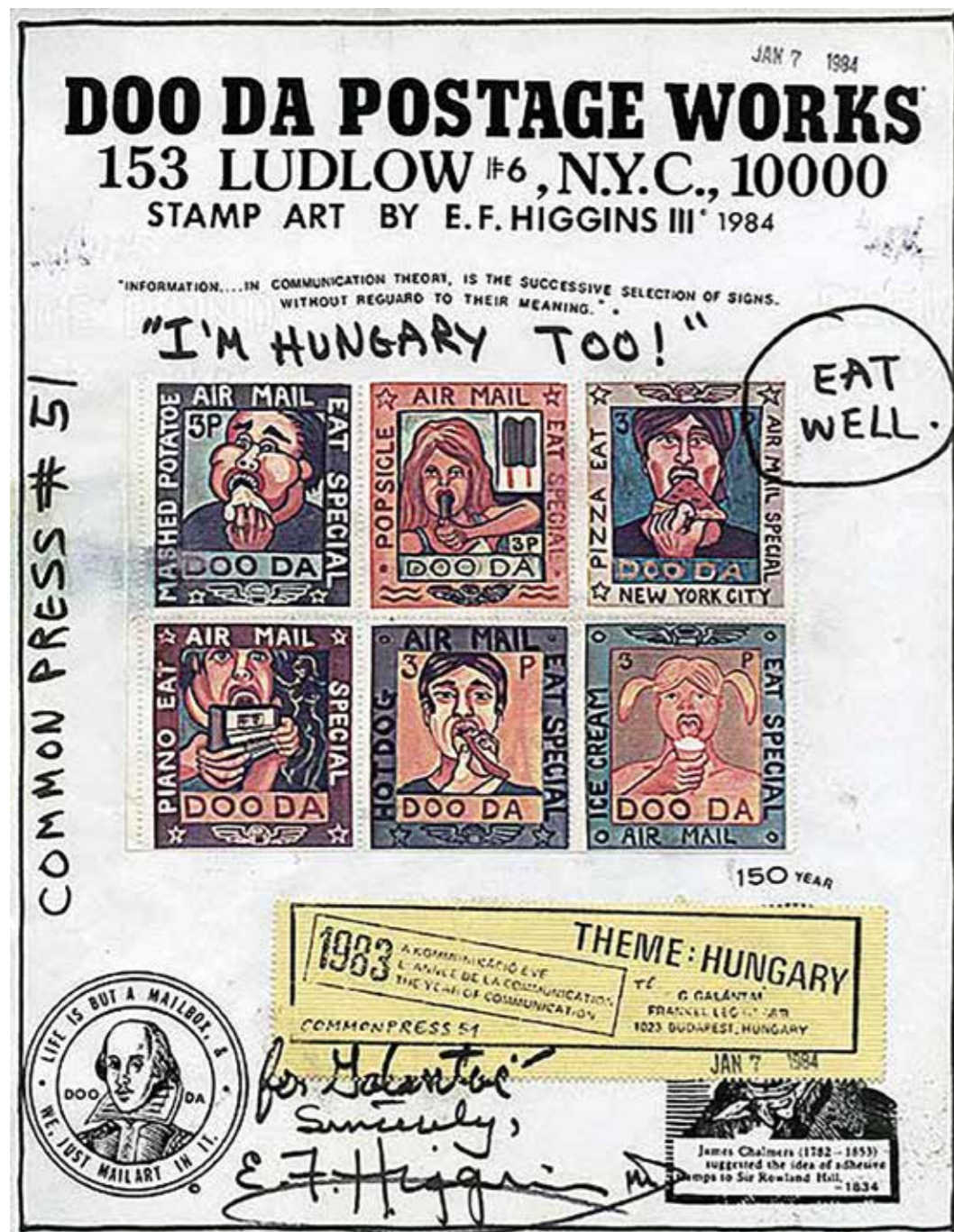
## LISTS OF COMMONPRESS ISSUES PUBLISHED BY ITS PARTICIPANTS

Bleus, Guy. „Commonpress-RETROSPCTIVE: No. 1-60.” In *Commonpress No.1*, 117-131. Wellen, Belgium: Administration Center, 1984.

Perneczky, Géza. „Commonpress publications.” In Géza Perneczky, ed., *The Magazine Network: the Trends of Alternative Art in the Light of Their Periodicals 1968-1988*, 265-266. Köln, Germany: Soft Geometry, 1993.

Petasz, Pawel. *Commonpress*. Accessed 10.10.2019. <http://www.zulawy.art.pl/commonpress/commonpress.html>.

Welch, Chuck. „Mail Art Magazines.” In *Eternal Network. A Mail Art Anthology*, 273. Calgary, Canada: University of Calgary Press, 1995. [https://monoskop.org/images/1/17/Welch\\_Chuck\\_ed\\_Eternal\\_Network\\_A\\_Mail\\_Art\\_Anthology.pdf](https://monoskop.org/images/1/17/Welch_Chuck_ed_Eternal_Network_A_Mail_Art_Anthology.pdf).



E. F. Higgins III  
Courtesy of Artpool Art Research Center - Museum of Fine Arts, Budapest

MINISTRY OF INTERIOR

TOP SECRET

III/III-4-b subdivision

Received from: "Zoltán Pécsi"

code named secret agent

Received by: Tibor Horváth police captain

Place of reception: Public place

Date: January 30, 1984

Subject: Exhibition of György Galántai

#### R E P O R T

"György Galántai launched his newest "arts competition" in 1983 under the title "Hungary can be yours". Of the "works of art" he had received, he organized an exhibition at the Young Artists' Club (Budapest, district 6. Népköztársaság útja 112). The opening of the exhibition took place on January 27, 1984 at 7 p.m. at that address, in all premises of the Club where my acquaintance was present. Entrance was granted for holders of an invitation card. At the entrance severe guards (probably the organizers from the Club or the local Committee of the Young Communists' Organization) were posted this time too, who did not let in those without an invitation or holding a membership card even if they paid the HUF 10 entrance fee. Undoubtedly, these persons later slipped in by way of being "helped" by people who had an invitation card but came alone (one card was a ticket for two). The exhibition, however, was opened as a "private event" due to which disputes erupted at the entrance.

What is to be said in summary: For Galántai's competition several "works of art" (in reality plain botch-works) had been provided that are politically problematic, destructively criticize and, moreover - primarily some of those made by Hungarian "artists" - mock and attack our state and social order as well as the state security organs. Galántai was unable to separate these pieces from the rest of the works, which most probably would have been against his intentions anyway. Thus, the above mentioned seriously problematic works were exhibited too and as a great number of visitors were present, the exhibition fulfilled a politically harmful, destructive and disorientating role. This function was enhanced by the fact that the most radical representatives of the Hungarian "opposition" appeared at the opening and, though behaving relatively modestly (none of them spoke to larger groups), in small conversation groups of 3 or 4 they had a chance to propagate their views.

At the opening there was an extraordinarily large number of people present (at least 250). The number of persons was more difficult to estimate than usually for the exhibition and the opening took place in three large rooms of the club and people were permanently fluctuating. Even hallways, stairways and the basement canteen (buffet) were occupied. Presumably, 30 to 40 people never even left the canteen; as this area was jammed, the number might have been even greater. On the whole, the maximum estimate is around 350 to 400 people. If so many were actually present, it was in defiance of the possibilities of the club for the size of the space allows for the civilized housing and entertainment of not more than 150 to 200.



Among those present there were Miklós Haraszti, Gábor Demszky (and his lady friend "Rozika"), György Krassó, Gáspár Miklós Tamás, János Kenedi - all of them the most radical representatives of the "opposition". Also present were several known members of SZETA [Foundation for Supporting the Poor] such as András Nagy, Ottilia Solt and their friend János Malina. Nagy and Solt were accompanied by two children of Solt, the elder daughter and the youngest son (Máté); 2 or 3 other children (aged 5 or 6) joined them. The presence of children especially aggressively highlights the irresponsibility of Nagy and Solt. In that environment small children naturally grew hapless and impatient in a short while. They constantly fell in the thick crowd, one of them hurt himself gravely (needed nursing), later they fought and danced on the stage in the darkened room (see below) provoking laughter from the audience. These small children were still in the club as late as a few minutes before 11 p.m. (!). Apart from these people, the audience included a few remote SZETA "sympathizers": a bearded and bespectacled man earlier seen in Nagy's apartment a few times (the one who wants to publish Orwell's 1984 in Hungarian) as well as László Algol and Péter Rácz. There was also a man addressed as "Tóth" who too is András Nagy's acquaintance and was at Nagy's several times. The number of artists and musician was significant. Apart from Galántai and Júlia Klaniczay, there were István Haász and Attila Pácser, the graphic artist. The number of artists providing works was probably much higher. László Beke and Éva Körner art historians; certain circles of the literary world, such as persons gathering around the "Lélegzet" [Breath] literary events were there too. Also present were Ádám Tábor, Balázs Györe, Endre Miklóssy. János Tamás Katona, a philosopher was there too who earlier made himself known by organizing opposition activities at the Faculty of Arts. According to Ádám Tábor, Endre Kukorelly, the poet, one of the editors of the "Jelenlét" [Presence] anthologies also was there.

It must, however, be emphasized that the exhibition was opened without permission. On this György Galántai and Júlia Klaniczay said the following (I was given a brief account):

It is not the club that selected the material to be exhibited but the usual jury procedure was conducted. To be the jury for the Galántai exhibition, the Club asked artists Ádám Kéri and András Baranyai, who both accepted. Asking them is not hostile towards Galántai by any means as the two were in the same courses with Galántai at the Arts College; furthermore, according to Júlia Klaniczay, they had actively supported Galántai at various fora in the near past. Kéri and Baranyay, however, having a closer look at the works got "frightened" and refused to judge them as suitable for an exhibition. In fact, the Club thus was not in the position to grant its permission. Despite this, Galántai mounted the usual glass show cases and displayed the non-painting type objects (besides paintings and graphic works several spatial objects and objects of use had been provided), requiring a minimum of thirty to forty hours of work by Galántai at home and on the site. The majority of visitors - facing a most regular "exhibition" - obviously did not even know that the exhibition was illegal. Some people whispered others the gossip that there was no permission and the whole thing would be closed down soon. According to Júlia Klaniczay, Kéri's and Baranyai's comment on the material was that what Galántai had wanted could have been somehow OK-ed, but this Hungary topic ... just would not go, this was already politics and was a tough thing. (They said this despite they had their own works exhibited.) First I will describe the "works" displayed.

Then I will turn to the events at the opening and to the various private conversations of my acquaintance.

The first thing to be noted is that Galántai had received much fewer works and from much fewer artists, both from home and abroad, than in the case of the stamp competition. This is certainly to be explained by the political nature of the topic. Several of the competitors, while sending in a work, tried to hide the inevitable consequence of their act: notably that in one way or another, the "works" express an opinion on Hungary, a state and a society. About

three-quarters of the works were absolutely apolitical, insignificant and neutral, and only revealed something about the personality and thoughts of the creators, and Hungary was but a vague "excuse". The best illustration of these little problematic works is a painting by a domestic artist showing a monk who prays in front of a fire and is clad in oriental garment in a clearing in the Himalayas. The rising smoke winds into a spiral and lets see an unclear map of Hungary. Obviously, in this kind of painting any other country, or any other symbol could appear in the "smoke". There were, however, some gravely problematic and politically offensive and destructive "works of art" to be described here in detail.

Galántai separated domestic "pieces of art" from foreign ones and exhibited them in the so-called "small room" on the mezzanine floor. The two, undisputedly most aggressively oppositional works, were provided by the INCONNU group. One of them is the map of Hungary at the bottom of which it reads - cited nearly word by word: This map has been created to help the state security organs to better meet their task of tailing INCONNU. The creators wish them good luck!

(A word or two may be different but the meaning of the text was exactly this.) Next to it a French sign: "Où est l'inconnu?" which means "Where is the unknown?" or in a different interpretation "Where is INCONNU?" The map itself seems to find an answer (in an infantile way). The sign at the bottom of the map says that it has been created by INCONNU members Csécséi, Molnár and Bokros. They have located the towns Csécsé, Molnári and Bokros in the map, marked them green and linked them as if INCONNU were there and should be looked for there. In the map the geography of Hungary had been considerably changed. The most conspicuous thing is not that regions had been pasted to different places, (for instance, the area around lake Balaton to the South of the South Plain, across the country border), but that huge lands had been "named after" the best known artists of the West of the 1970s (Cavellini, Rauschenberg etc.). As if these people owned estates in Hungary or regions and counties had been named after them. On the other side a huge sign reading "HUNGARY IS ART" [in English in the original] is running across.

INCONNU had submitted another, maybe even more aggressive "work of art". From a wood board mounted on the wall approximately 10 cm long nails stick out in a chessboard arrangement. A crumpled up paper map of Hungary, much smaller than the board, is pinned on the nails. Beneath, on a table black paint drops, imitating congealed blood, are sprayed on a heap of broken glass. The meaning of this "work of art" in a minimal interpretation might be that our homeland is humiliated and tormented. However, both the board and the nails being painted red, may bring further association (the red color being the symbol of the international workers' movement, communism or particularly the Soviet Union).

In a work by Miklós Erdély, a similarly poor "trick" is observed. In an artless drawing there is a three-strip flag (obviously the Hungarian tricolor) in black and white. In each of the strips the signs of traffic lights are drawn and marked "stop" "wait" and "go". (These signs are not colored either, the whole drawing is black and white (probably carbon paper was used). The sign beneath reads "villanyrendőr" [the word by word translation is "electric policeman", which in Hungarian is a popular name for traffic light]. Even viewers with little fantasy are able to make the connection between the tricolor flag as the symbol of the state with the word "policeman", and with the drawing of the traffic lights. Thus, the meaning of the work is: "Hungary is a police state". (This meaning is, however, not directly expressed, and Erdély can easily defend himself saying that the drawing means something completely different; for that particular audience, however, the above described interpretation was absolutely clear.)

Several other problematic "works of art" had been sent in by Hungarian artists. In one of the corners, for instance, four paper panels were hung from the ceiling to make the walls of a "room". People could "slip in" from under and see a series of photos inside. The photos are of a staircase in which 50 to 60 persons are walking;

the majority of them are young, one teenager is grimacing and flailing his arms in high spirits. In some of the photos, however, faces of Gáspár Miklós Tamás, György Krassó and Ferenc Kószeg can be recognized by those who know them. So it turns out that the photos of the groups had been made at some "opposition" event - maybe at an illegal "flying university" - and the series popularizes the "opposition". The photographer is István Jávör.

The English title of another series of photos pasted on a sheet is "The invasion of Hungary" [in English in the original]. On a table, the map of Hungary is formed of slices of bread spread with pork fat, and the people sitting around the table gradually "annihilate" the map by picking up the slices and eating them. In another picture a fork is stuck in an apple, which is painted in the national colors, and a knife is peeling the apple. On the top of the picture the title reads: "The situation is hopeless but not hard" - the inverse of the well-known phrase "The situation is hard but not hopeless". This may rouse associations that fall in line with the Western propaganda. (The picture obviously means that life nowadays in Hungary is not especially hard but to break away from the alliance or to fundamentally change the current social system in terms of internal politics is "hopeless". It is hardly doubtful that most viewers interpreted the knife peeling the national colored apple as the Soviet Union "exploiting" our homeland. This kind of claim was found in some of the foreign works.)

There was a strikingly large number of pictures showing Greater Hungary, and other old maps copied and pasted. Besides graphic works and paintings, there was a number of purely literary works. (Here "literary" is meant as a genre category and to assess their value is beyond my undertaking here.) Endre Kukorelly, for instance, typed a long poem over the map of Greater Hungary, while another provider sent in a four-page plan on "Draining Hungary". (This work fits in the creative direction known as "project art" [in English in the original]: the artist designs a piece of art or action but does not actually carry it out, only exhibits the plans. In this case the plan itself is absurd: the author plans to drain lake Balaton through the Sió channel, then, inspired by a farfetched idea, would keep pumping until the whole country goes down to the Black sea.) At the beginning of this mess of pathological ideas one can read that the artist was inspired by a conversation published in the 5th issue of "AL", Galántai's periodical.

Among works by native artists, the topic of food and eating featured frequently. The same is found in works by foreign artists which Galántai exhibited in the basement show-room. That foreigners were "taken" in the direction of hunger and eating and food is due to several factors. First of all a linguistic accident: in English the word for Magyarország is Hungary, which is pronounced almost identically with "hungry" or "hunger". The sound of the letter a is hardly pronounced at all. This has been the ground for foreign puns on our homeland and Hungarians for decades. At the exhibition too, there is a foreign "picture" of an empty butcher's shop. The title: "And what about Hungary?" [in English in the original] (With the word Hungary, a little bit distorted, it says "And what about the hungry?"). Many European "artists" do know, of course, that our country has a well-developed agriculture and food industry, and there is a large food supply. Thus, in some of the pictures, next to "hunger" there are abundant piles of food, among them pepper. Similarly trivial are clippings cut out of advertisement brochures of Hungarian restaurants and bars.

However, there was an even more characteristic reaction by foreigners to the competition. In many works - obviously made independently from each other in different foreign countries - pages and entries of encyclopaedia are haunting, among them old ones (from the period of the Austro-Hungarian Monarchy). There is only one explanation to that. Foreign "artists", having received the invitation to the competition, had thought that they did not know anything about Hungary. In order to start at least thinking, they applied the easiest solution: opened up an encyclopaedia. Later they copied in their pictures what they had found. A similar response is

found in the work by the German Klaus Groh, though with a slightly different solution: he used the method of "brainstorming" [in English in the original] to invoke thoughts about the word "Hungary". He lists the first ideas (which, by the way, politically are not critical, for instance he has the names of Bartók and Moholy-Nagy). A Dutch artist writes: "I don't know anything about Hungary, never been there."

One can find the other extreme, too, though in a smaller number: Galántai's personal friends, who "know a lot" about Hungary, and also know people personally. A series of paintings of six death's heads, for instance features Galántai himself, then Róbert Swierkiewicz, László L. Hegedűs, and the Inconnu members.

More concretely political works in the foreign sector are very rare. There are some, however, which are illustrations of the topic of the "iron curtain" or of Hungary being "closed". In a photo sent from abroad there is a wooded area with a huge sign in the center "Border zone! Entering is strictly forbidden!" Another "work" bears a mocking English title "I love the Hungarian border guards". Only one single work was more offensive: an Italian artist wrote in English: "I sympathize with the brave Hungarian people who have to suffer a lot from their overlords" ["overlords" given in English]. Those who speak English well may find an anti-Soviet attitude in the word "overlords". The same Italian author also mentions that one of his grandmothers was born in the territory of Hungary.

Another, more political work illustrates a claim of Western propaganda that Hungary "has moved away from the ideals of communism" and is a "half socialist and half capitalist" country. In the picture there is a Coca-Cola can with a conspicuous Cola sign - a realistic representation. In the place of the brand logo, however, there is a classical Marx portrait.

There were also some bizarre works "out of line". For instance, a foreign artist wrote that he "hated government states [government states given in English], but hated anarchist states just as much". As practically all countries on Earth have governments, what the author wants to tell us is that he does not like any of them, even if there were countries where anarchy broke out. And as if this were not enough, he adds: "furthermore I hate all varieties of this two social maladies" (i.e. government rule and anarchy). Another work sent from Brazil - probably guided by true anti-fascist and leftist views - warns: Hungarians, do not forget what fascism was!" (This title is written exclusively in English. An indication how educated the author was that he had misspelled fascism twice). In the photo mass hanging, tortured men - maybe in a concentration camp -, destroyed neighborhoods are seen as well as a portrait of Hitler. (This work, if meaning anything at all, obviously is about the Brazilian junta rather than present day Hungary. Nevertheless, Galántai put this one on the wall, too.)

Events at the opening only loosely relate to the material of the exhibition. Galántai used the occasion of the exhibition to present his collection of sound recordings. The recordings, however, could have been played at any other exhibition or performance. The place of the main presentation was the darkened main room of the club. The audience here were seated in rows as if in a movie but nothing was projected, a sound montage was played on a stereo system. The montage was made up of short sections, on average 4 or 5 minute long each. The majority of the excerpts were recordings of pop bands, which, however, were not popular and well-known bands but groups having appeared in the last 2 or 3 years with scarcely any professional musicians among them. In many of the groups literary people and artists are trying to "do music", though the result is not music but recital of texts or unarticulated howling accompanied by a few instruments. There were, however, in between the musical parts, readings of poems and prosaic excerpts, and even parts of recorded every day conversations. The invitation letter by Galántai lists all the bands as well as the authors of the literary excerpts. Among the latter there are infamous members of the "opposition" such as István Eörsi. Listed are the deceased Tibor Hajas and



Tamás Szentjóbó, who have "expanded" the domestic art as far as to include pathological sadism and symptoms that would require mental treatment. The sound montage itself is of a very bad recording and playing quality. Although some of the audience patiently listened to the pieces, in reality neither the "musical" nor the prosaic recordings were intelligible. The only exception was the politically absolutely uninteresting composition by a punk group ("I'll call you on the phone"). As for the rest, only snatches and fragments of sentences could be discerned. In one of the "poems" one could hear that "socialism is nice but communism is going to be even nicer because even toilet bowls will be made of gold ..." though several lines of this poem too could not be heard. (It may have been the passage by István Eörsi.) Another "account" said that the narrator for the first time in his life went in the District Council to pay taxes and the officer there makes the following statement: "That Taigetos was not such a bad thing after all." (This text did not have anything politically objectionable passage.) There was also one "lyrical" poem-like attempt in which the author relates his prison experiences - or rather a dream about a prison; in the middle of the cot there is a mirror from which not he himself but a stranger is looking at him. There were regular poems too, for instance by Ádám Tábor, but one could know it only later when Tábor himself said that it had been his work.

According to the invitation card, the sound montage included something from the CPg punk group. This is the group which has made a name for itself even in the radical "opposition" circles by writing harsh anti-state and anti-party attacks and by using an obscene language. In the montage, played by Galántai, there was a "musical" part which kept repeating "mother fucker", though it might not be the CPg. (András Nagy earlier mentioned that Péter Erdős, the director of Hanglemezgyár [Records Company] and head of the Pro Menedzser Iroda [a management agency] was called that dirty and obscene name for a newspaper article of his. Erdős' name, however, could not be heard in Galántai's montage.)

Galántai's comment on the montage was that the "Eszperantó" group heard is not the same as the "Eszperantó Eszpresszó" from the town of Szentendre (a fairly conventional pop band playing at avant-garde art events such as the Lajos Vajda Studio) and the abbreviation VHK stands for a band named Vágtázó Halottkémek [Galloping Coroners]. Galántai seemed to have a special liking for this band. Some of the members of various punk groups came personally to the opening. My acquaintance was witness of a conversation of Galántai and a very young, 17 or 18 year-old musician in which the bad quality of the recording was complained about.

At the opening not this sound montage was the only "event". Galántai placed megaphones in the other two rooms (the "small room" on the mezzanine, and in the basement, in the room for foreign works), and also a TV set in the latter. Various materials were played there too. The material played in the small room on the mezzanine was not identical with the montage "broadcast" in the darkened main room. The former was made up of movement and mass songs. Galántai did not select the best known mass songs of the 1950s and 60s but the newer compositions of the 1970s, among them songs of the KISZ [Communist Youth Organization] and the of the workers' militia. (In most recordings there were choirs, soloists and the orchestra.) The total of the recording was longer than the montage in the main room, movement songs coming one after the other for over one hour and a half. Galántai's selection of the newest musical pieces was presumably a conscious choice. Older ones would strike this audience as outmoded, which had been mocked, disparaged by earlier performances, and sharply criticized even by official publications. The newest movement songs, however, contain a good many elements of pop music and seem to be closer to the taste of the young. For viewers at the Young Artists' Club, deeply sympathizing with the opposition, these songs seemed to be more suitable to provide a "counterpoint", to create the contrast with the works exhibited. Several of the songs caused great amusement.

During and after the events of the opening, my acquaintance had several private conversations.

He could meet Galántai and Júlia Klaniczay only briefly for they were "passed from hand to hand"; everyone seemed to want to talk to them. Apart from the issue of permission, described above, it was once again raised that my acquaintance placed some of his poems written in the 1970s in Galántai's archive (Art Pool). They agreed that my acquaintance would call Galántai in 2 or 3 weeks to set a date for a visit. (Despite the many months that have passed, Galántai received my acquaintance in a friendly way.)

A longer conversation took place between Ádám Tábor, Györe and Rácz and my acquaintance. The leader of the conversation was Györe, who talked about what he had seen in the Attila József Circle (JAK). Györe seems to plunge ever deeper in the activities of the Writers' Association and of the Circle, which is not characteristic of the rest of the member of the group "Lélegzet" [Breath]. Györe said that there were preparations conducted in the Attila József Circle for the election of a leadership. He himself had been elected member of the committee to nominate the secretary. Ákos Szilágyi was a potential candidate for secretary. (A man not known by his name joined the conversation at this point and noted that many JAK members did not trust Szilágyi, though distrust was even greater towards young poets and writers with few publications and less reputation than Szilágyi. Szilágyi elected, he said, might find himself in the role of the "spin": he will not be able to get the Circle accept what the Ministry wants, while demands of members will be regarded out of question by the Ministry.) It was also mentioned that at a JAK meeting - held that day or 2 or 3 days before - Gáspár Miklós Tamás was present and made a longer speech. In his speech he had not addressed JAK issues but had presented his opinion on world politics and home politics in a sharp and aggressive way. Balázs Györe said that Gáspár Tamás' speech was harmful for the cause of the Attila József Circle and had better present his views at some other forum for it was not suitable there. (The discussion here turned back to the "Mozgó Világ" [Moving World, a periodical] meeting at the law faculty of the Budapest University, at which Gáspár Tamás confronted Dezső Tóth deputy minister.) Ádám Tábor said that the last "Lélegzet" evening had been a great success and they were planning to organize another one. Also the idea of founding a literary periodical was raised again. Allegedly, members of the "Lélegzet" group had already drafted a request for permission of launching a periodical to be submitted to the authorities in the near future."

"Pécsi Zoltán"

Evaluation: "Zoltán Pécsi" code named secret agent brought reliable, and from the operative perspective valuable information on Galántai's exhibition held in the Young Artists' Club, where several works representing enemy ideas were on show.

On Galántai's invitation, enemy persons belonging to the opposition came to the opening. There were, for instance, Miklós Haraszty, Gábor Demszky, Ottilia Solt and János Kenedi etc. present.

Action: On the circumstances of the exhibition and on the material representing enemy ideas an informational report will be drafted for the upper leadership.

On the planned presentation of the exhibition material in MTV a verbal signaling will be provided to the chairperson of MTV.

Task: Task assigned to secret agent concerning György Galántai.

Budapest, February 13, 1984

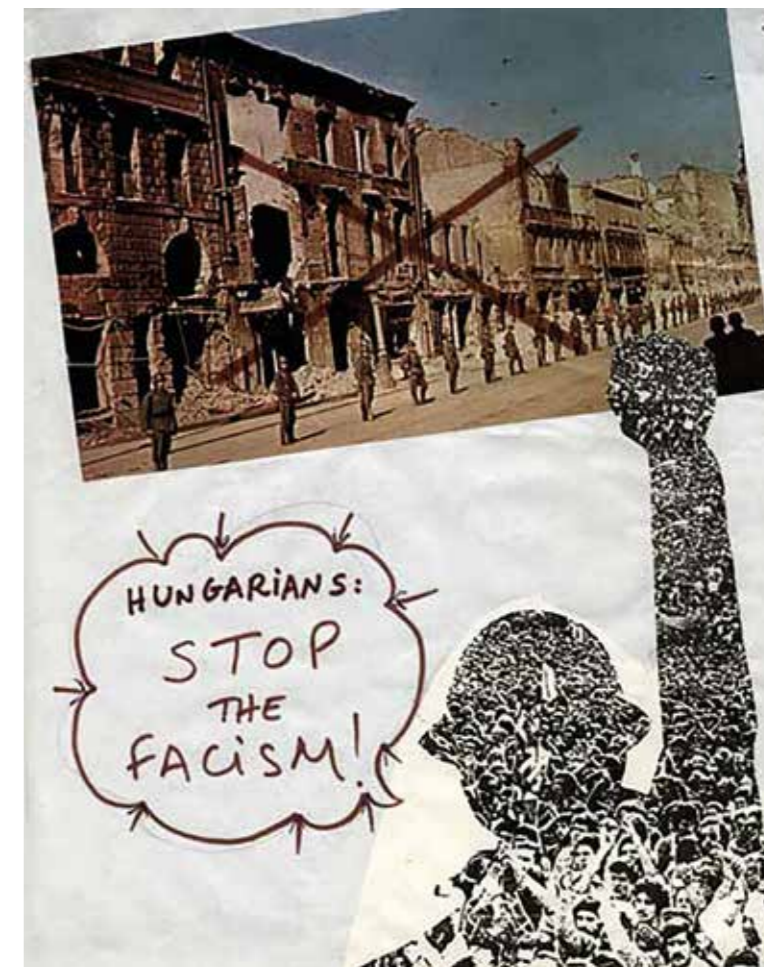
Tibor Horváth police Captain



1

1. Páczser Attila
2. Inconnu Group
3. Inconnu Group
4. Clemente Padin
5. Klaus Groh

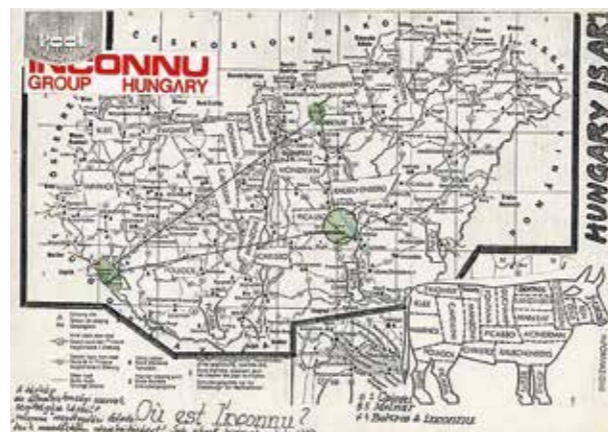
Courtesy of Artpool Art Research Center - Museum of Fine Arts, Budapest



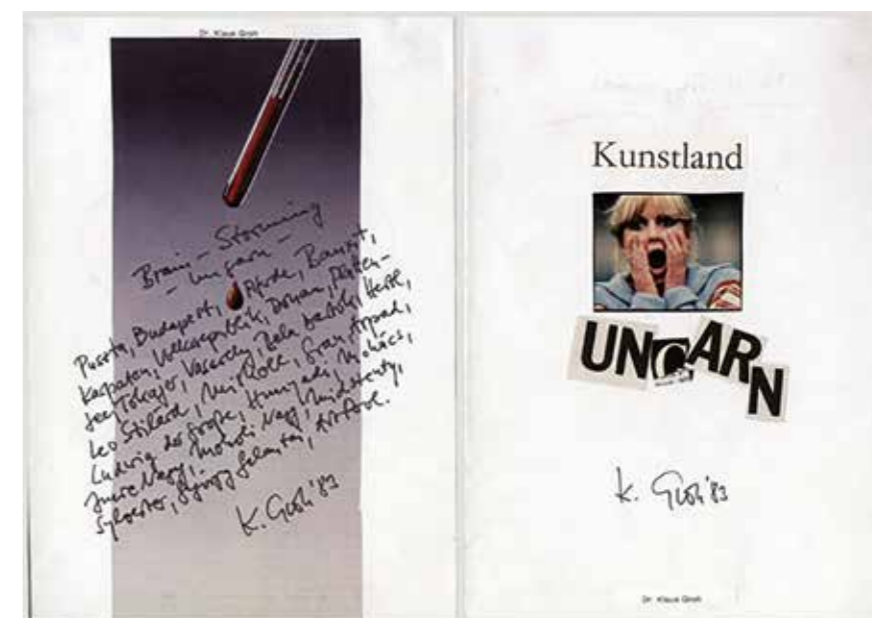
4



2



3



5



**To the attention of  
the readers / researchers:**

The information contained in the reports can only be treated as source material in regard to the activities of the secret services. **The data they contain about the artistic scene of the era are to a great extent wrong or incorrect**, therefore they should not under any circumstances be used as reference in any scientific research unless confirmed by data found in reliable sources.

Documents about the Avant-garde art events in the period from the seventies to the change in the political system can be most comprehensively researched in the archives of the Artpool Art Research Center.

---

György Galántai: I decided to publish the material contained in the dossier codenamed "Painter" because **my entire life's work can only be understood if the environment in which it was built is known**. It was a world where through the practice of cultural security the secret police sought to control the general atmosphere, thinking and personal norms as well as the circumstances of acceptable social activity.

I can assertively say that **the greatest loss suffered by Hungarian art** was not the confiscation of large amounts of mail but **the destruction of normal human relationships**, which was achieved by the network through consistently (for decades) applying the method of disruption, disinformation and signalisation.

**What can be done after all this?** (according to the post-neo-Avant-garde approach of Miklós Erdély: "One must acknowledge one's own competence with regards to one's life and fate, and keep to it above all else. [...] Whatever one can accomplish with the limited tools at one's disposal one must do without delay.")

Quoted after: \*Miklós Erdély: Optimistic Lecture: The Features of the Post-neo-avant-garde Attitude." Translated by Zsuzsanna Szegedy-Maszák. Originally read at Eötvös Loránd University's Faculty of Aesthetics, Budapest, 22 April 1981.