La quadrature du cercle de l'unique Polonais : Pawel Petasz (1951-2019)

Leszek Brogowski

▶ **To cite this version:**

Leszek Brogowski. La quadrature du cercle de l'unique Polonais : Pawel Petasz (1951-2019). Stowarzyszenie Sztuka i Dokumentacja = Art and documentation, 2020, 22, pp.262-299. 10.32020/ARTandDOC . hal-03243149

HAL Id: hal-03243149

https://univ-rennes2.hal.science/hal-03243149

Submitted on 31 May 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

doi:10.32020/ARTandDOC/22/2020/25

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.[1]

H.R. Fricker

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, 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.[2] 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.[3] 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, wykorzystywaniem bardzo zaawansowanych technologii; jednak szczególnie mocne było ono pomiędzy mail artem – próbą zlikwidowania wszystkich media-

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[1].

H. R. Fricker

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^{e} siècle à moins de 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 circle '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[2]. Plus tard, le contenu de ses envois était parfois fabriqué sur l'ordinateur, mais le médium à travers lequel on identifie immanquablement cette pratique est le tampon dont la matrice fut taillée à la main dans une gomme à effacer ou dans un morceau de linoleum[3]. 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

cji i wszystkich przeszkód mogących deformować osobiste relacje między artystami – a komputerem, który miał udzielać odpowiedzi na kwestie artystyczne dzięki technologii, potężnemu pośrednikowi.[4] 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."[5] 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 przeklętej 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 wysiedlona 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). Włodarze miasta wywarli 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,[6] 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 wnętrze, 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 niemałym zachwytem – mail art. Widział w nim same zalety! Oto nareszcie forma sztuki, którą mógł eksponować w Galerii EL, eksponować zresztą na rozmaite

Sztuka i Dokumentacja nr 22 (2020) | *Art and Documentation* no. 22 (2020) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

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[4]. 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[5]. » 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[e] et du XXI[e] 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

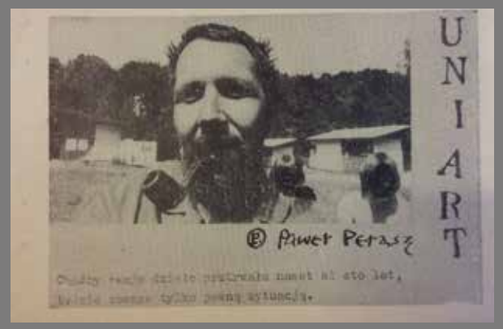
Un quart de siècle après la fin de la Seconde Guerre mondiale, les conséquences de ce désastre, mais aussi de la gestion du pays sous le joug soviétique, pesaient encore lourdement sur le contexte et la vie d'Elbląg, ville qui compte aujourd'hui un peu plus de 100.000 habitants. En 1945, la quasi totalité de la population de la ville (*Wikipédia* 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 du 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[6], ce sont ces conditions, précisément, qui reviennent au premier plan : la pluie entrait 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

Sztuka i Dokumentacja nr 22 (2020) | *Art and Documentation* no. 22 (2020) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

Paweł Petasz (Gommes gravées), 1977. 7 timbres (55 x 40 mm). Gommes graveés par l'artiste (d'un seul des deux cotes), presentées 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 arcie 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."[7] Teza ta wyraża na swój sposób istotny sens Benjaminowskich analiz dotyczących epoki reprodukowalności w sztuce.[8]

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 poczcie 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,[9] 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[10] – 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 definitions

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[7]. » Cette thèse exprime à sa manière l'essentiel des analyses benjaminiennes sur l'époque de la reproductibilité dans l'art[8].

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[9] 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[10] – que Paweł Petasz prend contact avec les acteurs du réseau du Mail Art et se trouve, comme nombre d'artistes polonais à cette époque, entrainé 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 kłącze. 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 mizerią 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 utożsamił, estetyki, w której robić mniej nie służy robieniu ostatecznie więcej, jak w ekonomicznej logice redukowania 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.[11] 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."[12]

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 Dzieweczyńska, 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[11]. 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'autre 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[12] ».

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 pismu *Artforum International, bimonthly magazine of Mail Art and ephemeral art*, ukazującemu się w latach 1980–1986,[13] Petasz jest niemal zupełnie nieznany swoim rodakom, którzy nie poświęcali jego twórczości ani artykułów,[14] 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 przełomu 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 Galántaia 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 kopalnię 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, jedynego 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[13], Petasz est quasi totalement ignoré par ses compatriotes qui n'ont consacré à son œuvre ni articles[14], 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^{e} et du XXI^{e} 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^{e} 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 une 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 – szydzą 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 obywało się bez żadnej mediacji instytucjonalnej jakiejkolwiek natury. Aby dotrzeć do dzieł mail artu, nie potrzeba muzeów ani galerii, nie potrzeba selekcjonowania 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 przesyłek, lecz zniszczenie normalnych ludzkich relacji, którego dokonało ustanowienie sieci nadzoru, systematyczne stosowanie (i to przez całe dziesięciolecia) 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").[15]

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 zrozumiał sens przenośny[16] – 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 »)[15].

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[16] – 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

Hacker,Dieter
Volkfoto
Schaperstr.,19
1 Berlin 15 - Almanya

"Volkfoto" 4
29,3x21
Revista

Wanmann,Michel
Av.de l'Oree,10
1050 Bruxelles - Bèlgica

80x80
Carteli

Stefanoni,Tino
Via Crollalanza,2
22053 Lecco (CO) - Itàlia

(1979)
20x14,5
Llibre d'artista

Marek Kotaszkowski,K.
ul.Zeromskiego,9/4
41-700 Ruda Slaska 1 - Polònia

"Autoportret" (1978)
24,5x18
Poesia visual

Carrion,Ulises
Tenkatestraat,53
Amsterdam- Holanda

"Second thoughts" (1980)
21x16
Llibre dàrtista

Castelli,Luciano
Zossenerstr.,56/58
1000 Berlin 61 - Alemanya

"Geile tiere" (1980)
18x18
Disc

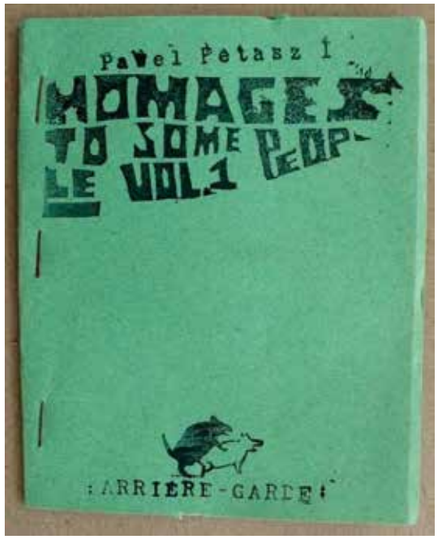
Petasz,Pawel
Skr.Pocztowa,68
82-300 Elblag - Polònia

"Art Forum" 1 juny 1980
22x15,5
Publicació d'artista

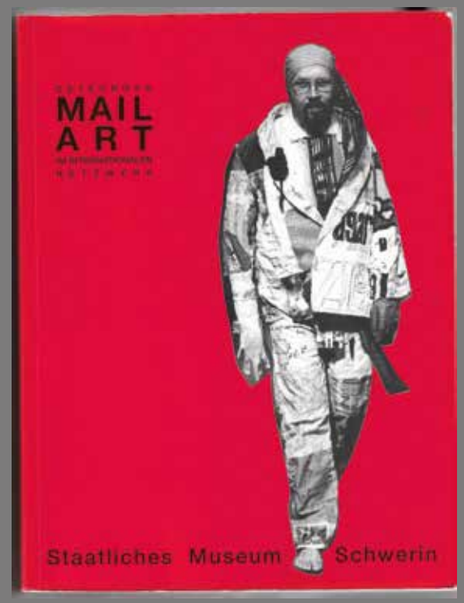
Genovski Productions
1437,E.Hudson Drive
Tempe,Az.85281,USA

Petites publicacions d'artista

- 68 -

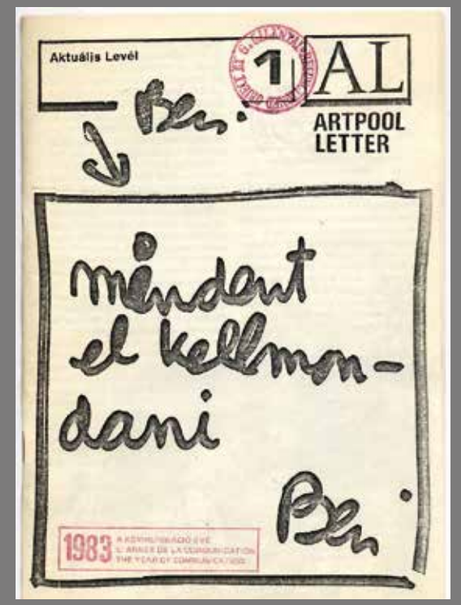


Sztuka i Dokumentacja nr 22 (2020) | *Art and Documentation* no. 22 (2020) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC



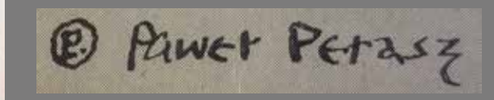
Couverture du catalogue *Mail Art: Osteuropa im internationalen Netzwerk / Mail Art: East Europe in the International Network*, 1996. La photographie représente Paweł Petasz habillé d'un accoutrement qu'il a cousu lui-même à partir de morceaux de tissus que lui ont envoyés en 1980 à sa demande les artistes du réseau Mail Art.

Okładka 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.



Ben, *Tout doit être dit* (en hongrois)

Ben, *Wszystko musi zostać powiedziane* (w języku węgierskim)



Paweł Petasz, envoi en réponse au projet Lomholt Formular Press consacré aux prisons, 1978

Paweł Petasz, przesyłka w odpowiedzi na projekt Lomholt Formular Press poświęcony więzieniom, 1978

https://www.lomholtmailartarchive.dk/networkers/pawel-petasz/1978-03-15-petasz-prison

Sztuka i Dokumentacja nr 22 (2020) | *Art and Documentation* no. 22 (2020) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

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 niezaprzeczenie jednym z takich eksperymentów. Na Węgrzech 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.[17] 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 désidéaliser 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 boycotte 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[17]. 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, czuwanie 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 zarejestrowanego, jak zresztą wiele struktur wydawniczych tego typu[18]), 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 uczonym etc. Punktem odniesienia była dla niego raczej nie tyle koncepcja Ad Reinhardta („There is just one art, one art-as-art"[19]) – 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."[20] 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."[21] 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?"[22] Reguła 11 precyzuje zresztą, że „copyright do poszczególnych prac przysługuje ich autorom."[23]

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[18]), 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"[19] »), 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[20] ». 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[21]. » 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,[24] lub że numer 93 ukazał się bez daty w Santa Barbara w Kalifornii. Jednakże, począwszy od 45 numeru, opublikowanego jako numer 59[25] 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.[26]

Jednak niezależnie od odpowiedzi faktograficznej, w cytowanej wcześniej książce udziela 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."[27] 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;"[28] oczekiwanie, które w przypadku mail artu nakłada się na wspomniane wcześniej oczekiwanie przesyłki pocztowej. Wreszcie – pisze – „czasopismo, ponieważ liczy wiele numerów, nasuwa pytanie o związki, które powstają między nimi."[29] 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*.[30]

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."[31] 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 uskarżał, Petasz szacował, że otrzymuje zaledwie 50–60 procent wysyłanych do niego przesyłek.[32] 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 ?[22] » La règle 11 précise d'ailleurs que « le copyright des travaux particuliers reste auprès de leurs auteurs[23] ».

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[24], 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[25] 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[26].

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[27]. » 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[28] » ; 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[29] ». 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[os], 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*[30].

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[31] ». 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[32]. 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.[33] 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;[34] wiele czasopism – pisze – „podjęło tę wspólnotową ideę działalności gospodarczej opartej na wzajemności."[35] 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[36] 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."[37] „PRAWDZIWYMI uczestnikami »Commonpress«" nie są zatem okazjonalnie pojawiający się w nim autorzy, lecz artyści, którzy wziąwszy 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."[38] Powinność zostania z kolei wydawcą ma wprawdzie charakter czysto moralny, lecz antropolodzy opisali praktyki potlacz, w ramach których ci, którzy powinni „oddać," 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 cierpiała 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 opiera 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 obywa się 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 [wybranym] 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 zawładnęła potem ekranami kinowymi, reklamą, lecz także wytworami sztuki. Temat ten zasługuje zatem nie tylko na interpretację psychoanalityczną, w której sztuka bywa najczęściej traktowana jako okrężne zaspokojenie pożądania, lecz także na podejście, które nie rozdziela estetyki (czyż nie definiowano piękna przez przyjemność oglądania?[39]) i polityki („Artysta to nie zawód. To stan ducha, który zależy od wyboru każdego"[40]); 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 wytwarzania; 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 edytorskim intencjom. Podążając śladami Bronisława Malinowskiego[41] i Marcela Maussa,[42] ale również Maurice'a Godeliera,[43] 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[33]. 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[34] : bon nombre de revues, écrit-elle, « ont adopté cette idée communautaire d'une économie mutualisée[35] ». 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[36] 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[37]. » 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[38]». 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 ?[39]) et le politique (« 8. Artiste n'est pas une profession. C'est un état d'esprit qui dépend du choix de chacun[40] ») ; 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 potlaczu 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 ekonomika, 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 nieznanych), 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.[44] 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 przeźroczysty], wydrukowany offsetem w 1979 i wznowiony w 1981 roku – również drukiem offsetowym – z okładką z papieru w kratkę, o wiele mniej przeźroczysty niż w pierwszym wydaniu. Jest to książka wprawiająca 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 reprodukowanym 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[41] et de Marcel Mauss[42], mais aussi de Maurice Godelier[43], 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[44]. 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 niewyrażalne? 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.[45] 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."[46] 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 przeźroczystym papierze, z pominięciem wspomnianych stron;[47] 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 reprodukowanym 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.

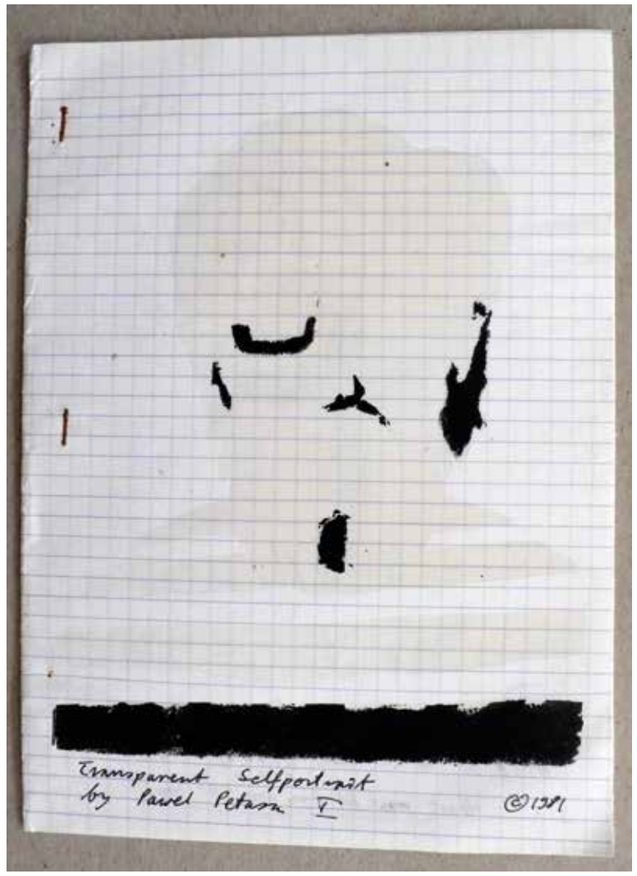
Książka, której faksymile drukujemy obok, *Ten Theses 2. Art Theory Series no. 2*, przyjmuje również parę wprawiających w zakłopotanie zasad, które pociągają za sobą serię paradoksów. Petasz jest artystą, lecz publikuje książkę. Jednak książka ta ma za temat nie sztukę, lecz pewną teorię sztuki. Jest 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 okładkowych, tutaj podajemy.[48]

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'apparaitra que lorsque les trois pages seront arrachées. Le choix est cornélien : renoncer soit à l'œuvre soit au livre[45]. 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 partiale 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[46] ». Comme nos vies, l'autoportrait est un dérivé du livre.

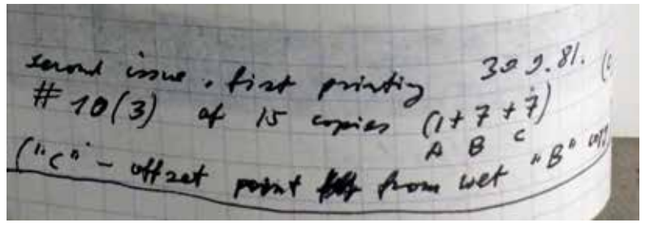
Mais à quelle vision de l'auteur a-t-on accès lorsqu'on suit ses instructions et qu'on regarde à travers le livre après en avoir supprimé quelques pages ? La curiosité m'a conduit à imprimer les pages du livre sur du papier transparent, en retirant les pages incriminées[47] ; le résultat est présenté 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

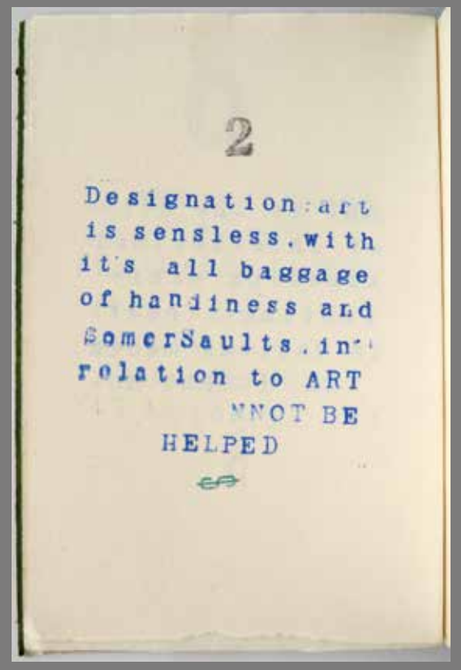


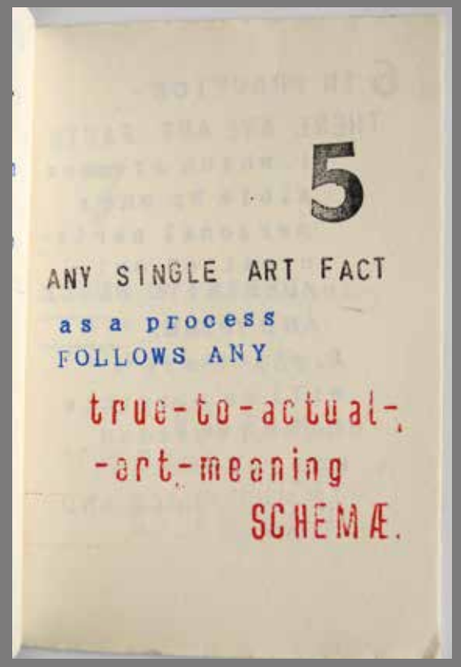
Reconstitution de l'autoportrait de l'artiste après la suppression des trois pages du livre *Transparent Self Portrait.*

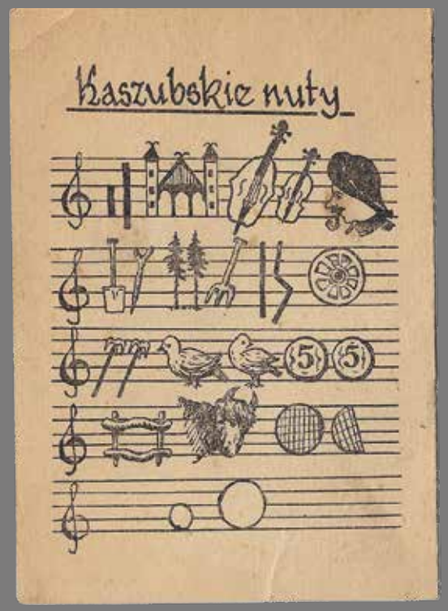
Odtworzony przez autora artykułu autoportret artysty, po usunięciu trzech stron z książki *Transparent Self Portrait.*



https://www.lomholtmailartarchive.dk/networkers/pawel-petasz/1981-00-00-petasz







Paweł 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[49] * > / Paweł Petasz I <Strona 2> 0 / jeżeli SZTUKA jest koroną / INTELEKTU / to wszelka teoria re- / fleksji jest moż / liwa jedynie w / języku artystycznym. / ‡ <Strona 3> 1 / SZTUKA jest dziedziną / twórczości / intelektualnej, która przeja- / wia się / w rozmaitych mediach / NAJWZNIOŚLEJSZĄ / 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 moż / 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 / MÓGŁBY ZROZU / MIEĆ CASANOVĘ ? <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 jedynego egzemplarza wytwarzanego ręcznie i pozwala odpersonalizować gest artysty. Lecz drugi tom z serii, wydanie poszerzone, podpowiada nam inny powód tego wyboru, ponieważ tekst, wyryty w matrycy z linoleum, staje się formą graficzną, by zająć niemal całą przestrzeń strony, niczym drukowany w jednej kolumnie tekst z jakiejkolwiek 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 pieczątek 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 zwykło się nazywać 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 przyśpieszania „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[48].

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[49] * > / 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 compréhen – / 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 uwidocznić 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."[50] 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 pieczątek 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 jaką 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.[51]

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[50]. » 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[51].

Przypisy

[1] 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.

[2] 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.

[3] 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.

[4] 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.

[5] Petasz, *Ten Theses 2*, 11.

[6] Nagranie dźwiękowe dokonane przez Macieja Bychowskiego, część pierwsza. W archiwum autora.

[7] Paweł Petasz, *Ten Theses 1. Art Theory Series*, teza 6 (Elbląg: Arrière-Garde, 1978), 8.

[8] 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*.

[9] Z wyjątkiem paru wydawnictw pod egidą Kościoła katolickiego.

[10] Dokumenty udostępnione autorowi przez Archiwum Krytyki Sztuki w Rennes.

[11] 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*.

[12] Petasz, *Ten Theses 2*, 7.

[13] 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.

[14] 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.

[15] https://www.galantai.hu/festo/jegyzet_e.html.

[16] 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.

[17] https://www.artpool.hu/Commonpress51/catalogue.html.

[18] Z godnym odnotowania wyjątkiem Something Else Press Dicka Higginsa, które było prawdziwym przedsiębiorstwem 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, Mauriziem Nannuccim i Mauriziem Spatolą.

[19] „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.

[20] 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.

[21] *Commonpress*, nr 56, 113.

Notes

[1] 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 duplicatas 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. »

[2] Dans la contribution de Petasz citée ci-contre par Victor Kotun, l’artiste donne la référence de 1975, mais dans l’entretien avec K. Dzieweczyńska, il hésite et suggère que ces débuts remontent peut-être à 1973.

[3] 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, Arrieregarde, 1979, p. 26.

[4] 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.

[5] Paweł Petasz, *Ten Theses n° 2*, *op. cit.*, p. 11.

[6] Enregistrement sonore par Karina Dziewczyńska, 1e partie.

[7] Paweł Petasz, *Ten Theses n° 1. Art Theory Series*, Elbląg, Arrieregarde, 1978, thèses 6, p. 8.

[8] 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 ».

[9] À l’exception de quelques structures éditoriales sous l’égide de l’Église catholique.

[10] Documents communiqués à l’auteur par les Archives de la critique d’art à Rennes.

[11] 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*.

[12] Paweł Petasz, *Ten Theses n° 2*, *op. cit.*, p. 7.

[13] 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.

[14] 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.

[15] https://www.galantai.hu/festo/jegyzet_e.html

[16] 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.

[17] https://www.artpool.hu/Commonpress51/catalogue.html.

[18] 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.

[19] « 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.

[20] 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.

[22] Ibidem, 114.

[23] Ibidem, 112–113.

[24] https://merzmail.files.wordpress.com/2011/01/the_museum_of_modern_art_library.pdf.

[25] Zob. szczegóły w artykule Viktora Kotuna.

[26] E-mail z 26 czerwca 2020 roku w archiwum autora.

[27] Boivent, *Les Revues d'artistes*, 27.

[28] Ibidem.

[29] Ibidem, 78.

[30] Ibidem, 425.

[31] Ibidem, 254, przyp. 83.

[32] Paweł Petasz, "Introduction," *Commonpress*, nr 56, 110.

[33] Boivent, *Les Revues d'artistes*, 245.

[34] 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).

[35] Boivent, *Les Revues d'artistes*, 245.

[36] 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.

[37] *Commonpress*, no. 56, 111.

[38] Ibidem, § 7, 112.

[39] Por. Jean M. Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main. Lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIII[e] siècle* [Te książki, które czyta się tylko jedną ręką. Czytanie i czytelnicy książek pornograficznych w XVIII wieku] (Paris: Minerve, 1994).

[40] Petasz, *Ten Theses 1*, 10.

[41] Bronisław Malinowski, *Argonauci zachodniego Pacyfiku* [1922]. *Dzieła, tom 3* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1981).

[42] Marcel Mauss, „Szkic o darze" [1923–1924], w *Socjologia i antropologia* (Warszawa: Wydawnictwo KR, 2001), 163-306.

[43] Maurice Godelier, *L'Énigme du don* (Paris: Flammarion, seria Champs,1994).

[44] W rzeczywistości praktyki wysyłania w obrębie zjawiska mail artu przybierały niezliczoną liczbę form, więc sprowadzanie ich wyłącznie do tych dwóch skrajności jest zabiegiem sztucznym.

[45] 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].

[46] Novalis, *Uczniowie z Sais. Proza filozoficzna – Studia – Fragmenty*, tłum. Jerzy Prokopiuk (Warszawa: Czytelnik, 1984), 271.

[47] Dziękuję Aurélie Noury za wskazówki, które pozwoliły mi wykonać ten dokument.

[48] Oto kod zastosowany do tej transkrypcji: / – nowy wers akapit ; ǂ – separator graficzny; * – odszyfrowanie niepewne; numery stron są ujęte w nawiasy ostrokątne <>; zachowane zostały duże litery, czcionki u dołu kaszty, interpunkcja oraz kolory czcionek.

[49] Daty: 15–18 lipca 1978*.

[50] Petasz, *Ten Theses 2*, 25.

[51] Gilles Deleuze, „Entretien sur *Mille plateaux*," (1980), w *Pourparlers, 1972–1990* (Paris: Minuit, 2003), 41–42.

21 « 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.

[22] « 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.

[23] *Ibid.*, p. 112-113.

[24] https://merzmail.files.wordpress.com/2011/01/the_museum_of_modern_art_library.pdf.

[25] Voir les précisions dans l'article de V. Kotun.

[26] E-mail du 26 juin 2020, dans les archives de l'auteur.

[27] Boivent, *op. cit.*, p. 77.

[28] *Ibid.*

[29] *Ibid.*, p. 78.

[30] *Ibid.*, p. 425.

[31] *Ibid.*, p. 254. n. 83.

[32] Petasz, « Introduction », *Commonpress* n° 56, p. 110.

[33] Boivent, *op. cit.*, p. 245.

[34] Cf. *ibid.*, p. 222. L'auteure renvoie notamment au catalogue de référence *Assembling Magazines and Alternative Artists' Networks*, S. Perkins (ed.), Iowa City, Plagiarist Press, 1996.

[35] Boivent, *op. cit.*, p. 245.

[36] 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.

[37] § 1. Commonpress is a magazine edited irregularily 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.

[38] *Ibid.*, § 7, p. 112.

[39] Cf. Jean M. Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main. Lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIII[e] siècle*, Paris, Minerve, 1994.

[40] *Ten Theses 1*, *op. cit.*, p. 10.

[41] Bronisław Malinowski *Les argonautes du Pacifique occidental* (1922).

[42] Marcel Mauss, *Essais sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques* (1923-1924).

[43] Maurice Godelier *L'Énigme du don* (1994).

[44] 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.

[45] 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 ».

[46] Novalis, « Fragments de Teplitz », dans *Œuvres complètes*, t. II : *Les Fragments*, trad. A. Guerne, Paris, Gallimard, 1975, p. 112.

[47] Je remercie Aurélie Noury pour les conseils qui m'ont permis de réaliser ce document.

[48] Voici le code utilisé pour cette transcription : / – passage à la ligne ; ǂ – 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.

[49] Dates : 15-18 juillet 1978*.

[50] *Ten Theses 2*, *op. cit.*, p. 25.

[51] 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.

Fricker, 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, racontare, pensare, conservare. Quatro 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^e 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.

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.

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.

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.

Grise series catalog / Katalog serii Grise:
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 .

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 Pawel'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: "30th 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: "30th 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.