



HAL
open science

Galerie Documents d'artistes 1 : Lefevre Jean Claude et LJC Archive

Leszek Brogowski

► **To cite this version:**

Leszek Brogowski. Galerie Documents d'artistes 1 : Lefevre Jean Claude et LJC Archive. Stowarzyszenie Sztuka i Dokumentacja = Art and documentation, 18, pp.301-354, 2018. hal-03250745

HAL Id: hal-03250745

<https://univ-rennes2.hal.science/hal-03250745>

Submitted on 4 Jun 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.

**G
A
L
E
R
I
A**

IM. ANDRZEJA
PIERZGALSKIEGO

GALERIA im. ANDRZEJA PIERZGALSKIEGO DOKUMENTY ARTYSTÓW 1

ANDRZEJ PIERZGALSKI GALLERY ARTISTS' DOCUMENTS 1

GALERIE dédiée à ANDRZEJ PIERZGALSKI DOCUMENTS d'ARTISTES 1

ZAŁOŻENIA PROGRAMOWE

Andrzej Pierzgalski (1938-2016) założył i prowadził w Łodzi w latach siedemdziesiątych Galerię A4. W *Sztuce i Dokumentacji* otwarta została w 2012 roku poświęcona mu galeria. Od 2018 roku autorem jej programu jest Leszek Brogowski.

Po drugiej wojnie światowej dokonał się gwałtowny proces dekonstrukcji tradycyjnego pojęcia dzieła sztuki: procesualność i informacja zastąpiły materialny przedmiot; dokumenty zastępujące dzieło odnoszono raczej do procesu pracy, niż do aktu twórczego; intelektualizacja procesów artystycznych przeciwstawiona została estetycznemu fanatyzmowi; dyskrekcja, umiarkowanie i powściągliwość przeciwstawiono wystawności, spektakularyzacji i przesadności, zwłaszcza rynku sztuki itd. Jednym z najciekawszych miejsc, gdzie zatarły się wyraźne kontury pojęcia dzieła sztuki, jest właśnie jego pogranicze z dokumentem. Historycy sztuki rozróżniają jeszcze często dzieło jako właściwy przedmiot badań oraz towarzyszące mu dokumenty, takie jak: zamówienie, umowę o dzieło, dokument notarialny, itp., jako materiał jedynie towarzyszący badaniom. W odniesieniu do wielu praktyk współczesnej sztuki rozróżnienie to nie da się już zastosować, bo dzieło może mieć dziś postać do-

PROGRAM ASSUMPTIONS

Andrzej Pierzgalski (1938-2016) founded and ran the A4 Gallery in Łódź in the 1970s. A gallery dedicated to him was opened in 2012 in the *Art and Documentation* journal. Since 2018 the gallery has been directed by Leszek Brogowski.

After the Second World War, a rapid process of deconstruction of the traditional concept of a work of art took place: process and information replaced the material object; documents replacing the work of art referred to the working process rather than the creative act; the intellectualization of artistic processes is opposed to aesthetic fanaticism; discretion, moderation and restraint are contrasted to lavishness, spectacle and exaggeration, especially on the art market, etc. One of the most interesting places where the clear contours of the concept of a work of art have blurred, is precisely its border with the document. Yet art historians often distinguish the work of art as the proper subject of research, and accompanying documents, such as: an order, a contract for a work, a notarial document, etc., as only a material accompanying the research. In reference to many practices of contemporary art, this distinction can no longer be applied, because a work can now take the form of a document, and a document can replace a work;

HYPOTHÈSES DU PROGRAMME

Dans les années 1970, Andrzej Pierzgalski (1938-2016) a fondé et dirigé à Łódź la galerie A4. Depuis 2012, la revue *Art & Documentation* lui dédie en son sein une galerie. Leszek Brogowski est chargé de sa programmation depuis 2018.

À l'issue de la Seconde Guerre mondiale, un processus de déconstruction a touché en profondeur la notion traditionnelle d'œuvre d'art: le processus ou l'information se sont substitués à l'objet matériel, le document mis à la place de l'œuvre était rapporté plus volontiers au processus de travail plutôt qu'à un acte créateur, l'intellectualisation du processus artistique s'opposait à un fanatisme esthétique, la discrétion, la modestie et la retenue ont été opposées au faste, à la spectacularisation et aux excès, surtout du marché de l'art, etc. Un des endroits les plus intéressants où les contours du concept de l'œuvre d'art se sont estompés est, précisément, la zone frontalière avec le document. Les historiens de l'art distinguent encore souvent l'œuvre, objet d'études proprement dit, et les documents qui les accompagnent, tels la commande, les esquisses préparatoires ou un acte notarial, qui ne font qu'accompagner les études. Mais cette distinction ne peut plus s'appliquer à bon nombre de pratiques de l'art contemporain, car l'œuvre peut avoir la forme de document, et celui-ci peut

kumentu, a dokument może zastępować dzieło; często te dwie funkcje nakładają się na siebie lub współlistnieją. W pracy *Dokument* (1963), do dzieła zainspirowanego notatkami Marcela Duchampa, Robert Morris dołączył akt notarialny – *Statement of Esthetic Withdrawal* – na mocy którego wycofywał zeń wszelkie jakości estetyczne; jeśli dokument ten odłączy od pracy i rozpatrywać jedynie jako jej uzupełnienie, praca zmieni całkowicie swój charakter. Można nawet zadać sobie pytanie, czy dzieło nie jest jedynie specyficznym dokumentem i śladem procesu artystycznego. Program galerii Dokumenty Artystów skupi się jednak odtąd na dokumentach drukowanych i reprodukowalnych: nie na tzw. drukach artystycznych, ale na dokumentach, których nośnikiem jest przemysłowy offset, fotografia, kserokopia a nawet ręcznie składane, kauczukowe czcionki, czyli techniki reprodukcji mechanicznej, o których pisze Walter Benjamin na wstępie swojego eseju: „Niesamowite zmiany, jakie wywołało w literaturze pojawienie się druku, techniczna reprodukcja pisma, są zresztą znane. A stanowią one zaledwie jeden, jakkolwiek nad wyraz ważny, szczegółowy przypadek zjawiska, rozpatrywanego tutaj w skali historii powszechnej. Do drzeworytu dochodzą w okresie średniowiecza miedzioryt i szytych, a na początku dziewiętnastego wieku – litografia.”¹ Otóż offset to tylko udoskonalona i uprzemysłowiona litografia, gdzie płyty cynkowe zastąpiły zbyt ciężki kamień litograficzny, umożliwiając tym sposobem masowy druk fotografii. Wykorzystanie przemysłowego druku jako podłoża dokumentów sztuki (manifesty, pisma artystyczne, książki artystów, katalogi, ulotki, zaproszenia, poezja wizualna, itp.) stało się impulsem do głębokich przemian nie tylko praktyk artystycznych, ale także – jak przewidywał to Benjamin – samego pojęcia sztuki. Prezentowane tu dokumenty sztuki będą zatem okazją do prześledzenia najważniejszych etapów i aspektów tych przemian.

¹ Walter Benjamin, „Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej,” w *Twórcą jako wytwórcą*, red. Hubert Orłowski, tłumaczenie Hubert Orłowski i Janusz Sikorski (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1975), 68.

often these two functions overlap or coexist. In the work *Document* (1963), to a work inspired by Marcel Duchamp's notes, Robert Morris added the notarial act - *Statement of Esthetic Withdrawal* - by virtue of which he withdrew all aesthetic qualities from it; if this document is disconnected from the work of art and considered only as a supplement to it, the work of art will completely change its character. You can even ask yourself if the work of art is not just a specific document and a trace of the artistic process. The program of the Artists's Documents will be focused, from now on / hence / henceforth, on printed documents: not on the so-called artistic prints, but on documents with industrial offset, photography, photocopy and even hand-folded, rubber fonts, or mechanical reproduction techniques, which Walter Benjamin writes at the beginning of his essay: “The enormous changes brought about in literature by movable type, the technological reproduction of writing, are well known. But they are only a special case, though an important one, of the phenomenon considered here from the perspective of world history. In the course of the Middle Ages the woodcut was supplemented by engraving and etching, and at the beginning of the nineteenth century by lithography.”¹ The offset is just an improved and industrialized lithography, where the zinc plates replaced heavy lithographic stone, thus enabling mass printing of photographs. The use of industrial printing as the basis for documents of art (manifests, artistic magazines, artists' books, catalogues, leaflets, invitations, visual poetry, etc.) has become an impulse for profound changes not only in artistic practices, but also - as Benjamin predicted - in the very notion of art. Art documents presented here will therefore be an opportunity to trace the most important stages and aspects of these changes.

¹ Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*, edited by Michael W. Jennings, Brigid Doherty, and Thomas Y. Levin, translated by Edmund Jephcott, Rodney Livingstone, Howard Eiland, and Others (Cambridge, Mass., London: The Belknap Press Of Harvard University Press, 2008), 20.

faire partie de l'œuvre ; parfois, les deux fonctions se superposent l'une à l'autre ou coexistent. Dans *Document* de 1963, à l'œuvre que lui ont inspiré les notes de Marcel Duchamp, Robert Morris a adjoint un document notarial – *Statement of Esthetic Withdrawal* – qui déclare le retrait de toutes les qualités esthétiques de cette œuvre ; si l'on sépare ce document de l'œuvre pour le considérer comme son complément contingent, l'œuvre change fondamentalement son caractère. On peut même se demander si l'œuvre n'est pas seulement un document spécifique et une trace du processus artistique. Le programme de la galerie Documents d'artistes se concentrera désormais sur la présentation des documents imprimés et reproductibles; non pas cependant sur des œuvres dites multiples, mais sur les documents dont le support est un offset industriel, une photographie ou une photocopie, voire une impression dont les caractères en caoutchouc sont manuellement assemblés, c'est-à-dire les techniques de reproduction mécanique dont parle Walter Benjamin au tout début de son essai: «Les formidables changements que l'imprimerie, reproduction mécanique de l'écriture, a provoqués dans la littérature, sont suffisamment connus. Mais ces procédés ne représentent qu'une étape particulière, d'une portée sans doute considérable, du processus que nous analysons ici sur le plan de l'histoire universelle. La gravure sur bois du Moyen Âge, est suivie de l'estampe et de l'eau-forte, puis, au début du XIX^e siècle, de la lithographie.»¹ Or, l'offset n'est qu'une lithographie améliorée et industrialisée, où les plaques de zinc ont remplacé la pierre lithographique, trop lourde, en rendant notamment possible la reproduction massive de la photographie. L'utilisation de l'imprimé industriel comme support des documents d'art (manifestes, revues d'art, livres d'artistes, catalogues, tracts, cartons d'invitation, poésie visuelle, etc.) a entraîné des changements profonds non seulement des pratiques artistiques, mais encore – comme l'envisageait Benjamin – du concept de l'art lui-même. Les documents qui seront présentés ici seront des occasions pour suivre les plus importantes étapes et les aspects les plus saillants de ces transformations.

¹ Walter Benjamin, «L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée», dans *Écrits français* (Paris: Gallimard, 1995), 140

LESZEK BROGOWSKI

Univ Rennes, EA 7472 : Pratiques et théories de l'art contemporain (PTAC), F 35000

ARCHIWA LEFEVRE JEAN CLAUDE'A

1. O artyście

Lefevre Jean Claude urodził się w Coutances, we Francji, w roku 1946. Przez wiele lat pracował w Operze Garnier w Paryżu jako pracownik techniczny. W roku 1983 założył LJC Archives, będące jednocześnie metodą pracy artystycznej; stąd wynika wybór pisania nazwiska przed imionami, jak praktykują to alfabetyczne listy administracji. Jego prace znajdują się między innymi w zbiorach Musée d'art moderne et contemporain (MAMCO) w Genewie, Fonds régionaux

d'art contemporains (Frac) w Rennes i w Limoge, la Bibliothèque nationale de France (BNF) i w Artothèque w Lyonie. 18 listopada 2006 roku, w paryskim Institut national d'histoire de l'art (INHA), odbyło się poświęcone mu seminarium: *Le travail de l'art au travail. Autour de Lefevre Jean Claude et de l'archive*, zorganizowane przez uniwersytety Paris I – Panthéon-Sorbonne i Rennes 2 Haute Bretagne.

2. Faksymile broszury Lefevre Jean Claude'a

Na następnych stronach prezentujemy faksymilową reprodukcję broszury, która zawiera wyniki ankiety przeprowadzonej przez Lefevre Jean Claude'a wśród paryskich artystów w roku 1982. Rok później, założył on LJC Archives, które traktuje również jako metodę pracy artystycznej. Ten

podwójny status dokumentu w jego działalności sprawia, że kopia jest zarazem autentycznym czynnikiem jego sztuki. Tak więc, w każdym z egzemplarzy niniejszego numeru *Sztuki i Dokumentacji*, Galeria im. Andrzeja Pierzgałskiego upublicznia oryginalne prace Lefevre Jean Claude'a.

Une brochure de LEFEVRE JEAN CLAUDE afin de rendre publiques les
réponses des artistes FRANÇOIS MORELLET / PHILIPPE BOUTIBONNES
CLAUDE RUTAULT / JEAN-FRANÇOIS BERGEZ / FRANÇOIS RISTORI
PETER NADIN / EN AVANT COMME AVANT / GILBERT DESCOSY
DOMINIQUE PASQUALINI / SARKIS / FRANÇOISE VERNEUIL
au questionnaire suivant :

1

1981-1982



Par votre exposition réalisée :

avez-vous établi un rapport équitable entre le projet que vous aviez de cette exposition et sa réalité même, dans ses différents modes et fonctions :

Installation / accrochage,

Déroulement (durée de l'exposition),

Réflexions théoriques / esthétiques,

Rencontres / public / collectionneurs,

Perspectives pour d'autres manifestations / galeries / musées ?

Cette question est adressée par LEFEVRE JEAN CLAUDE aux artistes dont il lui a été possible de voir une exposition personnelle, à Paris ou ailleurs et ce sur l'année 1981/82.

Je m'engage à n'insérer dans la publication ultérieure les réponses des artistes qu'avec leur assentiment.

Je pense être en mesure de publier ces réponses d'ici à 2 ans.

François Morellet 19 septembre - 28 octobre 1984 Montmorency 75003 Paris - 2776360
Liliane et Michel Durand - Dessert 43 rue de Vernissage samedi 19 septembre 14h - 20h

27 / 10 / '81

Vous me demandez, (pour parler vulgairement) si je n'ai pas été déçu par ma dernière exposition.

Non.

Ce qui est dur c'est les 100 premières (expos).

Ça ferait rigoler d'être révolté ou même déçu au soir d'un 101^e vernissage.

En fait dans le système de l'art moderne, les expositions sont bien moins importantes que beaucoup de jeunes artistes le pensent.

C'est une formalité dans tout un processus qui n'a jamais en fait été bien analysé.

Espérant que vous vous en chargez, (mais cela concerne un si petit milieu).

François Morellet

PHILIPPE BOUTIBONNES

EPHEMERIS

12 DÉCEMBRE 1981

YVON LAMBERT 5 RUE GRENIER ST-LAZARE PARIS

28 / 12 / '82

- 1 (*) Question : demande qu'on adresse à quelqu'un en vue d'apprendre quelque chose.
 - 2 N'y a-t-il pas dans chaque question une part d'intrusion ?
 - 3 Pourquoi cette question terroriste, posée à chaque exposant ?
 - 4 Ne pas répondre mais t'interroger à ton tour sur cette agressivité latente !
Et finalement, pour ne pas éviter ta question, il y a eu adéquation parfaite, sur tous les points que tu évoques entre le projet décrit en novembre 1980 et l'exposition de décembre 1981 chez Yvon Lambert.
- (*) Pour reprendre la définition du dictionnaire, je n'ai rien à t'apprendre de plus qui ne soit déjà dit sur les murs du sous-sol.

Philippe Boutibonnes

A VENDRE
toiles tendues sur châssis
A PEINDRE
de la même couleur que le
mur sur lequel elles doivent
être accrochées

claude rutault chez eric et xiane germain
le dimanche 6 décembre à partir de 16 heures
9 bis avenue de saxe 75007 paris 734 05 18

5 / 01 / '82

en réponse à tes questions au sujet de l'exposition chez éric et xiane germain en décembre dernier.

as-tu établi un rapport équitable entre le projet et sa réalité même dans ses différents modes et fonctions ?

1. installation/accrochage : connaissant les lieux, j'avais pensé à l'avance l'emplacement de chaque élément. la seule variable était la grandeur de l'image projetée. je n'avais pas prévu de la voir aussi grande, mais c'était bien comme ça. l'installation a pris environ 15 minutes.
2. déroulement de l'exposition : le seul incident qui aurait pu se produire aurait été une panne de projecteur, j'avais une lampe de rechange, je l'ai toujours.
la durée est déterminée par celui qui prend la présentation en charge. cela me convenait, mais une année m'aurait convenu aussi bien.
3. réflexions théoriques/esthétiques : je manque actuellement d'un peu de recul, mais je commence à y voir un peu plus clair, les éléments de mon travail s'imbriquant à mon goût. nous en reparlerons plus longuement.
l'aspect esthétique des panneaux (très pop) me satisfait. je suis d'autant plus à l'aise pour le dire que je n'y suis pour rien.
4. rencontres/public/collectionneurs : banalités d'usage. aucune toile ne fut vendue, contrairement aux autres présentations. peut-être le côté spectacle éclipsait-il les toiles elles-mêmes, celles-ci n'étant là que pour mémoire, dans l'ombre ? je ne sais pas. je crois que de toutes les façons l'« ambiance » n'était pas vraiment au commerce. là encore je laisse jouer les organisateurs de la présentation.
5. perspectives pour d'autres manifestations/galleries/musées : la proposition est ouverte et je n'ai aucune exclusive à faire. cependant je ne fais aucune prospection. j'ai provoqué la présentation à la foire de bâle, parce que dans ce cadre ça me plaisait. ensuite aussi bien pour jean brolly, éric et xiane germain ou ghislain mollet-vieville ce sont eux qui ont proposé la prise en charge, dont je rappelle les conditions/ une exposition publique du panneau, de préférence à l'extérieur, mais ce n'est pas un absolu, plus l'envoi d'invitations ou la réalisation d'une information. ce serait drôle dans un musée.*

* il faudrait dans ce cas je crois afficher le prix plus clairement vu l'état d'esprit de nos fonctionnaires.

claudé rutault

C'ÉTAIT VRAI

14 DEC. 1981

J E A N - F R A N C O I S B E R G E Z

Centre beaubourg

Niveau 27 (1er sous-sol)

Derrière le grand foyer

U N M U R 2 T O I L E S

du 17 décembre au 8 février 1982

COMME SI

01/1982

Sauvegarde et non avant-garde de l'art

- Avec l'exposition « Un mur 2 toiles », Centre Beaubourg, j'ai voulu faire une action sur l'apparition-disparition d'une œuvre d'art, dans un endroit apparemment insolite afin de réveiller l'attention de quelques passants habituels concernés par l'art.

- Le côté amusant de la chose est que ce mur à l'origine équipé pour recevoir des œuvres d'art, ne soit jamais utilisé à ses fins plastiques.

- C'est dans ce sens que j'ai voulu faire une intervention dont le projet me fut par deux fois refusé, la première en juillet 1980, la seconde en octobre 1980.

- J'ai voulu par conséquent, en ce qui concerne l'exposition du 17 décembre 1981, donner à voir un Mur et non pas une cloison, si l'on se reporte au contexte des dates proposées sur la feuille d'invitation en rapport humoristique avec la fameuse Exposition des Murs.

- Par l'intermédiaire du label « Comme si c'était vrai » j'échappe ainsi à la frustration du refus et dégage la liberté de mon acte au niveau de l'idée.

- Je fais donc appel à l'imagination du regardeur, son indulgence et sa compréhension comme c'est ici le cas, puisque tu parles à ce propos d'exposition personnelle.

- Mais tout cela est venu simultanément et sans préméditation aucune.

- C'est la suite logique d'une réflexion sur la conception-réalisation de l'œuvre d'art, réflexion qui m'a poussé le 21 avril 1980 à fonder un tract jusqu'à faire aujourd'hui « comme si c'était vrai ».

- Outrepasser la permission d'agir sans jouer « les pirates » EST le geste que je me propose actuellement.

Adviennent que pourra, les idées fructifient et l'important est là. C'est simplement dans la forme de leur agencement que se trouve l'intérêt de mon travail.

Je fais appel par conséquent à des regards compétents, d'où l'effet limité de mes publications, dépôts ou envois afin de provoquer l'intérêt rarissime de l'art et sa sauvegarde.

- Pour échapper aux carcans de la visibilité coutumière de l'œuvre d'art j'emploie des moyens nouveaux de communication en métamorphosant l'esprit de l'espace en Espace de l'Esprit.

- L'action se développe au-delà de sa traditionnelle périphérie, puisque l'idée même justifie l'exposition non plus comme visite de consommation de l'œuvre, mais comme renvoi au consommateur du désir frustré de sa vision.

- Je peux décréter ainsi telle situation « artistique ou non » selon l'idée que je m'en fais, sans altérer le contexte phénoménal de sa rareté. Je veux dire que si l'art est mort pour beaucoup d'artistes qui ont agi dans le sens de sa désacralisation, il se manifeste néanmoins aujourd'hui à son égard un phénomène de substitution des mêmes données iconoclastes, mais dans un sens positif et non plus négatif pour les mêmes données d'avancement du progrès de l'art et ses idées.

- D'où le titre de ma réponse « Sauvegarde et non avant-garde de l'art ».

- En guise de conclusion, cette réflexion me pousserait dans des déductions polémiques que je ne tiens pas à aborder dans le cadre de cette réponse et m'en tiens uniquement à l'appellation de son titre.

Jean-François Bergez

FRANÇOIS RISTORI

DU 16 JANVIER AU 11 FÉVRIER 1982

YVON LAMBERT 5 RUE GRENIER ST-LAZARE 75003 PARIS

18 / 02 / '82

Par ^{mon} ~~votre~~ exposition réalisée : à partir du 16 janvier 1982 galerie Y. Lambert,
^{j'ai} ~~avez-vous~~ établi un rapport équitable entre le projet que ^{j'avais} ~~vous aviez~~ de cette exposition et
sa réalité même, dans ses différents modes et fonctions :

Installation / accrochage,

Déroulement (durée de l'exposition),

Réflexions théoriques / esthétiques,

Rencontres / public / collectionneurs,

Perspectives pour d'autres manifestations / galeries / musées ? X

Cette ^{réponse} ~~question~~ est adressée par LEFEVRE JEAN CLAUDE ~~aux artistes~~ dont il lui a été
possible de voir ^{mon} ~~une~~ exposition personnelle, à Paris ^{en} ~~ou ailleurs et ce sur l'année~~ 1981/82.

^{Tu peux} ~~Je m'engage à~~ insérer dans la publication ultérieure ^{ma} ~~les réponses des artistes~~
~~qu'avec leur assentiment.~~

Je pense être en mesure de ^{donner d} ~~publier~~ ~~ees~~ réponses d'ici à 2 ans. X

François Ristori

JENNY HOLZER - PETER NADIN

LIVING

30 janvier - 3 mars 1982

Vernissage le samedi 30 janvier de 15 h à 19 h

Galerie Chantal Crousel / 80, rue Quincampoix / 75003 Paris / 887.60.81

03 / 1982

In answer to your question,

I am very happy

I used to have a lot of problems.

But now, I don't.

I think we know the problems of showing etc...

It is a moral question and of all moral questions, it is not
the most profound.

I like Chantal Crousel.

I think she is a very nice person.

I don't know that people think of this work.

But I hope it is of some use to those who see it.

Peter Nadin

EN AVANT COMME AVANT

Honneur de la Sculpture

A partir du 9 Février 1982

GALERIE ERIC FABRE, 6, rue du Pont de Lodi, Paris 6^e

7 / 04 / '82

Voici notre modeste contribution à votre grand travail.

Le cadre restreint de votre questionnaire ne nous permet pas de nous étendre plus avant sur les problèmes que nous rencontrons dans le « milieu » de l'art. Mais il faudrait alors que le sang coule et peut-être ne le souhaitez-vous pas ?

Globalement la réponse est « oui ». Dans le détail ça pourrait donner ceci :

Installation/accrochage : Il y a deux pièces dans la galerie, notre exposition n'était prévue que dans celle du haut. Dans celle du bas durait encore une autre exposition, ce qui créa des confusions lors du vernissage. Confusions perverses : amusantes pour la « petite histoire » de l'art ; gênantes peut-être par ailleurs ?

Déroulement/durée de l'exposition : Nous avons opté en accord avec Fabre pour une exposition très brève. D'abord parce que nous n'aimons pas les « faits » (non les « choses ») qui durent, ensuite parce que nous exposons à Nice juste après et que l'enchaînement rapide nous semblait réjouissant.

Réflexions théoriques/esthétiques : Eric Fabre est sans doute le seul exposeur de « nouvelle image » à refuser la simplification naïve de l'histoire qui l'accompagne. Sous le prétexte coupable d'un « bain de jouvence » désiré par des séniles incultes, nous espérons bientôt voir pointer l'acné. Ajoutons que isolés et calomniés en ce moment-même par de très authentiques réactionnaires, Eric Fabre n'a fait qu'un geste pour nous venir en aide : nous exposer. Au même moment, « Art Press » use contre nous de la « loi du silence » (conspiration).

Rencontres/public/collectionneurs : Il paraît que nous leur faisons peur. Eric Fabre n'a rien à voir dans tout ça.

Perspectives pour d'autres... : 2 expositions en Italie, 1 en Allemagne, 1 à Paris. Nous débarquerons prochainement en Amérique car nous avons hâte de voir enfin des sauvages. Nous avons été supprimés (sans préavis) d'une exposition à la M.J.C de Créteil pour anti-communisme primaire. La raison officielle était : manque de place.

Je pense qu'il nous faudra pour tenir beaucoup d'humour.

En Avant Comme Avant

vernissage samedi 6 février de 16h à 20h

exposition visible

dimanche 7 de 15h à 19h

lundi 8 de 16h à 20h

mardi 9 de 16h à 20h

mercredi 10 de 16h à 20h

& sur rendez-vous

GILBERT DESCOSSY

présente

du 6 au 10 février 1982

SCULPTURES EN CHEWING-GUM

chez rené bailly 20 rue du boeuf 69005 lyon .tel 838 08 30

23 / 04 / '82

La vérité n'a pas de domicile fixe ; nul chemin n'y mène, nul guide ne peut vous y conduire. (Krishnamurti)

Bilan d'une exposition.

Installation/accrochage : Exposition organisée dans une pièce de l'appartement de R.B, par l'exposant.

Problème technique : L'éclairage.

Durée de l'exposition : 5 jours (période de vacances scolaires) afin de permettre la présence quotidienne de l'exposant.

Rencontres/public : 80 personnes environ, dont une majorité de jeunes visiteurs.

Collectionneurs/musée : Néant. Ne portent-ils d'intérêt qu'aux manifestations à caractère officiel ?

Galerie : Une personne.

Organismes de presse : L'exposant a contacté tous les organes de presse sur la région. Ils se sont diversement manifestés. T.V. régionale, Lyon-Matin, Lyon-Poche.

Perspectives pour d'autres manifestations : ?

Gilbert Descossy

**Y a-t-il lieu d'assener encore
ce type ? (DOMINIQUE PASQUALINI)**

**38, Rue Condorcet, 75009 Paris
4, 5, 6 Mars 1982 de 15 à 20 h.**

14 / 06 / '82

Il y a-t-il lieu d'assener encore ce type ? (DOMINIQUE PASQUALINI)

Y a-t-il lieu d'assener encore ce type ? (DOMINIQUE PASQUALINI)

Kriegsschatz

Jacques et Jean-Daniel Donguy

présentent

“Le voyage de la sculpture du Pêcheur en monte-charge”

“Le Rêve du Jour et de la Nuit du Peintre en Bâtiment”

(le début du voyage du Kriegsschatz)

idée, mise en scène et décor :

Sarkis

le vendredi 23 avril 1982

du 23 avril au 15 mai (sauf dimanche et lundi)

de 14 h. 30 à 19 h.

20 / 06 / '82

Par votre exposition réalisée : chez J & J Donguy du 23/04 au 15/05 Paris,
avez-vous établi un rapport équitable entre le projet que vous aviez de cette exposition et
sa réalité même, dans ses différents modes et fonctions : OUI

Installation / accrochage, OUI

Déroulement (durée de l'exposition), OUI

Réflexions théoriques / esthétiques, OUI

Rencontres / public / collectionneurs, OUI

Perspectives pour d'autres manifestations / galeries / musées ? OUI

Cette question est adressée par LEFEVRE JEAN CLAUDE aux artistes dont il lui a été
possible de voir une exposition personnelle, à Paris ou ailleurs et ce sur l'année 1981/82.

Je m'engage à n'insérer dans la publication ultérieure les réponses des artistes
qu'avec leur assentiment.

Je pense être en mesure de publier ces réponses d'ici à 2 ans.

Sarkis

FRANÇOISE VERNEUIL EXPOSE A LA GALERIE L'HERMITTE DU 3 AU 29 AVRIL 1982
9 RUE MARECHAL FOCH 50200 COUTANCES TEL. 45-41-87 VERNISSAGE LE 3 A 18 H

la ponctuation ou personnalisation de l'espace de la galerie l'hermitte a fait l'objet d'un travail préalable sur maquette des modifications sont intervenues à ce stade sur neuf éléments prévus trois ont été écartés au profit d'un rectangle délimité par deux bandes horizontales de ruban adhésif rouge et deux traits verticaux de crayon hb cette figure apportant à l'ensemble une tonalité positive ou optimiste une couleur si tu préfères les six panneaux ont été réalisés aux mêmes dimensions soixante x quarante x un cm en contre-plaqué peints en blanc avec une ou deux lignes noires de cinq mm de largeur sur la surface ou dans une rainure de même largeur et de cinq mm de profondeur le rectangle avait trente quatre cm de longueur et trente cm de largeur l'accrochage à l'échelle dans la galerie a permis de vérifier la disposition choisie j'ai alors constaté que l'animation du lieu tenait que maquette et galerie constituaient deux lieux-supports à la fois identiques et différents cette exposition où l'espace de la galerie participe au même titre que les travaux a surpris le public habituel les panneaux ont été perçus comme faisant partie d'un ensemble indissociable bien que j'aie insisté lors du vernissage sur le fait qu'ils avaient une autonomie propre et pouvaient agir séparément dans d'autres lieux je voulais montrer que le travail et le support forment l'œuvre que l'artiste doit logiquement installer sa production chez le collectionneur ou l'amateur ce que tu fais d'ailleurs cette présentation de la galerie l'hermitte était ma première manifestation personnelle elle avait pour but la re-connaissance de mon travail j'envisage d'intervenir sur la maquette d'autres galeries sur d'autres espaces fictifs pouvant s'intégrer en milieu naturel ou dans l'espace urbain la réalisation grandeur nature créant autre chose la maquette peut à elle seule constituer l'œuvre quelle que soit l'échelle l'interrogation reste la même où est l'art ? d'autres questionnent l'interrogation qu'est-ce que l'art ? qu'est-ce que la vie ?

Françoise Verneuil

LJC
c/o Galerie GHISLAIN MOLLET-VIÉVILLE
26, rue Beaubourg
75003 Paris



3. Tłumaczenie broszury Lefevre Jean Claude'a

Od tłumacza

w przekładzie pomijam wszystkie elementy na zaproszeniach na wystawy, takie, jak adresy, daty, nazwy, nazwiska, itd.; przekładam tytuły wystaw lub prac, jeśli są na zaproszeniu.

Leszek Brogowski

S. 1

Broszura LEFEVRE JEAN CLAUDE'A mająca na celu upublicznienie odpowiedzi artystów: FRANÇOIS MORELLET / PHILIPPE BOUTIBONNES / CLAUDE RUTAULT / JEAN-FRANÇOIS BERGEZ / FRANÇOIS RISTORI / PETER NADIN / EN AVANT COMME AVANT / GILBERT DESCOSY / DOMINIQUE PASCQUALINI / SARKIS / FRANÇOISE VERNEUIL na następującą ankietę:

1

1981-1982

S. 5

Czy Pana/Pani wystawa:

pozwoliła na ustanowienie zrównoważonego stosunku między projektem wystawy i rzeczywistością jej realizacji, ze względu na jej rozmaite aspekty i funkcje?

Instalacja / sposób zawieszenia,

Jej kolejne etapy (czas trwania wystawy),

Refleksje teoretyczne, estetyczne,

Spotkania / publiczność / kolekcjonerzy,

Perspektywy następnych wystaw lub realizacji / galerie / muzea?

Z pytaniem tym LEFEVRE JEAN CLAUDE zwraca się do artystów, których wystawy indywidualne dane mu było zobaczyć w Paryżu lub gdzie indziej w latach 1981/82.

Zobowiązuję się włączyć odpowiedzi artystów do przyszłej publikacji, pod warunkiem, że wyrażą na to zgodę.

Sądzę, że publikacja ta będzie się mogła ukazać w ciągu najbliższych dwóch lat.

S. 6 (u dołu)

** Ze względów technicznych, oryginalne, dwustronnie drukowane zaproszenie, jest tu wydrukowane na jednej stronie.*

S. 7

27 / 10 / '81

Pyta mnie Pan – by rzecz po prostu – czy nie jestem rozczarowany moją ostatnią wystawą.

Nie.

Najtrudniejsze jest 100 pierwszych (wystaw).

Śmiesznym byłoby buntować się albo być rozczarowanym w wieczór 101-go wernisażu.

Prawdę mówiąc, w systemie współczesnej sztuki wystawy są dużo mniej ważne, niż sądzi wielu młodych artystów.

Jest to formalność w całym procesie, którego nigdy naprawdę nie przeanalizowano.

Mam nadzieję, że podejmie się Pan tego dzieła (choć dotyczy to jakże niewielkiego środowiska!).

François Morellet

S. 9

28 / 12 / '82

- 1 (*) Pytanie to prośba, z jaką zwraca się do kogoś, aby się czegoś dowiedzieć.
2. Czy w każdym pytaniu nie ma próby wtrącania się?
3. Skąd to terrorystyczne pytanie, zadawane każdemu wystawiającemu artyście?
4. Nie odpowiedzieć, ale ciebie z kolei wpytać na temat tej skrytej agresji! A wreszcie, by nie unikać twojego pytania, owszem, we wszystkich punktach, które wymieniasz, stosunek między opisanym w listopadzie 1980 roku projekcie i wystawą w grudniu 1981 roku u Yvon Lamberta był doskonale adekwatny.

(*) Posłużyłem się tu słownikową definicją, aby powiedzieć ci, że nie możesz się ode mnie dowiedzieć niczego więcej, niż to, co zostało powiedziane na murach sali w suterenie.

Philippe Boutibonnes

S. 10 (u góry)

DO SPRZEDANIA

plótna naciągnięte na ramy

DO MALOWANIA

w takim samym kolorze jak ściana, na której mają być zawieszzone

S. 11

5 / 01 / '82

w odpowiedzi na twoje pytania nt. wystawy u eryka i xiany germain w grudniu ubiegłego roku. czy ustanowiłeś zrównoważony stosunek między projektem i rzeczywistością wystawy, ze względu na jej rozmaite aspekty i funkcje?

1. instalacja / sposób zawieszenia: ponieważ dobrze znałem przestrzeń, przemyślałem uprzednio umiejscowienie każdego elementu wystawy. jedyną zmienną była wielkość wyświetlonego obrazu. nie przewidziałem, że wyda mi się tak duży, ale uznałem, że i tak jest w porządku. cała instalacja zajęła mi około 15 minut.

2. kolejne etapy wystawy: jedyny incydent, jaki mógł się wydarzyć, to przepalenie się żarówki projektora. miałem drugą na zmianę. ciągle ją mam.

czas trwania określony jest przez osobę, która podejmie się prezentacji. całkiem mi to odpowiadało, ale rok trwania także by mi odpowiadał.

3. refleksje teoretyczne, estetyczne: ciągle jeszcze trochę brakuje mi dystansu, ale zaczynam już całość jaśniej widzieć, i wydaje mi się, że elementy mojej pracy zązębiają się jedne z drugimi. porozmawiamy o tym dłużej.

estetyczny aspekt plansz (bardzo pop) wydaje mi się satysfakcjonujący. jest mi tym łatwiej tak powiedzieć, że nie ode mnie on zależał.

4. spotkania / publiczność / kolekcjonerzy: najzwyczajniejsza banalność, ale ani jedno płótno nie zostało sprzedane, w przeciwieństwie do poprzedniej prezentacji. być może pozory spektaklu przyćmiły same płótna, które znajdowały się tam ku pamięci, w cieniu? sam nie wiem. ale wydaje mi się, że – tak czy owak – „atmosfera” nie sprzyjała handlowi. choć w tym punkcie, pozostawiam inicjatywę organizatorom prezentacji.

5. perspektywy następnych wystaw lub realizacji / galerie / muzea: propozycja jest otwarta i nie są moją sprawą porozumienia mające na celu zapewnienie wyłączności. nie dokonuję wszak żadnej prospekcji. spowodowałem prezentację na targach w bazylei, bo podobały mi się jej ramy. potem, zarówno w wypadku jean'a broly, eryka i xiany germain czy ghislain mollet-vieville, to oni sami zaproponowali mi, że podejmą się prezentacji, której przypominam ci warunki: publiczne wystawienie plansz, jeśli to możliwe w przestrzeni zewnętrznej, ale nie jest to warunek absolutny, potem wysłanie zaproszeń lub rozpowszechnienie informacji w innej formie. fajnie byłoby w muzeum.*

* jak mi zdaje, trzeba by w tym wypadku jaśniej pokazać ceny, mając na względzie stan umysłu naszych urzędników.

claudio rutault

S. 12

(pionowo)

Jakby to było naprawdę. 14 grud. 1981

(u dołu)

* *Ze względów technicznych, oryginalne, dwustronnie drukowane zaproszenie, jest tu wydrukowane na jednej stronie.*

S. 13

01 / 1982

Chronić sztukę raczej, niż gnać do przodu¹

- Wystawa *Jedna ściana 2 płótna* w Centrum Beaubourg² miała na celu akcję poświęconą pojawieniu się i zniknięciu dzieła sztuki, w miejscu z pozoru niezwykłym, po to, by zwrócić uwagę kilku znających to miejsce przechodniów, zainteresowanych sztuką.

- Zabawną stroną tej historii jest fakt, że ta ściana, od samego początku wyposażona po to, by zawieszają na niej dzieła sztuki, nie była nigdy używana do celów plastycznych.

- To w takim właśnie duchu chciałem dokonać interwencji, której projekt został dwa razy odrzucony, po raz pierwszy w lipcu 1980 roku, po raz drugi w październiku 1980.

- Jeśli idzie o wystawę z 17 grudnia 1981, intencją moją było w konsekwencji pokazanie Ściany, a nie przepierzenia, jak na to wskazuje kontekst dat zaproponowany na zaproszeniu, w humorystycznym związku ze słynną Wystawą Ścian³.

- Dzięki tytułowi „Jak gdyby tak było naprawdę” unikam frustracji odmowy i nadaję mojemu działaniu wolność w sferze idei.

- Odwołuję się zatem do wyobraźni patrzącego, do jego wyrozumiałości i zrozumienia, jak ma to tutaj miejsce, ponieważ ty mówisz o tym zdarzeniu jako o wystawie indywidualnej.

- Ale wszystko to wydarzyło się równocześnie i bez żadnej premedytacji.

- Jest to logiczne następstwo refleksji na temat koncepcji-realizacji dzieła sztuki, refleksji, która doprowadziła mnie 21 kwietnia 1980 roku do wydania ulotki, a dzisiaj do zrobienia „Jakby to było naprawdę”.

- Przekraczanie granicy tego, na co jest zezwolenie, nie bawiąc się w „piratów” TO JEST gest, jaki dziś proponuję.

Stanie się, co ma się stać, idee owocują i to jest najważniejsze. Moja praca ma znaczenie jedynie jako forma pewnego ich uporządkowania.

W konsekwencji odwołuję się do kompetentnych spojrzeń i dlatego ograniczone są efekty moich publikacji, depozytów i wysyłek, mających na celu sprowokowanie tak dziś rzadkiego zainteresowania sztuką i jej przetrwaniem.

- Aby uniknąć ograniczeń widzialności właściwej dzisiaj dziełom sztuki, posługuję się nowymi środkami komunikacji wizualnej, przekształcając ducha przestrzeni w Przechodnią Ducha (czyli Umysłu).

- Działanie ma miejsce poza tradycyjnymi granicami, ponieważ już sama idea uzasadnia wystawę nie jako konsumpcyjną w stosunku do dzieła wizytę w [muzeum], ale jako odesłanie konsumentowi sfrustrowanego pragnienia jego własnej wizji.

- Sposobem tym mogę zadekretować, że ta czy inna sytuacja jest lub nie jest natury „artystycznej”, zgodnie z moimi własnymi kryteriami, nie zniekształcając przy tym zjawiskowego kontekstu jej unikalności. Chcę przez to powiedzieć, że jeśli sztuka umarła dla wielu artystów, którzy działali na rzecz jej desakralizacji, pojawia się dziś wszak w stosunku do moich działań zjawisko zastępowania tych samych, obrazoburczych danych, ale w sensie pozytywnym, a nie negatywnym, w odniesieniu do postępu sztuki i jej idei.

- Stąd tytuł mojej odpowiedzi: „Chronić sztukę raczej, niż gnać do przodu”

- W konkluzji, rozważania te doprowadziłyby mnie do dedukcji polemicznych, których nie chcę rozwijać w tej odpowiedzi i pozostają jedynie w ramach wyznaczonych tytułem.

Jean-François Bergez⁴

S. 15

18 / 02 / '82

Czy Pana/Pani **Na mojej** wystawie, zorganizowanej: **począwszy od 16 stycznia w galerii Y. Lambert**

pozwoliła na ustanowienie zrównoważony stosunek między projektem wystawy i rzeczywistością jej realizacji, ze względu na jej rozmaite aspekty i funkcje:

Instalacja / sposób zawieszenia,

Jej kolejne etapy (czas trwania wystawy),

Refleksje teoretyczne, estetyczne,

Spotkania / publiczność / kolekcjonerzy,

Perspektywy następnych wystaw lub realizacji / galerie / muzea? X

Z pytaniem tym **Odpowiedź ta jest zaadresowana do** LEFEVRE JEAN CLAUDE'A zwraca się do artystów, któremu **moją** wystawę indywidualną dane mu było zobaczyć w Paryżu w lub gdzie indziej w latach 1981/82.

Zobowiązuję się **Możesz** włączyć **moją** odpowiedź artystów do przyszłej publikacji, pod warunkiem, że wyrażą na to zgodę.

Sądzę, że publikacja **odpowiedzi** te będą się mógł **dać** ukazać w ciągu najbliższych dwóch lat. X

François Ristori

S. 17

03 / 1982

Odpowiadam na twoje pytanie,

Jestem bardzo szczęśliwy,

Do wielu problemów przyzwyczajałem się.

Ale teraz już nie mogę.

Myślę, że wiemy, jakie są problemy z wystawianiem... itd.

Jest to problem etyczny, ale ze wszystkich problemów etycznych, ten nie jest najpoważniejszy.

Lubię Chantal Crousel⁵.

Uważam, że jest wspaniałą osobą.

Nie wiem, co inni myślą o jej pracy.

Mam nadzieję, że jest pożyteczna dla tych, którzy zaglądają do jej galerii.

Peter Nadin

S. 19

7 / 04 / 82

Oto nasz skromny przyczynek do wielkiego zadania, jakiego się Pan podjął.

Ograniczone ramy Pańskiego kwestionariusza nie pozwalają nam rozwlekać się na temat problemów, jakie napotykaamy w „środowisku” sztuki. Bo trzeba by wówczas, by popłynęła krew, ale być może Pan sobie tego nie życzy?

Ogólnie rzecz biorąc, odpowiedź jest „tak”. W szczegółach dałoby to coś takiego:

Instalacja / sposób zawieszenia: W galerii są dwa pomieszczenia, a wystawa nasza przewidziana była w sali na górze. W sali na dole trwała jeszcze inna wystawa, co spowodowało pewne nieporozumienia w czasie wernisażu. Nieporozumienia przewrotne: zabawne dla „małej historii” sztuki, ale być może zenujące w ogólności?

Jej kolejne etapy (czas trwania wystawy): W porozumieniu z Fabrem wybraliśmy wariant wystawy bardzo krótkiej. Po pierwsze dlatego, że nie lubimy „faktów” (a nie „rzeczy”), które trwają, a po drugie dlatego, że wystawialiśmy zaraz potem w Nicei i szybkie następstwo wystaw wydawało się nam zabawne.

Refleksje teoretyczne, estetyczne: Eric Fabre jest bez wątpienia jedynym wystawcą „nowych obrazów”, który odrzuca głupkowate upraszczanie historii, jaka im towarzyszy. Pod pretekstem „odmładzającej kąpieli”, o jakiej marzą niedouczeni starcy, mamy nadzieję, że niebawem pojawi się nam na twarzy młodzieńczy trądzik. Dodajmy, że jesteśmy dziś w pozycji artystów osamotnionych i obrzuconych oszczerstwami przez prawdziwych reaccionistów i wystawiając nas, Eric Fabre uczynił zalewie mały gest, aby nam pomóc. W tym samym momencie, *Art Press* stosuje wobec nas „prawo do zachowania milczenia” (konspiracja).

Spotkania / publiczność / kolekcjonerzy: Wygląda na to, że ich odstrasza. Eric Fabre nie ma z tym nic do czynienia.

Perspektywy następnych...: 2 wystawy we Włoszech, 1 w Niemczech, 1 w Paryżu. Niebawem wyładujemy w Ameryce, gdyż chcielibyśmy tam zobaczyć wreszcie dzikich. Zostaliśmy (bez uprzedzenia) wykluczeni z wystawy M.J.C. w Créteil przez prymitywnych anty-komunistów. Oficjalny powód: brak miejsca.

Myślę, że aby się nie dać, trzeba nam będzie sporo poczucia humoru.

En Avant Comme Avant⁶

S. 21

23 / 04 / '82

Prawda nie ma stałego adresu zamieszkania; nie prowadzi do niej żadna droga, żaden przewodnik nie może cię do niej zaprowadzić (Krisznamurti).

Bilans wystawy.

Instalacja / sposób zawieszenia: Wystawa zorganizowana przez wystawiającego w pomieszczeniu mieszkania R.B. [René Bailly].

Problem techniczny: Oświetlenie.

Czas trwania wystawy: 5 dni (okres wakacji szkolnych), aby umożliwić codzienną obecność wystawiającego.

Spotkania / publiczność: Około 80, w większości młodych osób.

Kolekcjonerzy/muzea: Zero. Czy interesują się jedynie wystawami o charakterze oficjalnym?

Galerie: Jedna osoba.

Organy prasy: Wystawiający skontaktował się ze wszystkimi organami prasowymi regionu. Reakcje były różne: TV regionalna, *Lyon-Matin*, *Lyon-Poche*.

Perspektywy następnych realizacji: ?

Gilbert Descossy

S. 23

14 / 06 / '82

Czy należy jeszcze walnąć tego typu? (DOMINIQUE PASQUALINI)

S. 24

Kriegsschatz⁷

Jacques i Jean-Daniel Donguy

przedstawiają

Podróż windą rzeźby Rybaka

Dzienne i nocne marzenie budowlanego malarza

(początek podróży Skarbu wojennego)

pomysł, inscenizacja i wystrój:

Sarkis

S. 25

20 / 06 / '82

Czy Pana/Pani wystawa, zorganizowana: u J & J Donguy od 23/04 do 15/05 w Paryżu pozwoliła na ustanowienie zrównoważonego stosunku między projektem wystawy i rzeczywistością jej realizacji, ze względu na jej rozmaite aspekty i funkcje? TAK

Instalacja / sposób zawieszenia, TAK

Jej kolejne etapy (czas trwania wystawy), TAK

Refleksje teoretyczne, estetyczne, TAK

Spotkania / publiczność / kolekcjonerzy, TAK

Perspektywy następnych wystaw lub realizacji / galerie / muzea? TAK

Z pytaniem tym LEFEVRE JEAN CLAUDE zwraca się do artystów, których wystawy indywidualne dane mu było zobaczyć w Paryżu lub gdzie indziej w latach 1981/82.
Zobowiązuję się włączyć odpowiedzi artystów do przyszłej publikacji, pod warunkiem, że wyrażą na to zgodę.

Sądzę, że publikacja ta będzie się mogła ukazać w ciągu najbliższych dwóch lat.

Sarkis

S. 27

06 / 1982

podział i personalizacja przestrzeni w galerii l'hermitte została dokonana uprzednio na podstawie makiety zmiany zostały dokonane na tym etapie z dziewięciu przewidzianych elementów trzy zostały usunięte i zastąpione czworokątem ograniczonym dwoma pasami poziomymi z czerwonej taśmy klejącej i dwoma liniami pionowymi nakreślonymi ołówkiem hb forma ta wniosła do całości ton optymistyczny i pozytywny kolor, jeśli chcesz to wyrazić inaczej wszystkie sześć plansz zostało wykonanych w takich samych rozmiarach sześćdziesiąt x czterdzieści x jeden cm z pomalowanej na biało sklejki z jednym lub dwoma czarnymi liniami szerokości pięciu mm na powierzchni lub we wgłębieniu o tej samej szerokości i o głębokości pięciu mm prostokąt miał trzydzieści cztery cm długości i trzydzieści cm szerokości zawieszenie w naturalnej skali galerii pozwoliło potwierdzić wybrany układ stwierdziłam wówczas że przestrzeń była należycie ożywiona że makieta i galeria stanowiły dwa miejsca wystawy zarazem identyczne i różne wystawa ta w której przestrzeń galerii uczestniczy w takim samym stopniu co prace zaskoczyła bywającą w tej galerii publiczność plansze postrzegano jako będące nieodłączną częścią całości mimo że podkreśliłam na otwarciu że mają one swoją własną autonomię i mogłyby działać pojedynczo w innych miejscach chciałam pokazać że to praca i miejsce tworzą razem dzieło które logicznie rzecz ujmując artysta powinien sam zainstalować u kolekcjonera czy amatora sztuki ty zresztą tak właśnie postępujesz ta wystawa w galerii l'hermitte była moją pierwszą realizacją indywidualną celem jej było sprowokowanie do uznania mojej pracy planuję interweniować na makietach innych galerii i na innych przestrzeniach fikcyjnych mogących włączyć się w środowisko naturalne lub w przestrzeń miejską realizacja w skali naturalnej to inna sprawa gdzie jest sztuka? inne pytania to czym jest sztuka? czym jest życie?

Françoise Verneuil

S. 28

LJC

c/o Galeria Ghislain Mollet-Viéville
26, rue Beaubourg
75003 Paris

Realizacja techniczna Péril Gris⁸

Przypisy

¹ Gra słów: sauvegarde / avant-garde ; „sauvegarde” oznacza „ochronę”, a „avant-garde” przednią straż. Stąd przekład tytułu : „Chronić sztukę raczej, niż gnać do przodu”.

² Centrum George’a Pompidou w Paryżu nazywa się potocznie „Centre Beaubourg”, od nazwy ulicy przy której się znajduje. Bergez celowo posługuje się tą nazwą, bo jego wystawy są „podziemne”, zarazem nieoficjalne i organizowane w podziemiach Centrum, w tym wypadku „z tyłu, za Grand Foyer”, jak głosi zaproszenie, na którym nie widnieje rzecz jasna logo Centrum.

³ Wystawa Ścian była czynna od 17 grudnia 1981 do 8 lutego 1982.

⁴ Ur. 21 marca 1947, zm. 23 października 2004, Jean-François Bergez był pracownikiem technicznym Centrum Georges’a Pompidou, i zarazem artystą.

⁵ Paryska galeria Chantal Crousel powstała w roku 1980 i jest dziś jedną z najbardziej liczących się na rynku sztuki z Paryżu.

⁶ Nazwa grupy En Avant Comme Avant (Naprzód, jak zawsze), która w latach 1980 wystawiała w galerii Eric Fabre, rue du pont de Lodi: Dero, Sourdille, Titus. Ale działalność jej szybko ustała, z pewnością z powodu braku przekonującej produkcji artystycznej. Radykalizm grupy wyrażał się raczej w anarchistyczno-agresywnej retoryce.

⁷ *Kriegsschatz*, skarb wojenny, to centralne pojęcie sztuki Sarkisa, wokół którego artysta stworzył specyficzny słownik plastyczny, skupiający przedmioty rozmaitych kultur.

⁸ Péril Gris, dosłownie: „szare niebezpieczeństwo”, to jeden z pseudonimów artysty znanego najbardziej jako Ernest T.

4. WYSTAWY I ANKIETY ARTYSTÓW: ARCHIWA LEFEVRE JEAN CLAUDE'A

W roku 1972 Hans Haacke dwukrotnie posłużył się ankietą socjologiczną, zwracając się do publiczności galerii John Weber w Nowym Yorku z kwestionariuszem zawierającym dwadzieścia pytań natury profesjonalno-demograficznej. Ankieta jest operacją mającą na celu zdobycie nowych informacji, odkrycie nowych faktów, powiększenie pola wiedzy, czyli metodą dochodzenia do prawdy o zdarzeniach, opiniach i – ogólnie rzecz biorąc – o rzeczywistości. Przy pomocy swojej ankiety Haacke wykazał, że nowojorska publiczność galerii sztuki zawężona była w owych czasach do środowisk zawodowo związanych ze sztuką i w minimalnym tylko stopniu otwarta na inne, zwłaszcza społecznie nieuprzywilejowane, środowiska. Ankiety mogą mieć rozmaity charakter: w psychologii i socjologii poszukuje się najczęściej danych statystycznych, które są formą uogólnienia faktów, ale w szerokim sensie tego słowa rozciąga się pojęcie ankiety na rozmaite procedury, od kwestionariusza do dochodzenia na temat szczegółowych zdarzeń i faktów, jak w przypadku ankiety, jaką tenże Hans Haacke prowadził na temat *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings* w roku 1971.

Posługiwanie się przez artystów ankietą, wywiadem czy kwestą jest symptomatyczne dla przemian sztuki w drugiej połowie XX wieku, bo ujawnia ono wyraźny zwrot zainteresowań od wyobraźni ku rzeczywistości i wpisuje artystów w postawy bliskie badaniom społecznym. Opublikowana w 1982 roku przez Lefevre Jean Claude'a i reprodukowana tutaj broszura jest pierwszą z serii pięciu kolejnych publikacji tego typu; ostatni, podwójny numer 5-6 ukazał się w roku 1984-1985. Wszystkie one mają charakter dokumentów sztuki, choć tylko pierwsza jest ankietą w dosłownym tego słowa znaczeniu. Druga, wydana w roku 1982 broszura, poświęcona jest sztuce clauda'a rutault,¹ a źródłem jej są listy, jakie obaj artyści wymieniali między sobą. Nosząca numer 3 broszura z roku 1983 jest reportażem fotograficznym z otwarcia wystawy Daniela Burena *Points de vue (Punkty widzenia)* w Muzeum sztuki no-

woczesnej w Paryżu, 5 maja 1983 roku, reportażem wykonanym między godziną 18:00 a 21:00.

W tym samym 1983 roku powstaje LJC Archives (Archiwa Lefevre Jean Claude'a), które są nie tylko miejscem gromadzenia i archiwizowania dokumentów, ale także metodą pracy artystycznej, strukturującą rozmaite typy jego działań i organizującą w spójną całość publikacje dokumentów sztuki, którym artysta nadaje zróżnicowane formy: kalendarzy, książek, ulotek, broszur, plansz itp. W tym sensie seria broszur zainicjowana ankietą na temat sposobu, w jaki artyści postrzegali wówczas problematykę wystawy jako formy wypowiedzi, jest naturalnym wprowadzeniem do sztuki Lefevre Jean Claude'a. Charakterystyczne jest również to, że większość artystów, do których się wówczas zwrócił z ankietą, jeśli nie wszyscy, odpowiedziała na nią, potwierdzając tym samym aktualność poruszanej w niej problematyki.

Z wyjątkiem dwóch reakcji (Ristori i Pasqualini), które nic nie wnoszą do wiedzy o ówczesnych praktykach wystawy, bo są raczej wyrazem postaw artystycznych wypowiedzianych „przy okazji”, jaką stworzyła ankieta, odpowiedzi na ankietę Lefevre Jean Claude z roku 1981-1982 są bardzo zróżnicowane, a całość ich pokazuje, że problematyka wystawy znajdowała się wówczas w centrum uwagi większości ankietowanych artystów. W sztuce powojennej miały miejsce liczne próby kontestowania roli wystawy w praktyce artystycznej, bądź z powodu jej niedostosowania do nowych form sztuki, bądź z powodu zbyt silnego uwikłania galerii i muzeów w rynek sztuki, a zatem w system władzy, który odbiera artystom możliwość decydowania o losach ich własnych dzieł i praktyk, bądź z powodu tego, że wystawa narzuca artystom koncepcję dzieła-przedmiotu-do-zawieszenia lub do-postawienia-na-postumencie.

Nie bez pewnego cynizmu odpowiada na ankietę François Morellet, wskazując na powtarzalność gestu tam, gdzie wystawa polega właśnie na wstawianiu do przestrzeni galerii gotowych



Contenu boîte Cadere NRBN, 2004.
Zawartość pudełka Cadere NRBN, 2004.

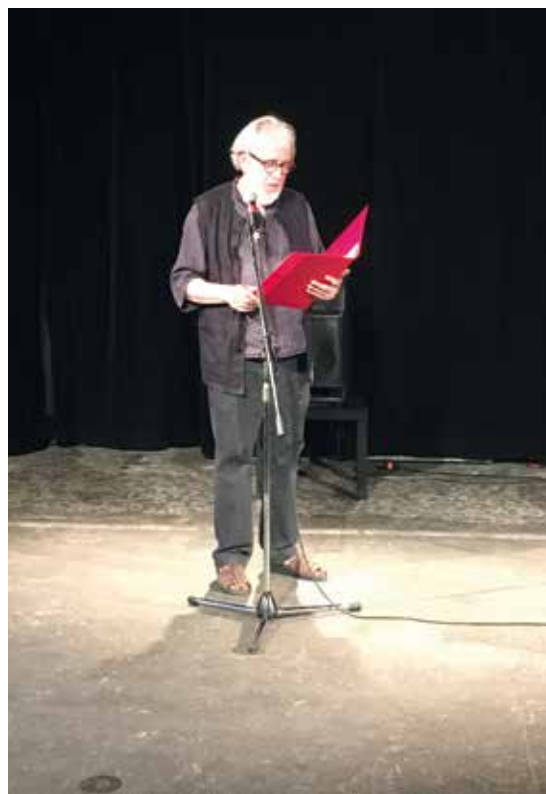
dział-przedmiotów, które można potem przedstawiać do jakiegokolwiek innej sali wystawowej. Sztuka Lefevre Jean Claude'a od samego początku poddaje krytyce taką koncepcję dzieła sztuki; wszelkie jego interwencje jako artysty są pomyślane i realizowane jako jednorazowa i niepowtarzalna odpowiedź (nawet jeśli idzie o druk w setkach egzemplarzy) na szeroko pojęty kontekst, w którym dzieło ma być prezentowane (kontekst kulturalny, instytucjonalny, przestrzenny, językowy itd.). „Śmiesznym byłoby buntować się albo być rozczarowanym w wieczór 101-go wernisażu,” odpowiada Morellet, który przez lat trzydzieści był równocześnie artystą i szefem przedsiębiorstwa przemysłowego. Ale konformizmowi temu towarzyszy trzeźwa autorefleksja. Nie tylko minimalizuje on rolę wystawy w karierze artystów, ale sugeruje, że „w systemie współczesnej sztuki,” wystawa jest formalnością „w całym procesie, którego nigdy naprawdę nie przeanalizowano.” Inaczej mówiąc, sztuka jest rzeczywistością społeczną, kulturową, a może nawet polityczną, której nie zaczęto jeszcze w szczegółach opisywać. Do czego prowokuje nas sztuka? Do jakich wypowiedzi, odczuć, analiz i działań? Co się wydarza

wokół sztuki? Do czego jest używana i w jaki sposób się jej nadużywa? Jakiego typu wymiany mają miejsce w sztuce? Kim są aktorzy sztuki, poza artystami? Do jakiej kategorii wpisać właścicieli galerii, kustoszy muzeów, kolekcjonerów, krytyków sztuki itp., skoro teoria sztuki przewiduje jedynie artystę i odbiorcę? I tak dalej. Nie należy przeceniać znaczenia zachęty, z jaką Morellet odsyła swoją odpowiedź, ale faktem jest, że z pewnego punktu widzenia, cała praca Lefevre Jean Claude'a w ramach LJC Archives jest antropologicznym opisem codziennej rzeczywistości sztuki z punktu widzenia artysty, który doświadcza jej w aktywny sposób. Jest rodzajem uczestniczącej obserwacji w życiu sztuki, dokonywanej dzień po dniu, z ołówkiem w ręku.

Wbrew pozorom, obcesowa odpowiedź Philippa Boutibonnes także jest symptomatyczna wobec debat, jakie toczyły się wówczas w środowiskach artystycznych. Kwestionuje ona sam kwestionariusz, uważając, że ten sposób zwracania się do artysty jest „wtrącaniem” się do jego intymności, „terrorystycznym” podejściem do niego oraz „skrytą agresją”. „Nie możesz się ode mnie dowiedzieć niczego więcej – konkluduje –



Lecture exposition #20, Cité universitaire, Paris, 28 juin 2009.
Lektura wystawa #20, Cité universitaire, Paryż, 28 czerwca 2009.



Lecture exposition, La Générale, Paris, w ramach cyklu *Pisma poruszone* (*Les écritures bougées*, kurator: Aziyadé Baudouin-Télécom), 2018. Fot. Pascal Bouclier.

niż to, co zostało powiedziane na murach sali” wystawowej. Inaczej mówiąc, w epoce „teorii artystów”, kiedy wielu spośród nich posługiwało się „pisanem do czytania” a nie tylko typografią do oglądania, Boutibonnes odmawia artyście – samemu sobie – prawa do analizowania i komentowania swoich prac, uznając, że domeną jego kompetencji jest produkcja form plastycznych, a nie pisanie, czyli konstruowanie wokół nich refleksji teoretycznej. Tego typu klasyczna postawa wobec sztuki tym bardziej dziwi w przypadku artysty, który sam odmawia wartości komentarzowi do własnej praktyki, że sposobem tym oddaje on sztukę pod intelektualną władzę filozofów, urzędników i polityków. Otóż właśnie wyzwolenie się sztuki spod tego panowania możliwe stało się po drugiej wojnie światowej, dzięki odwołaniu się do najrozmaitszych dokumentów wyprodukowanych przez samych artystów, świadectw ich własnych doświadczeń i myśli. Dlatego właśnie podejście do sztuki od strony dokumentu, jak proponuje to Galeria im. Andrzeja Pierzgałskiego: Dokumenty Artystów, otwiera drogę do zrozumienia najgłębszych

znych z pewnością przemian w sztuce XX wieku.

Jak widzieliśmy, Lefevre Jean Claude’a łączy z claudem rutault więzi przyjaźni artystycznej: potrzeba poddania praktyki i instytucji wystawy krytycznej refleksji jest jednym z motywów, który zbliża ich zainteresowania: „porozmawiamy o tym dłużej” – odpowiada claud rutault. W istocie, ciągle pozostając malarzem, claud rutault porzucił tradycyjne funkcje malarstwa, zastępując je koncepcją: „definicji/metody”, której punktem wyjścia jest naciągnięte na blejtram płótno zamalowane takim samym kolorem jak ściana, na której jest zawieszzone. Artysta definiuje swoje płótna przy pomocy zdań/oświadczeń, jak wcześniej czynił to już Ad Reinhardt, sama realizacja zaś powierzona została w wypadku claud rutault osobie, która nabyła do niej prawa. Misje artysty, widza, kolekcjonera czy komisarza wystawy – a zatem i funkcje samej wystawy – zostały w sztuce rutault zdefiniowane w nowy sposób, ciągnąc za sobą rozliczne konsekwencje, w tym intelektualne i polityczne. Wystawa nie jest już miejscem prezentacji gotowych dzieł-przedmio-



Couverture catalogue 5-6 (brochure 1984-1985).
Okładka katalogu 5-6 (broszura 1984-1985).

tów, ale idei do ich realizacji, a galeria – agendą nimi handlującą. Kiedy Rutault mówi, że elementy jego pracy zaczynają się zazębiać w jego własnej refleksji, ma z pewnością na myśli poszukiwaną spójność pojęciową różnych aspektów, których przededefiniowanie wymuszone zostało jego wyborami artystycznymi. To one również spowodowały, że dziś prawie osiemdziesięcioletni artysta dopiero od kilku lat reprezentowany jest przez jedną z paryskich galerii, a mianowicie galerię Emmanuel Perrotin.

Dwie odpowiedzi na ankietę ujawniają ówczesną światową tendencję, dającą się zaobserwować zarówno pod rządami południowoamerykańskich dyktatur, w krajach bloku radzieckiego, jak i w tak zwanym wówczas „wolnym świecie” zachodnich demokracji: wystawy organizowane nieoficjalnie, w mieszkaniach prywatnych (Gilbert Descossy, Lyon) lub „podziemnie”, w instytucjach, ale bez ich wiedzy i zwracające przeciw nim ostrze swej krytyki (Bergez, Centrum Georges’a Pompidou). Tendencja ta, nazwana później krytyką instytucjonalną,² miała rozmaite pod-

łoża; w krajach totalitarnych związana ona była głównie z treściami, które władze polityczne usiłowały cenzurować, zaś w krajach o systemie liberalnej ekonomii, z nowymi, zwłaszcza „zdematerializowanymi” formami sztuki, które na całe dziesięciolecie zaburzyły ustanowione porządki ideologiczne i ekonomiczne. Cała praca Jean-François Bergeza dokonawała się pod znakiem krytyki instytucjonalnej. Wystawy organizowane poza instytucjami i ich władzą były formą walki artystów o uznanie ich prawa – wydawałoby się nienaruszalnego, bo wpisanego w całą tradycję zachodniej sztuki i filozofii – do swobodnego korzystania z wyobraźni, twórczości i wolności wypowiedzi. Po drugiej wojnie światowej okazało się, w jak wielkim stopniu prawo to obwarowane było względami politycznymi, ekonomicznymi i ideologicznymi, na Wschodzie, jak i na Zachodzie, na Południu, jak i na Północy.

Odpowiedź grupy En Avant Comme Avant można by także zaliczyć do podobnej tendencji, ale raczej po to, by ukazać jedną z jej słabych stron, kiedy radykalnym sformułowaniom („trzeba wówczas, by popłynęła krew”) nie towarzyszy dostatecznie radykalna praktyka sztuki. Jedyne sytuacje przeciwne są naprawdę interesujące, jak sztuka Lefevre Jean Claude’a, choć musi upłynąć sporo czasu, aby doczekały się uznania.

W odpowiedzi na jego ankietę Peter Nadin, który wraz z Jenny Holzer wystawiał w 1982 roku w galerii Chantal Crousel, w subtelny sposób poruszył kwestię osobistej władzy marszandów sztuki, dysponujących istotnymi środkami ekonomicznymi, aby oddziaływać na losy artystów, a zatem także sztuki: „Lubię Chantal Crousel. Uważam, że jest wspaniałą osobą” - pisze Nadin. Nie da się oczywiście sprowadzić problemów sztuki danej epoki do nazwisk i osobowości marszandów i sponsorów. Jednak w historii sztuki nie są one drugorzędne, jak dowodzi tego przykład Seth Siegelauba (1941-2013), jednego z głównych aktorów nowojorskiej sztuki konceptualnej, który eksperymentował wraz z kilkoma artystami (Hubbler, Kosuth, Barry, Andre, LeWitt, Wiener itd.), zastępując wystawy artystów książkami artystów, uznając zaprojektowany przez artystę katalog za równoważny wystawie, sięgając po nowe środki reprodukcji, takie jak kserokopia³ itp. Choć zało-



Lecture contre exposition, Cneai, 14 septembre 2014.
Lektura przeciw wystawie, Cneai, 14 września 2014.



Calendriers, Cneai, 2014 (exposition personnelle).
Kalendarze, Cneai, 2014 (wystawa indywidualna).

żył w Nowym Jorku galerię sztuki nowoczesnej, Siegelaub odgrywał wówczas zarazem kluczową rolę w krytyce wystawy.

Dwoje spośród ankietowanych artystów – Sarkis i Françoise Verneuil – ujawniają typowe dla lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych próby przekraczania wystawy: bądź w stronę antropologicznej kolekcji przedmiotów, bądź w stronę instalacji. Choć odpowiedzi Sarkisa są zdawkowe, to przywołane przez niego pojęcie *Kriegsschatz* wskazuje na nowe perspektywy dla sztuki, do której przenikają przedmioty codziennego użytku i która otwiera się na kulturę innych ludów i kontynentów. Françoise Verneuil proponuje w swej odpowiedzi koncepcję wystawy jako dzieła-instalacji. Artystka nie wstawia swoich dzieł do przestrzeni galerii, ale organizuje jej przestrzeń, jako własne dzieło. Pracując najpierw na podstawie architektonicznej makiety i przewidując możliwość tego typu realizacji na makietach istniejących lub fikcyjnych galerii, nie tylko rozszerza ona pojęcie rzeźby z przedmiotu na przestrzeń, porzucając zarazem klasyczne elementy prezentacji dzieł rzeźbiarskich, takie jak piedestał czy oświetlenie, ale także uwalnia się od galerii jako instytucji, proponując nowatorską wówczas koncepcję dzieła jako instalacji, co oznacza zarazem koncepcję wystawy jako dzieła.

Po trzydziestu pięciu latach, wydany najskromniejszymi środkami dokument (ksero i zszywki), okazuje się być świadectwem intensywnych dyskusji w ówczesnym środowisku ar-

tystycznym wokół kwestii wystawy: wystawy jako instytucji, jako ram semiotycznych, w których dzieła nabierają sensu i stają się przedmiotem interpretacji i dyskusji, ale także wokół wystawy jako pojęcia i społecznej praktyki ograniczających sferę wynalazków artystycznych, a zatem także przestrzeń artystycznej swobody. Nowe koncepcje sztuki rodzą się wtedy – między innymi – w zderzeniu z dominującą formą bycia artystą: wystawiam, więc jestem. Ankieta jako dokument sztuki pozostawiła ważny ślad historii praktyk artystycznych tamtego dziesięciolecia.

Ale, właśnie jako dokument sztuki, stała się także (dokumentalną) „treścią” innego dzieła, bo w sztuce Lefevre Jean Claude’a, która krystalizowała się w tamtych latach, dokumenty stały się ostatecznie samą sztuką. Nietrudno wyobrazić sobie, że własne refleksje artysty, który zwraca się do innych artystów z pytaniami o to, co robią ze zjawiskiem i rutyną wystawy, krąży także wokół praktyki wystawy. Tyle, że forma ankiety pozwala mu nabrać do niej krytycznego dystansu, bo zamiast wpisać się w tę praktykę jako artysta, proponuje – jako artysta – podjąć na jej temat debatę. Inaczej mówiąc, ankieta jest tutaj metodą artystycznej pracy nad pojęciami – a konkretnie nad pojęciem wystawy – a nie nad materialnie istniejącymi dziełami do wystawiania. Lefevre Jean Claude wyciąga radykalne wnioski ze sztuki konceptualnej, interpretując na swój sposób postulat, zgodnie z którym dzieło sztuki jest efektem całego procesu twórczej myśli, której nosi w sobie



Calendriers, Cneai, 2014 (exposition personnelle).
Kalendarze, Cneai, 2014 (wystawa indywidualna).



Exposition interface, rutault/lefevre, Dijon, avril 2012.
Wystawa interfejs, rutault/lefevre, Dijon, kwiecień 2012.

ślady. Podpisałaby się pod tym postulatem spora część myślicieli w historii filozofii, gdy tymczasem rzeczywistość sprowadza najczęściej artystę do schematycznego powielania pewnego typu form i przedmiotów; nawet jeśli ewoluują one w czasie i nawet jeśli pozycja artysty w historii sztuki łączy się najczęściej z innowacjami formalnymi. Aby uznać dzieło za proces myślenia, nie wystarczy ograniczyć procesu twórczego do koncepcji i przekazać rzemieślnikom czy przemysłowi realizację samego przedmiotu, jak czynili to artyści związani z minimal artem. Myślenie jest bowiem wymagającą, codzienną dyscypliną, a „materialny przedmiot”, notuje Lefevre Jean Claude 25 czerwca 1995 roku, „jest znakiem, resztkowym śladem niepowodzenia w łańcuchu refleksyjnym, mającym doprowadzić do możliwej jego »prezentacji«.”⁴

Aby uciec przed powtarzalnością w procesie artystycznym i traktować go jako istotę pracy twórczej, artysta opracowuje koncepcję dzieła (nawet jeśli termin dzieła nie jest tu na miejscu), które jest opisem i dokumentacją procesu rozpoczynającego się jakimś początkowym impulsem, np. zaproszeniem na wystawę, a kończącego się formą prezentacji, np. uczestnictwem w sympozjum, w określonym miejscu i czasie. Jako artysta pisze zatem Lefevre Jean Claude jedynie teksty-dokumenty, których formą prezentacji jest albo druk, albo publiczna lektura.

Ale warunkiem tej działalności, metodą codziennej pracy, jest założone trzydzieści pięć

lat temu archiwum artysty. Oprócz gromadzonych w garażu publikacji, katalogów, broszur, zaproszeń, programów, książek, czasopism, korespondencji, zdjęć itp., składają się na to archiwum niezliczone, zapisywane codziennie notesy i notatniki, gdzie pracowicie gromadzą się fakty i myśli, ślady rozmów, opisy wystaw i prac artystów, które podsycają refleksje, spotkania na wernisażach, a wreszcie cały proces obmyślenia własnych prac, jako odpowiedzi na konkretne zaproszenia do uczestniczenia w wydarzeniach artystycznych (publikacje, wystawy, salony, targi itp.). To właśnie na podstawie tego archiwum, w zależności od natury zaproszenia i od wybranego tematu, Lefevre Jean Claude rekonstruuje proces, który prowadzi do powstania dokumentu, będącego jedyną – pisaną – formą pracy artysty. W tym sensie jest on – obok Iana Wilsona, Roberta Filliou, Douglasa Hueblera czy Stanleya Browna – jednym z najradzykalniejszych artystów konceptualnych.

Pismo jako praktyka artystyczna pociąga za sobą, jako dopełnienie, z jednej strony druk i jego rozpowszechnianie, w tym wysyłki pocztowe, a z drugiej publiczną lekturę jako praktykę „wystawy”, która jest jednym z jego oryginalnych wynalazków. W istocie, odczytywany przez artystę dokument jest najbliższą być może samemu procesowi myślenia formą jego prezentacji. Lektura odbywa się jeden tylko raz, a czas, miejsce i kontekst lektury wpisane są na rozmaite sposoby w odczytywany tekst, ponieważ uczestniczą

w procesie myślowym prowadzącym do konstrukcji pracy. *Lecture exposition* nie jest formą wykładu lub referatu, ale tak, jak zawieszona na ścianie obraz, na które można patrzeć lub nie, jest formą „wystawy”, której publiczność może słuchać lub nie słuchać; artysta zakłada bowiem, że publiczność zachowuje się tak, jak w galerii na wystawie, przechadzając się swobodnie i skupiając na elementach, które ją interesują.

Nie tylko forma archiwum, ale także czyniony zeń przez Lefevre Jean Claude’a użytek, a mianowicie wyciąganie z archiwum na światło dzienne rozmaitych dokumentów i rekonstruowanie przy ich pomocy historii najnowszych praktyk artystycznych wokół wybranych artystów, zdarzeń czy tematów, powoduje, że sztuka jego jest nie tylko, jak sam ją określa, „pracą sztuki w pracy” (*travail de l’art au travail*⁵), ale także pamięcią sztuki, która – tak, jak zaprezentowana tutaj ankieta – staje się samą sztuką. W pełni świadomy tych konsekwencji, artysta poświęca sporo uwagi najnowszej historii sztuki, pielęgnując jej pamięć, śledząc genealogie artystyczne, dokonując sprostowań, przypominając zapomniane fakty itd. Przez całe lata LJC Archives była jedyną instytucją, która przechowywała pamięć o przedwcześnie zmarłym, rumuńskim artyście André Cadere (1934-1978), któremu – z okazji przygotowywanej na koniec listopada wystawy w Centrum Georges’a Pompidou – poświęcone będzie następne wydanie Galerii im. Andrzeja Pierzgałskiego. Lefevre Jean Claude posługiwał się, na przykład, wysyłkami pocztowymi po to, by wprowadzić w obieg sztuki dokumenty zeń pochodzące, ale skorygowane na podstawie dokumentów archiwalnych (numeracja prac Cadere była często niewłaściwa), albo zapraszając na akcje, które polegały na odtwarzaniu ostatniej przechadzki Cadere ulicami Paryża z jednym z jego drążków, pożyczonym od Ernesta T.⁶

Czwarta broszura z serii zapoczątkowanej opublikowaną tutaj ankietą poświęcona została właśnie pamięci André Cadere, a punktem wyjścia do niej była wydana w Gent w 1982 roku przez wydawnictwo Herbert-Gewad książka *André Cadere, histoire d’un travail*, podsumowująca pracę rumuńskiego artysty. Przedstawia ona serię zdjęć wykonanych w liceum Jean de la Fontaine’a w Pa-

ryżu⁷ 25 lipca 1982 roku, między godziną 16:00 a 17:28. Na podłodze obszernego korytarza leży jeden z drążków Cadere, punkt widzenia jest ten sam na wszystkich zdjęciach i jedynie szkolny zegar pokazuje upływ czasu. Wybrane momenty naciśnięcia migawki aparatu odpowiadają dwudziestu momentom wskazanym na ulotce André Cadere zapowiadającej prezentację jego sztuki na ulicach Paryża 25 lipca 1975, ulotce zreprodukowanej na stronie 24 książki wydanej w Gent; mało kto wspominał wówczas o pracy tego artysty.

Dokumenty, które stały się pamięcią sztuki, są jak żywe organizmy: wzrastają, odnawiają się i generują nowe dokumenty.

UNE PRÉSENTATION DU TRAVAIL DE CADERE (1934-1978)

A EU LIEU À PARIS LE 25 JUIN 1976

- 16 h 00 - métro St.-Germain des Prés, quai direction Porte d'Orléans
- 16 h 10 - bouche métro St.-Germain des Prés
- 16 h 25 - coin bd St.-Germain des Prés / place St.-Germain des Prés
- 16 h 28 - coin place St.-Germain des Prés / rue de l'Abbaye
- 16 h 30 - coin rue de l'Abbaye / rue de l'Échaudé
- 16 h 35 - coin rue de l'Échaudé / rue Jacob
- 16 h 36 - coin rue Jacob / rue de Seine
- 16 h 46 - coin rue de Seine / rue Jacques Callot
- 16 h 47 - coin rue Jacques Callot / rue Mazarine
- 16 h 50 - coin rue Mazarine / rue de Seine
- 16 h 56 - coin rue de Seine / rue Jacques Callot
- 17 h 02 - coin rue Jacques Callot / rue Mazarine
- 17 h 05 - coin rue Mazarine / rue Guénégaud
- 17 h 07 - coin rue Guénégaud / quai de Conti
- 17 h 08 - coin quai de Conti / impasse de Nevers
- 17 h 16 - coin rue Dauphine / quai des Grands Augustins
- 17 h 20 - coin quai des Grands Augustins / Pont Neuf
- 17 h 21 - coin Pont Neuf / quai de Conti
- 17 h 23 - bouche métro Pont Neuf
- 17 h 28 - métro Pont Neuf, quai direction Porte de la Villette

Les rues étaient utilisées du côté impair

25 czerwca 1974, André Cadere dokonał pierwszej „miejskiej” prezentacji swojej pracy, a potem ponowił ją w roku 1975 i 1976. Po jego śmierci, Lefevre Jean Claude, z drążkiem Caderego w rękę, przez wiele lat ponawiał co roku spacer tą samą trasą, posługując się jej oryginalnym opisem z roku 1974.

Przypisy

¹ Claude Rutault przestrzega zasady, często kojarzonej z postawą anarchistyczną, ale wyznawanej przez wielu artystów, która odmawia niektórym literom prawa do stawiania się wielką i do dysponowania tym sposobem szczególną władzą w tytule, zdaniu czy tekście.

² Znany cytat Jiddu Krishnamurti, orientalizującego teozofa hinduskiego pochodzenia, jest znakiem egzotyzyму tamtych lat, kiedy nie wystarczyło odnieść się do historii zachodniej filozofii krytycznej. Ale można potraktować to odniesienie także jako uznanie powszechności postawy krytycznej.

³ Słynny *Xeroxbook* z roku 1968 wydrukowany był offsetem, ale prace każdego z zaproszonych artystów przygotowane były do druku w postaci kserokopii.

⁴ Lefevre Jean Claude, „52JDC1995,” w *Textes pour suite / Pennadoù da heul* (Rennes: Éditions Incertain Sens, 2001), bez numeracji stron.

⁵ Ibidem.

⁶ Mając na względzie cenę, jaką drażki te osiągnęły dziś na rynku sztuki, przechadzka taka nie byłaby dziś z pewnością możliwa.

⁷ Lefevre Jean Claude zatrudniony był wówczas w tym liceum.

Bibliografia Leszka Brogowskiego na temat Lefevre Jean Claude'a

„Lefevre Jean Claude: livre comme portes battantes.” *Art Présence*, no. 41 (janvier/février/mars 2002): 12-17.

„La profusion de tableaux me lassa...». Dispositif et enjeux des »lectures expositions« de Lefevre Jean Claude.” *Nouvelle revue d'esthétique*, no. 2 (2008): 107-121.

„Le livre comme archives de l'art: Lefevre Jean Claude.” W *Éditer l'art. Le livre d'artiste et l'histoire du livre*, 46-54. Chatou: Éditions de la Transparence, 2010. Wznowienie: *Éditer l'art. Le livre d'artiste et l'histoire du livre*, réédition revue et augmentée, 46-54. Rennes: Éditions Incertain Sens, coll. „Grise”, 2016.

„La mémoire de l'art comme art. L'archive comme pratique chez Lefevre Jean Claude.” W Lefevre Jean Claude, *LJC Notations 1977-2007*. Rennes: Éditions Incertain Sens, coll. „Grise”. W trakcie publikacji; tekst dostępny jako *preprint* na platformie *open access* HAL, <https://hal.univ-rennes2.fr/hal-01654379/document>.

SUMMARY RÉSUMÉ

**Leszek
BROGOWSKI**

**Lefevre
Jean Claude's
Archives**

**Les Archives
de Lefevre Jean
Claude**

The use of a questionnaire by artists is symptomatic of the transformation of art in the second half of the twentieth century. It reveals a clear turn of interest from imagination to reality, and places artists in attitudes close to social research. In this edition of Andrzej Pierzga's Gallery, we reproduce a booklet published in 1982 by Lefevre Jean Claude. It is the result of a questionnaire conducted in the Parisian artists' community about their contemporary attitude to the practice of exhibitions. Answers show that the critical reflection on the exhibition was in this time at the centre of attention. In the context of contesting the role of the exhibition in artistic practice, this survey is a valuable testimony to various attempts to exceed the exhibition, to adapt it to new forms of art, to overcome the concept of the work as an object, and to weaken the authority of the institution and the market over art. In 1983 Lefevre Jean Claude created the LJC Archives. They are not only a place to collect documents, but also a method of artistic work, organizing in a coherent way whole publications of art documents, to which the artist gives various forms: calendars, books, leaflets, brochures, charts, boards, etc. In his art, the boundary between the document of art and the work is blurred. Radicalizing conceptual attitudes, the artist scrupulously adheres to the postulate that a work of art is an effect of the creative process of thinking, the traces of which he carries in himself,

and treats the material object as a sign of failure in the reflective chain, leading to its possible presentation. Therefore, his works are only in the written form, but they are texts for reading, not for viewing; one of his original inventions is reading as an exhibition.

Que les artistes utilisent la forme de l'enquête est symptomatique des transformations de l'art dans la seconde moitié du XX^e siècle, car cet usage révèle le basculement des centres d'intérêt des artistes de l'imagination vers la réalité, et inscrit l'art dans des postures proches des recherches en sciences humaines et sociales. Dans le premier dossier de la Galerie dédiée à Andrzej Pierzga : Documents d'artistes, dont la programmation est confiée à Leszek Brogowski, nous reproduisons une brochure éditée par Lefevre Jean Claude en 1982. Elle est, précisément, le résultat d'une enquête menée dans le milieu des artistes parisiens au sujet de leur attitude par rapport à la pratique d'exposition. Les réponses à l'enquête montrent qu'une réflexion critique sur l'exposition était alors au cœur des préoccupations artistiques. Dans le contexte des contestations du rôle de l'exposition dans les pratiques de l'art, cette enquête est un témoignage précieux des diverses tentatives de dépasser l'exposition, tantôt pour l'adapter aux nouvelles formes de l'art, tantôt pour surmonter la conception de l'œuvre comme un objet matériel à déplacer d'une galerie à une autre, tantôt pour affaiblir l'emprise des institutions et du marché sur l'art. En 1983, Lefevre Jean Claude crée LJC Archives, qui sont non seulement le lieu de la collecte et d'archivage de documents, mais aussi une méthode de travail artistique qui organise dans un tout cohérent les publications de documents d'art, auxquels l'artiste confère des formes variées : calendriers, livres, tracts, brochures, planches, etc. Dans cette démarche, la frontière entre le document d'art et l'œuvre tend à s'effacer. En radicalisant les attitudes conceptuelles, Lefevre Jean Claude respecte scrupuleusement le postulat selon lequel l'œuvre d'art doit être l'effet du processus créateur de penser, dont elle porte les traces, et considère par conséquent que l'objet matériel est toujours le signe d'un échec dans la chaîne réflexive devant conduire à sa présentation. Aussi ses travaux ne prennent-ils quasiment que la forme de l'écriture, mais il s'agit d'une écriture à lire et non à regarder. Éminemment emblématique de ses inventions originales est la lecture exposition.