

GA TE RIA

IM. ANDRZEJA
PIERZGALSKIEGO

GALERIA im. ANDRZEJA PIERZGALSKIEGO

DOKUMENTY ARTYSTÓW 5

Leszek BROGOWSKI

Założenia programowe 5

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.

Rok 1962 zaznaczył się pojawieniem pierwszych książek artystów,¹ których definicję skonstruowała oraz historię w latach 1960–1980² i później³ napisała Anne Moëglin-Delcroix. W owym roku czterech artystów: Ed Ruscha w Stanach Zjednoczonych, Ben (Vautier) i Daniel Spoerri we Francji (z tym że ten drugi urodził się w Rumunii), Dieter Roth w Niemczech – wydało pierw-

sze książki, które zwykło się nazywać „książkami artysty,” aby podkreślić nie ich szczególne walory plastyczne (jak w określeniu „książka artystyczna”), lecz fakt, że artyści traktują je nierozłącznie jako swoje dzieło i zwyczajną książkę. Tytuł przywołanego przed chwilą eseju – *Rok 1962 i później. Inne pojmowanie sztuki* – sugeruje podobne podejście jak u Waltera Benjamina, dla którego prawdziwą kwestią dotyczącą wynalezienia fotografii było nie to, czy jest ona sztuką, czy nie, lecz jak jej uprawianie przekształca pojęcie sztuki w epoce reprodukcji technicznej. Zresztą Benjamin podkreśla na samym początku swego słynnego eseju, że druk jest jedną z tych technik, które czynią formy reprodukowalnymi, lecz nie rozdzieli się na ten temat, gdyż – jak powiada – historia drukarstwa jest dobrze znana. Jednak na początku dwudziestego stulecia praktyka druku artysty była nieznana; znane były natomiast książki bibliofilskie, które zaczęły się pojawiać pod koniec dziewiętnastego wieku, a ich autorami byli często wspólnie malarz i poeta (Edouard Manet/Stéphane Mallarmé, Henri Matisse/Tériade, Maurice

Denis/André Gide etc.), którzy przybliżali książkę do świata grafiki poprzez tradycyjną formę dzieła plastycznego, ograniczony nakład, egzemplarze numerowane i podpisane przez artystę, drukowane często na papierze wytwarzanym metodami rzemieślniczymi etc. Wprawdzie dadaści często wykorzystywali druki ulotne (czasopisma, ulotki, plakaciki, afisze itp.), lecz nie uznawali formy drukowanej za dzieło, choćby była ona poetycka; musiały się zmienić inne kryteria, zwłaszcza pojęciowe, aby można było uznać na przykład ulotkę za pełniącą funkcję dzieła.⁴ Te dwa typy praktyki: książka bibliofilska oraz czasopismo dadaistyczne i surrealistyczne, pomimo wszystkich dzielących je różnic, nie pociągnęły za sobą głębokiej przemiany pojęcia sztuki – pierwsza, ponieważ przekształcała pojęcie książki, aby zachować tradycyjne pojmowanie sztuki, druga, ponieważ wykorzystywała druk, aby nadać większy rozmach upowszechnianiu sztuki w formie reprodukcji.

Toteż Benjamin nie mógł uwzględnić praktyki porównywalnej do książki artysty w tekście *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej* (1936). Książki artysty nie można bowiem kojarzyć z reprodukowaniem dzieł, które istniałyby poza samą książką; jest ona dziełem lub tym, co pełni jego funkcję (gdyż samo pojęcie dzieła ewoluowało), i nie jest ani katalogiem, ani reklamowym *bookiem*. To jest dzieło, dla którego książka jest czymś więcej niż nośnikiem, być może medium obciążonym całą historią książki:⁵ jej materialną postacią (strony złożone wzdłuż jednej krawędzi), jej funkcjonalnym układem (okładka, wyklejka, spis treści, rozdziały, indeksy, przypisy, tył okładki zwany z angielska *blurb*, kolofon itp.), jej ekonomią – prawdziwym przeciwieństwem rynku sztuki (im większym powodzeniem cieszy się książka, tym większy jest jej nakład, a więc tym niższa powinna być cena) i wreszcie sposobami jej używania, które czynią z niej wymarzone narzędzie pojednania sztuki i życia. Artyści, którzy robią książki, wykorzystują te wszystkie elementy perytekstu, obmyślając i tworząc swoje dzieła. By przywołać tylko jeden przykład: kolofon ma się do książki artysty tak, jak tabliczka opisowa do obrazu czy rzeźby; lecz w odróżnieniu od tabliczki, kolofon stanowi integralną część książki, coś w rodzaju jej dokumentu tożsamości,

który zawiera czasami pewne elementy autoreferencyjne, decydujące dla zrozumienia, odczytania i podejścia do książki, której kolofon jest strukturalnym składnikiem.

Dopiero wtedy, gdy książka jest traktowana jako przedmiot codziennego użytku, jej przejęcie przez artystów pociąga za sobą głęboką ewolucję praktyk artystycznych i pojmowania sztuki. Traktowanie książki jako przedmiotu użytkowego implikuje całą serię poważnych następstw, które jako pierwsza opisała i zanalizowała Anne Moëglin-Delcroix. Technika druku jest w zasadzie przemysłowa (najczęściej offset lub kserokopia), podczas gdy książki bibliofilskie – zwane też „książkami ilustrowanymi”, „książkami malarzy” lub „książkami luksusowymi” – tworzy się, korzystając często z technik rzemieślniczych (papier czerpany, druk za pomocą klasycznych technik graficznych, oprawa, która czyni z nich rzeźby itd.). Cena książki artysty bywa zazwyczaj przystępna. Przez pięćdziesiąt lat *Twentysix Gasoline Stations* (1962) Ruschy sprzedawano za 3 dolary; dziś ta książka jest warta 10.000 dolarów..., lecz nie ma już w obiegu jej egzemplarzy, choć miała dwa wznowienia, w tym jedno w nakładzie trzytysięcznym. Istotnie, nakładu książek artysty nigdy nie ogranicza się po to, by wywołać sztucznie efekt unikatowości, którego potrzebuje rynek sztuki budowany wokół dzieła fetysza. Wprawdzie nakład książki – tego, co nazywamy książką od paru stuleci, a co przyczyniło się w decydujący sposób do demokratyzacji kultury i wszystkich gałęzi wiedzy – jest zawsze ograniczony, lecz wyłącznie z powodów praktycznych: kosztu papieru, przestrzeni magazynowej, przewidywanej sprzedaży itd., itp.; w przypadku książek artystów zaś nakład może być „ograniczony do liczby nabywców.” Jednak obieg sztuki może również zmieniać się radykalnie w stosunku do tradycyjnych instytucji sztuki (muzeów, centrów artystycznych, czasopism poświęconych sztuce, domów aukcyjnych, galerii itp.), kiedy sztuka jest uprawiana w formie książki artysty, ponieważ część tej twórczości przenika do instytucji związanych z książką: bibliotek – publicznych i prywatnych, księgarń, targów książki etc.

Jeżeli fenomen książki artysty jest szczególnie interesujący w perspektywie sztuki wspól-

czesnej, to przede wszystkim dlatego – jak uważa Anne Moëglin-Delcroix – że pozwala on właśnie zanalizować jej uwarunkowania z nowego punktu widzenia: „Jeżeli wykorzystywanie książki przez awangardy lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych idzie w parze z uciekaniem się do środków dotąd sztuce obcych, po to, by służyć jednemu i temu samemu zamiarowi zerwania z przeszłością, to czyż nie powinien dziwić wybór książki, najbardziej tradycyjnego środka ekspresji, przez twórców najbardziej zaangażowanych w artystyczną nowoczesność? (...) Tkwi w tym pewien paradoks, który zasługuje na podkreślenie w momencie, gdy niektórzy nieustraszenie głoszą koniec książki, jak gdyby była ona skazana na wyjście z użycia przez pojawienie się nowych nośników obrazu i tekstu.”⁶ Anne Moëglin-Delcroix odkryła pierwsze książki artystów w Paryżu, w galerii prowadzonej przez Ankę Ptaszkowską; później stała się inicjatorką stworzenia zbioru książek artystów w Bibliothèque nationale (dzisiejszej Bibliothèque nationale de France, BnF).

Równolegle Clive Phillpot, bibliotekarz w szkole sztuk pięknych w Chelsea od roku 1970, zaczął się interesować tymi małymi publikacjami, zwłaszcza w celu udostępniania ich studentom. Od roku 1972 prowadził poświęconą im rubrykę w wydawanym w Londynie magazynie sztuki *Studio International*. W 1977 roku został zatrudniony przez Museum of Modern Art (MoMA) w Nowym Jorku w celu stworzenia Artist Book Collection. Nabędzie ona później, „za kwotę, która nie została podana do wiadomości publicznej,”⁷ archiwum Franklin Furnace, na które złożyły się dary artystów. Inne powstałe w ten sposób kolekcje zostały potem zakupione przez instytucje muzealne, na przykład Archive for Small Press & Communication Guya Schraenena, które trafiło do zbiorów Weserburg Museum of Modern Art w Bremie, w Niemczech. Również rynek sztuki poszukuje pierwszych wydań i traktuje od mniej więcej dziesięciu lat książkę artysty jak cenny przedmiot. Ed Ruscha, jeden z najważniejszych malarzy pop artu, zyskał sławę dzięki swoim książkom artysty. W 1975 roku Lucy R. Lippard i Sol LeWitt założyli w Nowym Jorku księgarnię Printed Matter, która ściągала wiele publikacji artystów, wywodzących się przede wszystkim z dwóch tradycji: ze sztu-

ki konceptualnej i z Fluxusu. Wśród artystów, którzy trwale zapisali się w historii książki artysty, liczącej sobie już pięćdziesiąt lat, wymienimy przykładowo Eda Ruschę, Dietera Rotha, Marcela Broodthaersa, Jochena Gerza, Roberta Filliou, Roberta Barry’ego, Douglasa Hueblera, Lawrence’a Weinera, Petera Downsbrougha, Christiana Boltanskiego, Hansa Petera Feldmanna, Annette Messager, Paula Armanda Gette’a, hermana de vriesa, Sola LeWitta, Hanne Darboven, Johna Baldessari’ego, Bernarda Villersa, Rodneya Grahama, Toma Phillipsa.

Spośród tych artystów tym, który był najbardziej świadomy, o co toczy się gra w dziedzinie książki artysty, był bezsprzecznie Ed Ruscha, który opublikował zbiór tekstów i wywiadów *Leave any Information at the Signal*.⁸ Tytuł odwołuje się do jego „fikcji teoretycznej,” zatytułowanej *Information Man* (1971).⁹ Nawet jeśli jego wybory związane z niedawną współpracą z marszandem Gagosianem oddalają go w znacznym stopniu od poglądów, których wyrazem są dokumenty opublikowane w tym tomie, Ruscha uznawał książkę artysty za wilka w owczej skórze, a ponieważ książka artysty jest swego rodzaju zapoczątkowaną nową tradycją, jako że nie jest obciążona żadną przeszłością, Ruscha czuł się najbardziej wolny jako artysta, kiedy robił książki. Jego historia i jego zmiana postawy mogłyby być ciekawym tematem, pozwalającym zbadać metody zawłaszczania zjawiska książki artysty przez rynek sztuki, na którym rezygnuje się bądź z nieograniczonego nakładu, bądź z rynkowej ceny książki, bądź ze skromności materialnej etc., tak że nazywa się książką przedmiot, który nie odpowiada już ogólnie przyjętemu pojęciu książki. W tym tkwi krytyczny charakter tych publikacji, które ulegają próbom zawłaszczenia jedynie wtedy, gdy zatracają swoją tożsamość i charakter książki.

W roku 2000 powstało na Uniwersytecie Rennes 2 centrum badawcze poświęcone praktykom druku artysty.¹⁰ Zaczęło ono działalność od programu publikacji książek artysty – Éditions Incertain Sens – których katalog obejmuje setkę tytułów, w tym publikacje Dietera Rotha, Roberta Barry’ego, Petera Downsbrougha, hermana de vriesa, Anne i Patricka Poirierów, Jessiki Stock-

holder, Bena Petersona i wielu innych artystów. Zbiory Gabinetu Książki Artysty, współprowadzonego przez Leszka Brogowskiego i Aurélie Noury, obejmujące 4000 pozycji, uzyskały kategorię „wybitnej kolekcji do badań naukowych;” a pilotażowy program jej dygitalizacji jest w toku. Gabinet Książki Artysty wydaje własny periodyk: *Sans niveau ni mètre. Journal du cabinet du livre d'artiste*, który towarzyszył około pięćdziesięciu wystawom monograficznym i tematycznym. Seria wydawnicza *Grise. Recherches sur les publications d'artistes* [Szara. Badania nad publikacjami artystów] została zapoczątkowana w 2013 roku; dotychczas ukazało się w niej sześć tytułów. W ramach renneńskiego centrum badawczego powstało lub powstaje wiele rozpraw doktorskich; oprócz tych, o których wspomnę w artykule poświęconym Pawłowi Petaszowi, na wzmiankę zasługuje przynajmniej praca doktorska Yanna Sérandoura, *Lecteurs en série* [Czytelnicy seryjni] (poświęcona głównie nawiązaniom do książki Eda Ruschy¹¹) z 2006 roku, praca Stéphane'a Le Merciera, *Le Colporteur ou la mobilité de diffusion de l'imprimé contemporain* [Kolporter albo mobilność rozpowszechniania współczesnego druku] z 2020 roku, wreszcie powstające rozprawy Camille Chevallier, *De la librairie lieu d'art* [O księgarni jako miejscu artystycznym] oraz Alexandrine Bonoron, *Du fanzine au graphzine. Évolution des esthétiques du do-it-yourself* [Od fanzinu do grafzinu. Ewolucja estetyk spod znaku zrób-to-sam]. Współpracująca od samego początku z renneńskim centrum Anne Moeglin-Delcroix proponuje podjęcie kwestii badawczych dotyczących książek artystów, stawiając spinozjańskie pytanie: „czy wiemy wszystko, co może książka?”¹²

4 listopada 2018 roku wysłałem do Pawła Petasza e-mail, proponując mu prezentację w ramach galerii dokumentu w czasopiśmie *Sztuka i Dokumentacja / Art & Documentation*. Nie otrzymawszy od niego odpowiedzi, dowiedziałem się o jego śmierci 18 kwietnia 2019 roku; zamiar opublikowania poświęconych mu materiałów nabrał jeszcze większego sensu i znaczenia, ponieważ Petasz był jednym z dwóch lub trzech polskich artystów, którzy uprawiali ten typ małych publikacji.

Podziękowania

Składam serdeczne podziękowania na ręce Pawła Petasza, syna artysty, za niezawodne wsparcie przygotowań niniejszego wydania Galerii im. Andrzeja Pierzgałskiego i za zgodę na przedruk dokumentów autorstwa jego ojca. Dziękuję również Anne Moeglin-Delcroix za wypożyczenie książek artysty i numerów pisma *Commonpress*, które posiada w swojej bibliotece, i Morgane Mignon z Maison des Sciences de l'Homme w Bretanii (MSHB) za sporządzenie na najwyższej jakości sprzęcie skanów tych dokumentów, a także Marie Boivent za cenne informacje na temat periodyków artysty i zbiorów archiwalnych.

Przypisy

¹ Anne Moeglin-Delcroix, „1962 et après. Une autre idée de l'art,” w *Sur le livre d'artiste. Articles et écrits de circonstance (1981–2005)* (Marseille: Le mot et le reste, 2006), 345–373.

² Anne Moeglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste. Une introduction à l'art contemporain* (Marseille: Le mot et le reste, 2011), 444. Nowe wydanie przejrane i poszerzone.

³ Moeglin-Delcroix, *Sur le livre d'artiste*, 592.

⁴ Por. Leszek Brogowski, Aurélie Noury, „De la main à la main: le tract comme contre-pouvoir esthétique,” [Z ręki do ręki: ulotka jako estetyczna przeciwwładza], *Sans niveau ni mètre. Journal du cabinet du livre d'artiste*, nr 22 (styczeń-luty 2012): 4; https://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiques-poetiques/incertain-sens/CLA/PDF/journal_22.pdf.

⁵ Leszek Brogowski, *Éditer l'art. Le livre d'artiste et l'histoire du livre*, [Wydawać sztukę. Książka artysty a historia książki] (Rennes: Éditions Incertain Sens, seria Grise, 2016), 456. Wydanie drugie przejrane i poszerzone, wydanie pierwsze 2010.

⁶ Moeglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste*, 1.

⁷ Clive Phillpot, „De N. E. Ting co. à n'importe quoi,” [Od N. E. Tong co. do byle czego], w *Le Livre d'artiste*, red. Leszek Brogowski i Anne Moeglin-Delcroix (Rennes: Éditions Incertain Sens, seria Grise, 2013), 53.

⁸ Ed Ruscha, *Leave any Information at the Signal*, edited by Alexandra Schwartz (Cambridge, Mass. – London: MIT Press, 2002), 456.

⁹ Przekład w wydanej po francusku dokumentacji: „Livres d'artistes. L'esprit du réseau,” oprac. Leszek Brogowski i Anne Moeglin-Delcroix, *Nouvelle revue d'esthétique*, nr 2 (2008): 23–24. Tytuł *Monsieur Je-sais-tout* [Pan Wiem-wszystko].

¹⁰ Zob.: <https://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiques-poetiques/incertain-sens/>.

¹¹ Istnieje dzisiaj ponad czterysta jej pastiszy lub innego typu nawiązań: https://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiques-poetiques/incertain-sens/CLA/PDF/journal_37.pdf.

¹² Moeglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste*, 101.

ANDRZEJ PIERZGALSKI GALLERY

ARTISTS' DOCUMENTS 5

Leszek BROGOWSKI

Programme Assumptions 5

Andrzej Pierzgałski (1938-2016) established and managed the A4 Gallery in Łódź, in the seventies. In 2012 the *Art and Documentation* journal created a gallery dedicated to him. Since 2018 Leszek Brogowski has been authoring the gallery's programme.

The year 1962 was marked by the occurrence of first artists' books¹ whose definition was coined, and whose history was recorded in years 1960–1980² and later³ by Anne Moëglin-Delcroix. In this same year four artists: Ed Ruscha in the USA, Ben (Vautier) and Daniel Spoerri in France (though the latter originated from Romania), Dieter Roth in Germany – issued first publications now

commonly known as artist's book - not aiming to stress their visual artistry (as this is embraced by the term "artistic book"), but to mark the fact that the artists found these publications an undisputable part of their oeuvre as well as simply books. The title of the abovementioned essay – *The Year 1962 and Later. A different notion of art* – seems to immediately suggest a similar attitude as in the work of Walter Benjamin who found the question concerning photography not concern whether photographing was art, but how this practice transformed the notion of art during the technical reproduction era. Indeed, at the very beginning of his renowned essay Benjamin stresses that print is one of the methods which make various forms possible to reproduce; he does not, however, elaborate on that, since, as he mentions, the history of print is widely known. Yet, at the beginning of the twentieth century the practice of print described here was not known in the world of art was not known; one knew about bibliophile books which emerged late in the nineteenth century, and were usually

authored by collaborating duos of a painter and a poet (Edouard Manet/Stéphane Mallarmé, Henri Matisse/Tériade, Maurice Denis/André Gide etc.), who introduced books into the realm of graphics – a traditional visual work of art, restricted number of copies, each numbered and signed by the artist, printed usually on hand-crafted paper, etc. And though Dada artists used lighter printed forms (journals, fliers, posters, bills etc.), they did not acknowledge them as works of art, however poetic they might have been; other criteria had to change, especially in terminology, for anyone to recognize a flier, for example, as a printed form functioning as a work of art.⁴ These two types of practice: bibliophile books and Dada journals, despite all differences between them, did not trigger any profound change in the understanding of art – the former because it changed the notion of a book to fit the traditional notion of art, the latter because it utilised print to better promote art in the form of a reproduction.

Thus, Benjamin could not elaborate on a practice similar to an artist's book in his text *The Work of Art in The Age of Technical Reproduction* (1936). An artist's book cannot be associated with reproducing works of art which would exist separately, outside the book itself; the book is the work, or it functions as the work (since the term has evolved), and it is neither a catalogue nor an advertising booklet. It is a piece of art where a book means more than a medium, even such bearing the whole history of print on its shoulders:⁵ its material form (pages bound on the one side), its functional order (cover, endpapers, table of contents, chapters, indexes, footnotes, the back of the cover often with a blurb, colophon, etc.), its economy – the true opposite of that in the art market (the more adored a book is, the more copies are printed, and therefore, the lower its price should be), and finally, manners of its use which make it the ultimate tool to merge art with life. Artists who make books employ all the elements of peritext when devising and creating their works. To mention, for instance: a colophon in an artist's book plays the same role as a description plaque next to a painting or a sculpture; however, unlike

such plaque, a colophon remains an integral part of a book, something like its ID which may involve certain reference elements, crucial to understanding, deciphering, approaching a book whose structural elements include the colophon.

Only when a book is perceived as an everyday object, its adoption by artists brings about a serious evolution in artistic practices as well as in the comprehension of art. Treating books as household objects implies a series of notable consequences, first analysed by Anne Mœglin-Delcroix. The technology of print is, broadly speaking, industrial (mainly offset, photocopy), whereas bibliophile books – also known as “illustrated books,” “painter's books” or “luxury books” – often employ crafting techniques (handmade paper, traditional graphic techniques of print, covers that make them sculptural objects, etc.). The price of an artist's book is often low. For fifty years *Twentysix Gasoline Stations* (1962) by Ruscha was sold for 3 dollars; today this book is worth 10.000 dollars...; yet there are no more of its copies available in circulation; even though it was reissued twice, one of the reissues as big as three thousand copies. In fact, the number of copies of an artist's book is never restricted in order to artificially trigger the rarity effect which is needed by the art world structured around the idea of a piece-fetish. And though the number of copies available per edition of a book – the thing we have called a book for several centuries, and what contributed to the democratization of culture and all branches of knowledge – is always limited, it is so only for practical reasons: the cost of paper, storage space, forecasted sales, etc. Whereas in case of artists' books the number of copies can be “limited to the number of purchasers.” However, the circulation of art can also change radically in relation to traditional art institutions (museums, art centres, art journals, auction houses, galleries, etc.) when art is made in the form of an artist's book because then some of the artwork is presented also by institutions related to books: public and private libraries, bookshops, book fairs, etc.

If the phenomenon of an artist's book is particularly interesting in the perspective of contemporary art, it is mainly because – as Anne

Mœglin-Delcroix notes – that it enables one to analyse its conditions from a fresh point of view: “If the use of books by avant-gardes in the sixties and seventies goes in line with employing means strange to art beforehand in order to serve one and the same purpose of breaking all links to the past, does it not seem strange that people so immersed in contemporary art should choose the form of a book – the most traditional medium of expression? (...) There is a paradox here which deserves stressing at the moment when everybody claim restlessly that the days of a book are numbered, as if it was bound to become obsolete, replaced by the newly occurred media providing text and image.”⁶ Anne Mœglin-Delcroix unearthed first artists’ books in Paris at a gallery run by Anka Ptazkowska; she later initiated the creation of an artists’ books collection at the Bibliothèque nationale (today Bibliothèque nationale de France, BNF).

At the same time Clive Phillpot, a librarian at a school of fine arts in Chelsea since 1970, commenced nurturing an interest in small publications, mainly for the purpose of showing them to students. Since 1972 he run a column devoted to these books in a London art magazine *Studio International*. In 1977 he became an employee at the Museum of Modern Art (MoMA) in New York with a task to create the institution’s Artist Book Collection. A while later this same institution bought, “for a price which was not revealed to the public,”⁷ Franklin Furnace’s archive which consisted of artists’ donations and gifts. Other collections built in this manner were later purchased by various museums; for example, Guy Schraenen’s Archive for Small Press & Communication became part of the collection at Weserburg Museum of Modern Art in Bremen, Germany. Also the art market seeks first editions and has treated, for the last decade or so, artists’ books as valuable objects. Ed Ruscha, one of the most important pop art painters, became famous for his artist’s books. In 1975 Lucy R. Lippard and Sol LeWitt established the Printed Matter bookshop in New York. They gathered there numerous artists’ publications mainly stemming from two traditions – conceptual art and Fluxus. Among the artists who became a firm

part of the artist book’s history, which is already half a century old, one can mention Ed Ruscha, Dieter Roth, Marcel Broodthaers, Jochen Gerz, Robert Filliou, Robert Barry, Douglas Huebler, Lawrence Weiner, Peter Downsbrough, Christian Boltanski, Hans Peter Feldmann, Annette Messager, Paul Armand Gett, herman de vries, Sol LeWitt, Hanne Darboven, John Baldessari, Bernard Villers, Rodney Graham, Tom Phillips.

And if one was to name a single artist who was truly aware of what was at stake in the game concerning artists’ books, one would utter Ed Ruscha who published a set of texts and interviews *Leave any Information at the Signal*.⁸ The title refers to his “theoretical fiction” entitled *Information Man* (1971).⁹ Even if his choices concerning a recent collaboration with an art dealer Gagosinian distance him greatly from the views expressed within the documents he presented in the abovementioned volume, Ruscha found artists books a “wolf in sheep’s clothing;” and since they have started forming their own new tradition, without the burden of the past, Ruscha felt most free as an artist who made books. His story along with the change of attitude could be an interesting research topic which would allow one to analyse methods of the appropriation of artists’ books by the art market where previously unrestricted number of copies per edition became restricted, common market price of the book was abandoned, and modest materials replaced with more exclusive ones, etc.; and so, the object which is to remain a book, fails to present the qualities of what is commonly known as a book. Here lies the critical character of the publications which fall prey to such appropriation only when they lose their identity and the characteristics of a book.

As soon as in 2002, at the Rennes 2 University a research centre devoted to artists’ printing practices was established.¹⁰ Its activity commenced by creating an artists’ books publishing programme - Éditions Incertain Sens – with a hundred titles already in its catalogue, including books by Dieter Roth, Robert Barry, Peter Downsbrough, herman de vries, Anne and Patrick Poirier, Jessika Stockholder, Ben Peterson and many others. The collection

of the Artist's Book Cabinet, co-created by Leszek Brogowski and Aurélie Noury, and consisting of 4.000 entries, won the category of "a distinguished scientific research collection;" a pilot programme of its digitalization is pending. Artist's Book Cabinet publishes also a journal: *Sans niveau ni mètre. Journal du cabinet du livre d'artiste* which has accompanied approximately fifty monographic and thematic exhibitions. A publication series Grise. Recherches sur les publications d'artistes [Grey. Research upon artists' publications] was commenced in 2013 and has issued six books up to this point. As part of the Rennes 2 research centre's framework numerous doctoral dissertations have been produced; apart from those which I am going to mention in the article concerning Paweł Petasz, I should list here at least a few more: Yann Sérandour's, *Lecteurs en série* [Serial Readers] (describing mostly references to a book by Ed Ruscha¹¹), 2006; Stéphane Le Mercier's, *Le Colporteur ou la mobilité de diffusion de l'imprimé contemporain* [Newsmonger or the Distribution Mobility of Contemporary Print], 2020; and the ongoing projects - Camille Chevallier's, *De la librairie lieu d'art* [About a Bookstore as an Artistic Spot] and Alexandrine Bonoron's, *Du fanzine au graphzine. Évolution des esthétiques du do-it-yourself* [From Fanzine to Graphzine. The evolution of the do-it-yourself aesthetics.]. Anne Mœglin-Delcroix, who has worked closely with the centre at Rennes 2, promotes the notion of researching artists' books in the light of a Spinoasian question "do we know all the ways we can know a book?"¹²

On the 4th November 2018 I emailed Paweł Petasz offering to present his artwork in this *Art and Documentation* document gallery. Not having received an answer I later learned about his death on April 11th, 2019; the idea to publish materials concerning his work became even more reasoned and meaningful, since he was one of the two, maybe three Polish artists who practiced this type of small publications.

Acknowledgments

I would like to express my heartfelt thanks to Paweł Petasz, the son of the artist, for his reliable support in the preparation of this edition of Andrzej Pierzgalski Gallery and for permission to reprint documents authored by his father. I also thank Anne Mœglin-Delcroix for borrowing the artist's books and issues of the *Commonpress* magazine she has in her library, and Morgane Mignon from Maison des Sciences de l'Homme in Brittany (MSHB) for making scans of these documents on the highest quality equipment, and Marie Boivent for valuable information on the artist's periodicals and archival collections.

Notes

¹ Anne Mœglin-Delcroix, "1962 et après. Une autre idée de l'art" [The Year 1962 and Later. A different notion of art], in *Sur le livre d'artiste. Articles et écrits de circonstance (1981–2005)* (Marseille: Le mot et le reste, 2006), 345–373.

² Anne Mœglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste. Une introduction à l'art contemporain* (Marseille: Le mot et le reste, 2011), 444. New edition, revised and extended.

³ Mœglin-Delcroix, *Sur le livre d'artiste*, 592.

⁴ See: Leszek Brogowski, Aurélie Noury, "De la main à la main: le tract comme contre-pouvoir esthétique" [From Hand to Hand: a leaflet as an aesthetic counter power], *Sans niveau ni maître. Journal du cabinet du livre d'artiste*, nr 22 (Jan-Feb 2012): 4; https://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiques-poetiques/incertain-sens/CLA/PDF/journal_22.pdf.

⁵ Leszek Brogowski, *Éditer l'art. Le livre d'artiste et l'histoire du livre*, [Publishing Art. An artist's book and the history of a book] (Rennes: Éditions Incertain Sens, series Grise, 2016), 456. New edition, revised and extended, first edition 2010.

⁶ Mœglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste*, 1.

⁷ Clive Phillpot, „De N. E. Ting co. à n'importe quoi," [From N. E. Tong co. to whatever], in *Le Livre d'artiste*, ed. Leszek Brogowski and Anne Mœglin-Delcroix (Rennes: Éditions Incertain Sens, series Grise, 2013), 53.

⁸ Ed Ruscha, *Leave any Information at the Signal*, edited by Alexandra Schwartz (Cambridge, Mass. – London: MIT Press, 2002), 456.

⁹ Translated in a French publication "Livres d'artistes. L'esprit du réseau," ed. Leszek Brogowski and Anne Mœglin-Delcroix, *Nouvelle revue d'esthétique*, no. 2 (2008): 23–24. Entitled *Monsieur Je-sais-tout* [Mister I-Know-Everything].

¹⁰ See: <https://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiques-poetiques/incertain-sens/>.

¹¹ Today there are more than four hundred of its pastiches and other types of references: https://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiques-poetiques/incertain-sens/CLA/PDF/journal_37.pdf.

¹² Mœglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste*, 101.

GALERIE dédiée à ANDRZEJ PIERZGALSKI

DOCUMENTS d'ARTISTES 5

Leszek BROGOWSKI

Hypothèses du programme 5

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

L'année 1962 a été marquée par l'apparition des premiers livres d'artistes¹, dont Anne Moëglin-Delcroix a construit le concept et a écrit l'histoire de 1960 à 1980², et au-delà³. Cette année-là quatre artistes – Ed Ruscha aux États-Unis, Ben (Vautier) et Daniel Spoerri en France (mais ce dernier est né en Roumanie), Dieter Roth en Allemagne – ont publié les premiers livres

qu'on a convenu d'appeler « livres d'artiste » pour souligner non pas ses qualités plastiques particulières (comme dans l'expression « livre artistique »), mais le fait que les artistes les considèrent comme indissociablement leur œuvre et un livre ordinaire. Le titre de l'essai qu'on vient d'évoquer – « 1962 et après. Une autre idée de l'art » – suggère d'emblée une approche analogue à celle de Walter Benjamin pour qui la vraie question n'était pas de savoir si la photographie est ou non de l'art, mais comment sa pratique transforme le concept de l'art à l'époque de la reproductibilité technique. D'ailleurs Benjamin souligne au tout début de son célèbre essai que l'imprimerie est une de ces techniques qui rendent les formes reproductibles, mais il ne s'y attarde pas, car, dit-il, l'histoire de l'imprimerie est bien connue. Mais au début du XX^e siècle, la pratique de l'imprimé d'artiste était inconnue ; on connaissait en revanche les livres de bibliophilie, inaugurées à la fin du XIX^e siècle, réalisés souvent par un peintre et un poète (E. Manet/S. Mallarmé, H. Matisse/Tériade, M. Denis/A. Gide,

etc.), qui tiraient le livre vers la gravure : forme traditionnelle d'œuvre plastique, à tirage limité, numéroté et signé par l'artiste, imprimé souvent sur le papier de production artisanale, etc. Certes, les dadaïstes ont beaucoup utilisé des d'imprimés légers (revues, tracts, papillons, affiches, etc.) mais ils considéraient la forme imprimée comme support d'œuvres, fussent-ils poétiques ; il a fallu que d'autres conditions évoluent, notamment conceptuelles, pour qu'on puisse considérer par exemple le tract comme ce qui tient lieu de l'œuvre⁴. Ces deux types de pratique, aussi différents soient-ils : le livre de bibliophilie et la revue dadaïste et surréaliste, n'ont pas entraîné la transformation du concept de l'art, l'un parce qu'il transformait le concept du livre pour préserver le concept traditionnel de l'art, l'autre parce qu'il utilisait l'imprimé pour amplifier la diffusion de l'art sous la forme de reproduction.

Aussi Benjamin n'a-t-il pu envisager une pratique comparable au livre d'artiste dans *L'Œuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique* (1936). En effet, le livre d'artiste n'est pas associable à la reproduction d'œuvres qui existeraient en dehors du livre lui-même ; il est l'œuvre, ou ce qui en tient lieu, et n'est ni un catalogue, ni un *book* publicitaire. C'est une œuvre dont le livre est plus qu'un support, peut-être un médium, chargé de toute l'histoire du livre⁵ : de son dispositif matériel (pages reliées d'un côté), de son dispositif fonctionnel (couverture, page de garde, sommaire, chapitres, indexes, note de bas de page, quatrième de couverture, dit « blurb » en anglais, le colophon, etc.), de son économie, vrai contre-pied du marché de l'art (plus le livre a du succès, plus tirage est important, et moins cher doit être le livre), et enfin de ses usages qui en font un véhicule rêvé de la réconciliation de l'art et de la vie. Les artistes qui font des livres utilisent tous ces éléments du péri-texte pour concevoir et construire leurs œuvres. Pour ne prendre qu'un exemple : le colophon est au livre d'artiste ce que le cartel est au tableau ou à la sculpture ; mais à la différence du cartel, le colophon fait partie intégrante du livre, une sorte de carte d'identité de celui-ci, qui comporte parfois des éléments autoréférentiels, décisifs pour l'appréhension, la

lecture et l'approche du livre dont le colophon est l'élément structurel.

C'est seulement lorsque le livre est considéré comme un objet d'usage quotidien que son appropriation par les artistes entraîne l'évolution profonde des pratiques de l'art et du concept de l'art. Considérer le livre comme objet d'usage, cela implique toute une série de conséquences importantes qu'Anne Moëglin-Delcroix a été la première à décrire et à analyser. La technique d'impression est en principe industrielle (le plus souvent l'offset ou la photocopie), tandis que les livres de bibliophilie – appelés aussi « livres illustrés », « livres de peintres » ou « livres de luxe » – font souvent appel à des techniques artisanales (papier fait main, impression en techniques graphiques classiques, reluire qui en fait une sculpture, etc.). Le prix du livre d'artiste est en principe abordable. Pendant 50 ans, *Twentysix Gasoline Stations* (1962) de Ruscha a été vendu à 3 \$; il vaut aujourd'hui au moins 10.000 \$... mais il n'y a plus d'exemplaires en circulation, alors qu'il y en a eu deux rééditions, dont une à 3.000 exemplaires. En effet, le tirage des livres d'artistes n'est jamais limité pour produire artificiellement de la rareté dont a besoin le marché de l'art, construit autour de l'œuvre-fétiche. Certes, le tirage du livre – de ce que nous appelons livre depuis quelques siècles, et qui a contribué de manière décisive à la démocratisation de la culture et de tous les savoirs – est toujours limité, mais pour des raisons pratiques : coût du papier, espace disponible pour le stockage, prévisions de ventes, etc., et, dans le cas d'artistes, par exemple : « tirage limité au nombre d'acheteurs ». Mais la circulation de l'art peut également changer radicalement par rapport aux institutions traditionnelles de l'art (musées, centres d'art, revues d'art, salles de ventes, galeries, etc.) lorsque l'art est pratiqué sous la forme du livre d'artiste, car une partie de cette production s'immisce dans les institutions du livre : bibliothèques – publiques et intimes –, librairies, foires du livres, etc.

Si le phénomène du livre d'artiste est particulièrement intéressant dans l'horizon de l'art contemporain, c'est notamment, comme le remarque Anne Moëglin-Delcroix, c'est parce qu'il

permet, précisément, d'en analyser les enjeux du point de vue inédit : « Si l'utilisation du livre par les avant-gardes des années soixante et soixante-dix va de pair avec le recours à des moyens jusqu'alors étrangers à l'art pour servir un seul et même projet de rupture avec le passé, ne faut-il pas s'étonner du choix du livre, moyen d'expression traditionnel entre tous, par les créateurs les plus engagés dans la modernité artistique? [...] Il y a là un paradoxe qui mérite d'être relevé au moment où d'aucuns ne se lassent pas d'annoncer la fin du livre comme s'il était condamné à la désuétude par l'arrivée des nouveaux supports de l'image et du texte⁶. » Anne Mœglin-Delcroix a découvert les premiers livres d'artistes à Paris, dans la galerie dirigée par Anka Ptazkowska, dont le nom changeait avec chaque exposition ; par la suite, elle est devenue la cheville ouvrière de la création du fonds de livres d'artistes à la Bibliothèque nationale (aujourd'hui Bibliothèque nationale de France, BNF).

Parallèlement, Clive Phillpot, bibliothécaire à l'école d'art de Chelsea à partir de 1970, a commencé à s'intéresser à ces petites publications, notamment pour les rendre accessibles aux étudiants. À partir de 1972, il y consacrait une chronique dans le magazine d'art *Studio international*, publié à Londres. En 1977, il a été embauché par le Museum of Modern Art (MoMA) à New York pour construire *Artist Book Collection*. Celle-ci procédera par la suite à l'acquisition « pour une somme non divulguée⁷ » des archives Franklin Furnace qui se sont construites à travers les dons d'artistes. D'autres fonds constitués de cette manière ont depuis été acquis par les institutions muséales, comme Archive for Small Press & Communication de Guy Schraenen, qui a rejoint les collections du Weserburg Museum of Modern Art à Brême en Allemagne. Pareillement, le marché de l'art cherche les éditions princeps et depuis une dizaine d'années fait du livre d'artiste un objet précieux. Ed Ruscha, un des peintres les plus importants du Pop Art, est devenu célèbre grâce à ses livres d'artiste. En 1975, Lucy R. Lippard et Sol LeWitt ont créé à New York la librairie Printed Matter qui attirait de nombreuses publications d'artistes, se recrutant notamment de deux traditions, les uns de l'art conceptuel,

les autres du Fluxus. Parmi les artistes qui se sont durablement inscrits dans l'histoire du livre d'artiste, qui compte désormais plus de 50 ans, mentionnons à titre d'exemple Ed Ruscha, Dieter Roth, Marcel Broodthaers, Jochen Gerz, Robert Filliou, Robert Barry, Douglas Huebler, Lawrence Weiner, Peter Downsbrough, Christian Boltanski, Hans Peter Feldmann, Anette Messenger, Paul-Armand Gette, Herman de Vries, Sol LeWitt, Hanne Darboven, John Baldessari, Bernard Villers, Rodney Graham, Tom Phillips.

Parmi ces artistes, celui qui était le plus conscient des enjeux liés à la pratique du livre d'artiste, c'est indéniablement Ed Ruscha dont il existe un recueil de textes et interviews, *Leave any Information at the Signal*⁸ ; le titre fait référence à sa « fiction théorique » intitulée « Information Man⁹ » (1971). Même si ses choix liés à sa récente collaboration avec le marchand Gagosian l'éloignent considérablement des positions que définissent les documents publiés dans ce recueil, Ruscha considérait le livre d'artiste comme un « loup déguisé en brebis » et, étant donné que le livre d'artiste est une sorte de nouvelle tradition qui s'ouvre, car elle n'est chargée d'aucun passé, Ruscha se sentait le plus libre comme artiste quand il faisait les livres. Son histoire et son changement de posture pourraient être un objet intéressant pour étudier les méthodes de récupération du phénomène du livre d'artiste par le marché de l'art où l'on renonce soit au tirage illimité, soit au prix du marché du livre, soit à la modestie matérielle, etc., en sorte d'on appelle livre un objet qui ne correspond plus au concept en usage du livre. Là réside l'esprit critique des ces publications qui ne cèdent aux tentatives de récupération qu'en perdant leur identité et le caractère du livre.

Dès 2000, à l'université Rennes 2 a été fondé un centre d'étude consacré aux pratiques de l'imprimé d'artiste¹⁰. Il débuté par un programme de publications de livres d'artiste dont le catalogue compte une centaine de titres, dont les publications de Dieter Roth, de Robert Barry, de Peter Downsbrough, de Herman de Vries, d'Anne et Patrick Poirier, de Jessica Stockholder, de Ben Peterson, de Ben Kinmont, et de bien d'autres artistes. Le fonds du Cabinet du livre d'artiste,

codirigé par Leszek Brogowski et Aurélie Noury, comporte 4.000 lots a été labellisé « Collection d'excellence pour la recherche » ; un projet pilote de numérisation est en cours. Le Cabinet du livre d'artiste est doté d'un périodique, *Sans niveau ni mètre. Journal du Cabinet du livre d'artiste*, qui a accompagné une cinquantaine d'expositions monographiques et thématiques. La collection « Grise. Recherches sur les publications d'artistes » a été inaugurée en 2013 ; six titres ont été publiés jusqu'à aujourd'hui. Plusieurs thèses de doctorat ont notamment été réalisées ou sont en cours dans le cadre du centre de recherche rennais ; outre celles qui seront évoqué dans l'article consacré à Paweł Petasz, méritent d'être mentionnées au moins celle de Yann Sérandour, *Lecteurs en série* (consacrée notamment aux reprises du livre d'Ed Ruscha¹¹), 2006, celle de Stéphane Le Mercier, *Le Colporteur ou la mobilité de diffusion de l'imprimé contemporain*, 2020, celles, en cours, de Camille Chevallier, *De la librairie lieu de l'art* et d'Alexandrine Bonoron, *Du fanzine au graphzine. Evolution des esthétiques du do-it-yourself*. – Complice du centre rennais depuis sa création, Anne Mœglin-Delcroix propose l'ouverture des questions de recherche sur les livres d'artistes, en posant cette question spinosiste : « Sait-on tout ce que peut le livre ?¹² »

Le 4 novembre 2018, j'ai écrit un e-mail à Paweł Petasz lui proposant une présentation dans le cadre de la galerie du document dans *Art and Documentation*. Sans réponse de sa part, j'ai appris son décès le 11 avril 2019 ; l'idée de lui consacrer un dossier prenait encore plus de sens et d'importance, car il a été un des deux ou trois artistes polonais qui ont pratiqué ce types de petites publications.

Remerciements

Je remercie Paweł Petasz, fils de l'artiste, pour le soutien sans faille apporté à la préparation de cette édition de Galerie dédiée à Andrzej Pierzgalski et pour son autorisation à reproduire ici les documents dont son père a été l'auteur. Je remercie également Anne Mœglin-Delcroix de nous avoir prêté quelques livres de l'artiste et numéros de la revue *Commonpress* qu'elle avait dans son fonds, et Morgane Mignon de la Maison des sciences de l'homme en Bretagne de les avoir scannés pour nous avec les équipements de pointe que possède la MSHB. Enfin, je remercie Marie Boivent pour les précieuses informations sur les périodiques publiés par Paweł Petasz et sur les fonds d'archives.

Notes

¹ Anne Mœglin-Delcroix, « 1962 et après. Une autre idée de l'art », dans *Sur le livre d'artiste. Articles et écrits de circonstance (1981-2005)*, Marseille, Le mot et le reste, 2006, p. 345-373.

² Anne Mœglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste. Une introduction à l'art contemporain*, nouvelle édition revue et augmentée, Marseille, Le mot et le reste, 2011, 444 p.

³ Anne Mœglin-Delcroix, *Sur le livre d'artiste*, op. cit. 592 p.

⁴ Cf. Leszek Brogowski, Aurélie Noury, « De la main à la main : le tract comme contre-pouvoir esthétique », dans *Sans niveau ni mètre. Journal du cabinet du livre d'artiste*, n° 22, janvier-février 2012, p 4 : https://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiques-poetiques/incertain-sens/CLA/PDF/journal_22.pdf.

⁵ Leszek Brogowski, *Éditer l'art. Le livre d'artiste et l'histoire du livre* (2010), réédition revue et augmentée, Rennes, Éditions Incertain Sens, coll. « Grise », 2016, 456 p.

⁶ Mœglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste*, op. cit., p. 1.

⁷ Clive Phillpot, « De N.E. Ting co. à n'importe quoi », dans *Le Livres d'artiste : quels projets pour l'art ?* Leszek Brogowski, Anne Mœglin-Delcroix (éd.), Rennes, Éditions Incertain Sens, coll. « Grise », 2013, p. 53.

⁸ Ed Ruscha, *Leave any Information at the Signal*, edited by Alexandra Schwartz, Cambridge, London, MIT Press, 2002, p. 456.

⁹ Traduit en français dans le dossier : « Livres d'artistes. L'esprit du réseau », Leszek Brogowski, Anne Mœglin-Delcroix (éd.), *Nouvelle revue d'esthétique*, n° 2, 2008, sous le titre : « Monsieur Je-sais-tout », p. 23-24.

¹⁰ <https://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiques-poetiques/incertain-sens/>.

¹¹ Il en existe aujourd'hui plus de 400 pastiches et autre reprise : https://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiques-poetiques/incertain-sens/CLA/PDF/journal_37.pdf.

¹² Mœglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste*, op ; cit., p. 101.

Karina DZIEWECZYŃSKA

PAWEŁ PETASZ.
RYS BIOGRAFICZNY

Wstęp

Niniejszy tekst jest pierwszą częścią rysu biograficznego Pawła Petasza.

Na wiosnę bieżącego roku, przystępując do pracy nad jego biografią, zakładałam, że w jednym artykule pokrótce, aczkolwiek całościowo zaprezentuję wszystkie kluczowe aktywności i ważniejsze etapy życia tego artysty. Niemniej rozpoczęte przeze mnie badania, jak i przeprowadzone pierwsze rozmowy ze świadkami działań Petasza zrewidowały wstępne założenia. Większość informacji uzyskiwanych na bieżąco wymagała nieustannej, czasochłonnej weryfikacji, zarówno w zasobach archiwalnych, jak i podczas kolejnych wywiadów ze świadkami.

Na razie nie do wszystkich źródeł udało mi się dotrzeć, a także nie wystarczyło czasu, aby ze wszystkimi osobami przeprowadzić kluczowe rozmowy. Ten proces cały czas trwa. Stąd też decyzja o podziale publikacji zbieranego na temat Petasza materiału i przedstawienia go w dwóch kolejnych numerach *Sztuki i Dokumentacji*. W pierwszym – zarysowuję życie artysty od jego korzeni rodzinnych do etapu twórczości mailartowej, w drugim

– odniosę się do kolejnych wątków z jego biografii, m.in. sztuki komputerowej, działalności w ramach elbląskiego oddziału ZPAP-u (w tym przedstawienia przyczyn rozwiązania filii Związku w Elblągu), relacji z elbląskim środowiskiem plastycznym, aktywności społecznej w elbląskim oddziale Towarzystwa Opieki nad Zwierzętami oraz życia rodzinnego. Nie wykluczam również rozwinięcia wątków już przedstawionych w obecnym numerze.

Paweł Petasz zmarł 11 kwietnia 2019 roku w Elblągu, mieście, z którym na stałe związał się w latach siedemdziesiątych dwudziestego wieku. Niestety, w lokalnym środowisku artystycznym nigdy nie został doceniony i nie do końca też był przez nie akceptowany. Co więcej, często spotykał się z krytyką. Jednak na różnego rodzaju zarzuty nie reagował; pomówień, niejednokrotnie bardzo go krzywdzących, nigdy nie prostował. Dlatego też do dziś, po 45 latach, w świadomości większości elblążan pokutuje np. narracja, że to on, w okresie gdy pełnił obowiązki kierownika Laboratorium Sztuki Galeria EL, „rozprawił się” z dziedzictwem po Gerardzie Kwiatkowskim, paląc dokumentację

i zbiór dzieł Galerii, gdy jej założyciel w styczniu 1974 roku wyjechał z kraju i już nie powrócił.

Na Petasza spadła też w zasadzie odpowiedzialność za opinię elbląskiego Związku Polskich Artystów Plastyków (ZPAP) w słynnej sprawie Galerii EL z początku lat dziewięćdziesiątych, związanej z próbą odzyskania przez władze kościelne budynku dawnego kościoła Najświętszej Marii Panny. W listopadzie 1992 roku biskup polowy Wojska Polskiego zwrócił się do prezydenta Elbląga z prośbą¹ o przekazanie tego obiektu Kościołowi. Prezydent z kolei poprosił o wyrażenie stanowiska elbląski oddział ZPAP-u, któremu wówczas przewodniczył Petasz. „Niechlubna” zgoda Związku² skupiła przede wszystkim na jego przedstawicielach niezadowolenie obrońców Galerii EL i wywołała ogólne oburzenie elbląskiego środowiska artystów, którzy wysuwali zarzut, że treść pisma przedstawionego przez Petasza i Jarosława Bakłażca³ nie była z nimi konsultowana. Do dziś sprawa ta wywołuje wśród wielu z nich negatywny oddźwięk.

Również zainteresowania i pionierskie działania Petasza w dziedzinie sztuki mail artu czy sztuki komputerowej nie znalazły należytego uznania wśród lokalnych artystów. Być może po prostu nie zostały przez nich dostrzeżone albo zrozumiane, a przez to były ignorowane jako – w ich ocenie – mało znaczące dla rozwoju sztuki w regionie.

Równocześnie sam Petasz – o czym wspomina wielu moich rozmówców – nigdy nie zabiegał i nie dbał o uznanie, był skryty, nie chwalił się. Bakłażec wspomina: „Nie był to fighter, człowiek, który walczy o swoje. Był łatwym celem, nie bronił się, nie oddawał ciosów, po prostu je przyjmował i wycofywał się. A że były te wszystkie ciosy nieuczciwe, nieuzasadnione, to ja próbowałem go bronić...”⁴ Być może przez to środowisko lokalnych twórców widziało w Petaszu człowieka ekscentrycznego, wycofanego, trzymającego się osobno, z którym kontakty bywały raczej oficjalne.

Natomiast zupełnie inaczej postrzegany był on w kontekście europejskim przez artystów zajmujących się sztuką poczty – jako jedna z kluczowych i najbardziej znaczących, jak również niezwykle lubianych postaci mail artu. Kiedy w 1997 roku niemieckie Staatliches Museum

Schwerin opublikowało katalog z kongresu towarzyszącego wystawie *Mail Art. Eastern Europe in International Network*,⁵ to na jego okładce umieszczono właśnie zdjęcie Petasza z jego z performance'u (*The Intellectual Benefits of Art / Intelktualne korzyści sztuki*), który wykonał w 1980 roku w Amsterdamie.⁶

Choć od śmierci tego artysty minęło półtora roku, okazuje się, że percepcja jego twórczości – zarówno przez lokalne środowisko, jak i w skali kraju – tak naprawdę niewiele się zmieniła. W regionie i w Elblągu jest ona nadal niedoceniana i traktowana bardzo marginalnie (niekiedy wręcz z lekceważeniem), a w Polsce – ogólnie raczej mało znana. Ponadto nie opracowano też szczegółowej biografii Petasza. Nie podjęto próby głębszego przyjrzenia się jego osobowości, by dostrzec w nim interesującego człowieka; poprzestano jedynie na powierzchownej, przez dziesięciolecie powielanej ocenie, że odbierany był jako zamknięty w sobie, wycofany i mało towarzyski. Natomiast w wywiadach przeprowadzonych przeze mnie z osobami, które na różnych etapach życia artysty miały okazję mu towarzyszyć i poznać go bliżej, jawi się on jako jednostka niezwykle świadoma i wrażliwa. Wielu moich rozmówców jednoznacznie podkreśla, że Petasz nie oglądał się za siebie i zawsze szedł z duchem czasu, że dla niego liczyła się przyszłość, że był ambitny, pracowity i niezależny.

Poniższy tekst nie wyczerpuje bogatej historii tego artysty, która tak naprawdę dopiero powinna stać się tematem zakrojonych na szeroką skalę badań. Jest, co najwyżej, próbą nieco głębszego spojrzenia na wybrane aspekty życia Petasza, ze szczególnym uwzględnieniem etapu młodości i nakreśleniem korzeni rodzinnych i warunków, w których ukształtowała się jego postawa twórcza i światopoglądowa, a w konsekwencji zainteresowanie mail artem w połowie lat siedemdziesiątych, a później, w latach osiemdziesiątych, również sztuką komputerową.

Korzenie / Rodzina

Paweł Petasz urodził się 25 sierpnia 1951 roku w Kaliszu. Tutaj po 1945 roku na stałe osiedlili się jego rodzice: Jadwiga Halina i Kazimierz. Wcześniej mieszkali w Poznaniu, gdzie w 1932 roku wzięli ślub. W latach trzydziestych dwudziestego wieku wyjechali do Brześcia, tam przetrwali okres II wojny światowej. W Brześciu w 1935 roku urodził się im pierwszy syn Andrzej.

Matka Jadwiga Halina z domu Kępkiewicz⁷ urodziła się w 1914 roku w miejscowości Harbin⁸ w Mandżurii. Była jedynaczką. Jako kilkuletnie dziecko (ok. 1919/1920 roku) wraz z rodzicami przyjechała do Polski (zapamiętała długą podróż statkiem przez ocean i przystanek w Paryżu, gdzie rodzice kupili jej lalkę). Najpierw jej rodzina znalazła się w Bydgoszczy, a od września 1921 roku – w Poznaniu. Jadwiga Halina edukację zakończyła na szkole średniej, gdyż wcześniej wyszła za mąż.⁹ Była uzdolniona plastycznie, malowała pastele i akwarele. Grała też na pianinie.

Kazimierz Petasz urodził się w 1904 roku w Łodzi. Zdobył wyższe wykształcenie w dwóch kierunkach: handel i fizyka. Pracował jako nauczyciel, był wicedyrektorem, a później (do emerytury) dyrektorem jednej z zawodowych szkół średnich w Kaliszu. Grał na skrzypcach.

Paweł Petasz był ich późnym dzieckiem: gdy się urodził, ojciec miał 47 lat, matka – 37. Oboje rodzice zmarli w Kaliszu: Kazimierz w 1984 roku, Jadwiga Halina w 1998 roku.

Kalisz

W Kaliszu Paweł Petasz ukończył II Liceum Ogólnokształcące im. T. Kościuszki. Uczęszczał też na zajęcia plastyczne w Domu Kultury, był uzdolniony manualnie. Urszula Petasz, żona artysty, wspomina, że: „mąż kochał Kalisz całe życie, choć wyjechał z niego na studia do Gdańska w wieku 18 lat. W 1974 roku znalazł się w Elblągu i mieszkał tu większość swojego życia (prawie 45 lat!). To jednak Kalisz zawsze pozostał mu bardzo bliski i często wspominał rodzinne miasto. Z niektórymi kolegami ze szkoły podstawowej i średniej utrzymywał regularny kontakt, przyjeżdżał tu na

wakacje. W miarę możliwości starał się przynajmniej raz w roku czy na dwa lata odwiedzać rodziców (dopóki żyli), brata.”¹⁰

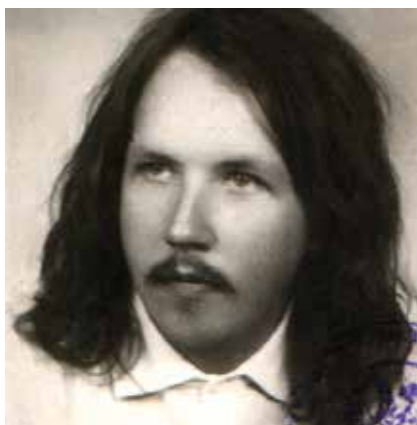
Studia

Petasz ukończył Państwową Wyższą Szkołę Sztuk Plastycznych (PWSSP) w Gdańsku w latach 1969–1974, na studia artystyczne dostał się za pierwszym podejściem. „Gdańsk wybrał najprawdopodobniej ze względu na umiejscowienie nad morzem, które pokochał.”¹¹

Przez pierwsze dwa lata studiował na Wydziale Architektury Wnętrz. Bakłażec¹² wspomina, że Gawel¹³ wyróżniał się tym, że od samego początku był bardzo porządnym studentem – sumiennym i stawianym za wzór; wszystko, co robił, robił bardzo dokładnie i starannie: „Pamiętam, jak na temat opracowania zadaszania form przestrzennych wszyscy przygotowaliśmy projekty z tektury, a jedynie Paweł wykonał swój z kawałeczków drutu. To, co lutował, było filigranowe i skomplikowane, wręcz niebywałe. Byliśmy zaskoczeni takim podejściem. On się bardzo do tego przykładał. Historia architektury na naszym wydziale polegała głównie na inwentaryzacji, trzeba było szczegółowo zinwentaryzować np. klasztor w stylu gotyckim (obecnie jest w nim Oddział Sztuki Dawnej Muzeum Narodowego w Gdańsku), łącznie z przekrojami stropów. A jego to bardzo interesowało i był w tym niesamowicie dokładny.”¹⁴ Jednak na trzecim roku Petasz zdecydował o zmianie kierunku studiów: przeniósł się na malarstwo na Wydziale Malarstwa i Rzeźby. Bakłażec wyjaśnia, że na ówczesnym Wydziale Architektury Wnętrz – w porównaniu z programem na malarstwie – było zawsze bardzo dużo egzaminów: „Myślę, że może właśnie z wygody przeszedł na malarstwo.”¹⁵ Również Andrzej Pniewski, ówczesny student¹⁶ Wydziału Architektury Wnętrz gdańskiej PWSSP, który mniej więcej też w tym okresie poznał Petasza, potwierdza, że wiele osób, nie tylko Petasz, rezygnowało ze studiów na kierunku architektura wnętrz i form przemysłowych właśnie ze względu na obciążenie pracą.¹⁷ Podkreśla jednak też bardzo wyraźnie, że decyzja Petasza o przeniesieniu się na malarstwo



1



2



3



6



7



8



11



12



13

1. Paweł Petasz, 1965, fot. z Archiwum rodzinnego
2. Paweł Petasz, 1972, fot. z Archiwum rodzinnego
3. Paweł Petasz, Kalisz, 1973, fot. z Archiwum rodzinnego
4. Paweł Petasz w pracowni w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku, 1973, fot. z Archiwum rodzinnego
5. Paweł Petasz, Paryż, 1974, fot. z Archiwum rodzinnego
6. Paweł Petasz, Laboratorium Sztuki Galeria EL, Elbląg, 1975, fot. z Archiwum rodzinnego



4



5



9



10



14

7. Paweł Petasz, Laboratorium Sztuki Galeria EL, Elbląg, 1975, fot. z Archiwum rodzinnego

8. Paweł Petasz, legitymacja członkowska Związku Polskich Artystów Plastyków Okręgu w Gdańsku, fot. z Archiwum rodzinnego

9. Paweł Petasz, 1980, fot. z Archiwum rodzinnego

10. Paweł Petasz, Mail Art Mekka Minden, 2002, fot. z Archiwum rodzinnego

11. Pracownia Pawła Petasza w domu przy ul. Chopina, Elbląg, lata ok. 2003–2005, fot. z Archiwum rodzinnego

12. Paweł Petasz, Toruń, lipiec 2008 r., fot. z Archiwum rodzinnego

13. Paweł Petasz w pracowni w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku, 1973, fot. z Archiwum rodzinnego

14. Paweł Petasz, Marek Nowak (kolega Petasza ze studiów), Elbląg, poł. lat 70-tych, fot. z Archiwum rodzinnego

miała zdecydowanie głębszy sens (bo przecież świetnie sobie radził na architekturze¹⁸) – wpłynęło na nią również to, że na tym kierunku było bardzo dużo przedmiotów różnych od architektury, takich jak techniki graficzne, technologia i historia malarstwa, w tym wiedza konserwatorska, zajęcia z rysunku, a Petasz był osobą zachłanną na wiedzę w dziedzinie sztuki, był jej ciekaw. Dla niego malarstwo było bardziej kreatywnym działaniem niż projektowanie wnętrz, mebli czy designu; widział w nim więcej możliwości: „Jego frapowało to, że jest w nim więcej sztuki niż na architekturze wnętrz. Chciał się mu poświęcić, chciał się dowiedzieć.”¹⁹

Na Wydziale Malarstwa i Rzeźby Petasz dostał się do Pracowni Malarstwa Ściennego (wówczas jedynej w kraju), prowadzonej przez prof. Kazimierza Ostrowskiego, który miał związki z architekturą (zajmował się malarstwem ściennym, robił mozaiki we wnętrzach). Zatem przedmiot zainteresowania był spójny i dwa lata studiów na architekturze nie okazały się dla Petasza czasem straconym.²⁰

Dyplom Petasz zrobił na kierunku malarstwo ze specjalizacją „działania plastyczne w architekturze i urbanistyce,” w ramach którego wykonał projekt malarstwa ściennego w Państwowej Średniej Szkole Muzycznej we Wrzeszczu, mieszczącej się w budynku synagogi.

Później, będąc już na stałe w Elblągu, na przestrzeni kilkudziesięciu lat zaprojektował i wykonał wiele realizacji ściennych, większą część z nich we współpracy z Bakłażcem, który w listopadzie 1977 roku objął w tym mieście funkcję plastyka wojewódzkiego²¹ (pracował najpierw w Zarządzie Wojewódzkim Rozbudowy Miast i Osiedli Wiejskich, a później – w Wydziale Architektury Urzędu Wojewódzkiego). Bakłażec wspomina: „Robiliśmy malarstwo ścienne starą techniką jajową, czyli ocet, olej i jajka, wszystko z dodatkiem wody, nazywało się to *al fresco* – malowało się na świeżym, niewyschniętym tynku. Wspólnie też projektowaliśmy pierzeje ważniejszych ulic – ich kolorystykę. A później to sami wykonywaliśmy, najmując do malowania elewacji też zwykłych malarzy. Jako plastyk wojewódzki miałem dostęp do wielu zleceń, stąd też swego czasu było tego naprawdę dużo (fasady, wnętrza,

domy, projekty architektoniczne – duże siedziby, rezydencje, salony). Tak w 40 procentach to my zamalowaliśmy cały Elbląg, co spotykało się często z zazdrością ze strony lokalnego środowiska artystycznego.”²² Z elbląskich przykładów wspólnych realizacji Petasza i Bakłażca wymienić należy choćby kompleksowe (obejmujące kolorystykę budynków, reklamę i informację wizualną punktów usługowych, porządek witryn sklepowych itd.) opracowanie pierzei głównych ulic, m.in. 1 Maja, Hetmańskiej, 10 Lutego, jak również projekty elewacji szeregu budynków mieszkalnych przy ul. Mickiewicza, wieżowców przy ul. Grunwaldzkiej czy zabytkowych kamienic przy ul. płk. Dąbka, jak i całego osiedla Spółdzielni Mieszkaniowej Sielanka.

Laboratorium sztuki Galeria EL w Elblągu

W Laboratorium Sztuki Galeria EL w Elblągu Petasz zatrudniony został w połowie września 1974 roku, najpierw jako instruktor (przez pierwsze 3 miesiące), a następnie – od połowy grudnia 1974 roku do końca czerwca 1976 roku – pełnił obowiązki kierownika Galerii. W październiku 1974 roku na łamach lokalnej prasy Ryszard Tomczyk relacjonował: „Petasz znalazłszy się w Elblągu na początku września br., wziął się ostro do porządkowania samego obiektu, jego obejścia oraz substancji dokumentalnej zgromadzonej w archiwum. Rozwijając front robót fizycznych, przy pomocy personelu oraz młodzieży szkolnej (zwłaszcza I Liceum Ogólnokształcącego) oczyścił zarosłe bujnym chwastem podwórze, dokonał likwidacji śmietnika i zdemontował wzniesiony przed dwoma laty pawilon wystawowy. To ostatnie zostało podyktowane koniecznością zorganizowania zaplecza dla ekip remontowo-budowlanych, które wkrótce przystąpią do realizacji prac adaptacyjnych w obiekcie. Równocześnie P. Petasz zabrał się do porządkowania dokumentacji.”²³ W tym okresie funkcję kierowniczą w Galerii EL sprawowała kierowniczka Wydziału Kultury Urzędu Miejskiego w Elblągu Alicja Bednarczuk, zaś kandydatem (w sensie programowym) na to sta-

nowisko, z którym ze strony Urzędu podjęto rozmowy, był Pniewski,²⁴ który wspomina: „Taka sytuacja faktycznie była, że wyraziłem zgodę na opiekę merytoryczną nad Galerią EL, nad tą sferą artystyczną z powodu moich kontaktów ze wszystkimi, którzy dotąd pojawili się w Galerii. Rozmawiałem na ten temat z wieloma osobami, jednak siła zaangażowania w uczelni przeważała, nie dałbym rady po prostu tego razem pogodzić. I nie podjąłem się kierownictwa Galerii EL, niestety. Dziś może żałuję, ale... w przeciwnym razie nie rozmawialibyśmy teraz o Petaszu.”²⁵

Petasz dla społeczności elbląskiej był w zasadzie osobą znikąd. Gdańskie środowisko artystyczne (poza wyjątkami, takimi jak np. Jerzy Kreczowicz, biorący w 1965 roku udział w I Biennale Form Przestrzennych, czy Czesław Tumielewicz – uczestnik Zjazdu Marzycieli w 1971 roku) nie współpracowało z Galerią EL, która w tym czasie utrzymywała ścisłe kontakty z takimi ośrodkami, jak Warszawa, Wrocław, Poznań czy Łódź. Petasza Galerią EL zainteresował Pniewski, dostrzegając w nim szansę na rozwiązanie trudnej wówczas sytuacji, w jakiej znalazła się bliska mu placówka,²⁶ bowiem wskutek różnych okoliczności i kulminacji wielu przeszkód jej założyciel Kwiatkowski mierzył się z decyzją wyjazdu z kraju i pozostawieniem swej macierzystej jednostki. Od Pniewskiego wyszła wówczas propozycja, by Petasz na jesieni 1973 roku przyjechał do Elbląga i zobaczył Galerię EL. Wcześniej Petasz był też na obronie dyplomu²⁷ Pniewskiego, będącego propozycją zagospodarowania dziedzina Galerii EL na cele wystawienniczo-laboratoryjne instytucji, zakładającą m.in. odbudowę dawnego klasztoru. Pniewski wspomina: „Pamiętam, że z nim wtedy rozmawiałem, pokazywałem mu możliwości, jakie dawał mój projekt. Miałem wizję nowoczesnego, kompleksowego centrum sztuki... Być może uzyskało to jego akceptację i postanowił, że tam się znajdzie...”²⁸ W każdym razie miejsce to zainspirowało Petasza na tyle, że sam zainicjował rozmowy z Urzędem Miejskim w Elblągu, dotyczące Galerii EL: „Bo jego interesowała Galeria jako obiekt, w którym mógłby pracować. Rozmawialiśmy na ten temat kilka razy. On się bardzo powoli decydował. W zasadzie w Gdańsku nie miał miejsca, w którym mógłby się zahaczyć. I myślę,

że powodem tej decyzji mogło być – w jakimś stopniu – właśnie to, że Paweł nie miał pomysłu na pozostanie w Gdańsku. Nie był też osobą popularną w środowisku studentów, w tym sensie, że był trochę takim abnegatem, który nie zgadzał się z tymi wszystkimi okolicznościami występującymi wśród artystów. I tę decyzję podjął też na przekór wszystkiemu – chciał w Galerii EL stworzyć rodzaj własnej enklawy. Widział, że jest na to szansa.”²⁹

Zarówno Bednarczuk³⁰, jak i Maria Wolna³¹ podkreślają spartańskie warunki, w jakich przyszło Petaszowi sprawować funkcję pełniącego obowiązki kierownika Laboratorium Sztuki Galeria EL: obiekt był nieogrzewany, po wyjeździe Kwiatkowskiego wszystko było w nim porzucane i splądrowane, nie było warunków do utworzenia stanowiska pracy na miejscu, dlatego też Petasz, gdy nie realizował wydarzeń w Galerii, pracował w biurze w Wydziale Kultury Urzędu Miejskiego, w jednym pokoju z Wolną. „Także to nie była ciepła posada... Więc trudno nie docenić osoby, która chce się czegoś takiego podjąć, co więcej, prezentuje pomysły, jest przedsiębiorcza i ma jakieś doświadczenia na innym polu, jak np. w projektowaniu”³² – podsumowuje Bednarczuk.

Na Petaszu zatem, równolegle z rozpoczęciem programowej działalności placówki, spoczęło też zadanie zabezpieczenia majątku Galerii przed kradzieżą i dalszą dewastacją. Na zarządzenie kierownika Wydziału Kultury Urzędu Miejskiego wraz z powołaną Komisją Inwentaryzacyjną³³ Petasz przeprowadził spis z natury tego, co jeszcze nie zostało doszczętnie rozgrabione, a pozostało po poprzedniku (Kwiatkowskim). Wolna wspomina: „Chodziliśmy po tych strychach, patrzyliśmy, co tam szczury pogryzły. Były, owszem, obrazy, ale one były tak bardzo zniszczone, podarte i zbutwiałe, że nie nadawały się na spisanie ich do katalogu inwentaryzacji. To nie były żadne dzieła sztuki, to był po prostu szmelt. Wiem, że kiedyś pan Tomczyk [Ryszard Tomczyk] tak się obraził i oburzył, atakował nas i mówił, że myśmy palili tam dzieła sztuki. A to była nieprawda! Paweł miał przez to wtedy nieprzyjemności, a to był człowiek bardzo wrażliwy. Mówił: »No jak to, pani Marysiu, przecież myśmy każdą rzecz sprawdzali, zostały spisane z inwen-

taryzacji protokoły i wszystko to, co uległo likwidacji, jest w nich dokładnie ujęte, a Tomczyk posądza nas o spalenie?» «No ale z panem Ryszardem to nie można było dyskutować, bo on zaraz wpadał w jakieś straszne uniesienie i wszystko brał na krzyk. Nie dał sobie zdania powiedzieć. Ile to razy mówiłam do niego: »Panie Ryszardzie, ja byłam przy tym...«, to on odpowiadał: »To pani tak samo niszczyła«. I taka była z nim mowa.»³⁴

Trzeba mieć też świadomość, że sytuacja, w której Petasz przejmował opiekę nad Galerią EL, nie była łatwa jeszcze z jednego względu, równie istotnego, co zły stan fizyczny obiektu. A był nim fakt, że obejmował kierownictwo po kimś takim jak Kwiatkowski – kimś, kogo pozycja i zasługi bez wątpienia obrosły w środowisku artystycznym w legendę. Dla młodego absolwenta, dopiero rozpoczynającego swoją przygodę ze sztuką, stało się to zapewne ogromnym obciążeniem. W takiej sytuacji, niezależnie od starań Petasza, nie trudno było też o krytykę, bo w porównaniu z mitem Kwiatkowskiego ryzyko, że wypadnie się gorzej niż poprzednik, było bardzo duże.

Czy w 1973 roku Petasz miał okazję poznać osobiście Kwiatkowskiego i z nim rozmawiać? Teoretycznie – mógł.³⁵ Jednak obecnie, bez przeprowadzenia dodatkowych badań, nie da się tego jednoznacznie rozstrzygnąć. Pniewski wypowiada się na ten temat następująco: „Natomiast z tego, co miałem okazję później zaobserwować, gdy Petasz pracował już w Galerii EL, to odniosłem wrażenie, że nie wyrażał jakichś specjalnych emocji w stosunku do postaci Kwiatkowskiego i raczej nie ukierunkowywał się na kontynuację jego sposobu działania. Myślę, że chciał mieć po prostu własny program i realizować go niezależnie od tego, kim był jego poprzednik. Co jest jak najbardziej zrozumiałe, no bo to jest też ta zaborczość artystyczna, dość istotna w kontaktach. A Paweł był artystą, którego zresztą ceniłem właśnie za jego myślenie i za odwagę w wyrażaniu swoich poglądów.»³⁶ Wynikałoby z tego więc, że Petasz od początku akcentował swą niezależność. Świadczyć o tym może też (wydrukowana z nazwą i adresem Laboratorium Sztuki Galeria EL, tłumaczona dodatkowo na język angielski i francuski) *Informacja*, którą przygotował nowy kierownik, o następującej treści: „Informuję, że Galeria po

okresie przerwy i trudności przebytych, wznowiła swoją działalność i mam przyjemność przedstawić w swojej osobie jej nowego kierownika – Paweł Petasz.»³⁷ Ponadto do stwierdzenia, że wizję Kwiatkowskiego traktował Petasz już jako swego rodzaju przeszłość, przekonuje również treść przygotowanego przez niego *Programu pracy Galerii EL na rok 1975*, w którym – oprócz wyjaśnień, że program dostosowany jest do sytuacji, w jakiej obecnie znajduje się Galeria („W związku z nawarstwieniem się trudności technicznych, dotyczących stanu obiektu będącego siedzibą Galerii (...). Mający nastąpić w najbliższym czasie remont (...).»³⁸), i przedstawienia dwóch głównych założeń³⁹ programowych placówki – deklaruje też, że „Jednocześnie będą kontynuowane prace porządkujące i opracowujące materiały dotyczące dotychczasowej działalności Galerii, traktowanej jako pewien już zamknięty etap jej istnienia.»⁴⁰ Rok bieżący (1975) traktował Petasz także jako okres przejściowy i w tym kontekście – również zaprezentowany przez siebie program, licząc na pełną aktywność Galerii EL po zakończeniu remontu.⁴¹

Pierwszym wydarzeniem zorganizowanym przez Petasza w Galerii EL było skonfrontowanie publiczności z nowoczesną myślą architektoniczną.⁴² „W odczytowym dwugłosie wystąpili młodszy przedstawiciele środowiska gdańskich architektów: WOJCIECH MOKWIŃSKI z wykładem-pokazem *Normatywność w architekturze* oraz MACIEJ POPEK z prezentacją [wystawą] swojej pracy naukowej *Identyfikacja w architekturze*.»⁴³ Choć gości wernisażowych było niewiele, w prasie Tomczyk pisał o tym przedsięwzięciu bardzo pozytywnie. Oceniał, że inicjatywa ta wydała mu się najwłaściwszym kierunkiem działania Laboratorium Sztuki, twórczą kontynuacją tego, co w dotychczasowych działaniach Galerii było najsensowniejsze, mając na myśli „eksplorowanie współczesnych tendencji w sztuce, w architekturze i innych pokrewnych dziedzinach twórczości, sygnalizowanie dokonywających się przemian i wskazywanie ich teoretycznego zaplecza.»⁴⁴ Wyraził przy tym nadzieję na kolejne, podobnie interesujące propozycje twórcze nowych gospodarzy Galerii EL. Równie pozytywnie odniósł się do samej twórczości nowego kierownika Galerii,

LABORATORIUM SZTUKI GALERIA EL ELBLĄG LINKI 6 82000
zaprasza na pokaz 182 diapozytywów-1.III.1975.godz. 19:30 pt.
"jaki piękny świat" ←
wykonanych przez kierownictwo galerii*



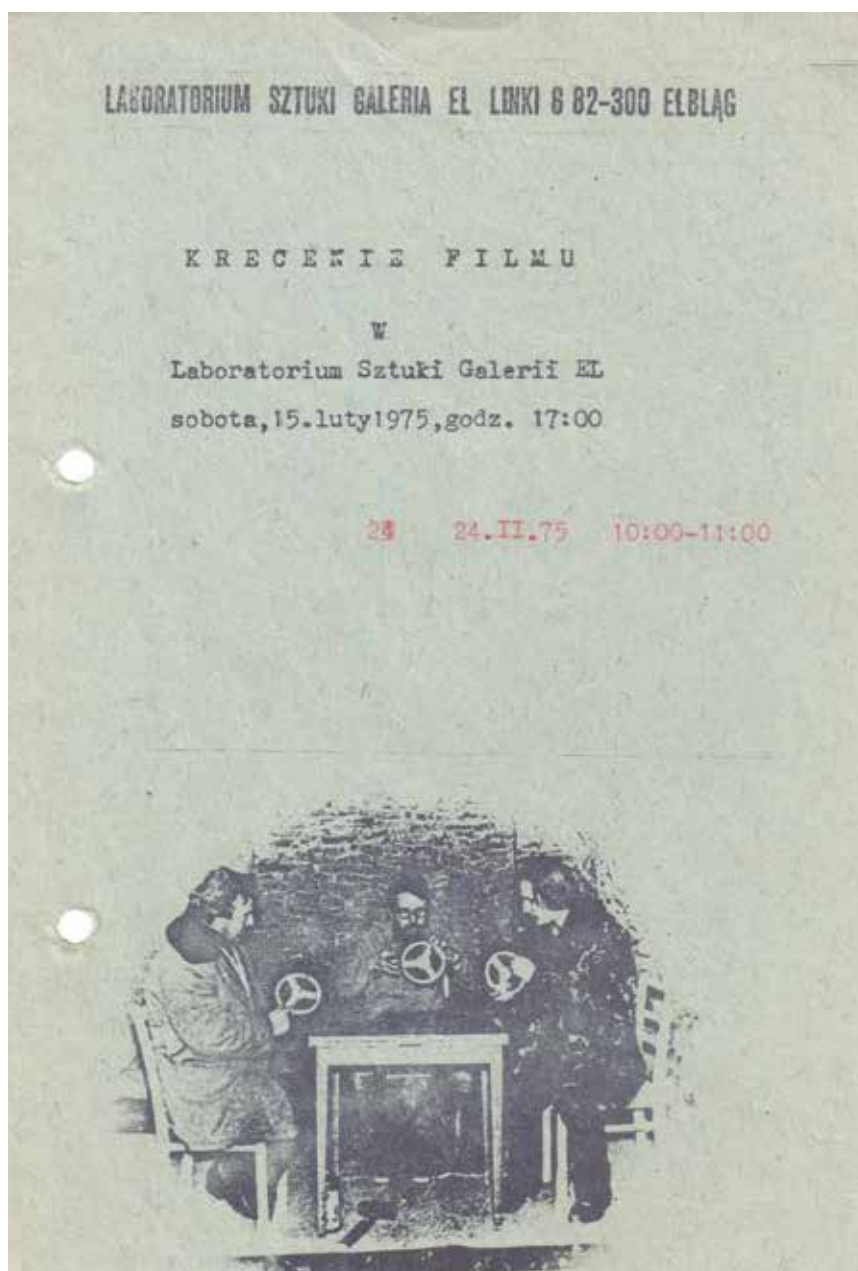
Pokaz 182 diapozytywów *Jaki piękny świat* wykonanych przez kierownictwo galerii, Laboratorium Sztuki Galeria EL w Elblągu, 1 marca 1975 roku, druk ulotny – zaproszenie, po złożeniu – format A6, Archiwum Zakładowe CS Galeria EL

publikując na łamach *Głosu Wybrzeża*, w formie swego rodzaju autorskiego wywodu, kwiecistą recenzję⁴⁵ z wystawy 17 płócien Petasza,⁴⁶ zaprezentowanych w kwietniu 1975 roku w Laboratorium Sztuki Galeria EL. Podkreślił w zakończeniu, że w mocowaniu się Petasza z podświadomością „zwycięża człowiek-artysta, nadający bardzo osobistą, indywidualną i rozpoznawalną formę temu, co niewyraźne.”⁴⁷

Nie była to jedyna okazja, by zapoznać się z twórczością nowego opiekuna placówki. Już wcześniej, w marcu 1975 roku, Petasz zorganizował pokaz audiowizualny 182 diapozytywów „wykonanych przez kierownictwo galerii”⁴⁸ (tak ujął to w zaproszeniu na wydarzenie), zatytułowany *Jaki piękny świat*. Jak sam wyjaśniał: „Diapozytywy z tego zestawu zostały wykonane w latach 1973/4, przeważnie w Sopocie i okolicach Kalisza, zaledwie kilka – trochę dalej, tanim sprzętem amatorskim (Taxona, Zenit B).”⁴⁹ Pokaz opatrzył krótkim tekstem, w którym odniósł się do postrzegania piękna i brzydoty zarówno w sztuce,

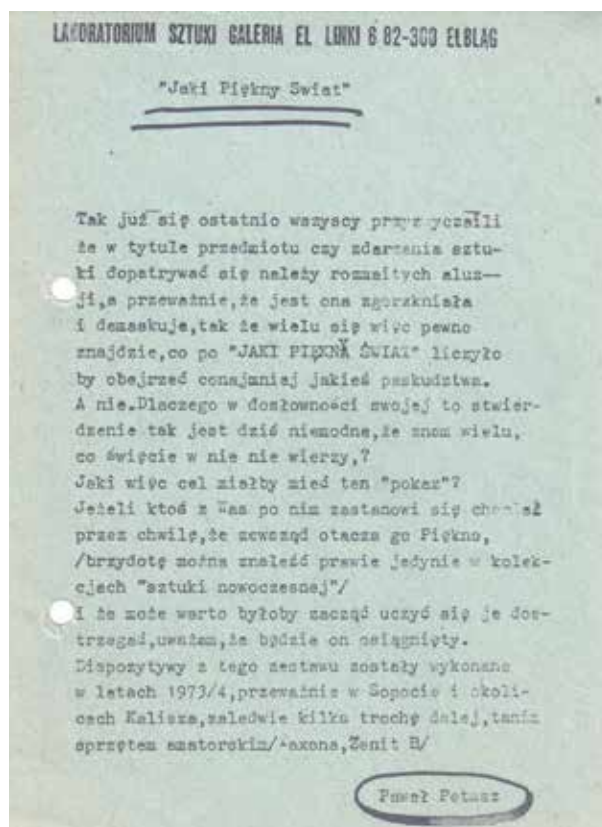
jak i w świecie w ogóle.⁵⁰ Wydarzenie to promował w zaproszeniu swoim wizerunkiem, na którym trzyma w ustach fajkę, otoczony kobiecym ramieniem i nagą piersią, a na plakacie umieścił rysunkowy szkic (zapewne własnego autorstwa) postaci robiącej zdjęcie aparatem studyjnym na trójnogim statywie. Istnieje duże prawdopodobieństwo, że większość druków ulotnych wydawanych w owym czasie przez Laboratorium Sztuki Galeria EL było przez niego projektowanych.⁵¹

W tym okresie Petasz skupił swoje zainteresowania na działaniach konceptualnych, co w zestawieniu z tym, co działo się w Galerii EL podczas kolejnych edycji Biennale Form Przestrzennych⁵² i z czym zapewne miał teraz okazję dokładnie się zapoznać (zabezpieczając bogatą dokumentację placówki ze zrealizowanych imprez), wydaje się jak najbardziej zrozumiałe. Galeria EL za czasów Kwiatkowskiego miała program w pewnym zakresie niedookreślony i hybrydyczny; jej działalność była elastyczna i korelowała zawsze z najnowszymi tendencjami



1

1. KRĘCENIE FILMU w Laboratorium Sztuki Galerii EL, 15 lutego 1975 roku, druk ulotny – ulotka formatu A5, Archiwum Zakładowe CS Galeria EL



2



3

2. Paweł Petasz, *Jaki Piękny Świat*, Laboratorium Sztuki Galeria EL w Elblągu, druk ulotny do „Pokazu 182 diapozytywów” – ulotka formatu A5, Archiwum Zakładowe CS Galeria EL

3. Paweł Petasz, Pokaz audiowizualny z materiałów zebranych w Liksajnach *PIJ WODĘ TYLKO ZE ŹRÓDŁA*, Laboratorium Sztuki Galeria EL w Elblągu, 1975, druk ulotny – plakat formatu A4, sygnowany uniartem-, Archiwum Zakładowe CS Galeria EL

awangardowymi. W ten sposób Galeria tworzyła miejsce otwarte na różnorodne eksperymenty artystyczne i intensywne poszukiwania nowego języka sztuki, była też jednym z ważniejszych w kraju ośrodków konceptualizmu. Poza tym, nawet po wyjeździe Kwiatkowskiego, mnóstwo osób z tego środowiska, uczestniczących w organizowanych przez niego wydarzeniach, nadal przez jakiś czas przyjeżdżało do Elbląga, m.in. Zofia Kulik i Przemysław Kwiek, Paweł Freisler, Marek Konieczny, Andrzej i Ewa Partumowie, Piotr Bernacki, Janusz Karcz, Ryszard Milczewski-Bruno. Co więcej, przez kilka lat pozostali w tym mieście Anstazy Wiśniewski i Leonard (Leszek) Przyjemski, którzy prowadzili wówczas Nieistniejącą Galerię Przytakującą Tak oraz Galerię Kontestującą Nie. Reasumując, spuścizna Galerii EL bez wątpienia musiała oddziaływać na Petasza. Przyjemski puentuje to tymi słowami: „Myślę, że w działalności Galerii EL było dużo istotnych elementów, mogących stanowić źródło inspiracji, i przede wszystkim cały szereg osób, które się przez nią przevinęły i które – powiedziałbym – bardzo silnie działały swoją osobowością (takich jak choćby np. Stanisław Dróżdż czy Henryk Waniek i też wielu, wielu innych). I to wszystko zostawało, nawet te fluidy po nich zostawały, to jest oczywiste.”⁵³ Dodaje jednak: „Z drugiej strony, nie sądzę, żeby Paweł Petasz mógł to jakoś przedłużyć czy do tego nawiązać. Przynajmniej tak mi się wydaje... Galeria EL sprzed wyjazdu Kwiatkowskiego to był po prostu inny świat.”⁵⁴

Przyjemski poznał Petasza w okresie – jak to określił – „ogromnego – nie do wyobrażenia – bałaganu w Galerii, spowodowanego wyjazdem Kwiatkowskiego, gdzie wszystko się poniewierało i fruwało, a Paweł tonął w tym bałaganie,”⁵⁵ niemniej odebrał go bardzo pozytywnie. Spodobało mu się w nim to, że był nietypowy, myślał niezależnie i niestereotypowo, nie przystawał też do „elbląskiego środowiska plastycznego, miał do niego dystans. Na swój sposób było to bliskie swobodzie i kontestowaniu rzeczywistości przez Przyjemskiego. W tamtym czasie pewne rzeczy obaj mogli postrzegać i odbierać na podobnym poziomie świadomości artystycznej, stąd też w przypadku ich relacji można mówić o zawiązaniu przyjaźni, kontynuowanej przez dłuższy okres. „Petasz cie-

szyl się Galerią »Tak« i jej działaniami, które wy- mykały się spod oceny różnych specjalistów.”⁵⁶ W lutym 1975 roku zaprosił Przyjemskiego ze spektaklem audiowizualnym⁵⁷ do Laboratorium Sztuki, a w czerwcu tego samego roku zaangażował się w organizowane przez niego (i Wiśniewskiego) Ogólnopolskie Spotkania Twórcze Liksajny 75, pod hasłem „Pij wodę tylko ze źródła.”⁵⁸

Podczas lutowego spektaklu Przyjemski odczytał tekst,⁵⁹ przypominający w swym charakterze jeden z wielu ówczesnych awangardowych manifestów sztuki, ale przewrotnie nacechowany nomenklaturą ówczesnego systemu, zawierający także didaskalia dla publiczności, takie jak powtarzające się wskazówki, np. „oklaski, oklaski, (...) długotrwałe oklaski.” We wstępie zaznaczył, że owo wystąpienie, pod tytułem *Musi się odleżeć z czasem się dotrze*, przygotował na zlecenie Galerii EL dla Galerii TAK. Przywołując wiele niekiedy wykluczających się haseł, Przyjemski odniósł się do istoty działalności Galerii TAK⁶⁰ i użył też zwrotu „pij wodę tylko ze źródła,” który później wykorzystał jako credo Ogólnopolskich Spotkań Twórczych w Liksajnach.

W Spotkaniach w Liksajnach uczestniczyło kilkadziesiąt twórców z całej Polski (m.in. Marek Konieczny, Zofia Kulik i Przemysław Kwiek), a także dwóch z Czechosłowacji. W ramach Spotkań odbył się po raz pierwszy zjazd galerii i pracowni autorskich z kraju, które – jak to ujął w barwnej opowieści z pobytu w Liksajnach Milczewski-Bruno – zaprezentowały wypracowane przez siebie „tendencje.” To, co działo się podczas tego pleneru, Bruno relacjonował dość szczegółowo: „Hasłami wywoławczymi (jednymi z wielu) są między innymi: »sam na sam ze sztuką«, »przysłuchaj się«, »nie zamykać drzwi na zasuwkę«, »gruntowna rewizja poglądów«. A wszystko to na zasadzie »rozmów indywidualnych« z uwzględnieniem »picia wody tylko ze źródła«! Wchodzimy do domku Roksany Sokołowskiej z Galerii »RK« z Wrocławia, bo tutaj punkt zborny. (...) Powoli zaczynają wchodzić, według kolejności: Antonin Novak i Daniel Gavlik z Praskiej Pracowni Projektowanej (CSRS), Halina Rydz i Bartłomiej Kuźnicki z Warszawy, Paweł Petasz z Galerii »EL« w Elblągu, lansujący ostatnio »Uni Art« (»choćby twoje dzieło przetrwało nawet 100 lat,

będzie zawsze tylko pewną sytuacją»)."61 W Liksajnach UNI ART firmował Biuro Informacyjne Pawła Petasza, ze skrytką pocztową 38. Nazwę tę Petasz zastosował niecałe dwa miesiące wcześniej.⁶² Później w jego życiu Uni Art pojawił się jeszcze dwukrotnie, za każdym razem w nowej odsłonie.⁶³

Przyjemski, jako komisarz Spotkań, dawał wszystkim uczestnikom przybyłym do Liksajń całkowitą, niczym nieskrępowaną swobodę działań. „Trwałym osiągnięciem Spotkań był »Album pamiątkowy«, w którym zaprezentowano wszystkie »akcje artystyczne« i katalog plastyczno-literacki. No i nowe przyjaźnie..."64 Zdjęcia do tego niewielkiego albumu wykonał Petasz. Sprawiają one jednak zdecydowanie bardziej wrażenie swobodnego reportażu z twórczego spędzania czasu wolnego przez artystów w urokliwej mazurskiej miejscowości, w otoczeniu lasów i jezior, niż dokumentacji z działań artystycznych. Petasz zaprojektował też dwa plakaty⁶⁵ promujące Liksajny 75: na jednym widnieje „nadziany (czym?) facet z czerwonym nosem, na prosiaka opalony, trzymający w prawej dłoni rurę z kranem,"⁶⁶ na drugim – rura z dwoma kranami i hasłem „PIJ WODĘ TYLKO ZE ŹRÓDŁA” pomiędzy nimi. Po plenerze, jeszcze w 1975 roku, Petasz zrealizował w Laboratorium Sztuki Galeria EL pokaz audio-wizualny z materiałów zebranych w Liksajnach, który także sygnował nazwą „uniart.”⁶⁷

Gdy Przyjemski po 1975 roku wyjechał z Elbląga i na krótki czas osiedlił się w Połczynie-Zdroju, realizując tam plenery, zapraszał na nie również Petasza, który chętnie brał w nich udział. Z upływem czasu kontakt artystów się rozluźnił, jednak znajomość z Przyjemskim z okresu Laboratorium Sztuki Galeria EL dla Petasza mogła mieć duże znaczenie.

Przygoda Petasza jako pełniącego obowiązki kierownika Laboratorium Sztuki Galeria EL nie trwała długo – raptem półtora roku, czyli do końca czerwca 1976 roku. Decyzję o rezygnacji z etatu artysta podjął sam. Jedną z ważniejszych przyczyn, które się na nią złożyły, był zapewne postępujący remont obiektu i związane z nim trudności, w znaczny sposób ograniczające – czy wręcz uniemożliwiające – programową działalność placówki. Pod koniec 1975 roku na łamach ówczesnej prasy na temat Petasza pisano:

„Na pewno nie brak mu ambicji i dobrych intencji. Inicjatywom nowego kierownika nie sprzyja fakt, że zbyt skromne dotacje finansowe nie są w stanie pokryć wszystkich potrzeb okazałego obiektu. Niedofinansowanie paraliżuje również możliwości organizowania większych imprez. Praktycznie rzecz biorąc Galeria przeżywa kryzys. Dodatkowym jego symptomem jest rozpoczęty niedawno generalny remont jej siedziby – poddominikańskiego kościoła na Starym Mieście. Prac remontowych z niewiadomych przyczyn nie podjęły Pracownie Konserwacji Zabytków. Wykonawcą będzie więc Elbląskie Przedsiębiorstwo Budownictwa Komunalnego. Teoretycznie ma to potrwać kilkanaście miesięcy. Praktycznie – nie wiadomo, jak długo.”⁶⁸

W sprawozdaniu z działalności Galerii EL za pierwsze półrocze 1975 roku Petasz odniósł się do przyjętych na początku założeń programowych (zob. przypis 39), wskazując na trudności z ich realizacją. Otwarcie wyjaśniał: „w ramach p. 1: W aktualnych prowizorycznych warunkach mecenat Galerii przestał w zasadzie być atrakcyjny dla artystów. Brak jakichkolwiek pracowników dla twórców pracujących w sposób konwencjonalny, z drugiej strony wysokie wymagania co do wyposażenia technicznego, jakie stawia sztuka najnowsza, którego w Galerii brak, są przyczyną, że Galeria nie ma właściwie nic do zaoferowania. (...) Pomimo trudności Galeria była współorganizatorem Ogólnopolskich Spotkań Twórczych w Liksajnach i zabezpieczała całą obsługę techniczną tej imprezy. (...) w ramach p. 2: Przeszkodami w prowadzeniu działalności wystawienniczej są brud, gnieźdzące się ptactwo, padający przy lekkim wietrze deszcz oraz niespotykana wilgoć.”⁶⁹

Żona Petasza potwierdza, że wraz z rozpoczęciem remontu w Galerii mąż odczuwał rozczarowanie z powodu braku możliwości twórczego rozwoju, w sensie realizacji nowych wystaw czy innych działań artystycznych, i też z tego, że jego praca nabrała charakteru niemalże urzędniczego, gdy codziennie na określoną godzinę chodził do biura Wydziału Kultury Urzędu Miejskiego w Elblągu i zajmował się wyłącznie papierkową robotą – to mu wyraźnie doskwierało.⁷⁰

Marek Duszak,⁷¹ który w tym czasie poznał Petasza i wkrótce przejął po nim opiekę

nad Galerią EL, przyznaje, że ten nie radził sobie z remontem. Po prostu nie nadawał się do tego typu pracy, nie miał predyspozycji, by toczyć boje z szefami budowy, ani też nie przywiązywał należytej wagi do tego, by systematycznie składać do Urzędu Miejskiego raporty z przebiegu prac remontowych w Galerii. Remont rozmywał działalność programową i przez to Petasz mógł się zniechęcić, ponieważ „on był artystą plastykiem całą duszą i rzeczywiście robił to, co chciał robić i robił. Pamiętam, już wtedy wszystko kręciło się u niego wokół sztuki poczty.”⁷² Duszak dodaje również, że do rezygnacji Petasza z funkcji kierownika Galerii, w pewnym stopniu, przyczyniły się także relacje z urzędnikami Wydziałów Kultury (Bednarczuk i Kazimierą Atamańczuk⁷³), i podkreśla: „Petasz był bardzo niezależny i nie zgadzał się z nimi pod żadnym względem programowym placówki, a rzucono mu kłody mu pod nogi i blokowano realizację pomysłów.”⁷⁴

Do powyższych okoliczności doszła jeszcze kwestia zdrowotna. Niecodzienne warunki „galeryjnej” pracy, takie jak panujące w nieogrzewanym kościele wilgoć i chłód, miały też inne negatywne konsekwencje, z których młody wówczas Petasz, zaaferowany działaniem i miejscem, mógł nie do końca zdawać sobie sprawę. A jednak znacząco zaważyły one na jego zdrowiu.⁷⁵

KÓŁKO 77. Sztuka poczty – poczta sztuki

Rezygnacja Petasza ze stanowiska p.o. kierownika Laboratorium Sztuki Galeria EL nie oznaczała zakończenia jego twórczej aktywności na rzecz tej placówki. Z jego inicjatywy o zatrudnienie w Galerii EL ubiegał się Duszak, który wówczas, w 1977 roku, był świeżo upieczonym absolwentem kierunku muzealnictwo na Uniwersytecie Gdańskim, przygotowującym się do własnego ślubu, więc zainteresowanym znalezieniem jakiejś pracy: „Kręciłem się w środowisku literackim, to mnie interesowało. Paweł też zorganizował kilka spotkań z udziałem poetów, literatów. I tak jakoś wyszło, że to on wciągnął mnie do Galerii, a mnie ciekawiło to, co on robił i jakie miał pomysły.”⁷⁶

W grudniu 1977 roku Duszak (od 7 lipca 1977 roku instruktor kulturalno-wychowawczy na etacie w Galerii EL) i Petasz wspólnie zrealizowali wystawę mail artu *KÓŁKO 77*.⁷⁷ Jej pomysłodawcą był Petasz. Na afiszu⁷⁸ promującym wystawę zaprezentowana została postać listonosza na motocyklu, z przewieszoną na ramieniu torbą, na baku motocykla pojawiło się hasło „mail art”, a w przednim kole – napis „Z kolekcji CIRCLE 77 i innych zbiorów UNI ART.” Choć na plakacie projekt druku przypisany jest niejakej organizacji „Arrière-Garde,” to jednak wzmianka o UNI ART⁷⁹ zdecydowanie wskazuje, że jego autorem był najprawdopodobniej Petasz. Duszak wspomina, że „wystawa ta była już dogadana, zanim Paweł odszedł z Galerii. On był już wtedy zakrecony światem sztuki poczty. To było dla niego najważniejsze i wszystko się wokół tego kręciło. Miał liczne kontakty z artystami z tego kręgu, cały czas przychodziły do niego koperty z mail artem i sam na okrągło je wysyłał.”⁸⁰ Dodaje, że Petasz zupełnie samodzielnie przygotował tę wystawę pod względem merytorycznym, szczegółowo opracował jej scenariusz, wykonał aranżację ekspozycji. Był w tym bardzo dokładny i staranny, to on zbierał i archiwizował wszystkie prace mail artu (miał ich mnóstwo, wypełnione po brzegi kartony – „wszystko to było przysyłane z całego świata, wysyłali znani w świecie artyści”⁸¹). Duszak zaś zajął się sprawami typowo organizacyjnymi: prowadził rozmowy z władzami ds. kultury w Urzędzie Miasta, które wcale nie były przychylnie nastawione do tego pomysłu (jak wspomina: „przez długi czas przygotowywaliśmy tę wystawę po kryjomu”⁸²), jednak z czasem udało się nim w jakimś stopniu zainteresować Atamańczuk. Chodził też do cenzora wojewódzkiego po akceptację materiałów promocyjnych wystawy (zaproszeń, afiszy), gdyż „Petasz był już u niego na cenzurowanym i nie było szans, by ten wpuścił go do swojego gabinetu.”⁸³

Wystawa ta, choć była wówczas pierwszą taką imprezą w Europie Wschodniej, zarówno w środowisku lokalnym, jak i krajowym przeszła raczej bez echa. W tekście podsumowującym działalność Galerii EL w ostatnich kilku latach, który ukazał się na łamach *Polityki* w 1978 roku, zostaje odnotowana jako wydarzenie, którego potencjał, niestety, nie został odpowiednio spożytkowany.

Autor tekstu, Grzegorz Baranowski, wspomina: „Przy końcu ubiegłego roku zorganizowano też rzecz bez precedensu w ciągu kilku ostatnich lat – wystawę *Sztuka poczty – poczta sztuki*, na którą nadesłało swe prace ponad 150 artystów z całego świata. Na wystawie, gościny której udzielił SDK »Pegaz«, zgromadzono setki eksponatów będących ucieleśnieniem rozmów artystycznych, jakie za pośrednictwem poczty dokonują plastycy w świecie. Ograniczenie tematyki do koła o określonej średnicy i tego, co można w nim zawrzeć, stawiało przed twórcami wysokie wymagania. Efekty były różne: obok prac żenująco niechlujnych, nie mających nic wspólnego z plastyką, były i małe arcydzieła. Wszystko to godne było szerszego oddźwięku w mieście i poza nim. A że się tak nie stało?»⁸⁴ Przyczyn Baranowski upatruje w tym, że wystawie nie potrafiiono nadać właściwej rangi i zabrakło zainteresowania tym oryginalnym pomysłem. Dodaje, że na wernisażu nie pojawili się nie tylko przedstawiciele administratorów kultury, lecz także Elbląskiego Towarzystwa Kulturalnego oraz ZPAP-u. Podsumowuje: „A przecież można było tą wystawą wiele wygrać: nie tylko rozruszanie niemrawego środowiska elbląskich twórców i skupienie ich wokół Galerii, ale także nawiązanie ponownych twórczych kontaktów z najnowszymi prądami w naszej i światowej sztuce. Byłby więc to powrót, w pewnym sensie, do dokonań »Laboratorium Sztuki – Galerii EL« z okresu jej świetności, powrót, który w nowym województwie, mającym aspiracje tworzenia nowych środowisk twórczych, jak chociażby literackiego, mógł zaowocować w interesujący sposób.»⁸⁵

Źródło zainteresowań

Mail Artem

To, że Petasz mniej więcej od połowy lat siedemdziesiątych zajmował się i pasjonował mail artem, dla większości środowiska elbląskich plastyków było czymś powszechnie znanym, przy czym traktowanym przez nich raczej niezbyt poważnie. Niemniej dziś, po wielu latach, mało kto z tego kręgu, jak również spośród osób najbliższych Petaszowi

jest w stanie udzielić wyczerpującej odpowiedzi na pytania dotyczące źródeł tych zainteresowań i zdobytych przez Petasza w tej dziedzinie kontaktów z artystami z całego świata. Bakłażec wyklucza, by zainteresowania te pojawiły się u Petasza już w czasach studenckich: „Na studiach nie pamiętam, żeby Gawel miał w ogóle jakiegokolwiek kontakty ze sztuką poczty. Jeśli się zaczęły, to mogło się to stać w momencie, gdy przejął po Gerardzie Kwiatkowskim funkcję kierownika Galerii EL. Wówczas szukał międzynarodowych powiązań, gdyż chciał w Galerii wystawiać nie tylko polskich, ale też zagranicznych artystów.»⁸⁶

Urszula Petasz, która poznała przysłego męża pod koniec 1975 roku, stwierdza, że „mąż już wtedy [w latach 1975–1976] na pewno interesował się mail artem.»⁸⁷ I dodaje: „Nie wiem, czy ta sztuka poczty u męża nie wzięła się być może ze znajomości z Leszkiem Przyjemskim. Były to lata sztuki konceptualnej, performance’u.»⁸⁸ Z kolei sam Przyjemski, zapytany, na ile to właśnie on mógłby być dla Petasza w jakimś stopniu inspiracją do działań mailartowych, podaje to w wątpliwość: „Nie chciałbym sobie niczego przypisywać, bo nie brałem udziału w wymianie mail artu. Mnie to nie interesowało. Jeżeli już, to bardziej mógłby być to Anstazy Wiśniewski.»⁸⁹ Jednak zarówno Przyjemski, jak i Wiśniewski w swoich działaniach konceptualnych, kontestujących ówczesny system, niejednokrotnie wykorzystywali pocztę jako narzędzie komunikacji. Za jej pomocą rozsyłali swoje – w nieco abstrakcyjnym charakterze, nie do końca jasne i czytelne – hasła, odezwy i publikacje, skonstruowane często w formie pseudourzędowych pism czy plakatów i opatrzone swoistymi artefaktami, w postaci specjalnych pieczęci czy odręcznych dopisków. Przyjemski przyznaje też, że „Petasz miał – jak na środowisko elbląskie – niestandardowy punkt widzenia, jeżeli chodzi o postrzeganie sztuki, i należał do tych osób, które posiadały wrażliwość bardziej wyczułoną na różne aspekty życia. Ale jak myśmy na niego działali, np. ja? – tego nie wiem.»⁹⁰

Pniewski wskazuje dwóch artystów: Tomasza Kawiaka i Andrzeja Partuma jako tych, którzy mogli mieć znaczący wpływ na zainteresowanie Petasza sztuką poczty: „Wszystko wzięło się od Tomasza Kawiaka. On jako jeden z pierwszych

posługiwał się pocztą, traktując ją jako narzędzie wymiany artystycznej w kontaktach z ludźmi z całego świata. W 1971 roku nadesłał z Francji swoją pracę do Elbląga na »Zjazd Marzycieli«, a Petasz jak najbardziej mógł się dowiedzieć o tej akcji z dokumentacji fotograficznej, zachowanej w Galerii EL. Drugą postacią był Andrzej Partum, z którym Petasz poznał się osobiście. Kiedy ten pojawiał się w Galerii, oni bardzo długo ze sobą dyskutowali. Partum był praktycznie uzdolnionym filozoficznie człowiekiem i uwielbiał rozmowy, a Petasz, pamiętam, był dosłownie do niego przylepiony.⁹¹ Kawiak rozsyłał pocztą obiekty, Partum – poezję. W 1971 roku Kawiak, będąc już na emigracji w Paryżu,⁹² zainaugurował wieloletnią akcję wymiany, pod nazwą Troc-Art (sztuka wymiany – wymiana jako sztuka⁹³), wprowadzając w obieg międzyludzki różnego rodzaju przedmioty, znaki i idee, które poprzez sam akt lub intencję wymiany nabierały nowych kontekstów i znaczeń.

W tym samym roku w Warszawie, w swoim mieszkaniu na strychu przy ul. Poznańskiej 38, Partum założył jednoosobowe Biuro Poezji,⁹⁴ które wkrótce stało się niezależnym ośrodkiem, zajmującym się „rejestrowaniem faktów twórczych”, propagowaniem i popularyzacją form poetyckich spoza oficjalnego obiegu.

Kawiak – z perspektywy prawie 50 lat – nie kojarzy jednak Petasza i nie przypuszcza, by miał okazję poznać go osobiście.⁹⁵ Niemniej w nadesłanych 27 czerwca 2020 roku *Wspomnieniach o sztuce lat 70-tych w Polsce*,⁹⁶ w których odnosi się do swojej sztuki poczty i wskazuje na ośrodki w Polsce, do których na początku lat siedemdziesiątych regularnie wysyłał pocztą w formie mail artu swoje informacje o sztuce (tytuły, slogany, poezję itp.), wymienia także Elbląg z Galerią EL.⁹⁷ Podkreśla, że pierwszym odbiorcą jego komunikatów był „Andrzej Mroczek z Galerii BWA w Lublinie (miasta rodzinnego), który starał się wystawiać te ulotne »ślady« w Galerii Sztuki »Labirynt«, robiąc druki tak, jak było to w przypadku mojej wystawionej w Polsce pracy *DOKUMENT – FILM – KONTAKT* z 1974 roku.”⁹⁸ Do Elbląga⁹⁹ Kawiak na pewno wysłał pocztą w 1971 roku „swoją pracę¹⁰⁰ z kwitem nadania na »Zjazd Marzycieli«, a w 1972 – pracę *Baza wypadowa Tomka Ka-*

wiaka w Paryżu do opublikowania w pierwszym numerze *Notatnika Robotnika Sztuki*, wydawanego przez Gerarda Kwiatkowskiego i Galerię EL.”¹⁰¹ Laboratorium Sztuki Galeria EL byłoby więc punktem stycznym, potencjalnym łącznikiem dla Petasza w drodze do mail artu.

Ponadto w swoich *Wspomnieniach...* Kawiak przywołuje też wydaną w 1972 roku publikację autorstwa Klausa Groha¹⁰² *Aktuelle Kunst in Osteuropa. CSSR / Jugoslawien / Polen / Rumänien / UDSSR / Ungarn*,¹⁰³ jako rzecz kluczową w kontekście przepływu w Europie informacji o sztuce mail artu, w której oprócz jego samego zaprezentowani zostali też inni artyści z Polski,¹⁰⁴ w tym Andrzej Bereziański, Jan Chwałczyk, Zbigniew Dłubak, Stanisław Dróżdż, Antoni Dzieduszycki, Wanda Gołkowska, Zbigniew Gostomski, Barbara Kozłowska, Jarosław Kozłowski, Maria Michałowska, Krystyna Sokołowska, Jerzy Fedorowicz, Henryk Waniek i Anastazy Wiśniewski. Wszystkie przywołane nazwiska przewinęły się przez Galerię EL, a część z tych twórców (w tym na pewno: Bereziański, Chwałczyk, Kozłowski, Gołkowska, Wiśniewski), w mniejszym bądź większym stopniu, korzystała z nowego kanału komunikacji, jakim stał się mail art.¹⁰⁵ Géza Perneczky¹⁰⁶ pisał: „Najważniejszą kwestią w skutecznej wymianie informacji były listy mailingowe zawierające wszystkich potencjalnych partnerów wymiany z kraju i z zagranicy.”¹⁰⁷ Czy w zachowanej dokumentacji Galerii EL – jej działań sprzed 1974 roku – którą to na jesieni tegoż roku zabezpieczał i porządkował Petasz (objawwszy po Kwiatkowskim opiekę nad tą placówką), ocalałyby również jakieś spisy adresów artystów (także tych z zagranicy) współpracujących z Galerią, które mogłyby złożyć się na swego rodzaju listę mailingową?

Dziś trudno jest to rozstrzygnąć. Niemniej faktem jest, że Kwiatkowski przywiązywał ogromną wagę do dokumentowania imprez artystycznych: archiwizował nie tylko afisze, zaproszenia, programy / manifesty czy wycinki prasowe, lecz także wszelką korespondencję z artystami, kompletował również teczki na temat ich twórczości. Ponadto od stycznia 1972 do czerwca 1973 roku z inicjatywy Kwiatkowskiego Galeria EL wydała też pięć numerów *Notatnika Robotnika Sztu-*

ki,¹⁰⁸ będącego pierwszym w Europie zinem artystycznym, który stał się miejscem wymiany idei artystycznych i prezentacji postaw twórczych. Artyści z kraju nadsyłali pocztą Kwiatkowskiemu do zamieszczenia w *Notatniku...* swoje programy i realizacje, komentarze, opinie czy eseje, dotyczące przedsięwzięć polskiej sztuki współczesnej na początku lat siedemdziesiątych. Między innymi na jednej z początkowych stron pierwszego numeru *Notatnika...* opublikowany został manifest „NET-u”¹⁰⁹ Jarosława Kozłowskiego i Andrzeja Kostołowskiego, który wkrótce postrzegany był jako jedna z pierwszych deklaracji idei mail artu w całej Europie. Formuła „NET-u” też działała w oparciu o listy mailingowe. W *Notatniku...* „NET” nie był jedynym przykładem prezentacji działań artystów konceptualnych, korzystających z mail artu, zaprezentował się w nim także Andrzej Partum ze swoim Biurem Poezji, Stanisław Dróżdź czy Marek Konieczny. Teoretycznie odniesienia do działań mailartowych Petasz mógł więc znaleźć też w tym zinie artystycznym.

Piotr Rypson, który po raz pierwszy z nazwiskiem Petasza zetknął się w 1978 roku w wydawanym przez Ulisesa Carrióna¹¹⁰ piśmie networkingowym *Ephemera*,¹¹¹ a później sam przez jakiś czas miał okazję z Petaszem wymieniać korespondencję,¹¹² twierdzi, że włączyć się w obieg sieci mail artu nie było aż tak trudno: „Jeśli ktoś dostał w swoje ręce jakieś wydawnictwo mailartowe, w którym zaprezentowane były nie tylko prace artystów, ale również na końcu, zwyczajowo, podane zostały ich adresy, to nagle ten ktoś miał kontakt z kilkudziesięcioma czy kilkuset rozmaitymi postaciami i jeżeli chciał, to nawiązywał wymianę ze wszystkimi bądź tylko z tymi wybranymi, z którymi uważał to za ważne.”¹¹³

Obecnie jednak trudno jednoznacznie wywnioskować, jaka konkretna postać mogła zainspirować Petasza, kto popchnął go w kierunku sztuki poczty, w jaki sposób pozyskał / zbudował on swoją listę mailingową. Kwestie te muszą dopiero zostać poddane szerszej i dogłębnej analizie na podstawie rzetelnie przeprowadzonych badań. Powyżej przedstawione zostały co najwyżej przykłady zaledwie kilku możliwości.

Mail Art

Bakłażec wskazuje, że „przejście” Petasza do sztuki poczty nie nastąpiło w jednym momencie. Przyznaje, że jakimś przyczynkiem do tego mógł być rzeczywiście Przyjemski. Jednak przypuszcza, że to zadziało się raczej przypadkowo, przy czym wyraźnie też podkreśla: „samo użycie słowa »przejście« nie do końca jest adekwatne, gdyż Gawel po prostu na jakimś etapie, obok malowania obrazów olejnych czy realizacji naszych wspólnych projektów elewacji, równolegle zaczął interesować się sztuką poczty i po godzinach robił swoje pieczątki z gumki kreślarskiej, zbierał wycinki z różnych gazet i tworzył kolaże. To wszystko go bawiło i dużo tego wysyłał. Z czasem zaczęło to nawet kolidować z naszą pracą, kiedy mieliśmy terminy na wykonanie konkretnych projektów i Gawel odpowiedzialny był za ich wydruki i oprawę, a zajmował się swoim mail artem. Myślę, że na sztuce poczty też dodatkowo trochę wtedy w dewizach zarabiał. Zachód się wówczas bardzo tym inspirował; to była jakaś koperta czy widokówka, ale ogólnie się to podobało i dobrze sprzedawało.”¹¹⁴ Bakłażec dodaje też, że być może Petaszowi malarstwo się znudziło, niemniej zaznacza, że: „Gawel nie był jednostronnym artystą, takim, który zajmował się tylko i wyłącznie »sztuką poczty«, robiąc proste rzeczy, jak pieczęcie z gumki. On był wszechstronny.”¹¹⁵ Jednak do końca życia to mail art był jego największą pasją: „Nie potrafię powiedzieć, ile tego dziennie do niego przychodziło, ale na tydzień przynajmniej z 10 sztuk, i tak bez przerwy, przez cały rok.”¹¹⁶

Bakłażec, który miał okazję nieraz być z Petaszem na pocztce, przywołuje sytuacje, które miały miejsce podczas wysyłki jego mail artu: „Gawel często toczył boje z paniami z okienka, gdyż jego koperty nie były klasyczne i czyste. On robił je własnoręcznie i często były krzywe. Na pewno były nieformatowe, za duże i z tektury; poobklejane różnymi obrazkami i stemplami; w miejscach, gdzie były klejenia, dodatkowo naklejał widoczną taśmę. Adresował je grubym flamastrem, a pismo miał raczej krzywe i trochę niezgrabne, adresata czy nadawcę też nie zawsze umieszczał w tym miejscu, w którym żądała poczta. Na pewno starał się na ile mógł, bo wysyłał to za granicę, niemniej

czasem wyglądało to rzeczywiście trochę niedbale. Stąd też poczta niejednokrotnie odrzucała jego przesyłki, które uważała za wykraczające poza obowiązujące standardy, a on z kolei pisał pisma do dyrekcji, w których się odwoływał. A gdy wygrywał, to panie z okienka tym bardziej robiły mu pod górkę i tym bardziej stawał się dla nich tą czarną owcą. A że wysyłał tego bardzo dużo, toteż często do takich sytuacji dochodziło.”¹¹⁷

Co więcej, niekiedy Petasz zszywał swoje dzieła sztuki poczty za pomocą maszyny do szycia. Wspomina o tym m.in. Chuck Welch¹¹⁸ przy okazji opublikowania na swoim profilu społecznościowym na portalu Facebook fotografii korespondencji otrzymanej od Petasza,¹¹⁹ z datą 13 marca 1984 roku (podaje przy tym informację na temat ręcznie wyrabianego przez Petasza papieru,¹²⁰ wykorzystywanego przez niego w sztuce poczty): „Ta kartka jest jedną z serii niezwykle kopert z papieru czerpanego i korespondencji, które zostały przez Petasza razem ze sobą zeszyte, aby uniknąć cenzury w okresie komunistycznych represji w Polsce wobec Solidarności.”¹²¹ Petasz przyszywał kopertę wraz z zawartością w taki sposób, by przy próbie otwarcia koperty korespondencja w środku została przedarta. Z myślą o ówczesnej cenzurze w systemie komunistycznym przygotowywał przesyłkę tak, by była wręcz ostentacyjnie i podejrzanie gruba.¹²² Czy w ten sposób pod nosem ówczesnych władz udawał, że sam jest częścią komunistycznej cenzury, podając tym samym w wątpliwość, że mógłby rzeczywiście wysyłać z kraju coś „wywrotowego” na Zachód?

W związku z wiadomością o śmierci, ręcznie wykonywanych kopertach Petasza, Kawiak wysnuwa ciekawe wnioski: „To trochę podobna sytuacja do mojej z końca lat sześćdziesiątych czy początku siedemdziesiątych, kiedy zamiast zwykłych, klasycznych kopert używałem – dostępnych wówczas we wszystkich sklepach – spożywczych toreb papierowych. Drukowałem na nich informacje o wymianie »Troc-Art« i wysyłałem je pocztą. Rzeczywiście istnieje prawdopodobieństwo, że to mogło zainspirować Petasza, stąd być może u niego później te toporne, nierówne, ręcznie robione koperty. Wprawdzie używane przeze mnie torby nie były zszywane tak jak u niego, ale chodzi o to, że nie były to tradycyj-

ne, eleganckie, białe koperty. Dodatkowo torba na dole miała element, który się rozkładał, i gdy się ją otwierało, przestrzeń była o wiele większa niż w kopercie. Torby »sklepowe« były z szarego, grubego, najtańszego papieru, wyglądały raczej nieestetycznie. Specjalnie ich używałem i zależało mi, by ich zawartość dla odbiorcy była odkryciem, tak jak ma to miejsce np. przy otwieraniu prezentu gwiazdkowego, tyle że z moich toreb wypadały: kawałki moich rysunków, obrazów i ubrań wraz z informacją o propozycji wymiany. W »ubogich« latach komuny był to pewien element zaskoczenia, że artysta dzielił się swoimi »okruchami« życia. A Petasz na pewno mógł dostawać takie torby i być może »pożyczył« sobie ich wygląd i funkcję.”¹²³

W świecie sztuki, zwłaszcza mail artu, Petasz miał liczne kontakty z wieloma artystami,¹²⁴ szczególnie w Holandii, Niemczech, Stanach Zjednoczonych. Z niektórymi z nich się przyjaźnił i kilka razy gościł ich u siebie w Elblągu. Jednak zarówno Urszula Petasz, jak i syn Paweł wymieniają zaledwie kilka osób – przede wszystkim te, które mieli okazję poznać osobiście w Elblągu, np. mieszkającego na Florydzie Amerykanina Paula Rutkovsky’ego, Mirosława Wróbla, który pod koniec 1982 roku wyemigrował z Elbląga do Australii, czy parę artystów z ówczesnej NRD – Roberta Rehfeldta i jego żonę Ruth Wolf-Rehfeldt. Syn wspomina, że Petasz nie był wylewny w swych opowieściach: „Ojciec nigdy się nie chwalił. W sumie, jak się go samego nie pytało, to sam też od siebie o tych kontaktach nie mówił. A praktycznie miał mnóstwo jakichś znajomych na całym świecie, związanych ze sztuką poczty. Ludzi – powiedziałbym – takich »z księżycą«, z Ameryki Północnej i Południowej, Europy Zachodniej. Nie mam pojęcia, jak to wszystko się działo i było możliwe w czasach komuny.”¹²⁵ Bakłażec dodaje nazwiska dwóch artystów: Ruuda Janssena z Holandii i Michaela Leigha z Anglii (z Londynu), którzy po śmierci Petasza zamieścili o nim informacje w internecie na blogu IUOMA – International Union of Mail-Artists, w grupie utworzonej przez Janssena i poświęconej Petaszowi.¹²⁶

W żywej i intensywnej wymianie kilkuset czy kilku tysięcy uczestników mail artu na świecie Petasz dość szybko stał się rozpoznawalny i doceniany. Jego stemple spotykały się z żywą

reakcją artystów, zwłaszcza tych spoza tzw. bloku wschodniego. W stemplach Petasza dostrzegano prostotę, pewien folklor, ironię i brutalistyczną estetykę. Odczytywano je również jako wywrotowe wobec systemu komunistycznego, tak jakby robił je „tłamszony przez komunę Polak.”¹²⁷ A ci, którzy mieli okazję je otrzymać, czuli się ponieważ wyróżnieni. Picasso Gaglione w 2012 roku opisuje, jak pozyskał do swojej kolekcji dla Stamp Art Museum w Chicago ręcznie wykonane stemple Petasza, podkreślając ich wartość i znaczenie samego Petasza w sieci mail artu: „Pieczątki te były w istocie dość radykalnymi przedmiotami, gdyż za żelazną kurtyną bez rejestracji na milicji nie wolno było posiadać ani pieczętek, ani maszyny do pisania, ani też jakiegokolwiek sprzętu do druku. Posiadanie tego było po prostu nielegalne. Więc artyści mailartowi z tych państw, tworząc swoją sztukę poczty, wycinali własne pieczątki z gumek do mazania i korzystali z domowej roboty poduszek do tuszu. Było to działanie odważne, kreatywne i wywrotowe, w prawdziwym duchu sztuki »dada«. A Petasz był jednym z najbardziej rozpoznawalnych nazwisk w tym środowisku.”¹²⁸

Również Welch i Carrie Helser widzą w stemplach Petasza działania kontestujące ówczesny system. Welch pisze: „Prace Pawła Petasza to perełki o ogromnym znaczeniu w kontekście tego, jak powstawały i były rozpowszechniane w latach przed powstaniem i podczas działalności ruchu Solidarność w Polsce.”¹²⁹ Helser dodaje: „Ja także zachowałam wszystko, co otrzymałam przez lata od Pawła [Petasza], i byłam pod głębokim wrażeniem jego niepoahamowanej potrzeby komunikowania się i przeciwstawiania się totalitaryzmowi.”¹³⁰

Sam Petasz do swoich stempli, które robił w czasach PRL-u, odniósł się po latach w komentarzu pod jednym z postów, zamieszczonych na własnym profilu społecznościowym na portalu Facebook, w ten sposób: „Te duże gumki do ścierania były właściwie jedynymi dostępnymi w komunistycznej Polsce (zanim zostały zastąpione przez te z Chin). Rzeczywiście były dobre do tego, by w nich rzeźbić (bo wymazywanie było ostatnią rzeczą, do której się nadawały), i były wystarczająco grube, że niepotrzebny był żaden uchwyt. Całkiem pomysłowe. Pamiętam znudzonych urzęd-

ników, którzy wycinali w nich kwiaty żyletką. Bo polski komunizm, w porównaniu do oryginalnej wersji, to była wciąż martwa, nudna nuda.”¹³¹

Znaczącą rolę w komunikacji ze światem mail artu odgrywała znajomość języka angielskiego, bez niej Petasz nie miałby tych wszystkich kontaktów. Jego syn Paweł opowiada: „Ojciec musiał się szybko tego angielskiego nauczyć, bo wtedy w szkole obowiązywał rosyjski. Pamiętam, że w większości to angielskiego nauczył się sam, w dużej mierze czytając książki – po prostu ze słownikiem; jak czegoś nie wiedział, to sięgał do słownika.”¹³²

Dziś w pracowni Petasza w Elblągu, znajdującej się w jego domu przy ul. Chopina, pozostało wiele kartonów wypełnionych sztuką poczty, będącą pasją życia artysty, kolekcjonowaną przez niego od połowy lat siedemdziesiątych i skrupulatnie dokumentowaną (najpierw na dyskiecie, potem płytach CD i dyskach pamięci)¹³³ aż do śmierci.

Przypisy

¹ Z listu biskupa polowego Wojska Polskiego Sławoja Leszka Głódzia do prezydenta Elbląga Józefa Gburzyńskiego z dnia 6 listopada 1992 roku: „Od roku w Garnizonie Wojskowym w Elblągu opiekę duszpasterską nad żołnierzami i rodzinami wojskowymi sprawuje Proboszcz Garnizonu, kapelan Wojska Polskiego. Jednakże w Elblągu nie ma świątyni, która mogłaby służyć potrzebom wszystkich wiernych związanych z Wojskiem. W posiadaniu Władz Miasta Elbląga znajduje się natomiast Kościół Najświętszej Maryi Panny przeznaczony dla Galerii EL, który z wielkim powodzeniem mógłby zaspokoić potrzeby Kościoła i Wojska w Elblągu, będąc też znakiem nowego początku. Zwracam się więc do Pana Prezydenta z uprzejmą prośbą o podjęcie decyzji zmierzającej do zmiany dotychczasowego przeznaczenia wspomnianej świątyni i udostępnienia jej Wojsku.” Archiwum Zakładowe CS Galeria EL.

² „– Pańskie listy w sprawie Galerii EL wywołały duży rezonans...

– Jako związek wystosowaliśmy dwa pisma. Pierwsze było naszym protestem, że w ogóle podejmuje się tego typu próby, nie konsultując się ze Związkiem. Poproszono nas nawet na posiedzenie Sesji Rady Miejskiej. Kiedy poinformowano nas, że nie chodzi o likwidację placówki, a być może dostaniemy coś zastępczego, wyremontowanego na koszt wojska lub kościoła – stwierdziliśmy, iż nie jest to najgorszy pomysł... Niech kościół wraca do swoich pomieszczeń i służy tym celom, dla jakich został stworzony.” Zbigniew T. Szmurło „W sprawie Galerii EL. ZŁOTY CIELEC? [rozmowa z Pawłem Petaszem – elbląskim plastykiem, przewodniczącym Związku Polskich Artystów Plastyków],” *Kurier Elbląski*, nr 8, 26 lutego 1993.

³ Bakłażec był w tym czasie wiceprzewodniczącym elbląskiego oddziału Związku Polskich Artystów Plastyków. Był również bliskim przyjacielem Petasza. Przyjaźń obu artystów zawiązała się podczas studiów w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku.

⁴ Z rozmowy z Bakłażcem, przeprowadzonej w dniu 13 maja 2020.

⁵ *Mail Art. Eastern Europe in International Network*, Congress documentation on occasion of the exhibition at Staatliches Museum Schwerin, 1997, by Kornelia von Berswordt-Wallrabe, concept: Kornelia Röder. Published by Staatliches Museum Schwerin. Documentation of the round talks with Ruth Wolf-Rehfeldt, Dr Klaus Groh, Leonhard Frank Duch, Joseph W. Huber, Thomas Schulz, Birger Jesch, Hans-Ruedi Fricker.

⁶ Na czerwonej okładce widoczna jest czarno-biała postać kroczącego Petasza, ubranego w spodnie i marynarkę, które w całości pokryte są dziełami mail artu, nadesłanymi do niego przez artystów z różnych stron świata.

⁷ Córka Walentyny Wojciechowskiej (ur. w Warszawie, zm. w Kaliszu w 1966 roku) i Władysława Kępkiewicza (ur. w Irkucku, zm. w Warszawie w 1942 roku). Władysław Kępkiewicz był synem Franciszka Kępkiewicza, który mając 18 lat, wziął udział w powstaniu styczniowym, za co został zesłany na Syberię; tam ukończył studia medyczne i pracował jako lekarz.

⁸ Ojciec Jadwigi Haliny był technikiem kolejowym, brał udział w budowie Kolei Wschodniochińskiej. Tym sposobem znalazł się w Harbinie, wraz z grupą wielu innych Polaków pracujących przy budowie tej kolei.

⁹ Przyjaciółka zapoznała 17-letnią Jadwigę Halinę z kolegą swojego brata – był nim Kazimierz Petasz. Wcześniej Jadwiga Halina zobaczyła go na zdjęciu – przystojny blondyn o niebieskich oczach wzbudził jej zainteresowanie i chciała go poznać. Szybko się w nim zakochała i w wieku 18 lat została już żoną.

¹⁰ Z rozmowy z Urszulą Petasz, przeprowadzonej w dniu 1 maja 2020.

¹¹ „Będąc kilkuletnim dzieckiem, aż do ukończenia szkoły podstawowej cały okres wakacyjny spędzał z matką najpierw w Kołobrzegu, potem w Mielnie. Później również jego starszy brat mieszkał jakiś czas w Gdyni” – z rozmowy z Urszulą Petasz, przeprowadzonej w dniu 1 maja 2020.

¹² Przez pierwsze dwa lata Bakłażec i Petasz studiowali razem na Wydziale Architektury Wnętrz PWSSP w Gdańsku, a przez cały okres studiów mieszkali w tym samym akademiku w Sopocie (przez pierwszy rok również w tym samym pokoju, 5–6-osobowym, wraz z innymi studentami, m.in. z kierunku malarstwo).

¹³ „Gaweł – tylko ja tak na Pawła mówiłem, wzięłem to z historii »Pawła i Gawła«, w której jeden z nich był przekorny. A Paweł w czasach studenckich był przekorny” – z rozmowy z Bakłażcem, przeprowadzonej w dniu 13 maja 2020.

¹⁴ Z rozmowy z Bakłażcem, przeprowadzonej w dniu 13 maja 2020.

¹⁵ „Oprócz matematyki i przedmiotów wziętych z Politechniki Gdańskiej, na Wydziale Architektury PWSSP były też takie, jak np. historia filozofii, poza tym dość skomplikowana geometria wykreślna czy perspektywa, przedmioty, na których trzeba było wykreślać bądź rysować cienie, np. na dachu komina, a wszystko to zajmowało bardzo dużo czasu. Warunki w pokoju akademickim też nie były sprzyjające do studiowania akurat tego kierunku. Byliśmy stłoczeni. Miałem łóżko w rogu, przy oknie, Petasz obok mnie. Z nami byli też studenci z kierunku malarstwa, którzy nie mieli prawie żadnych egzaminów teoretycznych... Piwo było tanie, przynosili je skrzynkami; w nocy jeden budził drugiego, rozmawiali, grali w karty, palili, unosił się dym papierosowy. Przeszkadzali, nie dawali spać. W takich warunkach trudno było po prostu cokolwiek zrobić. A my – ja i Paweł – mieliśmy malutką deseczkę kreślarską, którą się wspólnie dzieliliśmy, i trzeba było np. wykonać aksonometrię jakiegoś pałacu rzymskiego... (...) Poza tym Paweł to był człowiek, który miał fantazję, lubił sztukę i nie tylko malarstwo, rzeźbę czy architekturę, ale też muzykę. Miał gramofon, płyty zagraniczne i słuchał muzyki, palił fajkę. Określiłbym, że po prostu lubił przyjemne życie” – z rozmowy z Bakłażcem, przeprowadzonej w dniu 13 maja 2020.

¹⁶ Pniewski studiował architekturę wewnątrz w PWSSP w Gdańsku w latach 1967–1972.

¹⁷ „Mieliśmy słynnych i wymagających wykładowców geometrii wykreślniej z Politechniki Gdańskiej, takich jak m.in. Franciszek Otto i Tadeusz Kobzdej, a także masę innych dodatkowych przedmiotów. Prawdą jest, że rysowanie zajmowało zdecydowanie dużo czasu i to też prowadził prof. Adam Haupt. Ale to wszystko były niezwykle ciekawe rzeczy i do dziś takie pozostały” – z rozmowy z Pniewskim, przeprowadzonej w dniu 19 czerwca 2020.

¹⁸ „Praktycznie dla architektów wnętrz malarstwo było dość trudną sztuką. Ci, którzy projektują, niekoniecznie musieli być malarzami” – z rozmowy z Pniewskim, przeprowadzonej w dniu 25 czerwca 2020.

¹⁹ Z rozmowy z Pniewskim, przeprowadzonej w dniu 25 czerwca 2020.

²⁰ „Wszyscy chcieli być u Ostrowskiego, a dostać się do jego pracowni było ogromnym wyróżnieniem. Stąd też Petasz się tam znalazł, bo był zdolny. Kachu Ostrowski przyciągał do siebie masę ludzi, a Petasz był jednym z jego najlepszych studentów” – z rozmowy z Pniewskim, przeprowadzonej w dniu 19 czerwca 2020.

²¹ „Petasz ściągnął mnie do Elbląga, mieszkalem wtedy w Gdyni. Od niego dowiedziałem się o konkursie na stanowisko plastyka wojewódzkiego, na które wówczas poszukiwano artysty i zarazem architekta z wykształcenia, który miał zająć się przestrzenią architektoniczną, urbanistyczną i plastyczną oraz informacją wizualną i reklamą, jak również uporządkować i wprowadzić ład w zabudowie. Zgłosiłem się i ten konkurs wygrałem. Od tamtego czasu przez wiele lat z Gawłem współpracowaliśmy” – z rozmowy z Bakłażcem, przeprowadzonej w dniu 13 maja 2020.

²² Z rozmowy z Bakłażcem, przeprowadzonej w dniu 13 maja 2020.

²³ Ryszard Tomczyk, „Galeria EL reaktywuje swoją działalność,” *Głos Elbląga*, 17 października 1974.

²⁴ Pniewski, urodzony w Elblągu, z Galerią EL związany był niemalże od początku jej działalności, miał więc okazję uczestniczyć w jej najważniejszych awangardowych imprezach, a w okresie od 1 stycznia do 31 sierpnia 1973 roku zatrudniony był w Laboratorium Sztuki Galeria EL na etacie, pełniąc funkcję kierownika Poradni Pracy Kulturalno-Oświatowej. Od 3 listopada 1973 roku związał się zaś z macierzystą uczelnią i został zatrudniony na stanowisku asystenta na Wydziale Architektury Wnętrz PWSSP w Gdańsku.

²⁵ Z rozmowy z Pniewskim, przeprowadzonej w dniu 19 czerwca 2020.

²⁶ „Z Galerią EL związany byłem od liceum, a Gerard Kwiatkowski uczył mnie rysunku i przygotowywał do egzaminu na Wydział Architektury PWSSP w Gdańsku. Gdy w 1967 roku zdawałem tam egzamin, to Gerard nawet przyjechał wtedy ze mną do Gdańska. Mieliśmy stały kontakt, ściśle z nim współpracowałem. W Galerii przebywałem tyle, ile tylko mogłem, w okresie studiów często urywałem się do Elbląga, by brać udział w tych wszystkich imprezach, wystawach. Stąd też i wybór tematu mojego dyplomu, ściśle związanego z Galerią EL (*Projekt rewitalizacji Laboratorium Sztuki – Galerii EL w Elblągu*), który konsultowałem z prof. Oskarem Hansenem, Lechem Tomaszewskim i Magdaleną Więcek – oni byli takimi cichymi promotorami mojej pracy dyplomowej” – z rozmowy z Pniewskim, przeprowadzonej w dniu 24 czerwca 2020.

²⁷ Praca dyplomowa przygotowana w 1972 roku, w Katedrze Projektowania Wnętrz na PWSSP w Gdańsku, pod kierunkiem prof. Ryszarda Semki. Za tę pracę Pniewski otrzymał wyróżnienie I stopnia Ministerstwa Kultury i Sztuki.

²⁸ Z rozmowy z Pniewskim, przeprowadzonej w dniu 19 czerwca 2020.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Do czerwca 1975 roku była kierownikiem Wydziału Kultury Urzędu Miejskiego w Elblągu, następnie przeszła na stanowisko dyrektora Wydziału Kultury Urzędu Wojewódzkiego w nowo powołanym województwie elbląskim.

³¹ W latach 1960–1979 pracowała w Wydziale Kultury Urzędu Miejskiego w Elblągu.

³² „Umówmy się, nie było tutaj kolejki chętnych plastyków, którzy chcieliby się angażować w takie przedsięwzięcie, czyli w instytucję, która była właściwie jedną wielką ruiną. A to nie były wielkie pieniądze. Podjęcie tej pracy wymagało też pewnego hartu, podejścia – powiedziałabym – anielskiego, żeby tam marznąć, żeby próbować realizować przedsięwzięcia, a potem mieć remont na głowie” – z rozmowy z Bednarczuk, przeprowadzonej w dniu 30 maja 2020.

³³ „Pamiętam, że byłem ze strony Wydziału Kultury Urzędu Miejskiego oddelegowana do udziału w pracach Komisji Inwentaryzacyjnej. W inwentaryzacji, oprócz Pawła Petasza i mnie, brał też udział Wojciech Leszczyński i parę innych osób” – z rozmowy z Wolną, przeprowadzonej w dniu 30 maja 2020.

³⁴ Z rozmowy z Wolną, przeprowadzonej w dniu 30 maja 2020.

³⁵ Kwiatkowski opuścił Polskę w styczniu 1974 roku, a Petasz w Galerii EL pojawił się (z inicjatywy Pniewskiego) po raz pierwszy na jesieni 1973 roku.

³⁶ Z rozmowy z Pniewskim, przeprowadzonej w dniu 19 czerwca 2020.

³⁷ *INFORMACJA*, w formie druku ulotnego formatu A5, Archiwum Zakładowe CS Galeria EL.

³⁸ Paweł Petasz, *Program pracy Galerii EL na rok 1975*, maszynopis, Archiwum Zakładowe CS Galeria EL.

³⁹ „Na charakter pracy Galerii złożą się dwa zachodzące na siebie założenia, według których: 1. Galeria jest instytucją umożliwiającą dokonania artystyczne o charakterze nowatorskim, nawet kontrowersyjnym, których twórcy nie są w stanie przeprowadzić własnymi środkami. 2. Galeria, jako ściśle związana z Elblągiem i służąca społeczności miasta musi zapewniać jej możliwości kontaktu ze sztuką o charakterze już uznanym. Oba punkty są ograniczone sytuacją omówioną uprzednio.” Petasz, *Program pracy Galerii EL na rok 1975*, maszynopis, Archiwum Zakładowe CS Galeria EL.

⁴⁰ Petasz, *Program pracy Galerii EL na rok 1975*, maszynopis, Archiwum Zakładowe CS Galeria EL.

⁴¹ „Ukończona została dokumentacja techniczna remontu Galerii EL. Sam remont wykonywać będzie Przedsiębiorstwo Budownictwa Komunalnego, które przystąpi do niego lada dzień. Zakres obejmuje przełożenie dachu, wykonanie stropu, instalacji CO, elektrycznej i radiofonicznej oraz wygospodarowanie i urządzenie paru pomieszczeń na pracownię. Prace potrwają dwa lata.” „W elbląskiej kulturze coraz większy ruch. Ciekawe imprezy, nowe inwestycje,” *Głos Wybrzeża*, nr 78 (8404), 5 i 6 kwietnia 1975.

⁴² Impreza odbyła się w Galerii EL 12 października 1974.

⁴³ Ryszard Tomczyk, „Galeria EL reaktywuje swoją działalność,” *Głos Elbląga*, 17 października 1974.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ „Kusząc się o definicję stylistyczną zjawiska, z którym mamy do czynienia, należałoby przywołać na pomoc teorię archetypów K. Junga (...). Obrazy syjące oko fajerwerkami rozpiętego żywiołu kolorystycznego (...). Wykwit koloru jest w tym malarstwie wykładnikiem rozkojarzenia zmysłów, zaufania instynktowi i poddania się strumieniowi swobodnych asocjacji, których elementarne zawiązki tkwią w reakcjach na określone tematy i wątki mitologiczne o znamionach archetypicznych. (...) Obrazy są swobodnymi, bardzo osobistymi, wyrafinowanymi, kapryśnymi, często groteskowymi transkrypcjami tych wątków. (...) Otwierają pole domysłu, oferują wieloznaczną i poetycką transformację znanych motywów, apelują do wyobraźni i wrażliwości kolorystycznej odbiorców.” R.T. [Ryszard Tomczyk], „Spotkania plastyczne. Pawła Petasza potyczki z podświadomością,” *Głos Wybrzeża*, nr 78 (8430), 7 maja 1975.

⁴⁶ Paweł Petasz. *Wystawa malarstwa*, Laboratorium Sztuki Galeria EL w Elblągu, otwarcie wystawy: 19 kwietnia 1975.

⁴⁷ R.T. [Ryszard Tomczyk], „Spotkania plastyczne. Pawła Petasza potyczki z podświadomością,” *Głos Wybrzeża*, nr 78 (8430), 7 maja 1975.

⁴⁸ „LABORATORIUM SZTUKI GALERIA EL ELBLĄG LINKI 6 82000 zaprasza na pokaz 182 diapozytywów 1.III.1975 godz. 19.30 pt. *Jaki piękny świat* wykonanych przez kierownictwo galerii” – treść druku ulotnego formatu A6, Archiwum Zakładowe CS Galeria EL.

⁴⁹ Paweł Petasz, „Jaki Piękny Świat,” druk ulotny formatu A5, Archiwum Zakładowe CS Galeria EL.

⁵⁰ „Tak już się ostatnio wszyscy przyzwyczaili że w tytule przedmiotu czy zdarzenia sztuki dopatrywać się należy rozmaitych aluzji, a przeważnie, że jest ona zgorzkniała i demaskuje, [...] *JAKI PIĘKNY ŚWIAT* [...]. Dlaczego w dosłowności swojej to stwierdzenie tak jest dziś niemożliwe, że znam wielu co święcie w nie nie wierzy,” Paweł Petasz, *Jaki Piękny Świat*, druk ulotny formatu A5, Archiwum Zakładowe CS Galeria EL. Sposób zapisu w cytacie jest zgodny z oryginałem dokumentu.

⁵¹ Kilka z nich (dostępnych w Archiwum Zakładowym CS Galeria EL) prezentuje swoiste poczucie humoru Petasza, z pewną dozą pozytywnej ironii, które – jak wynika z rozmów z osobami znającymi go bliżej – leżały też poniekąd w jego charakterze. Doskonałym przykładem jest tutaj ulotka z imprezy anonsowanej na 15 lutego 1975 roku na godz. 17, pod hasłem „KRĘCENIE FILMU w Laboratorium Sztuki Galerii EL,” na której widnieje zdjęcie trzech mężczyzn (jednym z nich jest Petasz) siedzących przy stoliku, każdy z nich trzyma w dłoni filmową taśmę szpulową, którą, przewija.

⁵² Formuła elbląskiego Biennale Form Przestrzennych ewoluowała. O ile podczas II Biennale (1967) powstały jeszcze formy z metalu, choć miało ono już wyraźnie charakter działania studyjnego (zaangażowano niewielką liczbę artystów, wyłonioną przez specjalną Radę Naukowo-Artystyczną), to następne edycje całkowicie odeszły od „działowości” i realizacji rzeźb w przestrzeni. III Biennale (1969) jako „laboratorium sztuki” poszło w stronę eksperymentu i tworzenia wielopercepcyjnych struktur / maszyn, odwołujących się do zmysłów, którym towarzyszyły dźwięki, barwy, słowa, a niedokończone dzieła artystów, na poziomie udokumentowanych projektów, zyskiwały samodzielną wartość artystyczną (były to narodziny protokonceptualizmu). IV Biennale Zjazd Marzycieli (1971), skupione na cyfrach, napisach, enigmatycznych znakach, z pytaniem „Po co nam sztuka?,” przyniosło konceptualizm. V Biennale Kinolaboratorium (1973) w sposób bardzo szeroki odwołało się do języka filmu; w wydanym *Notatniku Robotnika Sztuki* głoszono, że programowo „każdy może być artystą” i wszystko może być sztuką, tym samym całkowicie przekreślono status tradycyjnego, encyklopedycznego dzieła sztuki.

⁵³ Z rozmowy z Przyjemskim, przeprowadzonej w dniu 16 czerwca 2020.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ „Ryszard Tomczyk okropnie narzekał w tym czasie na Pawła Petasza, jakby jemu przypisywał ten cały bałagan w Galerii EL, a on był spowodowany niczym innym, jak tym, po prostu, wyjazdem »na wczasy« Gerarda. Bo tylko tak to można nazwać. Ten nieład robił takie wrażenie, jakby Gerard wszystko porzucił w popłochu i wywiał” – z rozmowy z Przyjemskim, przeprowadzonej w dniu 16 czerwca 2020.

⁵⁶ Z rozmowy z Przyjemskim, przeprowadzonej w dniu 16 czerwca 2020.

⁵⁷ „PO RAZ OSTATNI W LABORATORIUM SZTUKI GALERII EL WYSTĄPI L.P. GALERIA »TAK«. Na spektakl audiowizualny pt. *FRAGMENTY RZECZYWISTOŚCI* zaprasza Laboratorium Sztuki Galeria EL, Elbląg, Linki 6, w dniu 10.II.1975 o godzinie 19.30” – treść plakatu (druk ulotny formatu A3), składanego w ulotkę, Archiwum Zakładowe CS Galeria EL.

⁵⁸ Ogólnopolskie Spotkania Twórcze odbyły się w terminie od 1 do 15 czerwca 1975 roku w miejscowości Liksajny, oddalonej od Ostródy ok. 20 kilometrów. Komisarzem Spotkań był Przyjemski, wicekomisarzem – Wiśniewski. Spotkania zorganizowane zostały przez Nieistniejącą Galerię LP oraz Laboratorium Sztuki Galerię EL pod patronatem Wojewódzkiego Przedsiębiorstwa Wodociągów i Kanalizacji w Elblągu, które udostępniło uczestnikom Spotkań należący do zakładu ośrodki wypoczynkowy w Liksajnach, ściślej – czasowe domki campingowe. Impreza ta potocznie określana była plenerem.

⁵⁹ L. Przyjemski. *Tekst odczytany w Galerii EL 10 II 1975*, dwustronny maszynopis formatu A4, Archiwum Zakładowe CS Galeria EL.

⁶⁰ „Galeria jest znaną w Polsce i świecie Placówką Ogólnorozwojową aktywnie włączającą się w proces głębokich przeobrażeń świadomości społecznej w kształtowaniu warunków do odbioru NOWYCH MYŚLI I FORM w sztuce. (...) Charakter Galerii TAK kształtuje się w nieustannej walce z wszystkim co obce jej ideom. Eliminuje z życia artystycznego przejawy prywaty, egoizmu, obojętności, karierowiczostwa i bierności. Piętnuje wszelkie przejawy biurokratyzacji i ignorancji. (...) czerpiemy siły z dokonań i dążeń całego Narodu. [...] Zadaniem naszym jest kształtowanie postaw i osobowości na miarę epoki (...). Stawiamy na pierwszy miejsc działalności praktyczną. Działalność tę umożliwia dobrze zorganizowany DZIAŁ WYKONAWSTWA WŁASNEGO i dział tzw. PRAC ZLECENIOWYCH (...). W obecnych warunkach uważamy za jedno z najważniejszych zadań WYZWALANIE REZERW /Rezerwy Galerii TAK/, A nasze najbliższe realizacje to UTRWALANIE ICH. Miarą jest zawsze

NASTĘPNY KROK. Nie interesują nas sentymenty, deklaracje bez pokrycia i gesty. Interesuje nas sztuka a SZTUKA TRWA. Proponujemy: nie ulegać złudzeniom i nie przeżywać za mocno.” *L. Przyjemski. Tekst odczytany w Galerii EL 10 II 1975*, dwustronny maszynopis formatu A4, Archiwum Zakładowe CS Galeria EL. Sposób zapisu w cytacie jest zgodny z oryginałem dokumentu.

⁶¹ Ryszard Milczewski-Bruno, „Z rybitwą na asfalcie,” *Fakty*, nr 31 (135), 2 sierpnia 1975.

⁶² Czy wówczas po raz pierwszy? Trudno dziś jednoznacznie rozstrzygnąć. Tak czy inaczej, zamieścił ją wtedy na zaproszeniu na otwarcie wystawy swojego malarstwa w dniu 19 kwietnia 1975 roku w Laboratorium Sztuki Galeria EL. Różnice w sposobie zapisu nazwy Uni Art i UNI ART są zgodne z oryginałem dokumentu, do którego odnosi się dany fragment artykułu.

⁶³ Najpierw, mniej więcej od 1978 roku do lat 1979–1980, wraz z Bakłażcem prowadził w Elblągu prywatną galerię sztuki UNI ART. A od września 1984 roku do lipca 1985 roku, tym razem w ramach etatu, w Centrum Sztuki Galeria EL był kierownikiem sprzedażnej Galerii UNI ART. Te dwie galerie nie były ze sobą powiązane, były odrębnymi inicjatywami, placówkami funkcjonującymi w innych latach, ale pod tą samą nazwą.

⁶⁴ Milczewski-Bruno, „Z rybitwą na asfalcie.”

⁶⁵ Plakaty formatu A2, sygnowane „PETASZ”, Archiwum Zakładowe CS Galeria EL. Sposób zapisu nazwy Liksajny 75 (bez apostrofu) jest zgodny z oryginałami dokumentów.

⁶⁶ Milczewski-Bruno, „Z rybitwą na asfalcie.”

⁶⁷ Pisownia „uniart” pochodzi z treści plakatu (druk ulotny formatu A4), Archiwum Zakładowe CS Galeria EL.

⁶⁸ Wanda Hasiuk, „Galeria EL,” *Czas*, nr 43, 26 listopada 1975.

⁶⁹ *Sprawozdanie z działalności Laboratorium Sztuki Galerii EL za okres 1.I.75 – 30.VI.75*, maszynopis, Archiwum Zakładowe CS Galeria EL.

⁷⁰ Z rozmowy z Urszulą Petasz, przeprowadzonej w dniu 1 maja 2020.

⁷¹ Od 7 lipca 1977 roku do 31 lipca 1978 roku był zatrudniony (z ramienia kierownika Wydziału Kultury i Sztuki Urzędu Miejskiego w Elblągu) w Laboratorium Sztuki Galeria EL na stanowisku instruktora kulturalno-wychowawczego. Petasza poznał na przełomie lat 1975/1976, a w 1977 roku, w czasie gdy Petasz miał swoją pracownię na ul. Słonecznej 26, zawiązała się pomiędzy nimi bliższa sąsiedzka znajomość.

⁷² Z rozmowy z Duszakiem, przeprowadzonej w dniu 8 czerwca 2020.

⁷³ Po awansie Bednarczuk na szczebel wojewódzki Atamańczuk pełniła funkcję kierownika Wydziału Kultury Urzędu Miejskiego w Elblągu.

⁷⁴ Z rozmowy z Duszakiem, przeprowadzonej w dniu 1 lipca 2020.

⁷⁵ Na początku 1985 roku zaczął chorować na serce i w tym samym roku przeszedł też na rentę, na której był już do końca życia. Problemy kardiologiczne Petasza były skutkiem przewlekłego zapalenia płuc, przebytego w okresie pracy w Galerii EL.

⁷⁶ Z rozmowy z Duszakiem, przeprowadzonej w dniu 1 lipca 2020.

⁷⁷ Tytuł wystawy: *KÓŁKO 77. Sztuka poczty – poczta sztuki*. Od rozpoczętego w 1975 roku remontu budynek dawnego kościoła poddominikańskiego, w którym funkcjonowała Galeria EL, stał zamknięty, dlatego miejsce na wystawę udostępnił Spółdzielczy Dom Kultury Pegaz. Wystawa odbyła się w terminie od 1 do 30 grudnia 1977.

⁷⁸ Druk ulotny formatu A3, Archiwum Zakładowe CS Galeria EL.

⁷⁹ UNI ART pojawia się również, oprócz w Laboratorium Sztuki Galeria EL w Elblągu, w zaproszeniu na otwarcie wystawy „sztuki poczty,” które miało się odbyć 1 grudnia 1977 roku o godz. 18.00 w kawiarni Spółdzielczego Domu Kultury Pegaz; druk ulotny w formie kartki pocztowej formatu A6, Archiwum Zakładowe CS Galeria EL.

⁸⁰ Z rozmowy z Duszakiem, przeprowadzonej w dniu 1 lipca 2020.

⁸¹ Z rozmowy z Duszakiem, przeprowadzonej w dniu 8 czerwca 2020.

⁸² Ibidem.

⁸³ „Brałem udział w paru spotkaniach literackich w Galerii EL, kiedy Paweł Petasz był jeszcze kierownikiem, a na nich, wśród literatów, był np. Ryszard Milczewski-Bruno. Pojawiały się też różne hasła, np. »w dupie z socjalizmem«, były jakieś tam wygłupy. Myśmy mieli przecież po 28 lat (!) i rodziły się w naszych głowach rozmaite pomysły. (...) dziś nazwałoby się je ekscesami, a w tamtych realiach odbierane były jako sprzeciw wobec ówczesnych władz i systemu. Ktoś mógł też o tym donieść... stąd też i Paweł mógł się znaleźć na liście cenzorów” – z rozmowy z Duszakiem, przeprowadzonej w dniu 5 lipca 2020.

⁸⁴ Grzegorz Baranowski, „Cień Galerii EL,” *Polityka*, nr 46 (1133), 18 listopada 1978.

⁸⁵ Ibidem.

⁸⁶ Z rozmowy z Bakłażcem, przeprowadzonej w dniu 13 maja 2020.

⁸⁷ „Na wiosnę 1976 roku byliśmy parą. Nie wiem, jak to dokładnie zaczęło się u męża, jeżeli chodzi o zainteresowanie sztuką poczty, ale pamiętam, że już wtedy przychodziło do niego mnóstwo listów z mail artem. Natomiast w socjalizmie nie było to mile widziane, gdyż wszędzie była cenzura. A napływ tej korespondencji do męża był rzeczywiście duży” – z rozmowy z Urszulą Petasz, przeprowadzonej w dniu 1 maja 2020.

⁸⁸ Z rozmowy z Urszulą Petasz, przeprowadzonej w dniu 1 maja 2020.

⁸⁹ Z rozmowy z Przyjemskim, przeprowadzonej w dniu 16 czerwca 2020.

⁹⁰ Ibidem.

⁹¹ Z rozmowy z Pniewskim, przeprowadzonej w dniu 19 czerwca 2020.

⁹² Wyjechał z Polski do Paryża jesienią 1970 roku; tam w latach 1971–1973 studiował w Ecole des Beaux-Arts.

⁹³ „Wymieniałem z przyjaciółmi artystami drobne dzieła sztuki, kartki pocztowe, fotografie opatrzone dedykacjami. Często to były »okruczy« z mojego życia: moje podarte rysunki, pocięte malarstwo, kawałki moich ubrań, np. dżinsów. Wysyłałem to pocztą artystom, a oni w zamian przysyłali mi jakieś elementy / dzieła od siebie. Po latach zrobiło się z tego spore archiwum (wraz z zachowanymi kwitami wymiany, które mam do dziś. Taka wymiana, choć prymitywna, istniała od wieków, to przecież początek naszej cywilizacji, dopiero później pojawiły się pieniądze. [...] W 1974 roku w I.C.C. Musée Anvers (w Belgii) odbyła się wystawa mojego Archiwum TROC-ARTU (wówczas z ok. 500 kwitami obiektów wymiany)” – z rozmowy z Kawiakiem, przeprowadzonej w dniu 27 czerwca 2020.

⁹⁴ „Biuro Poezji Partuma spełniało też rolę galerii autorskiej, miejsca prezentacji i spotkań, funkcjonowało w sieci artystów tworzących sztukę poczty (Mail Art), dając początek tej formie twórczości w Polsce. Na jego adres przychodziły kilogramy korespondencji z całego świata od artystów i nie-artystów, którzy prowadzili swobodną wymianę myśli w obrębie międzynarodowych systemów pocztowych.” Zob. <https://culture.pl/pl/tworca/andrzej-partum> [dostępny 20.07.2020].

⁹⁵ Z rozmowy z Kawiakiem, przeprowadzonej w dniu 25 czerwca 2020.

⁹⁶ Tomek Kawiak, *Wspomnienia o sztuce lat 70-tych w Polsce*, tekst (ilość stron: 1) nadesłany e-mailem w dniu 27 czerwca 2020 roku, ze zbiorów prywatnej korespondencji autorki niniejszego tekstu.

⁹⁷ „Kiedy po Festiwalu Muzyki w Woodstock, w 1969 roku powiewała fala »wolności« i hasło »peace and love«, młode pokolenia na całym świecie szukały możliwości komunikacji. Odnalazły ją na pewno w muzyce, a także w sztukach plastycznych: najpierw w mail art, a potem w wideoart. Niektóre ośrodki w Polsce (takie jak: Wrocław z Galerią »Pod Moną Lisą«, Elbląg z Laboratorium Sztuki Galerią EL, Lublin z Galerią BWA pod dyktando Andrzeja Mrocza oraz Warszawa z Galerią Boguckich) upowszechniały ten rodzaj działalności artystycznej.” Tomek Kawiak, *Wspomnienia o sztuce lat 70-tych w Polsce*, tekst nadesłany e-mailem w dniu 27 czerwca 2020 roku, ze zbiorów prywatnej korespondencji autorki niniejszego tekstu.

⁹⁸ Kawiak, *Wspomnienia*.

⁹⁹ „Gerarda Kwiatkowskiego znalazłem i kilka razy z nim rozmawiałem, będąc jeszcze w Polsce, i na pewno moje prace to jemu wysłałem” – z rozmowy z Kawiakiem, przeprowadzonej w dniu 27 czerwca 2020.

¹⁰⁰ „Była to praca w formie baneru (zwinieć na potrzeby wysyłki w rulon) o szerokości 1 metra i długości 5 metrów, wykonanego z dwustronnego, przezroczystego plastiku, w którym (jak w swego rodzaju torbie) zamieściłem dokumentację mojej wymiany »Troc-Art«. Znalazły się tam na pewno kwity z wymiany, jakieś teksty czy seria czarno-białych zdjęć mojej postaci w kapeluszu łowickim i w ogrodniczkach dżinsowych. Baner zakończyłem czarnym skoczkiem na dole i na górze, miał też kółka metalowe w rogach – przydatne do zawieszenia w przestrzeni. Dodatkową częścią nadesłaną na »Zjazd Marzycieli« pracy była kasetka z nagraniem dźwiękiem. Umieszczony na dole, obok zawieszonego baneru, magnetofon odtwarzał zapętlone nagranie z propozycją wymiany” – z rozmowy z Kawiakiem, przeprowadzonej w dniu 28 czerwca 2020.

¹⁰¹ Kawiak, *Wspomnienia*.

¹⁰² W latach siedemdziesiątych dwudziestego wieku Groh był jednym z najbardziej aktywnych artystów mail artu z Europy Zachodniej. Kawiak wspomina: „Klaus Groh był wtedy bogiem dla młodych artystów z Europy Wschodniej” – z rozmowy z Kawiakiem, przeprowadzonej w dniu 28 czerwca 2020.

¹⁰³ Wydawnictwo DuMont Aktuell, Köln 1972.

¹⁰⁴ „W ten sposób, w 1972 roku trafiłem do pierwszej wówczas książki o sztuce współczesnej, ujmującej artystów z Europy Wschodniej (z Polski, Węgier, Jugosławii, Czechosłowacji, Rumunii i Związku Radzieckiego), wydanej poza państwową cenzurą. Pojawienie się tego wydawnictwa było w świecie artystycznym ogromnym wydarzeniem. W nim znalazła się m.in. informacja o »Bólu Tomka Kawiaka« i mojej przysłej bazie sztuki w Paryżu. Oprócz mnie zaprezentowani zostali też inni artyści z Polski. Byli to: Andrzej Bereziański, Jan Chwałczyk, Zbigniew Dłubak, Stanisław Dróżdż, Antoni Dzieduszycki, Wanda Gołkowska, Zbigniew Gostomski, Zdzisław Jurkiewicz, Barbara Kozłowska, Jarosław Kozłowski, Andrzej Lachowicz, Natalia Lach-Lachowicz, Maria Michałowska, Jerzy Rosołowicz, Krystyna Sokołowska, Ludmiła Popiel / Jerzy Fedorowicz, Tadeusz Walter, Henryk Waniek i Anastazy Wiśniewski. Publikacja tego wydawnictwa z pewnością odnotowana została przez ówczesne ośrodki awangardowe w Polsce, w tym na pewno przez Galerię EL w Elblągu.” Kawiak, *Wspomnienia*.

¹⁰⁵ Dla większości artystów z bloku komunistycznego kanał ten był przede wszystkim atrakcyjną formą nawiązania komunikacji z artystami zza żelaznej kurtyny, żyjącymi w centrum globalnego świata sztuki.

¹⁰⁶ Węgierski krytyk i historyk sztuki, również jeden z najbardziej aktywnych artystów mail artu w krajach socjalistycznych, odgrywający wówczas istotną rolę w tej dziedzinie sztuki.

¹⁰⁷ Géza Pernecky, „Es lebe die Kulturpfusch! Die Mail Art-Bewegung in Ungarn.” w *Osteuropa im internationalen Netzwerk Mail Art*, red. Kornelia von Berswordt-Wallrabe (Schwerin: Staatliches Museum 1996), 36. Kat. wyst.

¹⁰⁸ *Notatnik Robotnika Sztuki* wydawany był nieregularnie przez Laboratorium Sztuki Galeria EL w latach 1972–1973, pomiędzy IV Biennale Form Przestrzennych „Zjazdem Marzycieli” a V Biennale Form Przestrzennych „Kinolaboratorium”, i redagowany przez Kwiatkowskiego. Drukowany był na powielaczku, na kiepskiej jakości papierze. *Notatnik...* to inicjatywa całkowicie oddolna, wydawany był bez wsparcia ówczesnych czynników oficjalnych.

¹⁰⁹ „SIEĆ /NET/ – SIEĆ jest pozainstytucjonalna – tworzą ją mieszkania prywatne, pracownie i inne miejsca, w których pojawiają się propozycje sztuki (...) – towarzyszą im wydawnictwa, których forma jest dowolna /rękopisy, maszynopisy, druki, taśmy, filmy, diapozytywy, fotografie, ulotki itp./ – SIEĆ nie ma punktu centralnego i pozbawiona jest koordynacji – punkty SIECI znajdują się w różnych miastach i krajach – między poszczególnymi punktami SIECI istnieje kontakt polegający na

wymianie koncepcji, projektów, zapisów i innych artykulacji, która to wymiana umożliwi ich równoległą prezentację we wszystkich punktach. „*Notatnik Robotnika Sztuki*, nr 1, Laboratorium Sztuki Galeria EL, Elbląg, 1 styczeń 1972 – 30 marzec 1972. Sposób zapisu dat jest zgodny z zapisem znajdującym się na okładce wydawnictwa.

¹¹⁰ Kluczowa postać meksykańskiej sztuki konceptualnej. Artysta, literaturoznawca, filozof, kurator i teoretyk sztuki, zajmujący się międzynarodową awangardą po 1960 roku. Na stałe mieszkał w Amsterdamie.

¹¹¹ „W 1978 r. zacząłem pracę w warszawskiej Galerii Remont. Galeria organizowała wtedy pierwszy w Polsce festiwal performace'u, na który przyjechali też artyści zajmujący się mail artem, wśród nich był Ulises Carrión i on miał ze sobą pismo *Ephemer*, które wydawał w latach 1977–1978, i właśnie tam był albo adres Petasza, albo jakieś reprodukcje z wydawanego przez niego *Commonpressu*” – z rozmowy z Rypsonem, przeprowadzonej w dniu 29 lipca 2020.

¹¹² „W którymś momencie, w roku 1979 albo w 1980, postanowiliśmy razem z moim ówczesnym przyjacielem Henrykiem Gajewskim, który kierował Galerią Remont, wydać numer *Commonpressu*. Wydawnictwo to było przechodnie i pod warunkiem spełnienia określonych zasad można było podjąć się redagowania takiego numeru. Zasady te określone były przez Pawła Petasza. Z tego, co pamiętam, był np. wyznaczony jakiś minimalny nakład czy też trzeba było rozesłać egzemplarze do wszystkich uczestników. Z dzisiejszego punktu widzenia byłyby to jakieś minimalne wymogi, ale z ówczesnej perspektywy, w komunistycznej Polsce, były one dość wyśrubowane. W tamtych czasach po prostu wydawanie czegośkolwiek było trudne. Ale ponieważ to wydawnictwo robione było różnymi technikami, i stemplami, i jakimiś odciskami, kserokopiami..., to wydawało się być możliwe. Ostatecznie nie udało nam się złożyć tego numeru *Commonpressu* i się nie ukazał. Złożyła się na to już sytuacja w kraju, zamieszanie, to był już rok 1980” – z rozmowy z Rypsonem, przeprowadzonej w dniu 29 lipca 2020.

¹¹³ „W tej sieci uczestniczyli ludzie z całej planety – z Azji, z Ameryki Południowej, z Afryki może niewiele, ale ze Stanów Zjednoczonych bardzo wiele osób, ale i również z tzw. bloku wschodniego, zwłaszcza z Polski, z byłej NRD, Węgier, Jugosławii. W tym obiegu poziom komunikacji był rozmaity, tzn. każdy wyjmował z tej sieci to, co było mu najbliższe i co było mu przydatne, i wkładał do niej to, co potrafił i co miał do zaproponowania. Tak więc to nie był zuniformizowany obieg różnego rodzaju komunikatu, tylko szereg zróżnicowanych i zindywidualizowanych sieci. I tak na dobrą sprawę każdy miał swoją listę mailingową” – z rozmowy z Rypsonem, przeprowadzonej w dniu 29 lipca 2020.

¹¹⁴ Z rozmowy z Bakłażcem, przeprowadzonej w dniu 13 maja 2020.

¹¹⁵ „Do końca życia malował obrazy olejne, choć z czasem były to prace mniejszego formatu. Prezentował swoje malarstwo i kolaże na Salonie Elbląskim, organizowanym co dwa lata w Galerii EL. Udział w Salonie był dla niego ważny” – z rozmowy z Bakłażcem, przeprowadzonej w dniu 13 maja 2020.

¹¹⁶ Z rozmowy z Bakłażcem, przeprowadzonej w dniu 13 maja 2020.

¹¹⁷ Ibidem.

¹¹⁸ Znany również jako CrackerJack Kid lub Jack Kid, artysta mail artu z USA.

¹¹⁹ „Handmade paper correspondence dated March 13, 1984, from Polish mail artist Paweł Petasz to Crackerjack Kid. Subject related to Flags Down for World Peace Int. Mail Art Project” (Odręczna korespondencja z 13 marca 1984 roku od polskiego artysty mailartowego Pawła Petasza do Crackerjack Kid. Tematem nawiązywał do „Flags Down for World Peace Int. Projekt Mail Art”) – fragment postu, opublikowanego 29 stycznia 2018 roku na profilu społecznościowym Welcha na portalu Facebook. Tłumaczenie: Andrzej Jankowski.

¹²⁰ „In March 1981, I sent Petasz a paper mould, deckle, dried paper pulp, screens and instructions for making handmade paper from a food blender” (W marcu 1981 roku wysłałem Petaszowi papierową formę, ramę, wysuszoną masę papierniczą, sita oraz instrukcję robienia papieru czerpanego z użyciem blendera kuchennego) – fragment postu, opublikowanego 29 stycznia 2018 roku na profilu społecznościowym Welcha na portalu Facebook. Tłumaczenie: Andrzej Jankowski.

¹²¹ „This sheet is one of a series of remarkable handmade paper envelopes and messages that were stitched together by Petasz to evade censors during the communist crackdown on Solidarity in Poland” – fragment postu, opublikowanego 29 stycznia 2018 roku na profilu społecznościowym Welcha na portalu Facebook. Tłumaczenie: Andrzej Jankowski.

¹²² „Co dziwne, w przeciwieństwie do większości zmian wprowadzonych w komunistycznej Polsce, [...] ogólne zasady funkcjonowania poczty pozostawały bez zmian od lat trzydziestych. Problemy pojawiły się w momencie inwigilacji systemu pocztowego przez tajnych agentów służb bezpieczeństwa, którzy pozostawali w ukryciu do wiosny 1989 roku. W latach siedemdziesiątych wprowadzie przestępstwem nie było otrzymywanie poczty z zagranicy, jednak kiedy otrzymywało się jej zbyt wiele, trzeba było mieć na to dobre wytłumaczenie. Udawałem, że jestem nieświadomy, że mógłbym robić coś wbrew ówczesnym władzom. Wszelką wysyłaną przeze mnie pocztę, która mogła wydać się podejrzana, umieszczałem w kopertach, które przygotowywałem tak, jakby właśnie zostały ocenzurowane. Unikałem też kontaktów zarówno z podziemiem w Polsce, jak i z ówczesnymi władzami, niezależnie od tego, jak one bardzo starały się wpłynąć na to, bym z nimi współpracował. Jedną z przyczyn unikania kontaktu z podziemiem było to, że większość działań podziemia stanowiła de facto zwykłą prowokację. Niejednokrotnie władze same wszczynały intrygę, tylko po to, by utrzymać swoją pozycję. Fabrykowano raporty, produkowano zamknięte sprawy, etc. Nie będę rozwijał tego tematu, ale komunizm nie umarł w Polsce dlatego, że zważyło go podziemie. Bo ówczesny system był tak wszechmocny i tak wszechobecny, że istnienie prawdziwego podziemia, i tym samym jego potencjalnego wpływu na zmiany, było właściwie niemożliwe. Podziemie było albo inicjowane, albo też utrzymywane przez tajne służby milicyjne. Sytuację tę porównać można by do farmerów trzymających świnie na farmach i pozwalających im na rozmnażanie się, i zarazem zabijających od czasu do czasu jedną z nich. W czasie komuny i stanu wojennego nie miałem całkowitej kontroli nad tym, co wysyłałem lub otrzymywałem, stąd też koperty wykonywałem własnoręcznie i zszywałem je za pomocą maszyny do szycia. Zszyta korespondencja sprawiała trudności cenzorom w inwigilacji. Świadomie też moje koperty w wyglądzie były niechlujne, kleiłem je z szorstkiego i grubego papieru. Choć – na pierwszy rzut oka – rodziły one szereg podejrzeń, to zazwyczaj właśnie te przechodziły przez cenzurę nienaruszone. Strategia ta okazała się skuteczna przez wiele lat. A kiedy przysyłałem coś, czego nie mogłem w kopercie zaszyć, to ten materiał prawie zawsze ginął, niezależnie od tego, czy była to zwykła przesyłka, czy polecona.” Paweł Petasz, „Mailed Art in Poland,” w *Eternal Network: A Mail Art Anthology* (Calgary: University of Calgary Press, 1995), 89–93. Tłumaczenie: Małgorzata Sawicka.

¹²³ Z rozmowy z Kawiakiem, przeprowadzonej w dniu 27 czerwca 2020.

¹²⁴ Wystarczy prześledzić profil artysty na Facebooku, by dostrzec, że wśród ponad 550 znajomych Polacy stanowią tylko znikomą część. Wśród znajomych Petasza pojawia się wielu artystów sztuki poczty; przywołać można choćby takie nazwiska, jak: Klaus Groh, Guy Bleus, Picasso Gaglione, Ryosuke Cohen, Hans Ruedi Fricker, Vittore Baroni, Chuck Welch, James Felter, BuZ Blurr, John Held, Carrie Helser, Darlene Domel, Graciela Gutiérrez Marx, Luc Fierens, Brhuno Waam Mru Debenedetti, Dobrica Kamperelic, Marconi Oropicho, Clemente Padin, Sinclair Scripa, Keiichi Nakamura, Gastão Magalhães.

¹²⁵ Z rozmowy z Pawłem Petaszem, synem artysty, przeprowadzonej w dniu 5 maja 2020.

¹²⁶ „This group is made to honor him and to share some things to keep the memory alive. May he rest in peace” (Grupa ta została stworzona na jego cześć i do dzielenia się informacjami o nim, by pamięć o nim nie umarła. Niech spoczywa w pokoju). Tłumaczenie: Małgorzata Sawicka. <https://iuoma-network.ning.com/group/pawel-petasz-1951-2019> [dostępny 28.07.2020].

¹²⁷ „Those stamps look like a Communist blitzed Pole made them...” – fragment komentarza Sinclaira Scripa, opublikowanego 27 września 2012 roku pod postem z dnia 27 września 2012 roku, zatytułowanym „The hand carved stamps of Pawel Petasz,” zamieszczonym przez Gaglione na profilu społecznościowym Petasza na portalu Facebook. Tłumaczenie: Małgorzata Sawicka.

¹²⁸ Tłumaczenie cytatu z tekstu głównego: „These stamps were very radical items, since at that time, in Iron Curtain countries, it was against the law to own rubberstamps, typewriters or any kind of printing device that had not been registered with the police. Mail artists in these countries carved their personal stamps on erasers and used home made inkpads in creating the mail art they sent to shows all over the world. It was a brave, creative and subversive activity, in the true spirit of art and dada. Pawel was one of the most recognized names in the network.” Tłumaczenie: Małgorzata Sawicka.

Rozszerzenie cytatu znajdującego się w tekście głównym: „Gdzieś w połowie lat osiemdziesiątych otrzymałem list od jednego z moich ulubionych artystów sztuki mailartowej, znanego w świecie, Pawła Petasza z Polski. Zapytał, czy chciałbym 9 sztuk z jego ręcznie wykonanych pieczętek. (...) Oczywiście natychmiast odpisałem, że byłbym zaszczycony, i poprosiłem, by wysłał je do mnie, do San Francisco. Moja żona Darlene Domel i ja właśnie zaczęliśmy tworzyć swoją kolekcję pieczętek, którą nazwaliśmy STAMP ART MUSEUM. Byliśmy podnieceni faktem, że to właśnie my otrzymaliśmy ten podarunek. Dwa tygodnie później pieczętki były w naszej skrzynce pocztowej. W każdej z nich rozpoznać można było styl / charakter twórczości Petasza i wszystkie wcześniej pokazywane były na wielu wystawach w świecie. Jedna z nich rzeźbiona jest dwustronnie. (...) Obecnie mam te pieczętki w naszym muzeum w Chicago.”

Tekst oryginalny: „Sometime in the mid 1980's I received a letter from one of my favorite mail artists, the world famous Pawel Petasz from Poland. He asked me if I wanted nine hand carved rubber stamps. (...) Of course I wrote back immediately telling him I was honored by the offer and requested that he send them to me in San Francisco. My wife, Darlene Domel and I had just begun organizing our collection of rubber stamps. We called it the STAMP ART MUSEUM. We were elated to be chosen as the recipients of this gift. Two weeks later the stamps arrived in our mailbox. Each stamp was uniquely Pawel and had been seen in shows worldwide repeatedly. One of the stamps has been carved on both sides (...) I now have these stamps displayed in our museum in Chicago.” – fragment postu Gaglione „The hand carved stamps of Pawel Petasz,” opublikowanego 27 września 2012 roku na profilu społecznościowym Petasza na portalu Facebook; post zamieszczony został wraz ze zdjęciem odbitek stempli Petasza. Tłumaczenie: Małgorzata Sawicka.

¹²⁹ „Pawel Petasz' artworks are gems with great importance in the context of how they were created and distributed during the years before and during the Solidarity movement in Poland” – fragment postu Welcha, opublikowanego (wraz z galerią zdjęć przedstawiających odbitki stempli Petasza – wybór niektórych prac Petasza dla uczczenia jego ostatnich urodzin) 26 sierpnia 2016 roku na jego profilu społecznościowym na portalu Facebook. Tłumaczenie: Andrzej Jankowski.

¹³⁰ „I've also kept everything I've received from Pavel over the years and was profoundly impressed by his irrepressible urge to communicate and defy totalitarianism” – fragment komentarza Helser, opublikowanego 27 września 2012 roku pod postem z dnia 27 września 2012 roku, zatytułowanym „The hand carved stamps of Pawel Petasz,” zamieszczonym przez Gaglione na profilu społecznościowym Petasza na portalu Facebook. Tłumaczenie: Andrzej Jankowski.

¹³¹ „These large rubber erasers were actually the only available in Poland during most of communist period (until eventually replaced with PRC stuff) Actually they were very suitable for carving (erasing being the last thing they were good for) and thick enough to use without any handle. Pretty creative. I recall bored bureaucrats carving in them flowers, with a razor. A still boring boredom was the Polish communism compared to the original version.” – komentarz Petasza, opublikowany 31 sierpnia 2017 roku pod zdjęciem zamieszczonym 27 sierpnia 2017 roku przez Gaglione na profilu społecznościowym Petasza na portalu Facebook; zdjęcie ukazuje stemple z gumy kreślarskiej, ręcznie wykonane przez Petasza w czasach PRL-u. Tłumaczenie: Małgorzata Sawicka.

¹³² Z rozmowy z Pawłem Petaszem, synem artysty, przeprowadzonej w dniu 5 maja 2020.

¹³³ „Gaweł miał to wszystko zarchiwizowane w swoim komputerze, wszystkie te obrazy ze sztuki poczty i ich autorów, z którymi cały czas prowadził korespondencję po angielsku” – z rozmowy z Bakłażcem, przeprowadzonej w dniu 13 maja 2020.

Bibliografia

Materiały archiwalne

Archiwum Zakładowe Centrum Sztuki Galeria EL.

Tomek Kawiak, *Wspomnienia o sztuce lat 70-tych w Polsce*, tekst (ilość stron: 1) nadesłany e-mailem w dniu 27 czerwca 2020 roku, ze zbiorów prywatnej korespondencji autorki niniejszego tekstu.

Profil społecznościowy Pawła Petasza na portalu Facebook z lat: 2012-2017.

Relacje / Wywiady w posiadaniu autorki

Jarosław Bakłażec, Alicja Bednarczuk, Marek Duszak, Tomasz Kawiak, Paweł Petasz, Urszula Petasz, Andrzej Pniewski, Leszek Przyjemski, Piotr Rypson, Maria Wolna

Materiały drukowane: katalogi wystaw, artykuły prasowe

Baranowski, Grzegorz. „Cień Galerii EL.” *Polityka*, nr 46 (1133), 18 listopada 1978.

Hasiuk, Wanda. „Galeria EL.” *Czas*, nr 43, 26 listopada 1975.

Milczewski-Bruno, Ryszard. „Z rybitwą na asfalcie.” *Fakty*, nr 31 (135), 2 sierpnia 1975.

Pernecky, Géza. „Es lebe die Kulturpfusch! Die Mail Art-Bewegung in Ungarn.” W *Osteuropa im internationalen Netzwerk Mail Art*, red. Kornelia von Berswordt-Wallrabe. Schwerin: Staatliches Museum 1996.

Petasz, Paweł. „Mailed Art in Poland.” W *Eternal Network: A Mail Art Anthology*. Calgary: University of Calgary Press, 1995.

Szmurło, Zbigniew T. „W sprawie Galerii EL. ZŁOTY CIELEC? [rozmowa z Pawłem Petaszem – elbląskim plastykiem, przewodniczącym Związku Polskich Artystów Plastyków].” *Kurier Elbląski*, nr 8, 26 lutego 1993.

Tomczyk, Ryszard. „Galeria El reaktywuje swoją działalność.” *Głos Elbląga*, 17 października 1974.

Tomczyk, Ryszard. „Spotkania plastyczne. Pawła Petasza potyczki z podświadomością.” *Głos Wybrzeża*, nr 78 (8430), 7 maja 1975.

„W elbląskiej kulturze coraz większy ruch. Ciekawe imprezy, nowe inwestycje.” *Głos Wybrzeża*, nr 78 (8404), 5 i 6 kwietnia 1975.



Karina DZIEWECZYŃSKA

PAWEŁ PETASZ. A BIOGRAPHICAL NOTE

The text forms the first part of Paweł Petasz's biographical note, focused on the early period of the artist's life. I mention here successively, in chronological order: the artist's roots (his mother and father's origins), the relationship with his home town – Kalisz, studies at the State Higher School of Visual Arts in Gdańsk, in years 1969-1974 - two first years at the Faculty of Interior Design, and the next three at the Faculty of Painting and Sculpture. This is followed by a detailed description of his time at the EL Gallery Art Laboratory where Petasz worked in years 1974-1976. I provide the genesis of the artist's arrival at the gallery as well as the conditions in which he acted as the director of this institution.

In the article I describe, in considerable detail, Paweł Petasz's work at the EL Gallery: ordering and taking inventory, programme assumptions, first events and exhibitions, his collaboration with Leszek Przyjemski, participation in the Polish Creative Meetings in Leksajny; as well as the circumstances which weighed on his decision to resign from the post at the gallery. Then I reveal the backstage of the first in Central Europe exhibition of mail art – organized on Petasz's initiative, in collaboration with Marek Duszak – CIRCLE 77. Mail Art – The Art of Mail (EL Gallery, 1977). In the last part of the text I analyse the source of Petasz's interest in mail art, I describe the character of his artistic work in this field, and its reception within the mail art environment worldwide.

This text is the first attempt to profoundly analyse certain aspects of Paweł Petasz's biography with the particular consideration of his family origins, early life, and circumstances influencing the development of his artistic attitude as well as opinions on the surrounding world, and, in consequence, his interest in mail art in the mid-seventies.

The research concerning Petasz's biography shall be continued, and its results published in separate articles.

RÉSUMÉ

Karina DZIEWECZYŃSKA

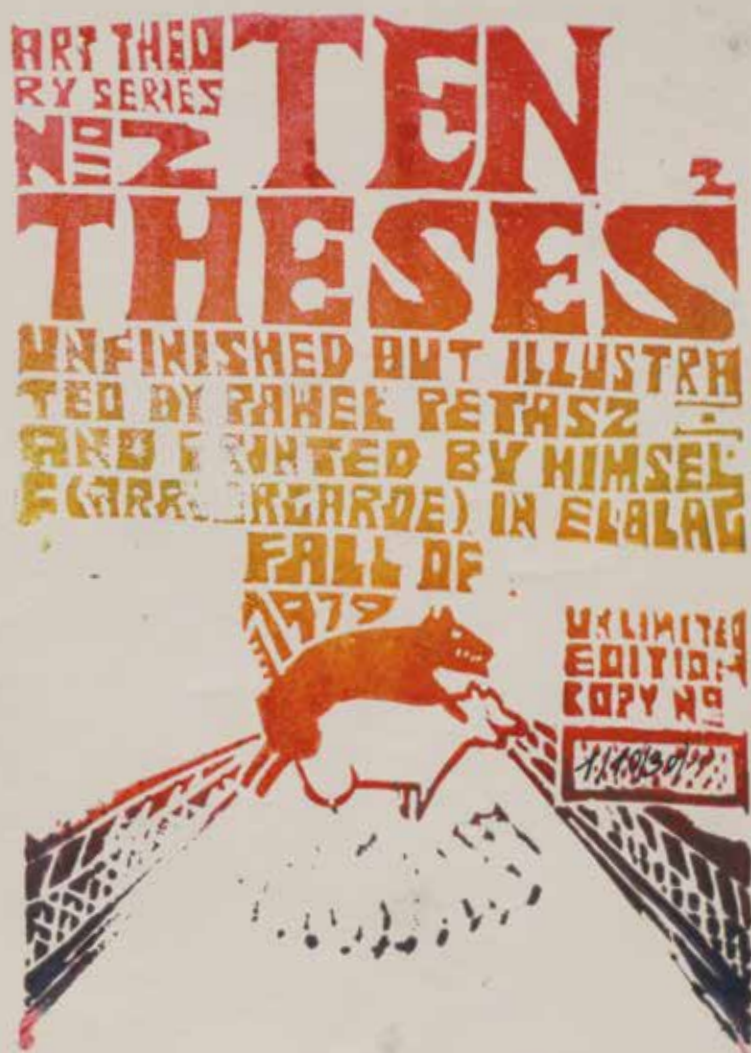
PAWEŁ PETASZ. ESQUISSE BIOGRAPHIQUE

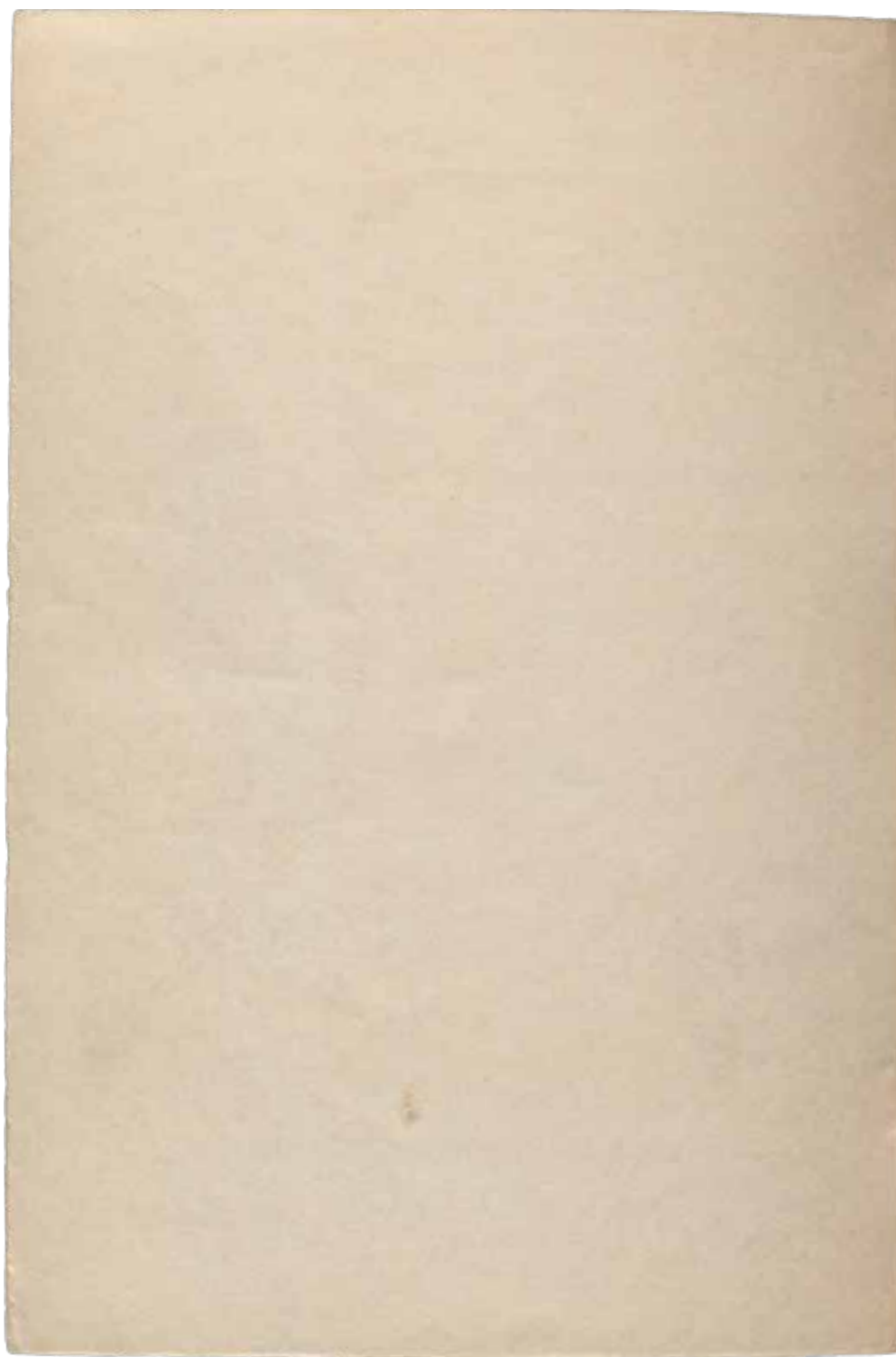
Il s'agit d'une première partie de l'esquisse biographique, concentrée sur la jeunesse de l'artiste. J'y fais référence, successivement et chronologiquement, aux racines de l'artiste (les origines de sa mère et de son père), au lien avec sa ville natale, Kalisz, aux études à l'école nationale supérieure des Arts plastiques à Gdańsk en 1969-1974, dont deux premières années à la faculté de l'Architecture d'intérieur et les trois suivantes à la faculté de la Peinture et de la Sculpture. Je rends ensuite longuement compte de l'étape où Petasz a été lié au Laboratoire de l'art galerie EL, dont il a été l'employé entre 1974-1976. Je décris aussi bien la genèse de son arrivée à la galerie que les conditions de cette prise des fonctions en tant que responsable de cette institution.

Dans l'article, je présente avec moult détails la période de l'activité de Petasz à la galerie EL : les travaux d'aménagement et d'inventaire, les principes de la programmation, la collaboration avec Leszek Przyjemski, la participation aux Rencontres créatrices nationales à Leksajny, mais aussi les circonstances qui ont influencé sa décision de mettre un terme à l'emploi à la galerie. Je lève ensuite le voile sur l'organisation, à son initiative, mais en collaboration avec Marek Duszak, de la première exposition du Mail Art en Europe centrale, intitulé « Cercle '77. Mail Art – Art du Mail » (Galerie EL, 1977). À la fin du texte, j'analyse les sources du Mail Art chez Petasz et je présente la nature de ses travaux du Mail Art ainsi que leur réception par la communauté internationale du Mail Art.

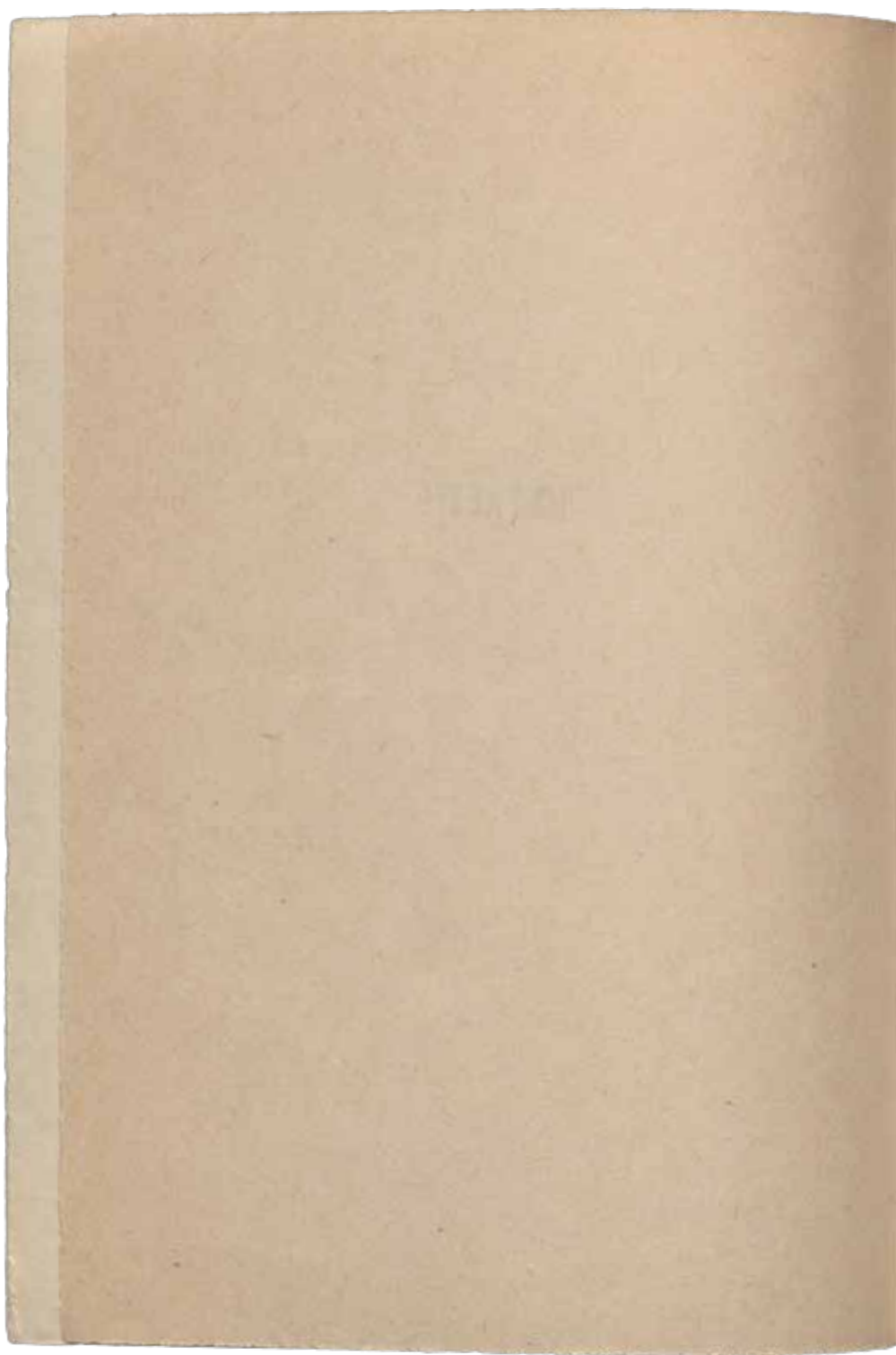
Il s'agit d'une première tentative d'un regard approfondi sur certains aspects de la biographie de Petasz, avec une attention particulière portée sur ses racines familiales, sur sa jeunesse et sur les conditions dans lesquelles s'est formée son attitude créatrice et sa vision du monde, et, partant, son adhésion au Mail Art au milieu des années 1970. Les travaux sur la biographie de Petasz seront poursuivis et les résultats donneront lieu à d'autres publications.

falksy-
mille
// falc-
simile





10 THESES



THERE WERE MANY ARTS
 (OF COOKING, THINKING,
 PRINTING, HANDWRITING,
 RESTING, FUCKING AND
 DYING) JUST A LOT OF AR-
 TS. THERE IS ~~THE~~ ART
 OF ART (OF ARTS)

OUR FATHER WHO ARTS IN HE
 AVEN AND WE WHO ART AROUND
 DONT KNOW EXACTLY WH
 AT DOES IT MEAN. HOWEVER
 WE ARE SEEKING FOR ANY SO
 LUTION: WHO WILL FIND-WIN
 ES. THAT'S A COMPETITION





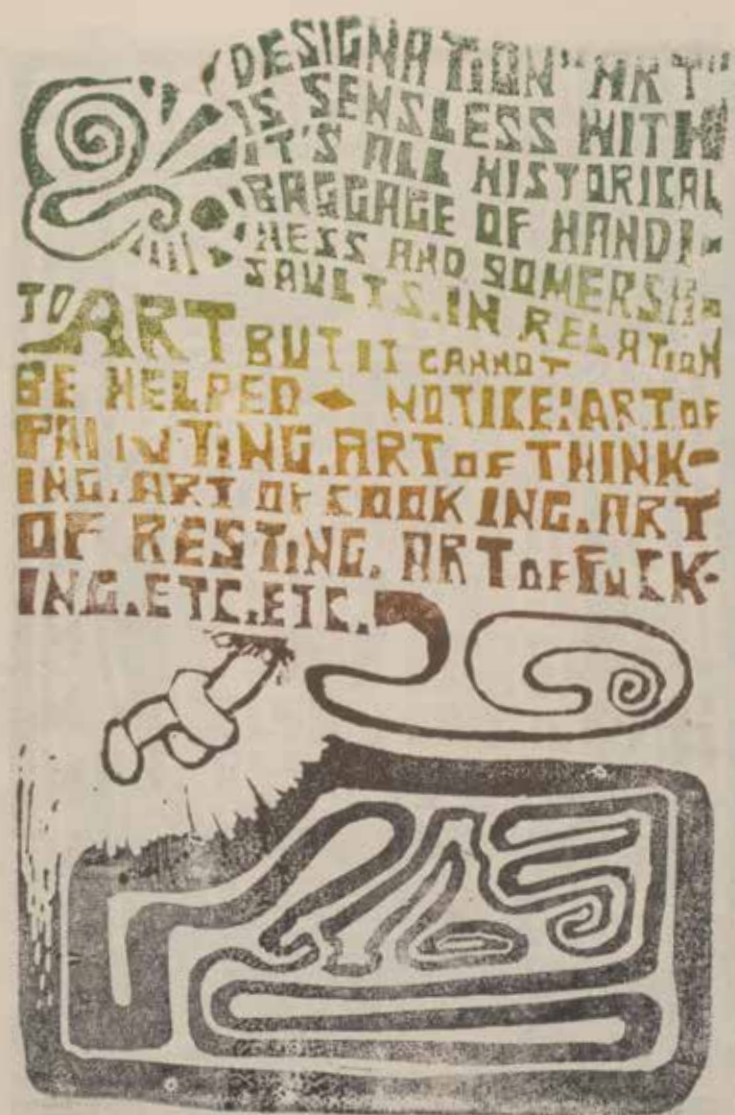
QUE ART IS CROWN
 OF INTELLECT
 BY THEORY OR REFLEC-
 TION IS POSSIBLE IN
 ART'S LANGUAGE ONLY













ART DEVELOPS LIKE A
 MAN. SOMETIME ONE
 COMES TO AGE THAT
 WANTS TO GET AN
 OWN OF IT AND TO
 CREATE HIMSELF.
 THIS DEVELOPMENT
 DOESN'T BASE
 ON TECHNOLOGIC INVENTI-
 ON BUT ON EVOLUTION OF
 RELATION: ARTIST-RECEI-
 VER. ET VICE VERSA.
 PRINCIPLES FOR THIS RELA-
 TION. IF ASSUMED CONSCI-
 OUSLY. DEFINE THE MANNER
 OF EXISTING OF ART IN SO-
 CIETY.



**[4] RELENT ART EVE
NTS ARE UNDER
STABLE BY THEIR AC
TUALISED MEANING ONLY.**



**SO. TO SEAK FOR THE
IR CONTENT PORARY MEA-
NING IS TO SEAK FOR
PHANTOM.**



5 AS A PROCESS ANY FACT
OF ART FOLLOWS THE
CONTEMPORARY SCHEME



JUST PASSING AWAY
SCHEMA

ARTIST
HE HAS DONE IT FIRST
MASTERPIECE

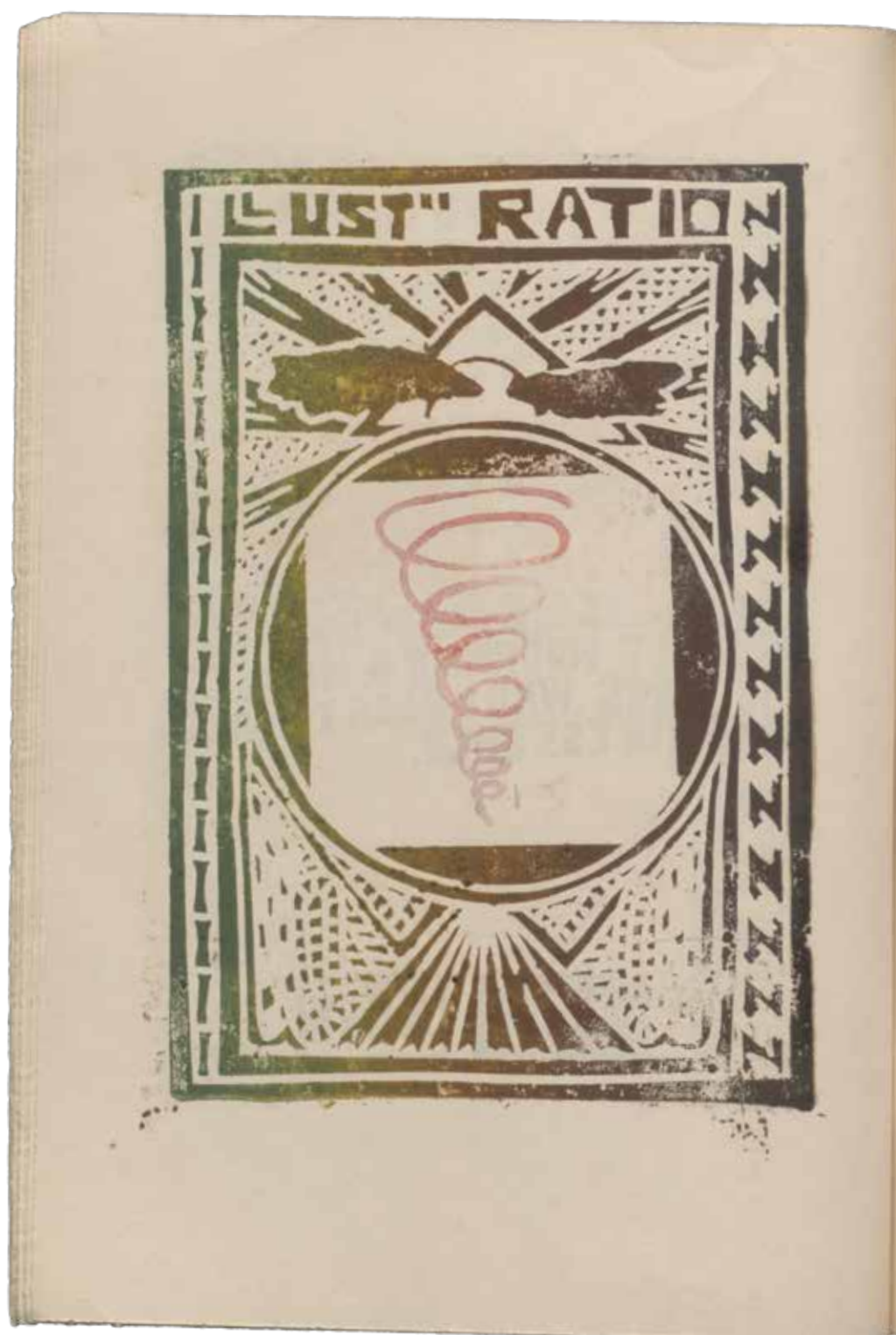
GALLERY **CRITIC**
MUSEUM **HISTORICAL** **MASS MEDIA**
PUBLIC **COLLECTION**

FURTHER SCHEMA!



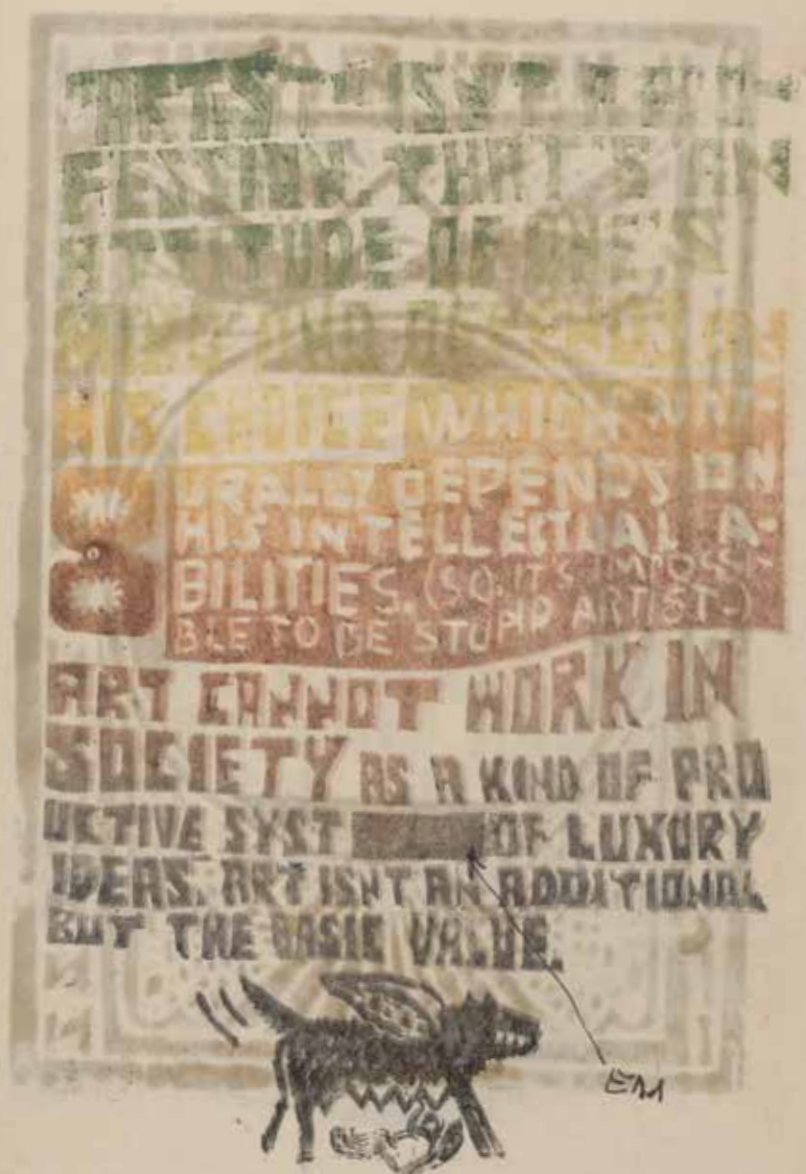
IN PRACTICE:
THERE ARE TWO
KINDS OF EHEN
T'S FROM REEM
[A] THAT ARE
POSSIBLE BY ONE'S PERSON
AL PARTICIPATION ONLY
[B] THAT
ARE OR WILL BE POSSIBLE
TO BE RECORDED AND RE-
PRODUCE WHENEVER & WHEREVER
ONE LIKES WHAT DOESN'T CHAN-
GE THEIR ESSENCE.

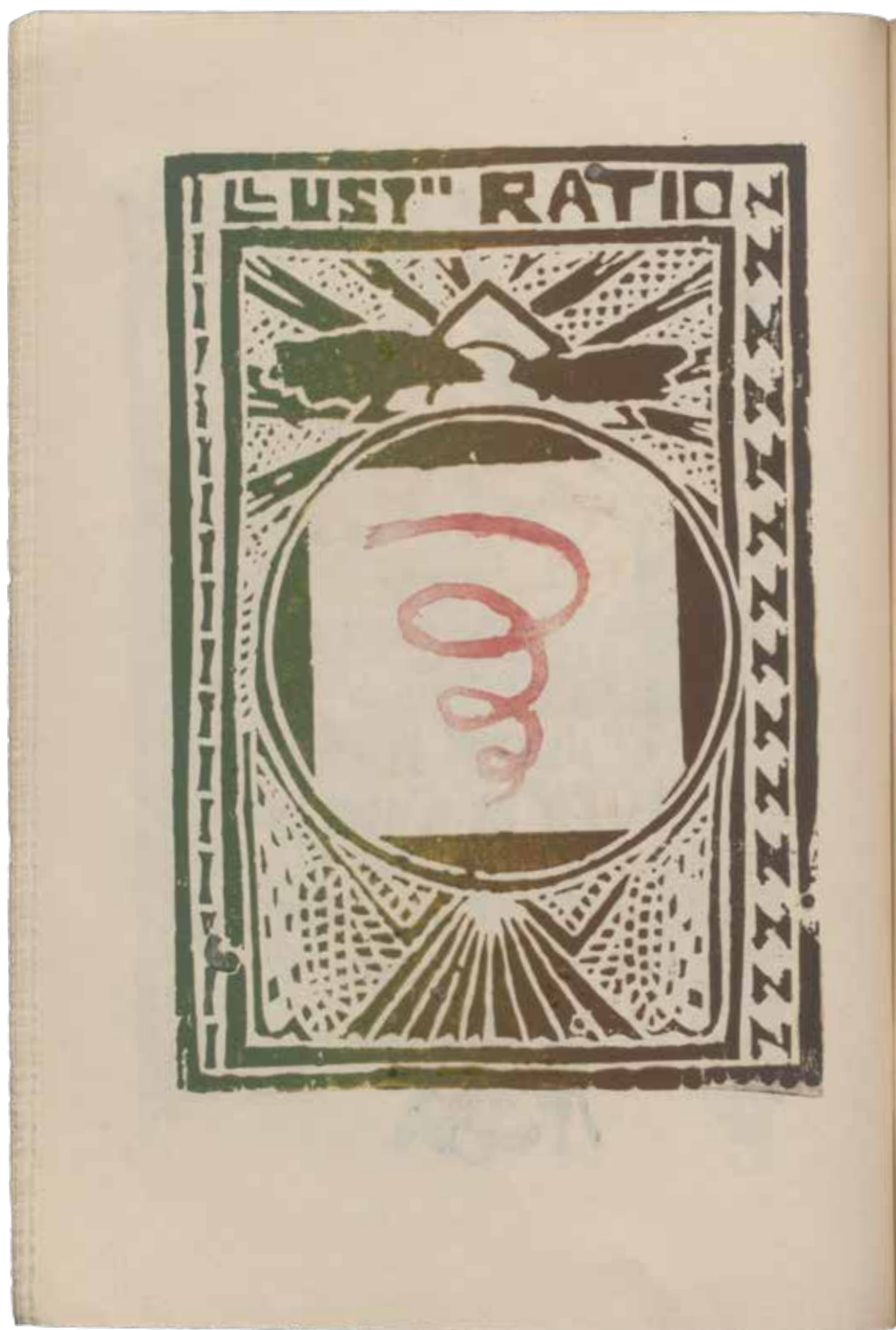


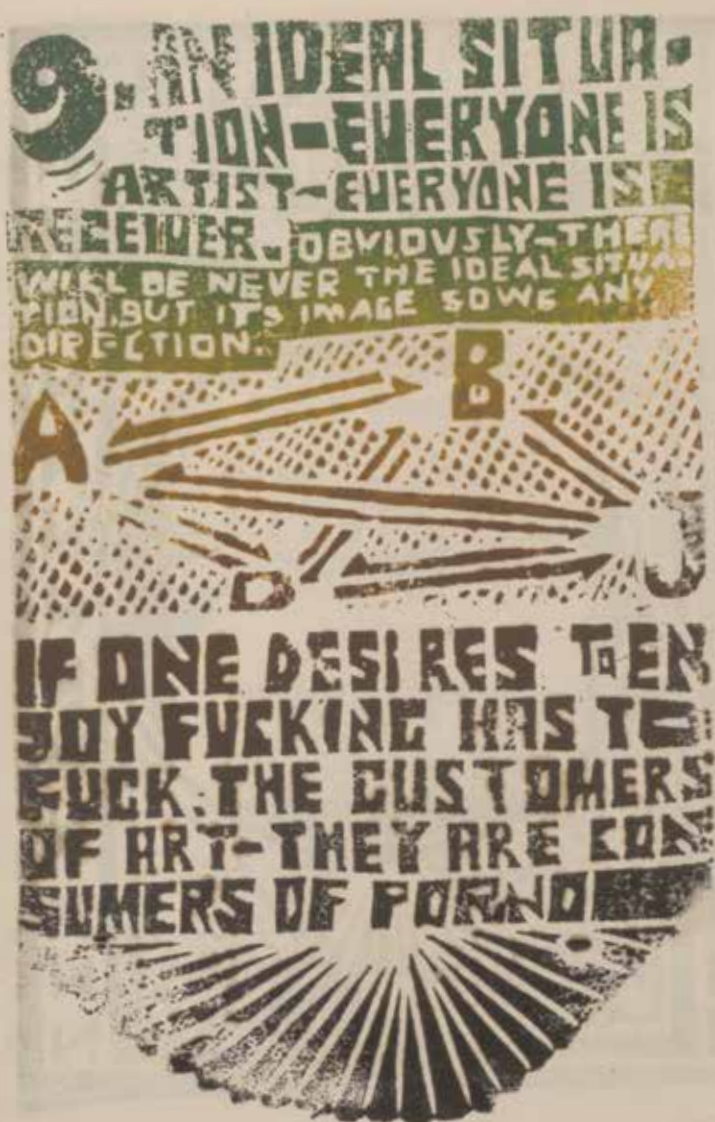














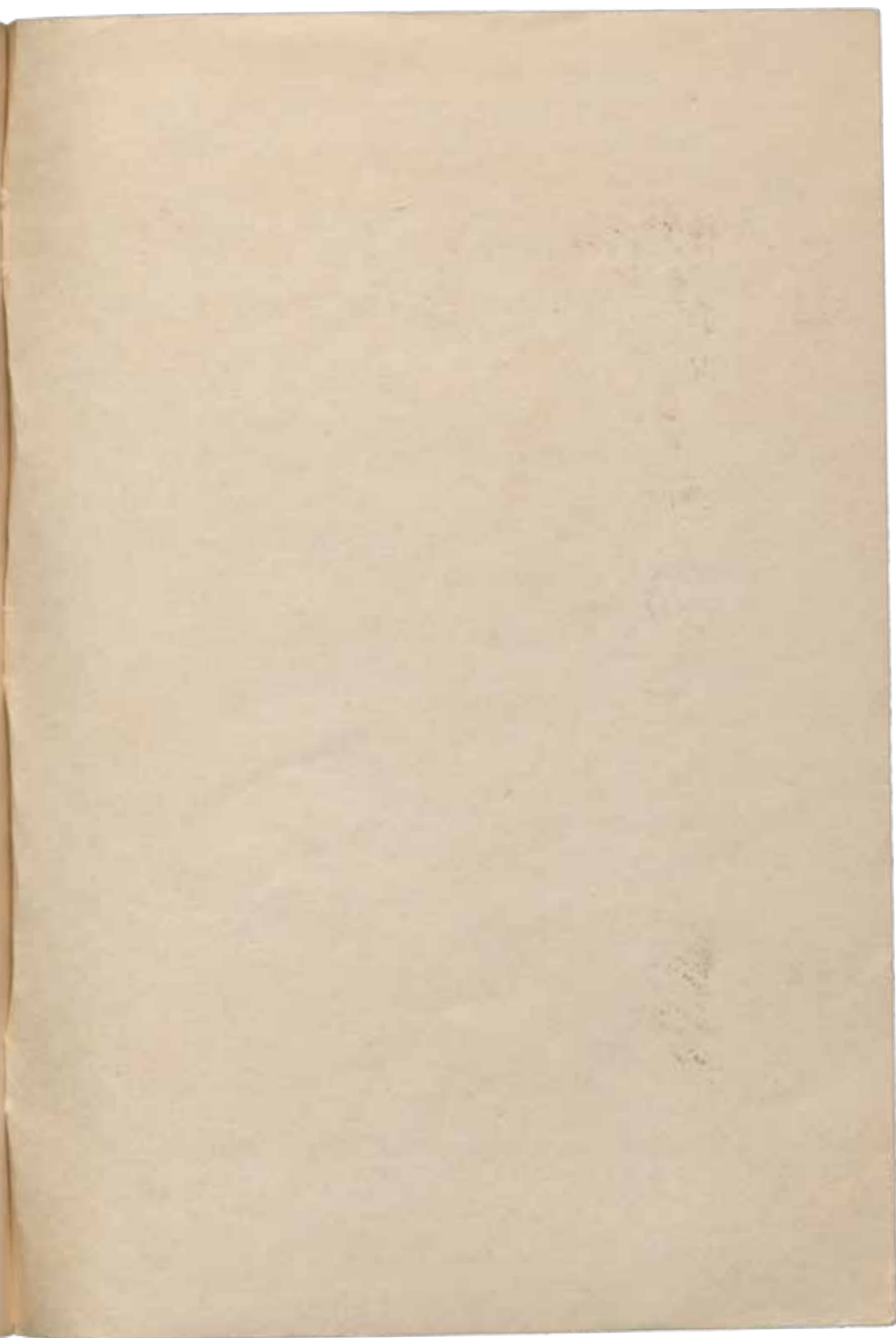
THE MOST IMPORTANT OF
THEM HOWEVER IT IS
HIDDEN OR SO PLEASE
HELP TO FIND IT AND TO
CORRECT ALL OF THEM
EVERYTHING YOU WILL SEND
I WILL PRINT IN NEXT ISS
UE OF THESE: TRY TO BE
NIKE AND LA CONNIE
SAVE MY CUTTING



PAWEL PETASZE
P.O. BOX 68
32-300 ELEBLAC
POLAND

DEAR ~~XXXX~~ YOU'VE GOT ONE OF 300
 COPIES OF FIRST ISSUE. I AM NOT SATISFIED WITH THIS ITEM AND ON THE
 OTHER HAND I NEED NEW STUFF FOR MY
 EDITORIAL SERIES "LIQUIDATED
 STAMPS". SO ANY FURTHER
 NUMBER OF COPIES DEPENDS
 ON YOUR OPINION. LET ME
 KNOW IT. SENDING BACK EN
 CLOSURE CARD. THANKS

SPECIAL THANKS TO JAROSLAW
 BAKLONEC, WHO LEAT
 ME A TIME THE CUTTING IN
 ENL BROKE PINE
 FINISHED IN KARNO





Ten Theses 2 transcription

<Cover 1>

Art theory series n° 2

Ten Theses 2

Unfinished but illustrated by Paweł Petasz and
printed by himself (Arriergarde) in Elbląg
Fall of 1979

Unlimited edition

Copy n° 1/10/30 <first issue, 10th of 30 copies>

<page 1>

TEn theses

<page 3>

There were many arts (of cooking, ha[n]
dwritting, resting, fucking and dying) Just a lot
of arts. There is one art of art (of arts)

Our father who arts in Heaven and who art
around dont know exactly what does it mean.
however we are seeking for any solution : who
will find wines – that's a competition

<page 5>

0. If art is crown of intellect, art theory or
reflection id possible in art's language only
Zerozerozerozero
art critic → 1 etc

<page 6>

Lust ratio

<page 7>

1. art is T highest human activity
it is the area of intellectual and essential
creation manifesting itself in various media

<page 8>

Lust ratio

<page 9>

2. Designation "art" is senseless, with it's
all historical baggage of handiness and
somersaults in relation to ART BUT IT CANNOT
BE HELPED

Notice: art of painting, art of thinking, art of
cooking, art of resting, art of fucking, etc. etc.

<page 10>

Lust ratio

<page 11>

3. Art develops like a man. sometime one
comes to age that wants to get an idea of
it and to create himself. this development
doesn't base on technologic invention but on
evolution of relation: artiste – receiver. et vice
versa. principles for this relation, if assumed
consciously, define the manner of existing of art
in society.

<page 12>

Lust ratio

<page 13>

4. Recent art events are understandable by
their actualised meaning only.
so to seek for their contemporary meaning is to
seek for phantom.

<page 14>

Lust ratio

<page 15>

5. As a process any fact of art follows the
contemporary schema
just passing away schema: Artist / Masterpiece
/ he has done it first / gallery / critic / mass
media / museum / historian / collection /
public /
Forthcoming schema:

<page 16>

Lust ratio

<page 17>

6. IN PRACTICE: THERE ARE two kinds of
events (from receiver point of view) A. that are
possible by one's personal participation only,
e.g.: performance, a show, etc. B. that are or
will be possible to be recorded and reproduce
whenever & wherever one likes. what doesn't
change their essence.

<page 18>

Lust ratio

<page 19>

7. Art is comprehensible for artists only. how can an eunuch comprehend casanova?

It means art in its own circle. However the question arises: how big circle?

one who wants to understand any language has to use it just for training.

<page 20>

Lust ratio

<page 21>

8. artist isn't a profession. that's an ATTITUDE of one's mind AND Depends ON his choice.

which naturally depends on his intellectual abilities. (so it's impossible to be stupid artist.) art cannot work in society as a kind of productive system of luxury ideas. art isn't an additional but the basic value.

<page 22>

Lust ratio

<page 23>

9. an ideal situation – EVERYONE IS ARTIST – everyone is receiver.

Obviously – there will be never the ideal situation but its image shows any direction.

If one desires to enjoy fucking has to fuck. the customers of art – they are consumers of porno.

<page 24>

Lust ratio

<page 25>

10. most important of them [of these theses?] however it is hidden or so. please help to find it and to correct all of them. everything you will send i will print in the next issue of theses. try to be nice and laconic. save my cutting.

Paweł Petasz

P.O. BOX 68

32300 ELBLĄG

Poland

<page 26>

Dear,

you've got one of 30 copies of first issue. I am not satisfied with this item. And on the other hand I need new stuff for my editorial series "liquidated stumps". So any further number of copies depends on your opinion. Let me know if sending back enclosed errata card. Thanks. Special thanks to Jarosław Baklaczek who lent me a tool for cutting when i broke mine finished on xmas '79

<cover 4>

Petasz

Leszek BROGOWSKI

Université Rennes 2

KWADRATURA KOŁA JEDYNEGO POLAKA: PAWEŁ PETASZ (1951–2019)

Nawet ruch *Mail Art* miał swoje gwiazdy: Paweł zajmował stałe miejsce obok Raya Johnsa, 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 : PAWEŁ PETASZ (1951-2019)

Même le mouvement Mail Art avait ses stars : Paweł occupait une place permanente aux côtés de Ray Johnson, G[uglielmo] A[chille] Cavellini et Clemente Padin¹.

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 rendus 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 cercle '77 », Paweł Petasz a mis en place à la Galerie EL un *workshop* intitulé « Carré '88 », pour interroger l'utilité pour les artistes des ordinateurs personnels, balbutiants. Il pratiquait le Mail Art déjà depuis 1973 ou 1975². Plus tard, le contenu de ses envois était parfois fabriqué sur l'ordinateur, mais le médium à travers lequel on identifie inmanquablement cette pratique est le tampon dont la matrice fut taillée à la main dans une gomme à effacer ou dans un morceau de linoleum³. 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 przekłętej przez swą powikłaną historię, środowiskiem pokolenia artystów, które nastąpiło po generacji Petasza, i miało wzrok utkwiony w społeczeństwie konsumpcyjnym, które do Polski dotarło z pewnym opóźnieniem, i wreszcie środowiskiem instytucji kulturalnych po zmianie ustroju politycznego w roku 1989.

Sytuacja Galerii EL a odkrycie

mail artu

Ćwierć wieku po zakończeniu II wojny światowej konsekwencje tej katastrofy, lecz także zarządzanie krajem pod kontrolą Związku Radzieckiego wciąż bardzo ciążyły na kontekście i życiu Elbląga, miasta liczącego dzisiaj nieco ponad sto tysięcy mieszkańców. W roku 1945 niemal cała ludność miasta (*Wikipedia* wspomina o 98 procentach) składała się z nowych mieszkańców, a mianowicie z Polaków wysiedlonych z obszarów zaanektowanych na wschodzie przez Związek Radziecki, podczas gdy dawna ludność niemiecka uciekała przed działaniami wojennymi lub też została wysiedlo-

na w trakcie jednego z największych przymusowych przemieszczeń ludności w czasach nowożytnych. Miasto zostało zniszczone w 65 procentach w wyniku działań wojennych, a ambitny projekt odbudowy jego historycznego centrum został porzucony; powrócono doń dopiero w roku 1989. Po wojnie przewidziano ostatecznie jedynie odbudowę dwóch kościołów; w jednym z nich Gerardowi Kwiatkowskiemu udało się stworzyć w 1961 roku legendarną Galerię EL. Petasz znalazł się w Elblągu w roku 1974, po studiach w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku, mieście odległym o 60 kilometrów; został tam posłany w trybie administracyjnym, aby zająć stanowisko naczelnego plastyka miasta; artyści bowiem także podlegali przepisowi, zgodnie z którym studia były wówczas bezpłatne, lecz absolwenci studiów wyższych mieli obowiązek przepracować trzy lata na etacie, który przydzieliło im Ministerstwo Pracy. Petasz przyjechał tam wkrótce po tym, jak Gerard Kwiatkowski, alias Jürgen Blum, wyemigrował do Republiki Federalnej Niemiec (RFN). 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 niemalym zachwytem – mail art. Widział w nim same zalety! Oto nareszcie forma sztuki, którą mógł eksponować w Galerii EL, eksponować zresztą na rozmaite

les médiations et tous les obstacles susceptibles de déformer les relations de-personne-à-personne entre les artistes, et l'ordinateur, appelé à apporter aux interrogations artistiques des réponses par la technologie, puissant intermédiaire⁴. 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 société⁵. » 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

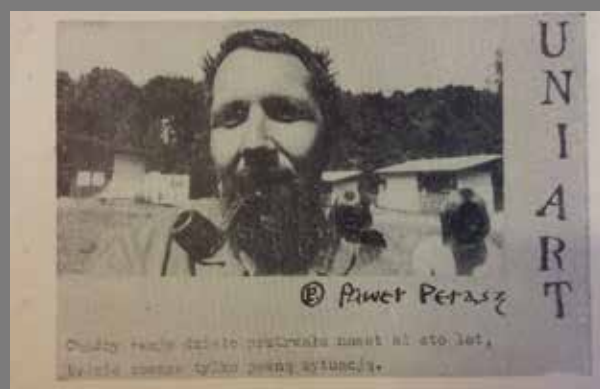
des temps modernes. La ville fut détruite à 65% lors des opérations militaires et l'ambitieux projet de la reconstruction de son centre historique a été abandonné, pour être repris seulement après 1989. Après la guerre, seule la restauration de deux églises a finalement été prévue ; dans l'une d'elles, 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 de plasticien-en-chef de la ville ; en effet, les artistes n'échappaient pas à la règle selon laquelle les études étaient alors gratuites, mais les diplômés de l'enseignement supérieur avaient l'obligation d'accepter durant trois ans le poste auquel les affectait le ministère du Travail. Petasz y est arrivé peu après que Gerard Kwiatkowski, alias Jürgen Blum, avait émigré en République fédérale d'Allemagne (RFA). Les dirigeants de la ville ont fait pression sur Petasz : s'il prenait en charge la programmation de la Galerie EL, cette « défection » devait être moins perceptible, car la Galerie EL a déjà été identifiée sur la cartographie internationale des avant-gardes d'alors. Sans enthousiasme, il a accepté d'assurer cette responsabilité de 1974 à 1976, dans des conditions matérielles difficiles à se représenter.

Lorsqu'il se souvient de cette période⁶, ce sont ces conditions, précisément, qui reviennent au premier plan : la pluie entrainait dans l'espace d'exposition, non chauffé, cela va sans dire, les débris tombaient de l'édifice encore en ruines, la poussière envahissait tout l'intérieur, d'ailleurs colonisé par les pigeons qui laissaient partout les traces de leur présence. Il a été difficile dans ce contexte d'exposer des peintures, sans parler d'œuvres sur papier, beaucoup trop fragiles pour résister à ces conditions ; mais même les sculptures y résistaient mal, se souvient Petasz, et d'ailleurs les services de la ville ne disposaient d'aucun véhicule pour les transporter. C'est dans ce contexte, matériellement extrêmement contraint, que l'artiste découvrit – non sans un certain émerveillement – le Mail Art. Il n'y voyait que des avantages ! Voilà enfin une forme d'art qu'il pouvait exposer dans la Galerie EL, exposer d'ailleurs de diverses manières, sur lesquelles il



Paweł Petasz (Gommes gravées), 1977. 7 timbres (55 x 40 mm). Gommes gravées par l'artiste (d'un seul des deux côtés), présentées dans une boîte en bois (105 x 170 x 30 mm.) Les tampons ont été utilisés dans la plupart de ses livres. Courtesy Juan J. Agius, Genève

Paweł Petasz (Rytowane gumki), 1977, 7 znaczków (55 x 40 mm). Rytowane przez artystę (na jednej z dwóch stron) gumki do mazania, ułożone w drewnianym pudełku (105 x 170 x 30 mm). Pieczątki były wykorzystywane w większości jego książek. Dzięki uprzejmości Juan J. Agius, Genewa



Même si ton œuvre perdurait cent ans, elle ne serait jamais qu'une certaine situation, tract imprimé en offset. Affichette Laboratoire de l'art Galerie EL, format A3, offset. Courtesy Galerie EL

Nawet gdyby twoje dzieło trwało 100 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 polskich¹⁰ – Petasz nawiązuje kontakt z uczestnikami sieci mail artu i zostaje wciągnięty, jak wielu polskich artystów w tamtym czasie, we współpracę. W 1977 roku, kiedy organizuje w Elblągu dużą wystawę mail artu (ponad 130 uczestników), z defini-

menait une réflexion spécifique. Autrement dit, il pouvait exposer du Mail Art sans craindre la destruction d'œuvres, ou de ce qui en tenait lieu ! Et tant pis si cela devait arriver, car c'était pour beaucoup des imprimés qui ne craignaient pas la disparition accidentelle d'un exemplaire. En effet, dans le Mail Art, l'art adopte la forme matérielle du document imprimé, posté sous enveloppe, en contraste avec l'œuvre considérée comme objet précieux, notamment parce que réalisé à la main et donc considéré comme unique. Sur un de ses tracts de cette époque, Petasz écrit : « Même si ton œuvre perdurait cent ans, elle ne serait jamais qu'une certaine situation ». L'art ne vit pas d'une promesse patrimoniale, mais de son *hic et nunc* ; cependant, écrit-il dans *Ten Theses 1*, livre d'artiste de 1978 dont nous donnons ci-dessous une transcription intégrale, « en réalité, il y a des faits d'art 1. qui sont possibles seulement à travers la participation personnelle en un lieu et temps déterminés, 2. qui sont ou seront possibles à travers l'enregistrement et reproduits en un lieu et temps quelconques⁷. » Cette thèse exprime à sa manière l'essentiel des analyses benjaminienes sur l'époque de la reproductibilité dans l'art⁸.

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'État⁹ 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 anonymes¹⁰ – que Paweł Petasz prend contact avec les acteurs du réseau du Mail Art et se trouve, comme nombre d'artistes polonais à cette époque, entraîné dans les échanges. En 1977, lorsqu'il organise à Elbląg une grande exposition de Mail Art (plus de 130 participants), par définition internationale, il est

cji międzynarodową, jest już dobrze zintegrowany z tym środowiskiem, czyli siecią, i w nim rozpoznawalny. Co prawda, większość archiwum Galerii EL z okresu 1975–1977 jest dzisiaj uznawana za zaginioną, i to nie z powodu lichych warunków materialnych ówczesnej przestrzeni wystawowej! Jednak informacje o eksponatach tego typu wystaw daje się odtworzyć, gdyż towarzyszyły im katalogi, prawdziwe almanachy tej sieci, wysyłane do wszystkich uczestników, z których każdy mógł z kolei podjąć się zorganizowania nowej wystawy. W ten sposób sieć funkcjonowała i rozrastała się – jak lawina lub kłęczce. Organizacja wystawy mail artu polegała na tym – Petasz mówi o tym w rozmowie nagranej przez Macieja Bychowskiego – że wychodziło się od takiego spisu adresów i wysyłało zaproszenia, często bez żadnej selekcji, a niekiedy bez określonej tematyki. Na przykład: niemal dwudziestka polskich artystów figurowała w katalogu wystawy zorganizowanej przez Centre de Documentació d'Art Actual w Barcelonie w roku 1980: Leszek Brogowski, Jan Chwałczyk, Marta Dłubak, Andrzej Dudek, Wanda Gołkowska, Marek Janiak, Zdzisław Jurkiewicz, Zofia Kulik, Przemysław Kwiek, Andrzej Kwietniewski, Marek Kołaczkowski, Jerzy Rosołowicz, Kajetan Sosnowski, Zdzisław Sosnowski, Teresa Tyszkiewicz, Stanisław Urbański, Andrzej Zuzel. W katalogu tej wystawy widzimy Petasza w towarzystwie Ulisesa Carrióna, który wysłał tam swoją książkę artysty *Second Thoughts* z 1980 roku, zawierającą wiele jego tekstów teoretycznych, w tym „The New Art of Making Books.” Temu meksykańskiemu artyście – który stworzył w Amsterdamie w 1975 roku pionierską księgarnię Other Books and So, przestrzeń poświęconą książkom artystów – powierzył Petasz redakcję 5 numeru pisma *Commonpress*, które zaczęło się ukazywać w grudniu 1977 roku.

Omówienie tych wszystkich elementów kontekstu jest ważne przede wszystkim dla odtworzenia źródeł postawy artysty, naznaczonej – jak widzieliśmy – wielką mizérią materialną, lecz także przez specyficzny kontekst polityczny, które w równym stopniu przyczyniły się do zbudowania pewnej ultraminimalistycznej estetyki, do której Petasz przystał, a nawet się z nią utożsamiał, estetyki, w której robić mniej nie 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. Znały 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 Gólkowska, 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'esthétique¹¹. Dans le cas du Mail Art est notamment mise au premier plan la valeur des contacts noués et maintenus entre les artistes de différents pays à travers les courriers postaux et sans aucun intermédiaire.

Petasz avait-il conscience de l'importance de son œuvre et des choix artistiques qui l'ont fondée, notamment sur la scène polonaise ? L'esquisse biographique publiée ci-contre montre un homme concentré sur les valeurs essentielles et indifférent à la reconnaissance par les artistes professionnels ; ses thèses théoriques condamnent le détournement de l'art à des fins de compétition, et elles se moquent de l'idée de génie ou de talent, car l'artiste a renoncé à toute exubérance virtuose de la forme. Cette modestie comme posture dans la vie est en cohérence avec sa démarche artistique : l'art n'est pas une offre de marchandises de luxe, pas plus qu'une collection de prix et distinctions, de médailles et d'autres titres de reconnaissance. C'est un mode de vie que Paweł Petasz a, semble-t-il, assumé sans concession, après avoir gravé cette première thèse de sa théorie : « 1. L'art est la plus haute activité humaine. Il est un champ de création intellectuelle et essentielle qui se manifeste à travers différents média¹² ».

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), wydany w tym samym 1972 roku – Andrzeja Kostołowskiego z jego małymi publikacjami teoretycznymi i aforystycznymi, Jerzego Beresia z jego ascetycznymi performansami itd.

W rzeczy samej, o ile recepcja sztuki Petasza w Polsce przypomina płaski encefalogram, o tyle jego recepcja i jego wpływ jako wydawcy i artysty mail artu wydają się szczególnie znaczące na Węgrzech. Co prawda, w tym kraju ukazał się tylko jeden numer *Commonpress* – wobec, przykładowo, co najmniej piętnastu w USA, dwunastu w Niemczech i czterech w Polsce – lecz ta publikacja odcisnęła swoje piętno na historii Artpool Art Research Center, założonego w Budapeszcie w 1979 roku przez György Galántai i Júlię Klaniczay, które posiada dziś najważniejsze archiwum sztuki węgierskiej i mail artu w Europie Środkowej. Interesując się tym archiwum, które jest również ośrodkiem badawczym, Łukasz Guzek, redaktor naczelny czasopisma naukowego *Sztuka i Dokumentacja*, nawiązał współpracę z Artpool, nie przypuszczając, że znajdzie tam kopalię dokumentów dotyczących Petasza. Zupełnie niezależnie od tych kontaktów, program Galerii A4 przewidywał wydanie poświęcone Petaszowi, który nawiązał kontakt z Galántaiem i Klaniczay za pośrednictwem sieci mail artu w roku 1978. Ich kontakty zaowocują opublikowaniem 51 numeru *Commonpress* w roku 1984.

Zatytułowane *Hungary Can Be Yours*, wydarzenie to wzbudziło niepokój węgierskiej policji, zwłaszcza z powodu dużej wystawy zorganizowanej przez kolektyw Artpool pod tym samym tytułem w styczniu 1984 roku; węgierskie KGB wysłało na miejsce jednego ze swych agentów, podającego się za Zoltána Pécsiego, który zabawił się w krytyka sztuki z punktu widzenia policyjnego nadzoru nad środowiskiem ludzi kultury. Mimo wielu błędów rzeczowych, które zawiera, przytaczamy poniżej angielskie tłumaczenie owego dokumentu, jedyne w swoim rodzaju. Zwróćmy uwagę na jego trywialnie biurokratyczny charakter, na zawarty w nim szczegółowy opis publiczności, w tym na przykład László Bekego (opis skądinąd ciekawy z socjologicznego czy antropologicznego punktu widzenia), ale również na praktykę ówczesnej propagandy, polegającą na braniu pewnych słów w cudzysłów, aby z góry podważyć zasadność ich użycia (na przykład: „najbardziej radykalni przedstawiciele węgierskiej »opozycji«” lub „politycznie szkodliwe i destrukcyjne »dzieła sztuki«”). Wystawa *Hungary Can Be Yours*, zorganizowana przez

photocopie. Connue et reconnue 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*, 1980-1986¹³, Petasz est quasi totalement ignoré par ses compatriotes qui n'ont consacré à son œuvre ni articles¹⁴, 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 en collaboration avec Artpool, sans s'imaginer au départ qu'il pourrait y trouver une mine de documents sur Paweł Petasz, dont le dossier avait été programmé indépendamment pour la Galerie A4 de la revue qu'il dirige. Petasz, lui, a contacté Galántai et Klaniczay par l'intermédiaire du réseau Mail Art en 1978. Leurs échanges aboutissent à la publication du n° 51 de *Commonpress* en 1984.

Portant le titre *Hungary can be yours*, cet événement suscitait des inquiétudes de la police hongroise, notamment à cause d'une importante exposition organisée à Artpool sous le même titre en janvier 1984 ; le KGB hongrois a dépêché sur place un de ses agents, répondant au nom de Zoltán Pécsi, qui s'est fendu d'un exercice de critique d'art du point de vue de la surveillance policière du monde culturel. Malgré le nombre d'erreurs matérielles qu'il comporte, nous reproduisons ci-après la traduction en anglais de ce document, unique en son genre. On remarquera sa dimension platement bureaucratique, une description détaillée du public qu'il comporte, dont László Beke par exemple (description d'ailleurs non dépourvue d'intérêt sociologique ou anthropologique), mais aussi la pratique de la propagande de l'époque consistant à mettre entre guillemets certains mots, pour en contester d'emblée l'usage (comme par exemple : « les représentants les plus radicaux de l'«opposition» hongroise », ou « les «œuvres d'art» politiquement offensives et destructives », etc.). L'exposition « La

Galántaia i Klaniczay, była ważnym wydarzeniem w dziejach młodej instytucji artystyczno-badawczej, jaką był w tamtym okresie Artpool. Komisarze nie posłuchali nakazów policyjnej cenzury, która życzyła sobie usunięcia niektórych prac, ocenianych jako „politycznie problematyczne, krytyczne w sensie destrukcyjnym, a co więcej, zwłaszcza prace artystów węgierskich – podkreślał agent Pécsi – sztydzą z naszego kraju, z naszego porządku społecznego, jak również z organów bezpieczeństwa narodowego i atakują je.” Wystawa trwała więc tylko trzy dni, a wstęp na nią był kontrolowany „prawdopodobnie przez organizatorów lub przez lokalny komitet młodzieży komunistycznej” – głosi policyjny raport. Ta kontrola mogła być rzeczywiście strategią przyjętą przez organizatorów, aby uczynić z wystawy wydarzenie prywatne i dzięki temu uwolnić się od nakazów cenzury; taka strategia, często stosowana w krajach pod kontrolą Moskwy, mogła zapewnić organizatorom bezpieczeństwo prawne, lecz w żadnym razie nie powstrzymywała policji przed interwencją.

Publikując ten raport na stronie internetowej Artpool, Galántai opatruje go krótkim komentarzem. Dzięki swojej klarowności pozwala on uchwycić nierozłącznie ze sobą powiązane cele artystyczne i polityczne mail artu, w którym materialne zniszczenie prac jawi się jako wydarzenie bez znaczenia wobec bezpośredniego nawiązywania relacji przez osoby, co było istotą tej praktyki, przy czym owo nawiązywanie relacji odbywało się bez żadnej mediacji instytucjonalnej jakiegokolwiek natury. Aby dotrzeć do dzieł mail artu, nie potrzeba muzeów ani galerii, nie potrzeba 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 przesesyłek, 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 rozumiał sens przenośny¹⁶ – 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.

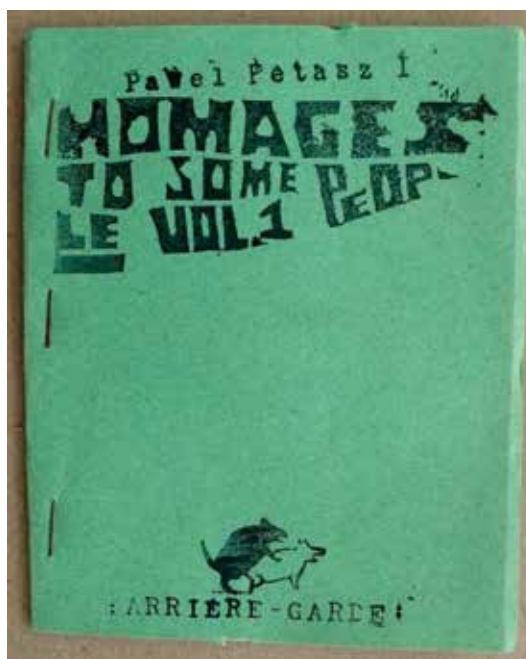
J'ai décidé de publier le matériel contenu dans le dossier intitulé « Painter » parce que l'œuvre de toute ma vie ne peut être comprise que si l'on connaît l'environnement dans lequel elle s'est construite. C'était un monde où, par la pratique de la surveillance de la culture, la police secrète cherchait à contrôler l'ambiance générale, la pensée et les normes personnelles, ainsi que les circonstances d'une activité sociale acceptable.

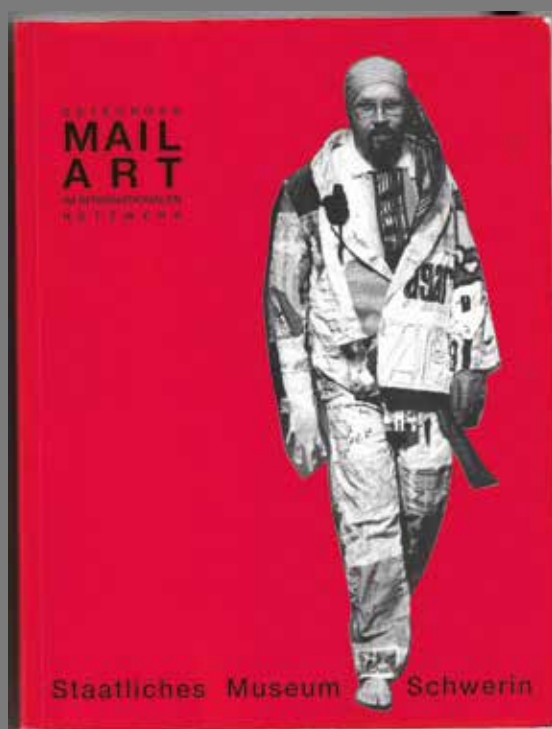
Je peux affirmer avec certitude que la plus grande perte subie par l'art hongrois n'a pas été la confiscation de bon nombre de courriers, mais la destruction des relations humaines normales, mise en œuvre par le réseau de surveillance, par la pratique systématique (et ce pendant des décennies) de la 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.

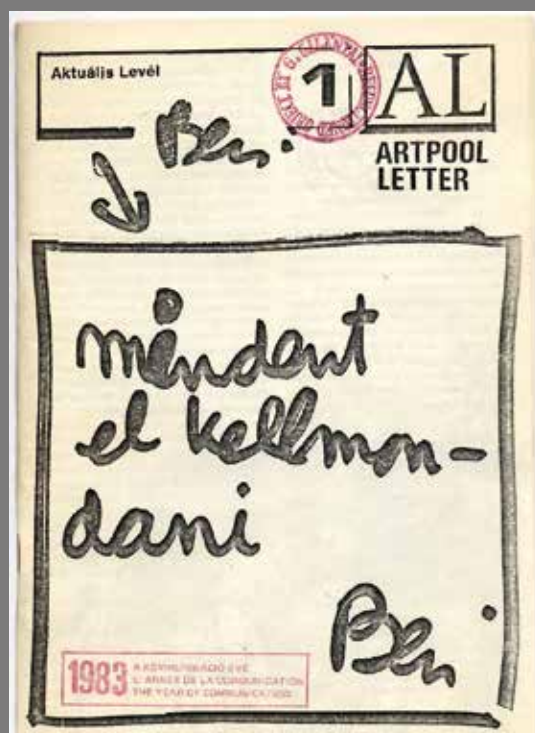
Dans son rapport, Zoltán Pécsi souligne, précisément, qu'il a compris les allusions politiques qu'enveloppent certains travaux d'artistes – les dessins de Miklós Erdély par exemple, ainsi que ceux d'autres contributeurs –, mais il reconnaît en même temps que l'artiste peut toujours « s'en défendre facilement 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 figuré¹⁶ – c'est bien ! –, mais il admet que l'on peut légitimement « faire l'idiot » et résister ainsi à la suspicion. On voit clairement que le principe du policier, qui admet la mauvaise foi des auteurs, déforme sa compréhension, car





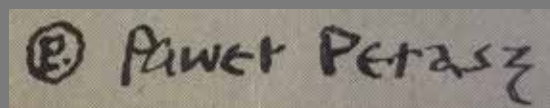
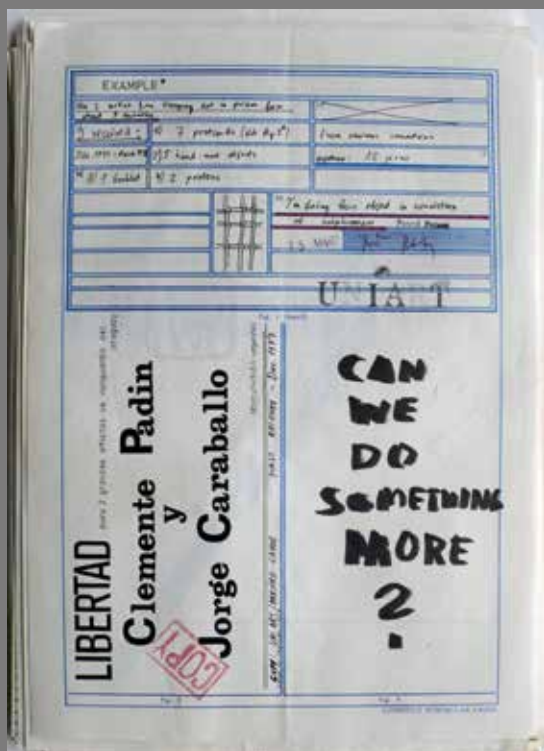
Couverture du catalogue *Mail Art: Osteuropa im internationalen Netzwerk / Mail Art: East Europe in the International Network*, 1996. La photographie représente Paweł Petasz habillé d'un accoutrement qu'il a cousu lui-même à partir de morceaux de tissus que lui ont envoyés en 1980 à sa demande les artistes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

Okladka katalogu *Mail Art: Osteuropa im internationalen Netzwerk / Mail Art: East Europe in the International Network* z roku 1996. Fotografia przedstawia Pawła Petasza z ubraniu, które uszył z kawałków tkanin, które na jego prośbę przysłali mu w 1980 roku artyści sieci mail artu.



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>

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 znuansować 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 wernisazu *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: obskurantcka 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 Wę-

grzech skądinąd wcale nie dzieje się dużo lepiej ćwierć wieku po upadku bloku sowieckiego.

Rozumiemy, w czym rzecz: nawet jeśli ten policyjny raport nie wymienia Petasza, to wystawa *Hungary Can Be Yours* przedstawiała poszerzoną zawartość 51 numeru pisma *Commonpress*, pisma, którego był on pomysłodawcą i twórcą. Dwadzieścia pięć egzemplarzy tego numeru wydrukowano w 1984 na kserokopiarce, później zaś, w roku 1989, wykonano jeszcze trzysta egzemplarzy drukiem czterobarwnym.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 désidéologiser cette vision.

À un autre titre encore, le rapport de Pécsi est à ajouter au dossier de l'art polonais de cette époque. Il fait état de la participation de l'opposition politique d'antan au vernissage de « Hungary can be yours ». Or, une telle alliance ne s'est jamais produite en Pologne, alliance de l'opposition politique, qui naviguait entre les *thématiques* du libéralisme économique et de la souveraineté nationale, et les artistes qui expérimentaient de nouvelles *formes* de pratiques culturelles. Janusz Bogucki, militant en faveur du régime en place dans les années 1950, mais converti à l'approche de l'art par le biais du sacré dans les années 1980, a notamment tenté une médiation entre les milieux artistiques et l'Église. Cette dernière a été relativement ouverte, au point d'accueillir au sein même des lieux de culte bon nombre de manifestations artistiques qui n'ont pu trouver leur lieu d'expression, notamment pendant la loi martiale et la période du boycott qui s'en est suivie. Tout le monde sait ce qu'ont donné de nos jours ces tentatives d'ouverture prudente de l'Église à l'égard des artistes et ce désintérêt de l'opposition de jadis pour l'art contemporain : une scène politique rétrograde, à tonalité de populisme nationaliste et ultraconservatrice, dont

sont bannies les expérimentations des *nouvelles formes* de pratiques culturelles, de l'intelligence collective et d'organisation sociale et économique. Le Mail Art a indéniablement été l'une de ces expérimentations. La Hongrie, d'ailleurs, ne s'en tire pas beaucoup mieux un quart de siècle après la fin du bloc soviétique.

On l'aura compris : même si ce rapport policier ne mentionne pas Petasz, l'exposition « Hungary can be yours » présentait le contenu élargi du n° 51 de la revue *Commonpress*, revue dont il a été l'initiateur et le créateur. 25 exemplaires de ce numéro ont été imprimés sur une photocopieuse en 1984, puis, 300 exemplaires en quadrichromie en 1989¹⁷. 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 zarejestrowa-

nego, jak zresztą wiele struktur wydawniczych tego typu¹⁸), 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 grafiką, 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 Moëglin-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 Dzięweczyńska, 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 type¹⁸), 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 projet²⁰ ». 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 ambitions²¹. » 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, poczynawszy od 45 numeru, opublikowanego jako numer 59²⁵ 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 fakto-graficznej, w cytowanej wcześniej książce udzieliła ona również na to pytanie odpowiedzi zasadniczej, mianowicie tej, która kryje się w samej definicji czasopisma artysty: „Z zasady autorzy, wydawcy – mamy tutaj na myśli artystów – przewidują ukazanie się wielu numerów. Jakikolwiek byłby zasięg projektu, w większości wypadków nie zakłada się z góry liczby numerów, która ma się ukazać, ani daty końca publikacji.”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 Odnosząc 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 skarżał, 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 auteurs²³ ».

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 1990²⁴, 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° 59²⁵ par l’artiste canadien Gerald X. Jupiter-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, 63²⁶.

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 publication²⁷. » 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 numéros²⁸ » ; 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’autre²⁹ ». 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°s, 1977-1990.
/ Paweł Petasz puis Gerald X. Jupiter-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 courrier³¹ ». 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 Jupiter-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 adressés³². Le n° 51, *Hungary can be yours*, a justement été le premier dont Jupiter-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 daru³⁶ 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 „PRAWDZIWIYMI uczestnikami »Commonpress«” nie są zatem okazjonalnie pojawiający się w nim autorzy, lecz artyści, którzy wzięwszy udział w jednym numerze, podejmują się wydania innego. W praktyce nie wszyscy uczestnicy *Commonpress* stali się potem jego wydawcami, zapewne również dlatego, że § 7 regulaminu wymaga od wydawców pisma poniesienia wszelkich kosztów jego publikacji i mówi wyraźnie, że „nie mogą nimi obciążać uczestników.”³⁸ Powinność zostania z kolei wydawcą ma wprawdzie charakter czysto moralny, lecz antropolodzy opisali praktyki potłacz, w ramach których ci, którzy powinni „oddąć,” gdyż otrzymali wcześniej jakiś dar, oddawali czasem wyświadczone im dobro z ogromną nawiązką. Zresztą jakie to ma znaczenie, że ten czy ów artysta się od tego wymigał, skoro 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 opie-

ra status artysty na pragnieniu, które pobudza go do działania, a nie na umiejętnościach profesjonalnych – bycie artystą jest wyborem życiowym: „7. Sztuka jest zrozumiała wyłącznie dla artystów. Jak eunuch mógłby zrozumieć Casanovę?” Z drugiej strony idealna ekonomia sztuki obywateli 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 [wybrany] 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 zafundowała potem ekranami kinowymi, reklamą, lecz także wytworami sztuki. Temat ten zasługuje zatem nie tylko na interpretację psychoanalityczną, w której sztuka bywa najczęściej traktowana jako okrzęne zaspokojenie pożądania, lecz także na podejście, które nie rozdziela estetyki (czyż nie definiowano piękna przez przyjemność oglądania?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 edytor-skim intencjom. Podążając śladami Bronisława Malinowskiego⁴¹ 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 variante³³. 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-même³⁴ : bon nombre de revues, écrites, « ont adopté cette idée communautaire d'une économie mutualisée³⁵ ». 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 don³⁶ 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 calendrier³⁷. » 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 participants³⁸ ». 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 baisser. 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 chacun⁴⁰ ») ; 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 obowiązkach przyjęcia daru. Artysta, który uczestniczył w którymś z numerów *Commonpress*, skorzystał z hojności jego wydawcy; w potlachu najpierw się otrzymuje. Wprawdzie wydawca otrzymuje pracę artysty, co też jest gestem hojności; lecz jakkolwiek patrzylibyśmy na tę kolistość, nie odwzorowuje ona procesu ekonomii klasycznej: zakup i zapłata za oddaną przysługę. Uczestnicy każdego numeru powinni zatem stać się z kolei wydawcami, aby inni artyści mogli skorzystać z tej hojności, choćby nawet mieli ponieść tego konsekwencje materialne czy finansowe. Taka była zresztą podstawa funkcjonowania czasopisma *Potlatch*, wydawanego w latach 1954–1957 przez Międzynarodówkę Letrystyczną i wysyłanego pocztą do pięćdziesięciorga wybranych przypadkowo adresatów, w myśl dobrze pojętej zasady wymiany potlachu 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 (składających z 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 wprowadzająca w zakłopotanie, gdyż autor zachęca czytelnika do czynienia z niej niecodziennego użytku: „Usuń strony 1, 2, 3, zamknij książkę i oglądaj ją pod światło” – czytamy na okładce. Kartki książki są zresztą połączone ze sobą chaotycznie i nigdy nie można będzie sprawdzić, czy ich kolejność jest identyczna w każdym egzemplarzu, skoro były one scalane ręcznie, a następnie spinane z okładką. Lecz czy to ma znaczenie, skoro należy oglądać nakładające się na siebie strony pod światło? Otóż tak, ponieważ w numerze 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 Malinowski⁴¹ et de Marcel Mauss⁴², mais aussi de Maurice Godelier⁴³, 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 exemplaire⁴⁴. 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 niewyraźne? 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 wchodziły 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 stroniczy 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, usuwając 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 wprowadzających w zakłopotanie zasad, które pociągają za sobą serię paradoksów. Petasz jest artystą, lecz publikuje książkę. Jednak książka ta ma za temat nie sztukę, lecz pewną teorię sztuki. Jest to więc książka bez obrazów, zawierająca z pozoru jedynie tekst, którego forma nie jest jednak neutralna, a dopełniają ją separatory i małe ikony plastyczne, dzięki czemu książka poszerza swój wymiar plastyczny. Wszystkie te dialektyczne napięcia nie tylko ukierunkowują lekturę tej książki teoretycznej, ale również dookreślają książkę artysty; jej pstrokata forma sugeruje teorię zbudowaną domowym sposobem, co być może widać jeszcze bardziej w pierwszym wydaniu tej książki, *Ten Theses 1*, której pełną transkrypcję, z wyjątkiem stron okładowych, tutaj podajemy.⁴⁸

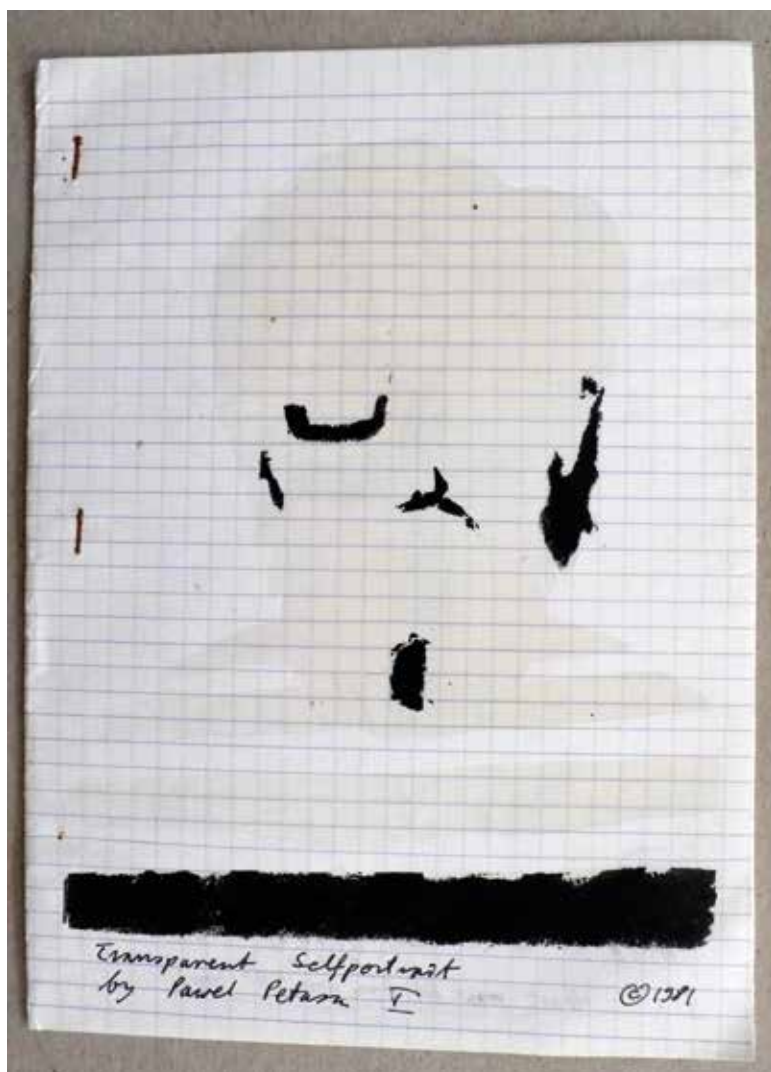
l'assemblage a été fait manuellement, et les pages ont ensuite été agrafées avec la couverture. Cela a-t-il de l'importance, puisqu'on doit regarder les pages superposées les unes aux autres, présentées à contre-jour ? Si, car on constate que dans le numéro reproduit ci-contre, il manque aussi les pages 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'apparaîtra que lorsque les trois pages seront arrachées. Le choix est cornélien : renoncer soit à l'œuvre soit au livre⁴⁵. Si l'on regarde les composantes de l'autoportrait page par page, on est confronté à des fragments dont l'ambiguïté tient à la nature même de l'image et de sa perception ; opération dangereuse et subjective, à laquelle pourtant le livre invite son lecteur. Si l'on prend, par exemple, la couverture, on peut y percevoir le contour du portrait d'un poète, musicien ou philosophe romantique, avec sa redingote typique ; cette vue partielle et partielle pourrait légitimer la thèse de l'ordre troublé des pages, comme c'est le cas de l'ordre des volumes de *Dziady* de Mickiewicz. Le champ d'associations libres s'ouvre alors qui n'a pas limites pour contenir les délires interprétatifs. Est-ce que la p. 4 nous autorise à apercevoir le visage de Hitler,

même s'il n'existe pas de photos du Führer portant des lunettes, dont un bout semble souligner l'œil ? Une grosse barbe de la page 7 est moins suggestive, mais la page 8 introduit la couleur rouge sur la bouche (moustache) et sur la gauche de la chevelure, intervention plastique qu'on peut également interpréter comme significative. L'autoportrait de l'artiste résulte finalement de la superposition de toutes ces allusions incertaines et de ces associations équivoques, à la seule exception assumée, celle des contenus religieux. On peut voir dans cette conception de l'autoportrait une variante de l'idée exposée jadis par Novalis lorsque le poète écrit que « chaque existence a son épigraphe, son titre, son éditeur, sa préface, l'introduction, le texte, les notes, etc. – ou peut les avoir⁴⁶ ». Comme nos vies, l'autoportrait est un dérivé du livre.

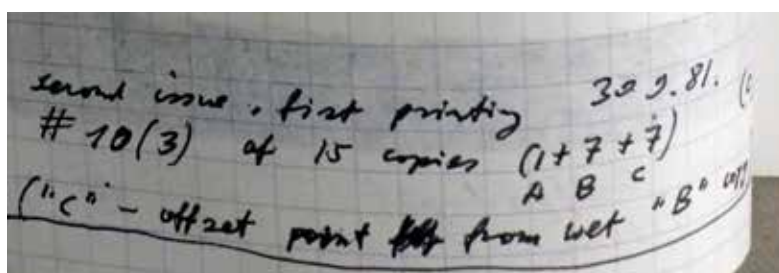
Mais à quelle vision de l'auteur a-t-on accès lorsqu'on suit ses instructions et qu'on regarde à travers le livre après en avoir supprimé quelques pages ? La curiosité m'a conduit à imprimer les pages du livre sur du papier transparent, en retirant les pages incriminées⁴⁷ ; le résultat est présenté ci-contre. 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

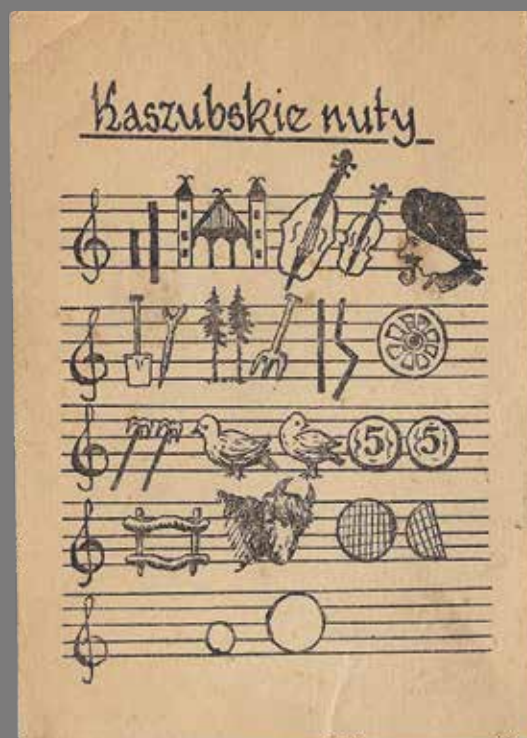
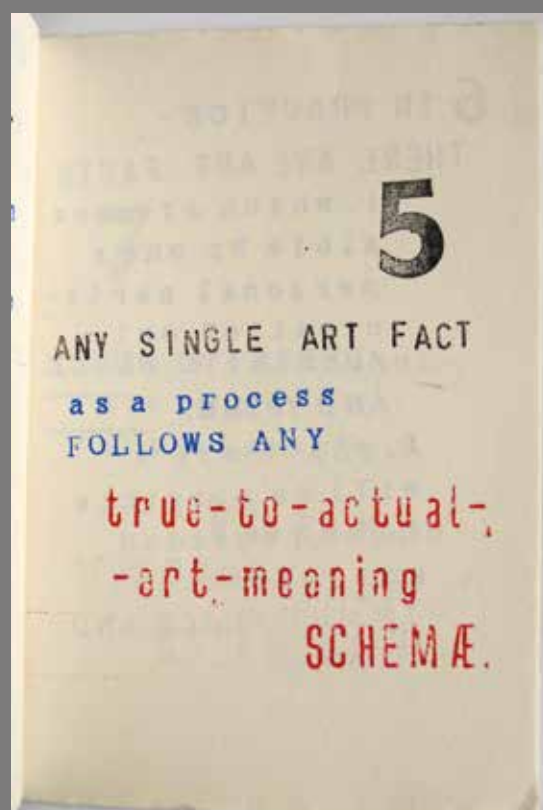
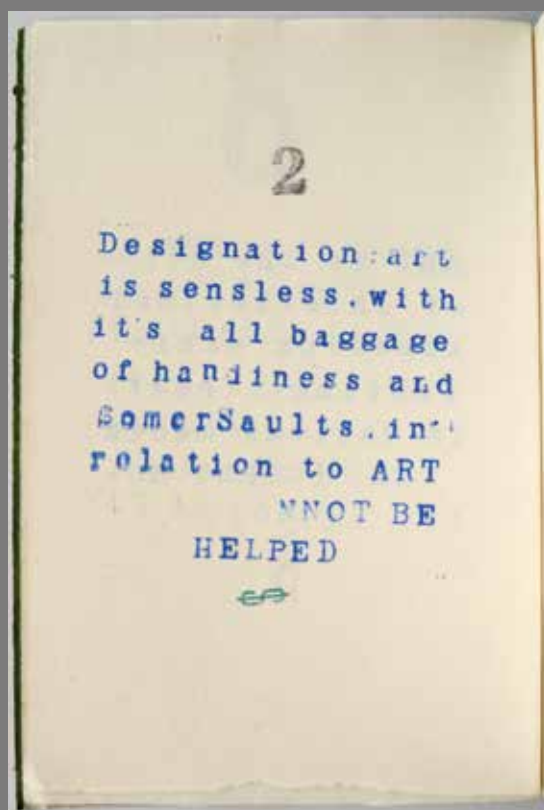


Reconstitution de l'autoportrait de l'artiste après la suppression des trois pages du livre *Transparent Self Portrait*.

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 Pełasz, *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 . 1978⁴⁹ * > / 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 / NAJWZNIOSLEJSZĄ / AKTYWNOŚCIĄ LUDZ- / KĄ. / ‡ <Strona 4> 2 / Stwierdzenie: sztuka / jest niedorzeczna, z / całym swoim bagażem / giętkości oraz / skoków niebezpiecznych w / stosunku do SZTUK / LECZ NIC NA TO / NIE PORADZIMY / ‡ <Strona 5> 3 / Ogólnie rzecz biorąc, / koncepcja / sztuki rozwija się / w sposób zmienny. W trosce o pro- / stotę historia / ustanawia sieć po- / działów tego / rozwoju i / dodaje etykiety. <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 / MÓGLBY ZROZU / MIEĆ CASANOVĘ? <Strona 10> 8 / artysta to nie jest / 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 jednego 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 jakiegokolwiek książki, otoczony marginesami. W obu przypadkach wizualna ekspresja teorii nie sprowadza się zatem do tekstu złożonego regularnymi czcionkami z drukarni lub z maszyny do pisania; kształt pisma zostaje zindywidualizowany, co zbliża go do dziedziny sztuki, w której kwestii formy nie można całkowicie pominąć w procesie czytania i w której jest ona związana z rozumieniem tekstu. Jednak technika jest rzeczywiście drukarska, ponieważ te tekstowe kompozycje są rytowane, aby stanowić pewną odmianę *rubberstamps*. Te duże stemple pokrywane są następnie w sposób cokolwiek przypadkowy czterema kolorami tuszu: zielonym, żółtym, czerwonym i czarnym; gama kolorów tuszu do pieczętek dostępna w handlu nie jest zbyt urozmaicona, nawet w systemach politycznych zdominowanych przez biurokrację. W obu tych tomach serii *Teoria Sztuki* wybór metod druku zdradza przywiązanie zarówno do formy, jak i do reprodukowalności – takie nawarstwienie paradoksów 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 przyspieszania „postępów” w sztuce, kopertę, kopulację zwierząt, spiralę, czarny kwadrat itp. Jeżeli przedstawiamy ten obraz obok tradycyjnego

du texte, mais sa mise en forme n'est pas neutre et, complétée par des séparateurs et petites icônes graphiques, le livre acquiert une dimension plastique. Toutes ces tensions dialectiques contribuent non seulement à orienter la lecture de ce livre de théorie, mais encore à définir le livre d'artiste : sa forme bigarrée suggère une théorie bricolée, ce qui est peut-être encore davantage visible dans la première édition de ce livre, *Ten Theses 1*, dont nous donnons ici la transcription intégrale, hors les pages de couverture⁴⁸.

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 maladroît : 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
. 1978⁴⁹ * > / 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 / SUIV
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 EUNIQUE / POURRAIT COMPREN
/ DRE CASANOVA ? <Page 10> 8 / artiste
n'est pas / une profession. / c'est un ÉT– /
AT d'esprit / ET / IL DÉPEND DU CHOIX
/ de chacun. <Page 11> 9 / situation
idéale : / CHACUN EST ARTISTE – /
chacun est récepteur / ‡ <Page 12> 10 /
LA FIN GÉNÉRALE / DE L'ART EST / de
développer / LA NOTION / [DE] L'ÊTRE
HUMAIN/ ‡

rebusu z regionu Kaszub, leżącego blisko Elbląga i Gdańska, czynimy to po to, by uwidocznic rolę, jaką rebus może odgrywać w rozszyfrowywaniu publikacji Petasza. Będąc równocześnie słownikiem i metodą, czymś w rodzaju hieroglifów, ten obraz ze strony 7 sugeruje, że *Ten Theses 2* nie jest książką wyłącznie do czytania, ale również do zgłębiania spojrzeniem interpretacyjnym. Ostatnia teza książki to potwierdza, podkreślając, że to, co pozostaje w niej ewentualnie ukryte, a więc do odkrycia, jest takie również dla jej autora: „10. Najważniejsza z nich [z tych tez?] jest jednak ukryta lub coś w tym rodzaju. Proszę, pomóż ją znaleźć...” A dalszy ciąg tej tezy jest znakiem zaangażowania jej autora w sieć mail artu, podczas gdy zaangażowanie to analizowano dotąd jedynie przez pryzmat pisma *Commonpress*: „(...) pomóż ją znaleźć i skorygować je wszystkie. Wszystko, co mi wyślesz, wydrukuję wraz z nowym wydaniem tez. Postaraj się być miły i zwięzły. Uszanuj moją pracę rytownika.”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 pieczętek przez wyspecjalizowany zakład, gdyby były możliwe, pozwoliłyby mu oszczędzić wiele czasu, lecz być może zatarłyby częściowo ślad autoedycji *Ten Theses*, „fabryczny znak” artysty.

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

Wydawanie nakładem autora jako konkluzja

Nawet jeśli zaradność szła w parze z systemem narzuconym Polsce przez ZSRR, którego częścią była zresztą korupcja, mit głoszący, że Petasz drukował swoje publikacje, wykorzystując jako matryce kartofle, nie znajduje potwierdzenia. Jeżeli uprawianie autoedycji, zwane też „wydawaniem nakładem autora,” można potraktować jako konkluzję tych analiz, to dlatego, że przypomina ona każdemu, że jest potencjalnym wydawcą. W tym tkwi być może rozwiązanie kwadratury koła, która począwszy od dekady 1970–1980, wytwarzała napięcie między przesyłkami pocztowymi a nowymi

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 graveur⁵⁰. » 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-crédation, 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 réseaux⁵¹.

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 wybrał go z kłopotu, kiedy zламаł 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 przygotuje w swojej serii *Grise*, na rok 2021, publikację ważnej książki Anne Moeglin-Delcroix, opartej na wywiadach z historycznymi wydawcami książek artystów, w tym zwłaszcza z Johnem Armlederem, Simonem Cuttsem, hermanem de vriesem, Michelelem 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 Moeglin-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. « Pawel 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: Pawel 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. Dziewczyńska, 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 Baklażec qui l'a dépanné lorsqu'il a cassé l'outil utilisé pour la taille. Pawel Petasz, *Ten Theses n° 2. Art Theory Series*, Elbląg, Arrieregade, 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 Pawel Petasz, *Ten Theses n° 2, op. cit.*, p. 11.

⁶ Enregistrement sonore par Karina Dziewczyńska, 1^{re} partie.

⁷ Pawel Petasz, *Ten Theses n° 1. Art Theory Series*, Elbląg, Arrieregade, 1978, thèses 6, p. 8.

⁸ Le premier recueil des essais de Walter Benjamin, *Twórcza jako wytwórcza*, 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 Pawel 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 Something 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 Moeglin-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 Moeglin-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]. *Dziela, 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 wygłosił 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; ; – separator graficzny; * – odszyfrowanie niepewne; numery stron są ujęte w nawiasy ostrokatne <>; 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 irregularly by the persons interested in publishing materials themselves. p. 110. / § 2. A will to edit 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 Bronislaw 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 ; # – 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 Moeglin-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 Moeglin-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.
- Moeglin-Delcroix, Anne. *Esthétique du livre d'artiste. Une introduction à l'art contemporain*. 2nd rev. ed. Marseille: Le mot et le reste, [1997] 2011.
- Moeglin-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.
- Moeglin-Delcroix, Anne. „1962 et après. Une autre idée de l'art.” In *Guardare, raccontare, pensare, conservare. Quattro percorsi del libro d'artista dagli anni '60 ad oggi*, 42–57. Mantova: Corraini, 2004.
- Ruscha, Ed. *Leave any Information at the Signal*. Edited by Alexandra Schwartz. Cambridge, Mass. – London: MIT Press, 2002.
- Le Livre d'artiste: quels projets pour l'art?*. Edited by Leszek Brogowski and Anne Moeglin-Delcroix. Rennes: Éditions Incertain Sens, series Grise, 2013.
- Livres d'artistes. L'esprit du réseau*. Edited by Leszek Brogowski and Anne Moeglin-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 Moeglin-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 Saïs. 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 Paweł's son (who was also named Paweł), the artist often signs his publications „Paweł Petasz I”** / Od roku 1978, data urodzenia się syna Pawła (któremu także nadano imię Paweł), artysta często podpisuje swoje publikacje „Paweł Petasz I.”

• **On the cover of the artist's 1980 book *To we read: “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.

ENGLISH SUM- MARY

Leszek BROGOWSKI

QUADRATURE OF THE CIRCLE OF A UNIQUE POLE : PAWEŁ PETASZ (1951-2019)

In 1974, Paweł Petasz (1951-2019) moved to Elbląg - a small town in the North of Poland, known to artistic circles thanks to the El Gallery founded in 1961 by Jürgen Blum. Petasz led the institution as its director from 1974 till 1977 – and in that year he organized there a big exhibition of Mail Art: *In the Circle '77* (more than 130 participants). Existing conditions of the gallery's financial insecurity and of the authoritarian regime which limited one's liberty in expressing political views contributed to Petasz's discovering Mail Art of which he became one of the noted actors, known and collaborating with numerous artists internationally..., yet not in Poland where he was – and still is – virtually unknown. Various manners in which one was able to practice Mail Art allowed Petasz to outplay the constraints of the Polish context at that time: facilitated transport, relative freedom of correspondence, and above all the characteristics of print which might avert destruction or confiscation of copies. What is more, to Petasz being a mail artist essentially meant being a publisher: “the REAL participants of *Commonpress* [are] publishers, isn't that a scoop?!,” he wrote. Certainly, the introduction of the photocopy technology was belated in Poland, but the artist printed many of his works in offset, unofficially of course, ‘under the counter’ (corruption was part of the Polish resourcefulness); and he was mainly known by his *rubberstamps*: rubber matrixes cut in erasers or linoleum plates. Thus, one cannot establish a hypothesis according to which publishing remained a domain reserved for the state and therefore few Polish artists at that time practiced small publications; if there were reasons for this disinterest, we must seek them elsewhere.

Petasz made contact with artists active within the Mail Art network in 1975, perhaps a little earlier, and soon he became one of its famous actors, or even a ‘star.’ This network stretched over the whole globe; artists from the Soviet Bloc countries and Latin America were particularly involved. Catalogues of Mail Art

exhibitions - true almanacs of the network - were sent to all participants. And so Petasz made himself many artist friends, such as Ulises Carrión, a Mexican artist who in 1975 established his own pioneer bookshop - Other Books and So - in Amsterdam, or with György Galántai who in 1979 co-founded with Júlia Klaniczay the Artpool Research Center in Budapest, and to whom, respectively, Petasz entrusted responsibility for the fifth and the fifty-first issue of his journal *Commonpress*. With time Petasz acquired an international reputation within artistic circles of Mail Art thanks to this journal, functioning as a rotating responsibility, which coordination he ultimately confided to a Canadian artist Gerald X. Jupiter-Larsen in 1983 when censorship and impaired functioning of the Polish post, since martial law was introduced there in 1981, made this task impossible for the journal's founder to pursue.

This periodical publication, like many other prints he authored, made him adopt the aesthetics of material and formal poverty associated with the practice of issuing low-cost artistic publications – *cheap artists' books, small press, petites publications, artists' prints, other books* etc. – formally modest publications, often self-published with the use of means at hand, either artistic or semi-industrial, such as offset or photocopying. Petasz was one of the very few Polish artists to have been using, since the beginning of the seventies, this radical medium - as mentioned in the introduction to this dossier - which partly explains the nearly total silence regarding his work on the part of the critics as well as artistic and heritage institutions in Poland, whereas succeeding generations of artists were swept away by the spirit of conquering the art market, after the political regime had changed in 1989.

Petasz was fully conscious of both artistic and political concerns of Mail Art, an experimental practice structured around the essential value of contacts made and maintained by artists of many different countries by means of postal exchange without any middlemen. Art is a way of life. "Artist is no a profession. This is the attitude of mind and depends on one's choice," he wrote in *Ten Theses 1*. Thus, the article analyses some elements of his conception of art and the type of exchanges which gave rise to his artwork: the economy close to that based on donations, the Arriergarde editorial structure, the practical experience in making artists' books, etc. A certain part of the analysis is also devoted to an event that took place in Budapest on the occasion of the publication of the no. 51 of *Commonpress*, entitled *Hungary Can Be Yours*, in 1984. This episode reveals actual limitations concerning the

utopian strategy of Mail Art bypassing constraints linked to the political context surrounding the artists who lived under authoritarian and totalitarian regimes. As György Galántai wrote, "the greatest loss suffered by Hungarian art was not the confiscation of a great amount of mail, but the destruction of common human relations caused by the active surveillance network - its systematic practice (and this was happening for decades) of disruption, disinformation and denunciation methods." As a matter of fact, the exhibition of the no. 51 *Commonpress* content at Artpool came as an opportunity for agents of the Hungarian secret police force to intervene; a report from this intervention is published here in English.

The paradoxes arising from the practice of publishing artists' books are put to analysis based on the example of three publications by Petasz: *Ten Theses 1* (1978), *Ten Theses 2* (1979) and *Transparent Self Portrait* (1979). The latter, a brochure of about twenty pages, includes a protocol, printed on the cover, which asks the reader to tear off three pages (the content of which consists of religious symbols), then to look at the book against the light to discover the portrait of the artist. Realization of the piece is based on the partial destruction of the book, which does not come without any problems or questioning the meaning of the gesture. This publication is a protocol, a metaphor, a book and an artistic piece - all at the same time – a clash of paradoxes typical for what is an artist's book, a cheap artist's book. *Ten Theses* concerning theory of art, of which there are two editions and several prints, develop some fundamental principles concerning Petasz's concept of art, mostly in reference to the practice of Mail Art in. He claims in particular that in an *ideal* situation art can do without common spectators, since experiencing art is more interesting and richer when one is a spectator and at the same time an artist. The ninth thesis from 1978 says it openly: "[The] ideal situation: everyone is [an] artist – everyone is [a] receiver." And it simply describes the reality of Mail Art. What Mail Art teaches us, according to Petasz, is that not only one understands art differently when one encounters it through the experience of its production; we also learn that producing art implies grasping the meaning of its production, which confronts us with the political question of alienation, as if saying: "reality can be yours."

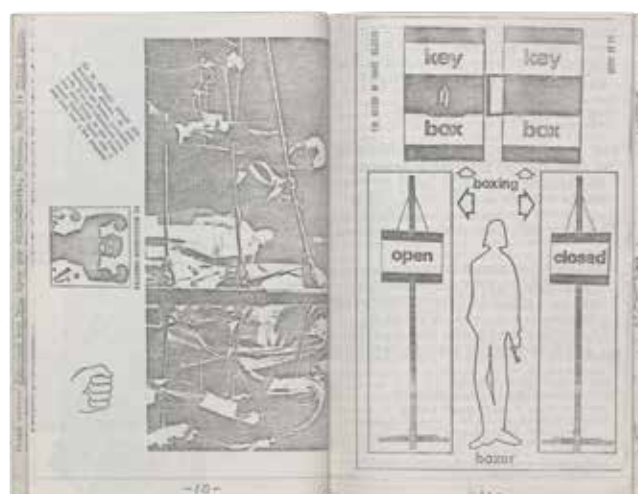
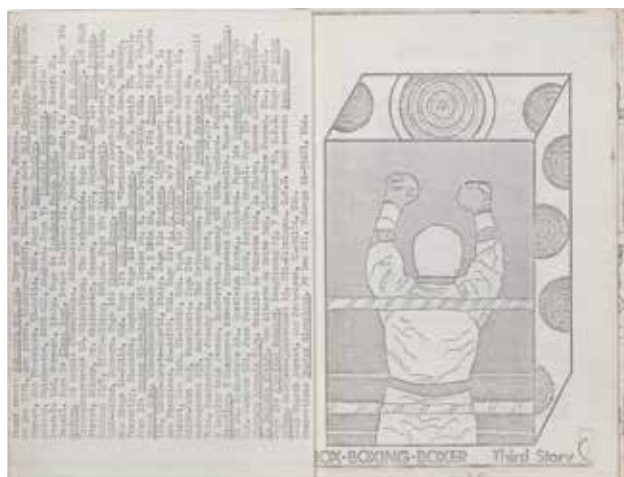
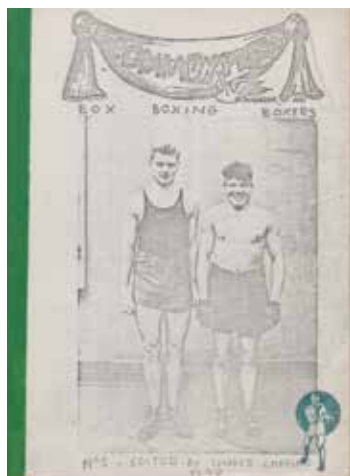
On the seventh page of *Ten Theses 2* there is a table where Petasz brings together approximately twenty graphic symbols that one can find in his various prints: a

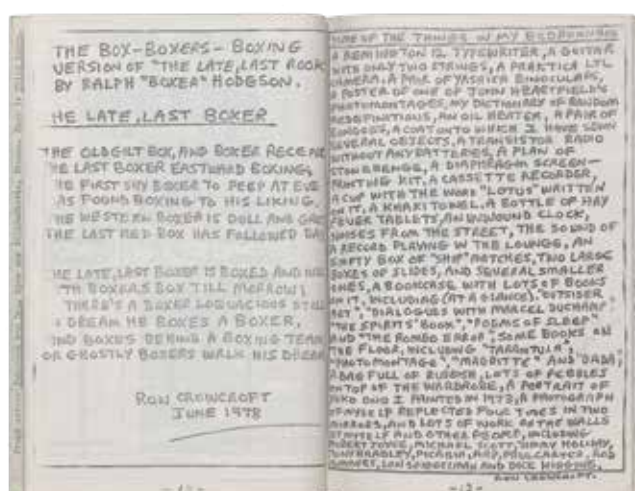
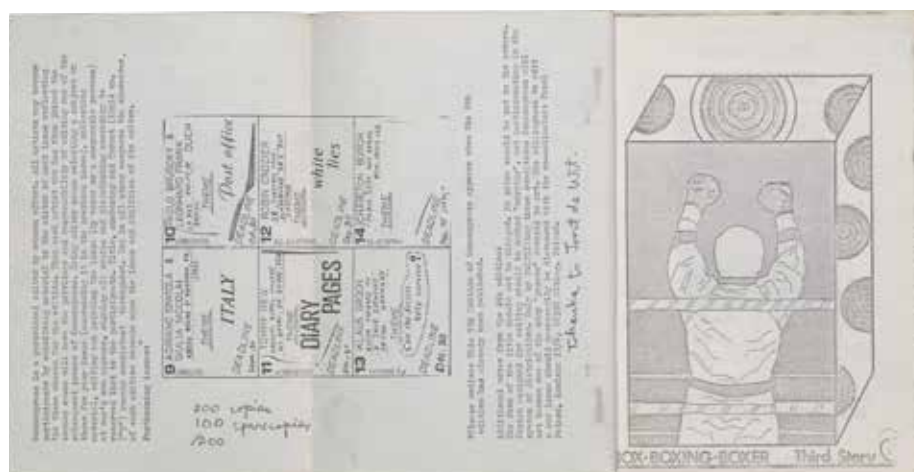
page of a book, Decalogue tables, a diagram presenting the hyperbolic acceleration of “progress” in art, an envelope, animal copulation, a spiral, a black square, etc. As books of theory *Then Theses* are also books of symbols to explore and decipher by an interpreting mind. The last thesis of the book confirms it – while specifying what might seem hidden, and therefore remained to be discovered, also to its author. Thus, in the Mail Art spirit of exchange, Petasz invited artists to contribute to completing his theses: “EVERYTHING YOU WILL SEND I WILL PRINT IN THE NEXT ISSUE OF THESES. TRY TO BE NICE AND LACONIC. SAVE MY CUTTING.” This wink highlights the laborious side of preparing text mockups engraved by hand. Self-publishing practiced by Petasz, complemented by the Mail Art network being his method of distribution, were to him the two fundamental and compatible principles of art: to provide himself with the means, however derisory they may be, in order to assert his skills in taking charge of his own destiny.

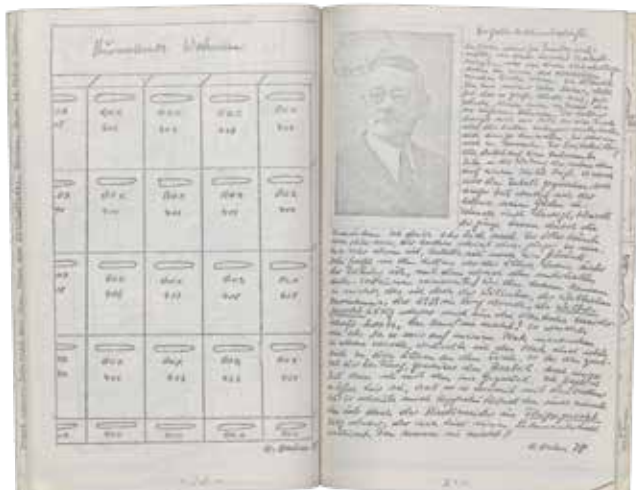
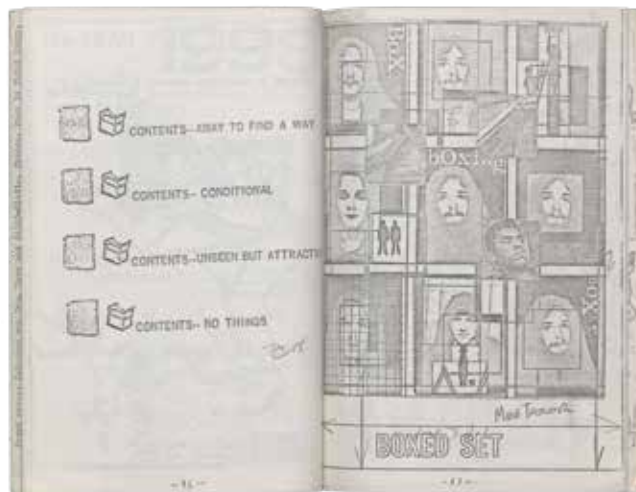
Early in 1988 Petasz questioned computers’ usefulness for artists. One of the questions remaining to be addressed in order to better understand the art of Paweł Petasz concerns the motives behind his research on the subject, as well as the answers he provided. The title of the article refers to that: the 1977 exhibition of Mail Art was entitled *In the Circle '77*, whereas the workshop devoted to art and computers, which Petasz organized in 1988, was called *Square '88*. Did he consider computers potential tools for self-publishing?

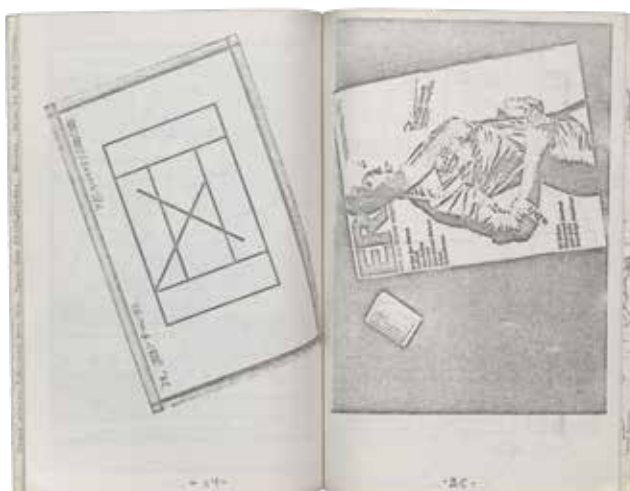
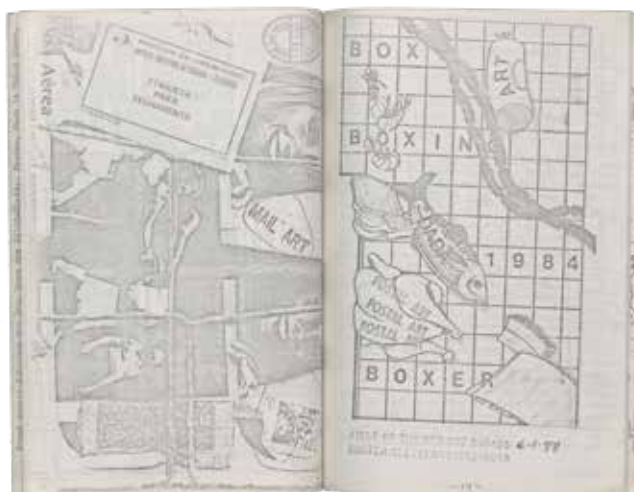
Translated from French by Katarzyna Podpora

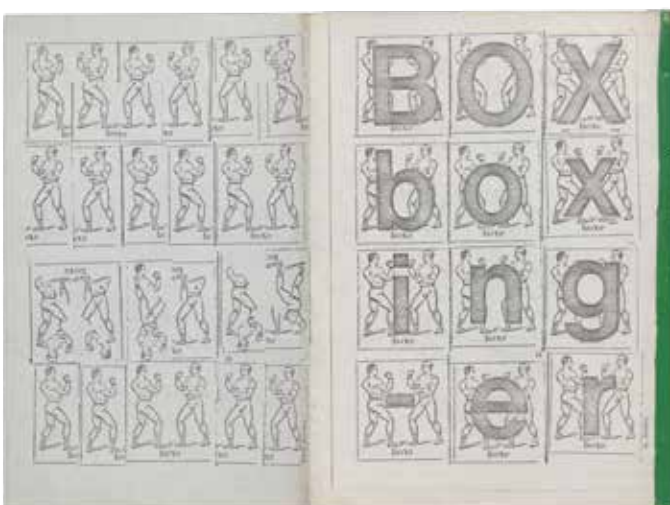
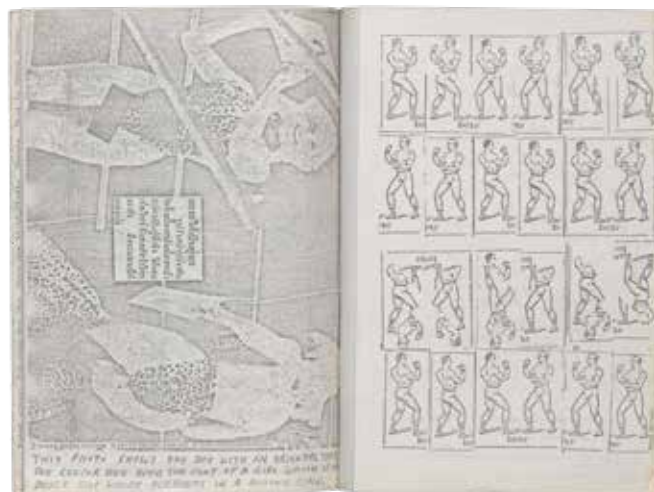
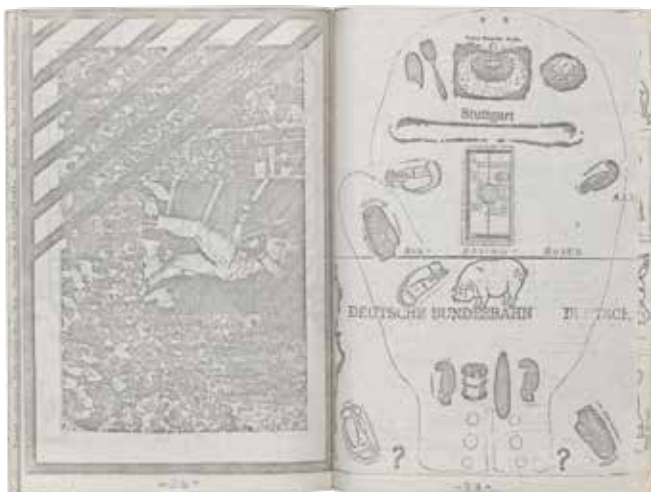
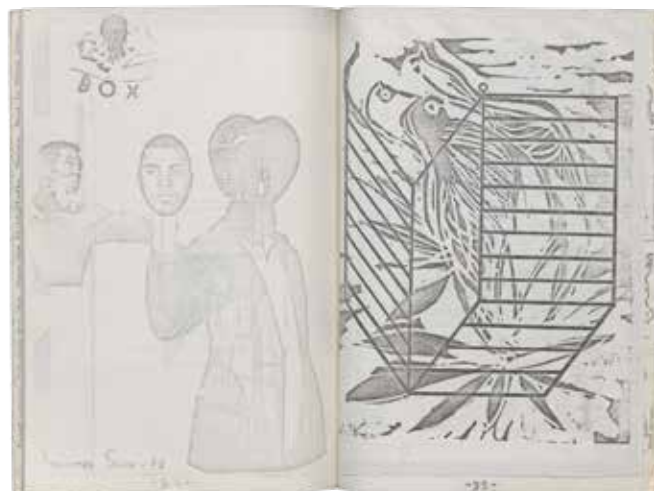
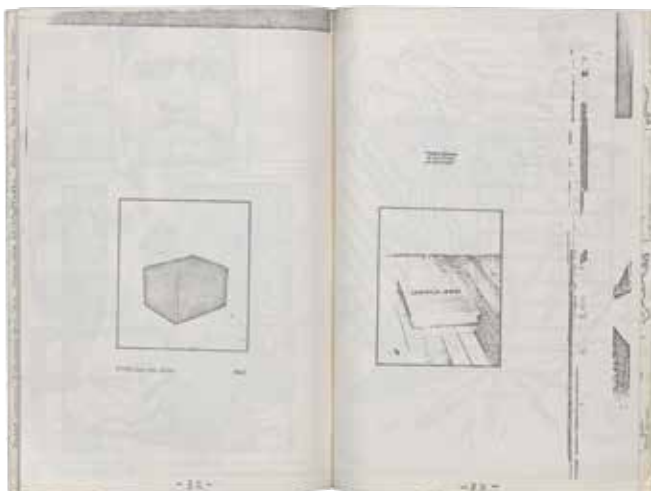


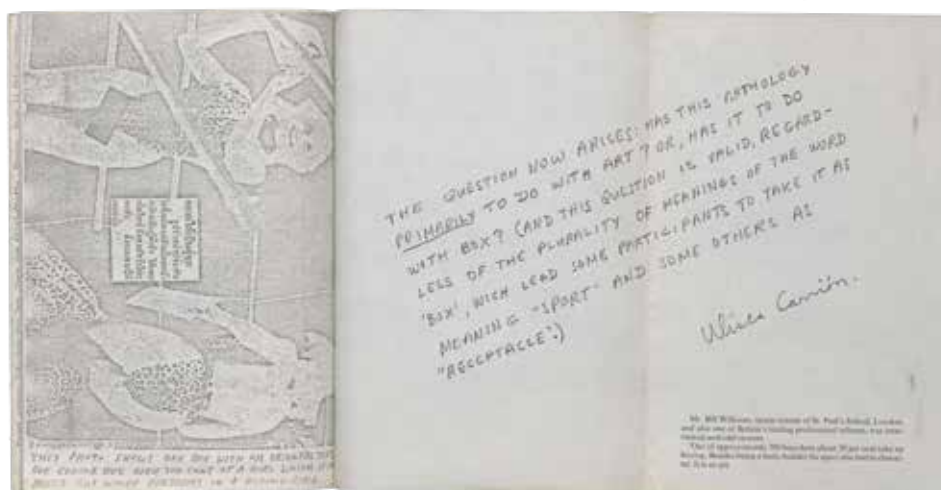












Viktor KOTUN

Artpool Art Research Center

A GHOST OF YOUR MASTERPIECE. CORRESPONDENCE BETWEEN PAWEŁ PETASZ AND GYÖRGY GALÁNTAI (1978–2007)

“Paweł Petasz, an artist, teacher and social activist, died on 11 April 2019 at the age of 67,”¹ posted the bereaving EL Gallery, having operated in Elbląg, Poland, for almost sixty years with shorter and longer interruptions, on its social media page. From 1975 to 1977 Petasz was the second director of the progressive gallery, managed by the local government.²

As can be read on the invitation from 1975 on the homepage of the municipal library of Elbląg, Petasz mainly focused on painting and organised a solo exhibition in the ‘art lab’ of EL. It was under his directorship that the gallery learned about the Mail Art network. The vibrant international Mail Art network was such a refreshing discovery for him that by 1977, the year when the crumbling gallery was temporarily closed, he had become not only an enthusiastic participant of the movement infused with democratic thought but also its outstanding organiser and active correspondent.

“I learned about mail art accidentally in 1975. It was very exciting to suddenly have a chance to participate in a world in which the Iron Curtain didn’t exist.”³

Petasz mounted the first large-scale international Mail Art exhibition in the Eastern Bloc. He displayed the material of the show titled *In the Circle '77* with 172 participants in the cultural centre Pegazus, also in Elbląg. As a comparison, Chuck Stake’s big Mail Art exhibition held in Canada in the same year had 138 participants, while Maurizio Nannucci’s show in Florence had 100. It was only the Mail Art exhibition organised by Joseph W. Huber from West Germany on the theme of environmental protection that came close to the scale of Petasz’s exhibition with its 170 participants.⁴

The list of participants at *In the Circle '77* includes the most important Mail Art artists of the time, some of whose works – including Jerry Dreva, Buster Cleveland, Guglielmo Achille Cavellini, Michele Perfetti, Musicmaster, Horst Tress – Petasz reproduced in the catalogue *Antivalues* No. 1. John Held Jr. even used the poster of this exhibition on the cover of his pioneering catalogue *International Artist Cooperation: Mail Art Shows, 1970-1985* as his tribute to the large-scale Eastern-European show.



1



2



3



4

Petasz helped several of his Polish contemporaries to join the international art scene. As Jarosław Mulczyński stated, he introduced the director of The Drawing Gallery in Poznań, Andrzej Wielgosz, into the Mail Art network, which gave him a boost in finding his own voice.⁵

As Petasz said: “The number of [Polish] mail artists were always small, fewer than twenty,”⁶ but despite this they played an important role: “The mail art network was useful, however, as one of many information holes punched through the Iron Curtain. Mail Art itself probably had little effect in breaking down Communist oppression. In a larger sense, however, Mail Art helped to free Polish artists from a feeling of rejection by others on the world.”⁷

Petasz posed the ailing question in one of his contemporary rubber stamp prints sent to György Galántai: *“If art is crown of intellect: is it crown of thorns, or the golden one?”*

It was through the Mail Art network that Petasz became acquainted with Galántai, who had started to run a community venue a few years before Petasz did. Galántai established an institution for alternative art in an abandoned chapel, receiving no support from the local government but funding it himself entirely: between 1970 and 1973 he organised his Chapel Studio in Balatonboglár, which can be regarded as the direct antecedent to the establishment of the Artpool Art Research Center in Budapest in 1979, which operates to this day and preserves among others works and letters by Petasz.

Galántai wanted to establish an art venue open to various media but not dominated by any interest group, nor under economic or political pressures. His best intentions were to create a rather fresh and valid presentation of the actual developments in the art world both in Hungary and internationally. Even then he was keen to develop liberated artistic communication in a collaborative atmosphere independent of the politically defined world.

The Chapel Studio, which today we would call an artist-run space, welcomed artists who didn’t want to always act according to the conditions imposed on cultural life by the state. Everything new and progressive in art was thriving

1. Works by Jean Michel Jauks, Musicmaster, Jerry Dreva, Horst Tress.
Antivalues, no. 1, ed. Paweł Petasz (Elbląg, Poland: Arrière-Garde, 1977).
Courtesy of Artpool Art Research Center – Museum of Fine Arts, Budapest

2. Works by the participants.
Antivalues, no. 1, ed. Paweł Petasz (Elbląg, Poland: Arrière-Garde, 1977).
Courtesy of Artpool Art Research Center – Museum of Fine Arts, Budapest

3. Cover with work by Paweł Petasz.
John Held, Jr., *International Artist Cooperation: Mail Art Shows, 1970–1985* (Dallas, Texas, USA: Dallas Public Library, 1986).
Courtesy of Artpool Art Research Center – Museum of Fine Arts, Budapest

4. Envelope with rubber stamp prints sent by Paweł Petasz to György Galántai.
Courtesy of Artpool Art Research Center – Museum of Fine Arts, Budapest

in this space during the four years of its existence (e.g. conceptual art, Mail Art, visual poetry, kinetic art, land art, actions, happenings) and the place quickly became a melting pot of critical ideas. Many Hungarian progressive artists⁸ participated in the exhibitions, happenings, events, concerts, theatre performances, and shows of experimental films, sound poetry readings, etc. organized by Galántai and his colleagues like the *Mirror*⁹ exhibition or the *Szövegek / Texts*,¹⁰ which was the very first visual and experimental poetry exhibition in Hungary and one of the last events at the Chapel Studio, which was closed down by force in 1973.

In the years after the closure Galántai's activities were made impossible: he was denied work and his acquaintances were afraid to be seen in his company. Moreover, he was forced into such a level of deprivation that his teeth fell out because of malnourishment. He managed to break out of this isolation by focusing on pursuing his creative efforts. At his solo exhibitions in 1975 and 1976 he displayed works reflecting upon his own situation as an artist and a member of society.

Mail Art emerged in 1975 in Petasz's life as a new channel of communication as well as a form of activity and a new artistic medium, while, thanks to the collaboration with Júlia Klaniczay, from 1978 Galántai became its active participant and even organiser. They founded Artpool in 1979. Galántai organized international projects, and its first Mail Art exhibition (*Sent Art*, APS no. 4) presented works by 300 artists from 24 countries (Young Artists' Club, Budapest, 1980); this was followed by almost a dozen other projects in the decade to come.

Galántai posted the programmes of the Balatonboglár Chapel Exhibition to the international mailing list he had received from Endre Tót, but first used the network as a real mail artist in 1979. Besides organising Artpool projects, he regularly participated in exhibitions organised by others. There were periods when he was part of an exhibition every day.

Galántai strove to make the Mail Art network accessible for his Hungarian contemporaries and tried to help them join the vibrant international network; as part of this ambition he published the newsletter *Pool Window* between 1980 and 1982, in which he shared news and information about Mail Art projects too. In addition to the world's numerous progressive artists, Galántai met Petasz in the Mail Art network.

Petasz "was joined by other Polish and Eastern European artists in his desire to communicate with the outside world, but his patient devotion to the Mail Art network and unique creativity made him a seminal figure in Eastern European alternative artistic circles. When the Staatliches Museum Schwerin published a catalog of their 1996 exhibition, *Eastern European Mail Art in the International Network*, they placed Petasz on the cover."¹¹ The photograph on the poster for the exhibition in Schwerin is a document from the *Intellectual Benefits of Art* Mail Art project announced in 1980. Petasz called on artists to submit textile works with dimensions of 16x23.5 cm and used these to sew a piece of clothing for himself. He took this project from Elbląg to Amsterdam upon the invitation of the Stempelplaats Gallery;¹² it was here that the photograph printed on the cover of the catalogue for the afore-mentioned exhibition on the Eastern European Mail Art network in 1996, was taken of him.

Several Hungarian names can be found among the 84 participants of the 1980 project, including that of Galántai, who issued the first ever assembling publication in Hungary with the title *Textile without Textile*.¹³

It sometimes happened that Galántai spotted self-adhesive Cavellini stickers on the briefcases of officials working at the Hungarian Ministry of the Interior; these stickers printed with the Hungarian national tricolour had probably been confiscated from his mail and were regarded as a curiosity in Hungary at the time. These officials thus involuntarily turned themselves into advertisers of these stickers, promoting the works of the Italian mail artists. Among other things, the censorship of the Polish postal services 'contributed' to the special letters characteristic of Petasz, which were sealed by sewing. "No work was more anticipated in one's mailbox during this period than that of the artist Paweł Petasz from Elbląg, Poland. In order to confound the censors in his country, he would sew his



1. Cover of *Mail Art: Osteuropa im Internationalen Netzwerk*, ed. Kornelia von Berswordt-Wallrabe (Schwerin: Staatliches Museum, 1996).
Courtesy of Artpool Art Research Center – Museum of Fine Arts, Budapest



2. Paweł Petasz standing in the show organized by him: *The Intellectual Benefits of Art*, in: "Six Mail Art Projects," *Rubber*, Vol. 3, Nos. 7-9, ed. Aart Van Barnevelt (Amsterdam: Stempelplaats, 1980).
Courtesy of Artpool Art Research Center – Museum of Fine Arts, Budapest



Paweł Petasz's envelope to György Galántai.
Courtesy of Artpool Art Research Center – Museum of Fine Arts, Budapest

envelopes shut. As a result, it became immediately apparent if his letters were tampered with. To receive a letter from Paweł Petasz, no matter what the content, was an event. There was a sense of direct involvement in an international conspiracy of goodwill in opposition to the old international order fostering division among a global brotherhood.”¹⁴

Similarly to many other Eastern European artists at the time, Petasz also became so familiar with the censors' way of thinking that it was child's play for him to know what he could post. This is how Ginny Lloyd, an American mail artist who visited him in 1981, described this: “Censorship was delaying the mails. When I prepared several pieces of mail art to send from Poland, he easily edited out the ones that would be censored.”¹⁵

The obvious postal sabotage activities and the military dictatorship introduced in Poland in 1981 put paid to postal correspondence but despite this a significant material from the Polish artist originating from the correspondence between him and Galántai accumulated in the archives of the Artpool Art Research Center, which have been augmented with materials posted by other mail artists since the 1990s, such as Zoltán Bakos, András Lengyel, Tamás Molnár, Bálint Szombathy from Hungary, Peter Küstermann from Germany and Mario Lara from the USA. Drawing on this rich material, I will attempt to form an initial picture of Paweł Petasz's oeuvre, integrating sources by art writers who are well-versed in his works.

My study contains a description of Petasz's *Ghost of Your Masterpiece* project (thus far not done by others to my knowledge), a concise summary of the history of *Commonpress*, the Mail Art magazine launched by Petasz, a list of his works included in Artpool's international projects, and several separate supplements as follows:

- a bibliography (Paweł Petasz and *Commonpress*),
- a list of artist's publications by Paweł Petasz in the Artpool's archives,
- a list of published *Commonpress* issues,
- a lists of *Commonpress* issues published by its participants,
- a presentation of the exhibition *Hungary Can Be Yours* (*Commonpress* 51) based on the reports in the secret service dossier “The Painter” kept on György Galántai.

A Ghost of Your Masterpiece

In 1982 copy artists¹⁶ in the USA were able to use colour (!) photocopiers and organise the first large-scale copy art exhibitions.¹⁷ Moreover, Ginny Lloyd, who had been photocopying art for one and a half decades, created the first copy art archives.¹⁸

“The relative ease with which North American correspondence artists could access affordable printing technologies within a climate that tolerated their publications was not enjoyed by all members of the international community.”¹⁹ In Eastern Europe copy art did not have the chance to become a popular trend: artists in this part of the world had to use all their resourcefulness and take risks just to be able to work with the black-and-white photocopiers in government offices. Government employees who made black-and-white photocopies for György Galántai and other samizdat artists illegally risked losing their job if it was found out that they had helped unauthorised people to have access to photocopying.

Like so many others around him, Petasz was unable to have access to a photocopier,²⁰ a device so readily available to those in the West; therefore, in the late 1970s he resorted to photo-reproduction, which was regarded a traditional technique available at the time. Using photographic enlargement, he made reproduced prints on docu-paper, which he stapled together into booklets; the first edition of his *Commonpress* magazine in 1977 was made using this technique, for example.



E78. *Antecedents*, poster-catalog by György Galántai, 1978.
Courtesy of Artpool Art Research Center – Museum of Fine Arts, Budapest

Two years later, in 1979, he made his series titled *Ghost of Your Masterpiece*, some of its pieces integrally fitting in with his correspondence with the members of the Mail Art network, since he reproduced projects he had received from them and posted back to them as copy art works bearing his signature style. One of these works was the modified version of the poster-publication *Antecedents* (1978) documenting Galántai's book objects.

Galántai received a great number of projects, catalogues, Mail Art works and art publications as a reply to his poster and the line stamped on it "Please send me information about your activity," which he had sent to more than one thousand foreign artists and networkers. The foundation of Artpool in 1979 and the *active archives* activity is has been pursuing ever since were to a great extent motivated by the founders' desire to make this material and share the information it contains accessible to the public. International correspondence and the exchange of information between artists signified no less than intellectual/spiritual survival for those living in the countries behind the Iron Curtain.

In her study on the relationship between Galántai and Ray Johnson, the leading figure of Mail Art in the USA, Kornelia Röder emphasised "the importance of alternative publications. They are crucial for the network of Mail Art. The network served not only as a space for communication and exchange, but also as a possibility to edit books, magazines and new forms of publications like assemblings. For East European artists the opportunity to publish within the network was very attractive because they were able to print material beyond the state control and the alternative art scene had thus found a medium to present their artworks internationally."²¹

Petasz himself sent back a notebook with a dark tone as a reply to Galántai's *Antecedents*, mailed in 1978. This unique piece numbered 26/79 formed part of his correspondence art book object

series titled *Ghost of Your Masterpiece*. It was a paraphrase of Galántai's *Antecedents* catalogue: a copy art work made of its inverted photographically enlarged reproductions.

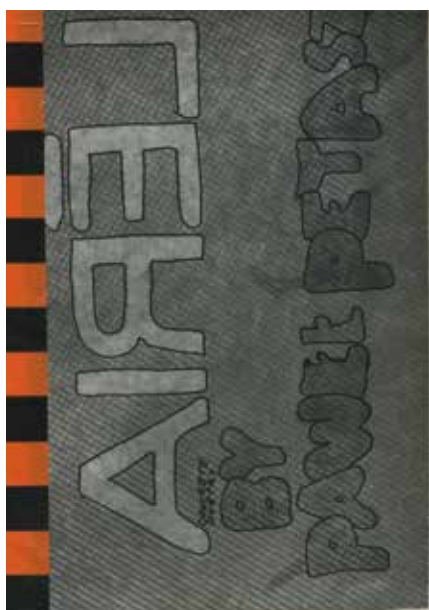
Little is known about Petasz's above-mentioned series, but it seems certain that in 1978 and in 1979 he posted reply-works – each unique and addressed personally – to his contacts by manipulating the works he had received from them. Based on the online databases, it transpired that the piece numbered 40/79 in his correspondence art series can be found in the Atelier Bonanova archives in Madrid²² (the description says that it is a booklet made using the reproductions of the postcard sent by the Atelier Bonanova), while the one numbered 55/79 (a 20-page bookwork), once posted to Russell Butler to the USA, is now preserved in the British Library²³. As shown by the descriptions of these works, both of them are reply-works that were made by creating a “ghost” copy of the original.

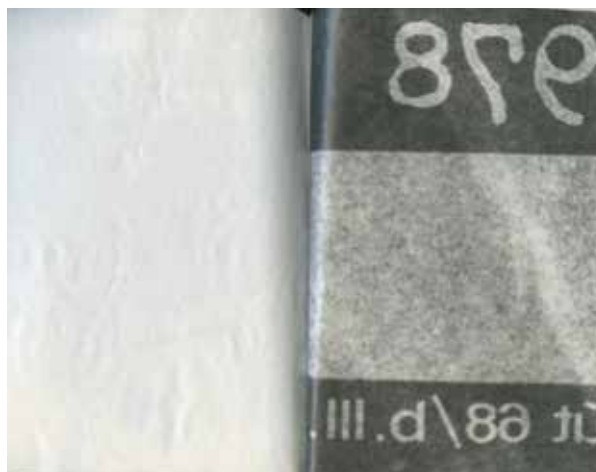
Only the serial number revealed to the addressees that the reply they received was part of a series, which they never had the chance to see in one. It is rather extraordinary that several of Petasz's works belonging to this series entered Artpool's collection. By adding these to the above-discussed bits found on the Internet we can start to understand Petasz's work method.

In addition to the work sent to Galántai, the Artpool archives preserves a postcard sent to Zoltán Bakos dated 26.03.1979 (no. 46/79), which bears the modified reproduction of the envelope Bakos had addressed to Petasz. The back of the postcard has the same rubber stamp print as the one he sent to the Atelier Bonanova: “Je prend mon bien où je le trouve.” (“I recover my property wherever I find it.”²⁴)

A work Petasz mailed to Bálint Szombathy can also be found in the Artpool archives. It is a sheet of paper folded in two with a fragmented reproduction of Szombathy's postcard *Post Card no. 2. 1979* on its right side, the rubber stamp print “Do You Recognize It? Yes! It Is the Ghost of Your Masterpiece” (which Petasz also used on his work sent to Russell Butler) at top left, as well as the numbering “Art Glossa 75/79” and the date “II.V.79” under it.

The replies Petasz received to his works was seen as a series only to Petasz himself: he mailed them back to the artists using similar methods and a few rubber stamp prints he made for this project.²⁵ The way I see it is that he intended to extend a kind gesture to his fellow mail artists by making “the ghost images of their masterpieces”, while also calling attention to the problem that if an artist posts a work that exists only in one copy, he or she is likely not to ever see it again.





1b



2



3

- 1a, 1b. Paweł Petasz, *Airel. Concrete Poetry, The Ghost of Your Masterpiece* (Elbląg, Poland: Arriere-Garde, 9th March, 1979), 26/79.
Cover and details.
Courtesy of Artpool Art Research Center – Museum of Fine Arts, Budapest
2. Paweł Petasz, *The Envelope. The Ghost of Your Masterpiece* (Elbląg, Poland: Arriere-Garde, 26th March, 1979), 46/79.
Courtesy of Artpool Art Research Center – Museum of Fine Arts, Budapest
3. Paweł Petasz, *Petart. The Ghost of Your Masterpiece*, (Elbląg, Poland: Arriere-Garde, 4th May, 1979), 75/79.
Courtesy of Artpool Art Research Center – Museum of Fine Arts, Budapest



is the periodical edited by common effort. Apart from providing materials for the particular edition (according to definite technical criteria), each of the participants is obliged Once to collect materials, to edit and print as well as to distribute edition among other participants - artists taking part in his edition - at ones own charge. Each of participants would be given at least 10 copies. The size of any single edition is depend on the number of participants. Every edition my be drawn up at choice. Only the title form, numeration and format being retained. The character of the edition depends on the abilities of the editor, who should define it, in order to announce his edition in the previous issue. Every edition is signed by its editor. Mailing materials to OUR magazine you are obliged to edit any next issue. We will come into contact with you. Send materials for next (2) edition to: Commonpress

KO DE JONGE
vredenburgstr. 10
4337 JW ROTTERDAM holland

deadline: 31.1.1978

ELBLAG • GDANSK • KALISZ • POZNAN • KOSZALIN • KAMIEN POM. STARACHOWICE • WARSZAWA

1978

SEND YOUR SLIDES TO: (35X25 CM ONLY)

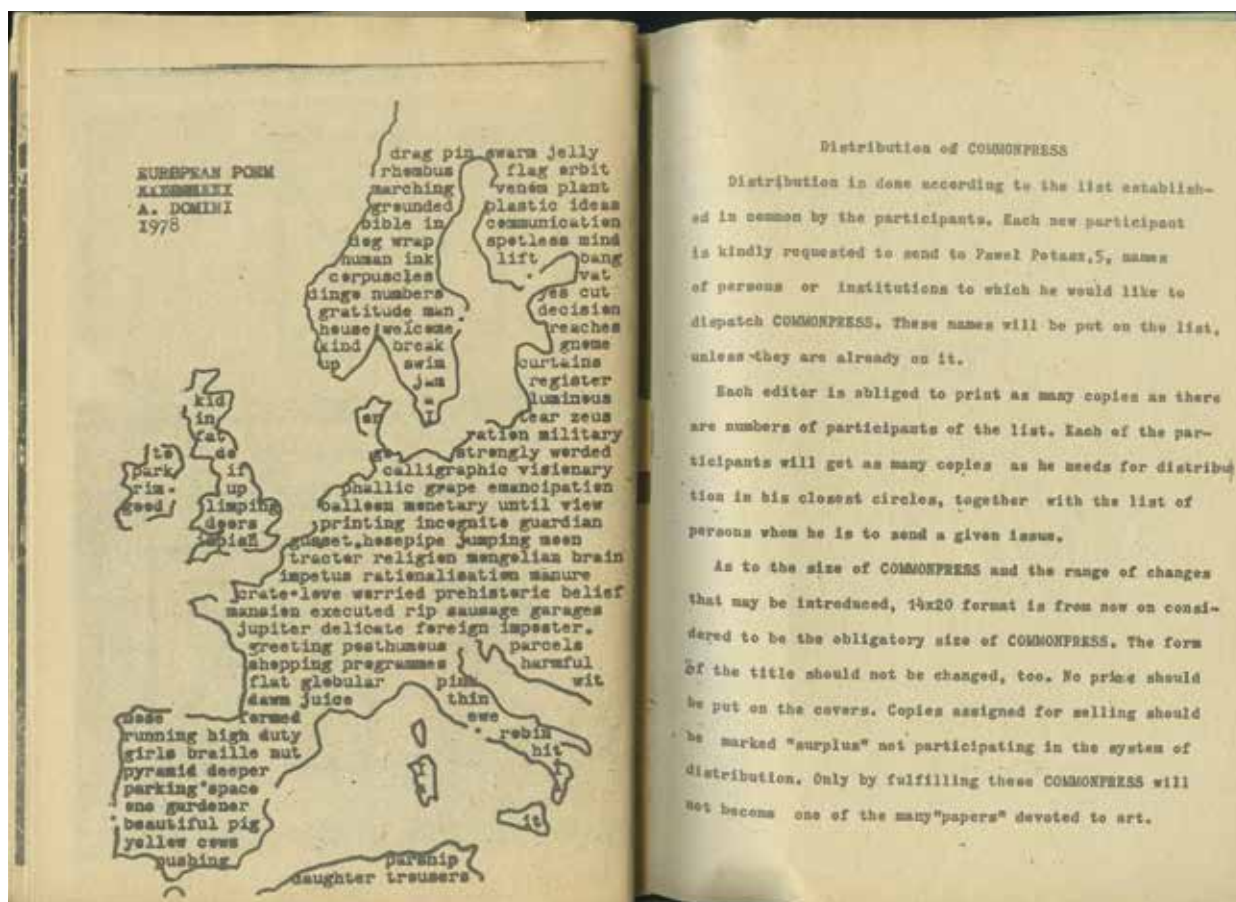
TRANSPARENT ART SHOW

DEADLINE:
1) April 1, 1978 * 2) July 15, '78 * 3) Dec.

RETURNS ON DEMAND ONLY
Any material for catalogue can be
given too.
frames not indispensable

UNART
c/o PETASZ
KAMIENNA 17 M2
82 300 ELBLAG
POLAND

PRINTED IN N.Y. BY: KANSAS, C.A.



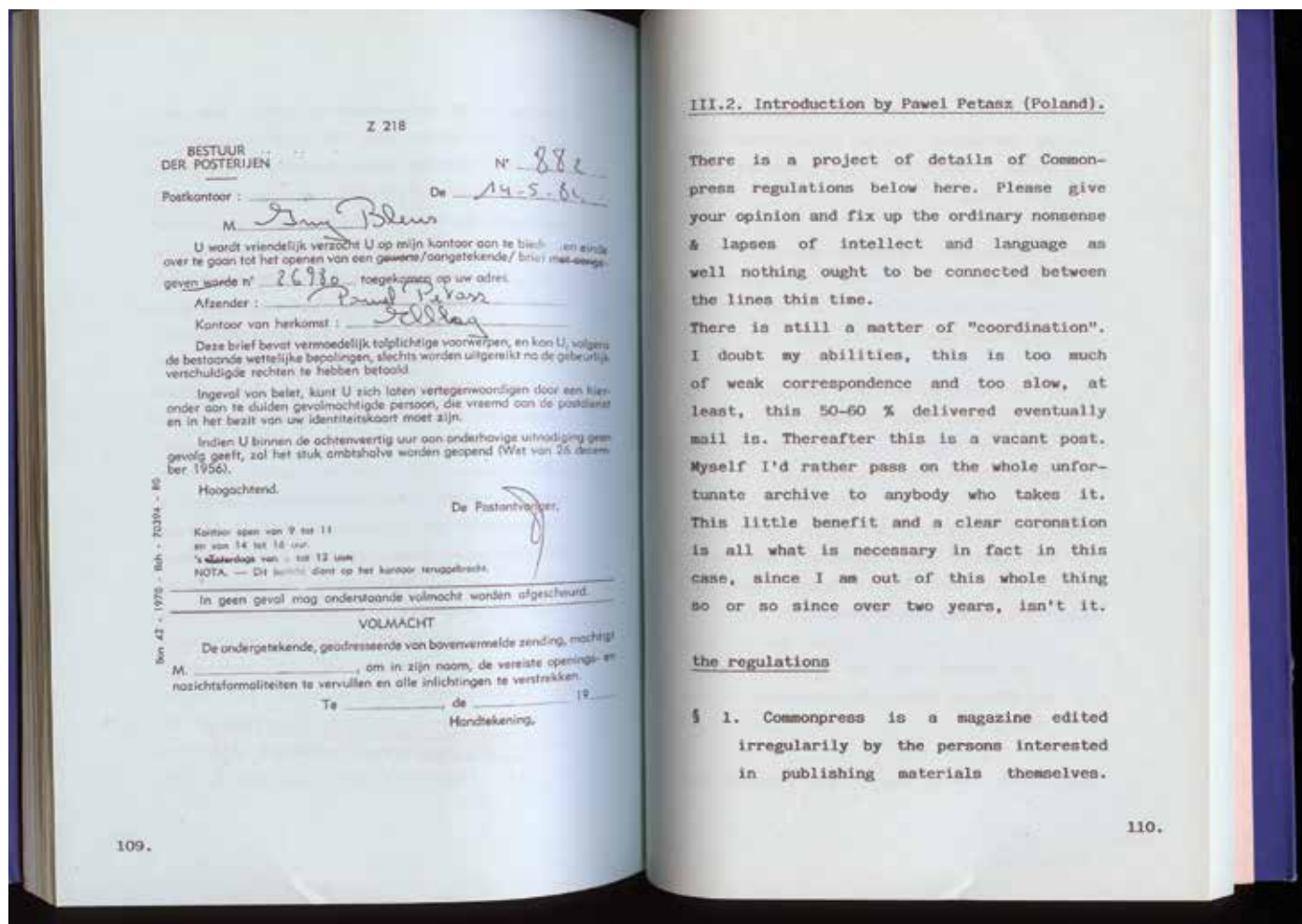
Rules of participation as put by Pawel Petasz

1. Rules of participation as put by Pawel Petasz on the back cover of the publication *Commonpress* no. 1, ed. Pawel Petasz (Elblag, Poland: Arrière-Garde, December 1977).

Courtesy of Artpool Art Research Center - Museum of Fine Arts, Budapest

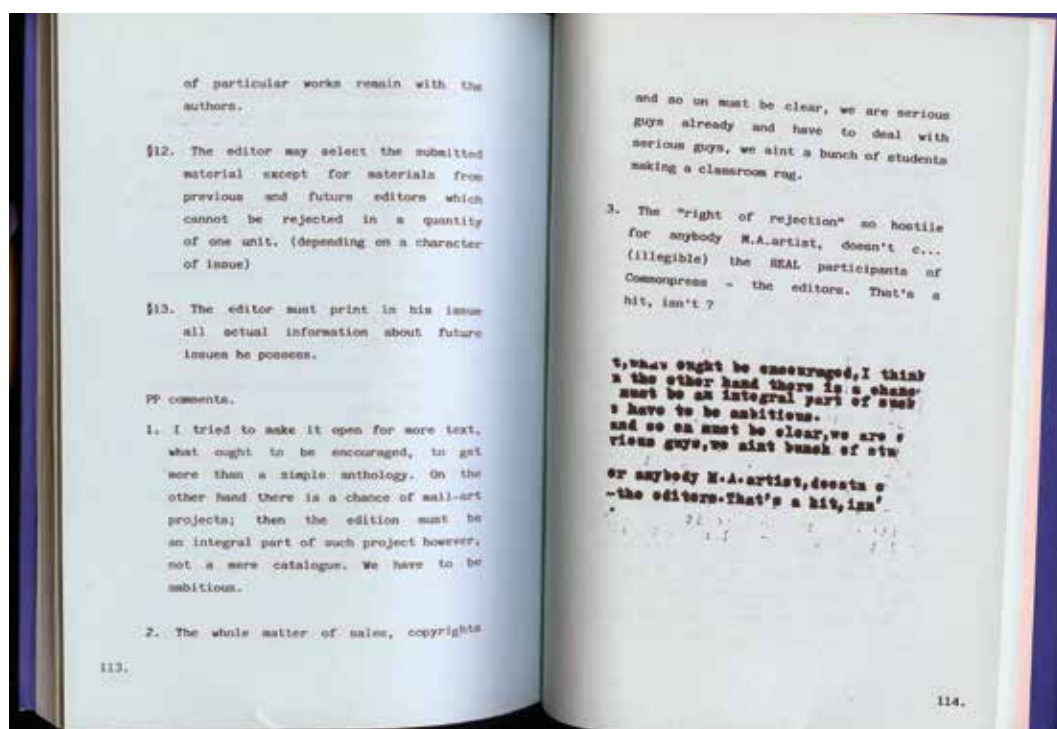
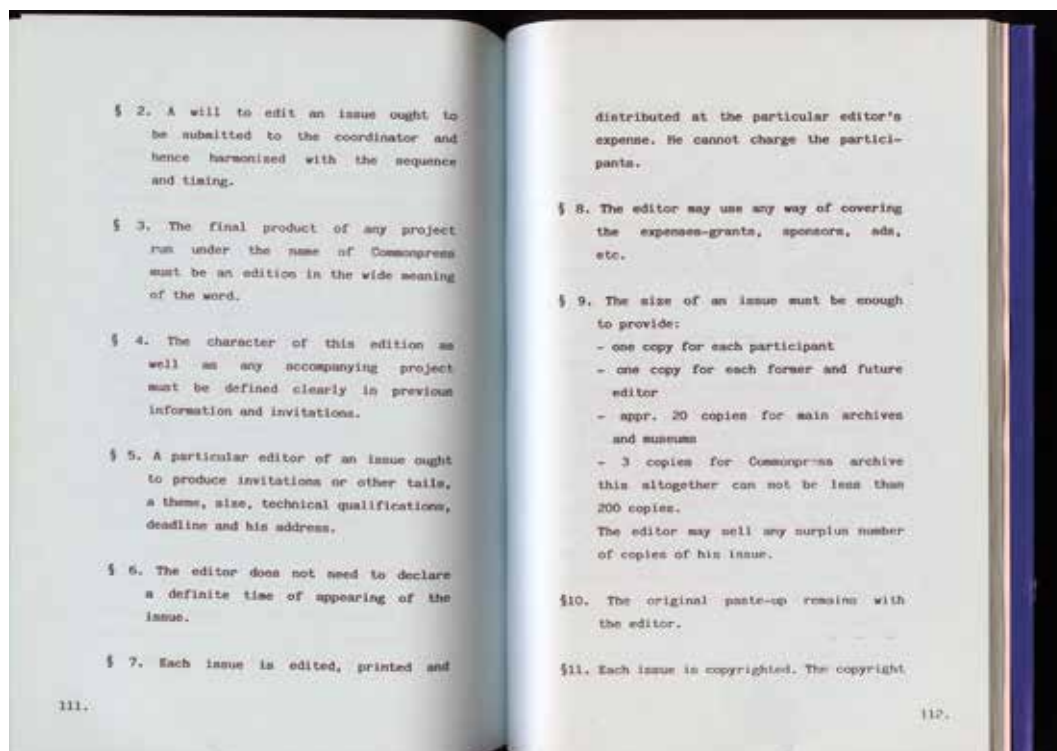
2. Pawel Petasz: "Distribution of Commonpress", *Commonpress* no. 4, *From Poetry to Poesy*, ed. Grzegorz Dziamski (Poznan, Poland: Maximal Art Edition, April 1978).

Courtesy of Artpool Art Research Center - Museum of Fine Arts, Budapest



3a

3a, 3b. Pawel Petasz, "Introduction by Pawel Petasz," *Commonpress* No. 56, *Born To Survive. Commonpress Retrospective*, ed. Guy Bleus (Wellen, Belgium: Administration Center, September, 1984), 110–114.
 Courtesy of Artpool Art Research Center - Museum of Fine Arts, Budapest



Commonpress magazine

Petasz stopped directing the El Gallery in 1977 and changed his alias *UniArt*, used thus far: he published the first issue of *Commonpress* under the name *Arrière-Garde*. So what does this name suggest? At the same time when he retired from running the state-owned gallery and joined the Mail Art network, he named his art publisher identity using a term from military jargon meaning rear-guard. As an artist he saw himself not as being avant-garde, although it was popular in the Mail Art circle, as he rather wished to be part of the rear-guard and protect all that is worth protecting, realising this of course with resort to his characteristically acrimonious humour.

It is a noteworthy parallel that George Maciunas, the leading figure of the Fluxus movement, also advocated for the rear-guard in his manifesto published in 1965: "Fluxus art amusement is the rear-guard without any pretension or urge to participate in the competition of 'one-upmanship' with the avant-garde. It strives for the monostructural and nontheatrical qualities of simple natural event, a game or a gag. It is the fusion of Spike Jones, Vaudeville, gag, children's games and Duchamp."²⁶

When Petasz was working on his personal correspondence art project, his *Ghost of Your Masterpiece* series, the first issues of the *Commonpress* magazine were also published. The magazine was conceived and launched by Petasz, but each issue was edited and published by another mail artist and because of this special publishing and distributing method it is uncertain to this day if the complete *Commonpress* series exists at all somewhere.²⁷

As Chuck Welch put it in one of his emails to me: "In my view, COMMONPRESS is the 'Holy Grail' of Mail Art. There is, to my knowledge only one complete set in the world and it belongs to Guy Bleus."²⁸

But what is *Commonpress*? One of the aims of this article is to collect and list all important information published so far about the magazine and its history and to have it in one place for future researchers. To begin with, let me quote Guy Bleus, who edited the 56th issue of the magazine making it a retrospective publication. He wrote this in the introduction:

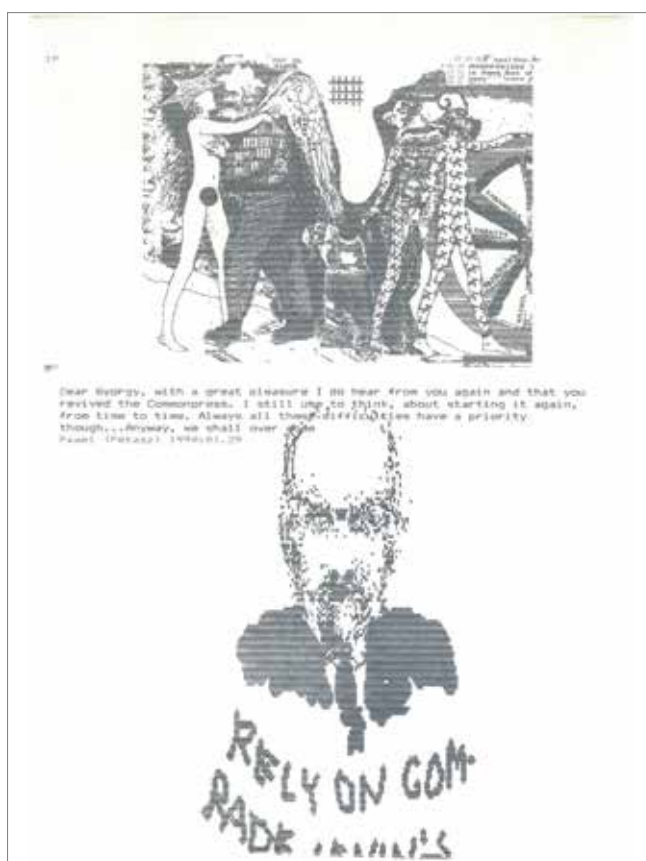
"CP is not a 'common' art-magazine. It is a special one, because it is 'common'. Created, produced and distributed by and to its participants each edition has a different editor. This almost seven years young artists-magazine has its own origin and evolution. The father and motor of CP is the Polish artist Pawel Petasz, who started this new art-medium, this remarkable art-forum and art-form in December 1977 (publication of the first edition). The short history of the magazine is closely related to the fast development of Mail-Art as a global movement. As the first threads of the Mail-Art-Web, CP started small. But this international small-press magazine with only 17 participants in the first edition had a solid concept. One can read in the first issues the participating rules which e. g. 'obliged' every contributor to print and distribute an edition once. This sounds severe, but is was a democratic principle, necessary for the survival of the alternative magazine and not insuperable to fix with only a decade of participating artists."²⁹

When *Commonpress* was launched, Stephen Perkins welcomed it as the type of art magazine once envisioned by the dadaists having become reality.³⁰ Indeed, in his journal Hugo Ball described a publication with similar editing principles to those of *Commonpress*: "My proposal to call it *Dada* is accepted. We could take it in turns to edit; a common editorial board which would entrust the task of selection and arrangement to one of its members for each issue."³¹ However, despite his proposal, the magazine of the dadaists was edited by Tristan Tzara throughout. It was Petasz more than 60 years later who launched the first international magazine in the era of global networks with each issue having a different editor.³²

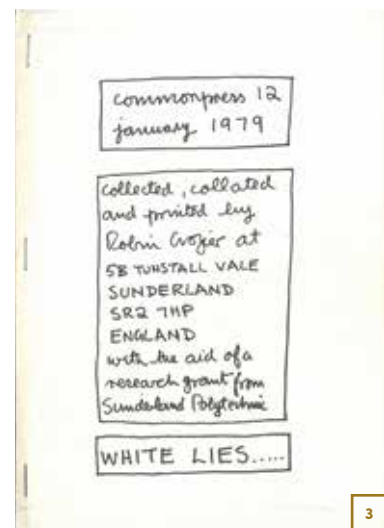
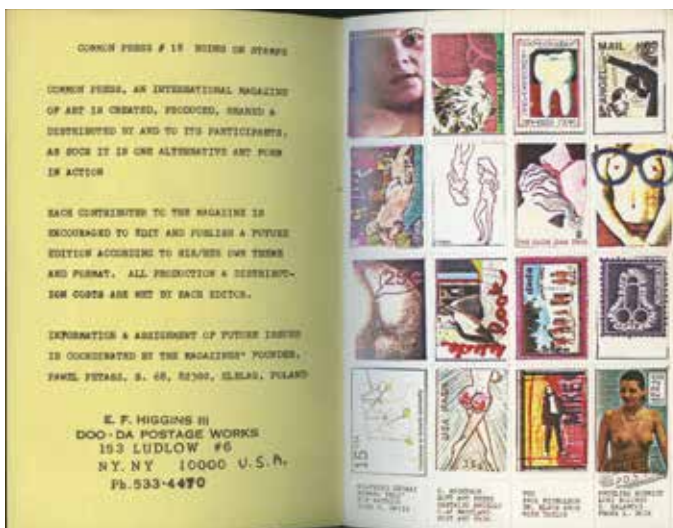
It was also very important for Petasz that the printing and distribution costs of the magazine per head were lower and the joint publication of this progressive magazine was sustainable in the long term thanks to the editorial efforts being shared. It is remarkable that circa 55 issues³³ were published during the thirteen years of the magazine's history: seven issues in 1978, twelve in 1979, eleven in 1980, three in 1981, six in 1982, two in 1983, six in 1984, three in 1985, two in 1986, two in 1989 and one in 1990.



Forewords by G. X. Jupiter-Larsen in his issue of *Commonpress* no. 59, *Why I Hate The World*, Vancouver, Canada, 1982.
Courtesy of Artpool Art Research Center - Museum of Fine Arts, Budapest



Letter by Paweł Petasz to György Galántai congratulating the publication of *Commonpress* no. 51.
Courtesy of Artpool Art Research Center - Museum of Fine Arts, Budapest

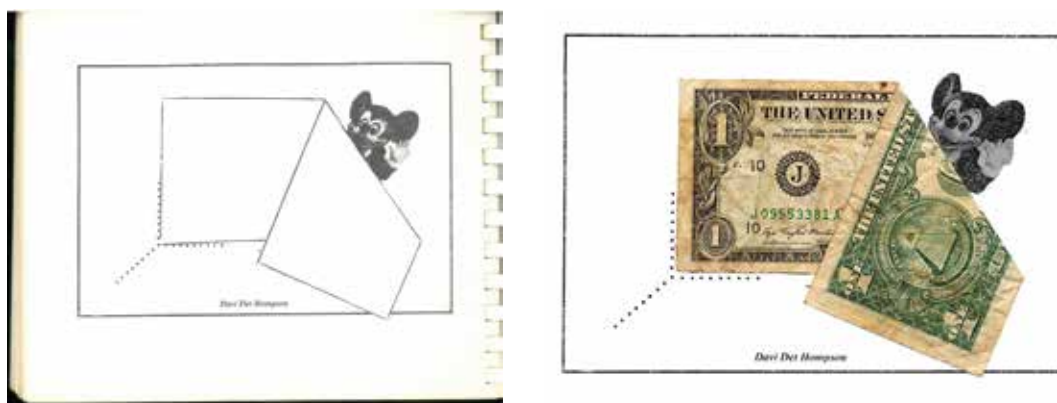


1. Postcard written by Paweł Petasz to Mario Lara, s.a.
Courtesy of Artpool Art Research Center - Museum of Fine Arts, Budapest

2. Pages from: *Commonpress* no. 18, *Nudes on Stamps*, ed. E. F. Higgins III (New York: Doo-Da Postage Works, August 1979).
Courtesy of Artpool Art Research Center Museum of Fine Arts, Budapest

3. Cover of *Commonpress* no. 12, *White Lies*, ed. Robin Crozier (Sunderland, January 1979).
Courtesy of Artpool Art Research Center - Museum of Fine Arts, Budapest

4. Preface by Vittore Baroni to the *Commonpress* no. 23, *Political Satire, Post Scriptum*, ed. Vittore Baroni (Forte Dei Marmi: Forte Dei Marmi Library, 1979).
Courtesy of Artpool Art Research Center - Museum of Fine Arts, Budapest



Work by Humpson as published in *Commonpress* no. 37, *Things to Think About in Space*, ed. Mario Lara (San Diego, California, USA, 1980).

Original work by Humpson as published at artpool.hu.

Courtesy of Artpool Art Research Center – Museum of Fine Arts, Budapest

According to the editing principles, after agreeing it with the coordinator, the compiler of the given issue had to announce the theme of the magazine in the network in advance so the editor's expectations would be clear to every artist.

The published issues had to contain the themes of the next few issues and the exact addresses of their editors, and most members tried to observe this rule. The magazine's coordinator was Petasz until 1981, and he would not have given this role up if the Jaruzelski regime had not introduced martial law in Poland, thus making regular correspondence with foreigners completely impossible. After this the job of coordinating the *Commonpress* issues was taken over by G. X. Jupiter-Larsen from Canada. "Pawel and I had been corresponding back and forth since 1977. After martial law was declared he didn't think he'd be able to keep *Commonpress* active. Since I had published the most recent issue at that time he reached out to me to keep the project going."³⁴

In 1982 Galántai wrote to Petasz asking him to make the 50th thematic issue titled *Hungary Can Be Yours*. In his reply Petasz asked Galántai to write directly to Jupiter-Larsen from Canada in order to avoid two versions of the same issue to be distributed by mistake. The issue Galántai edited was in the end published under number 51, while issue 50 was published by Emmett Walsh.

From this point onward, the numbering of the magazine is not strictly in chronological order: as Jupiter-Larsen wrote, "The numbering became irregular because at the time I didn't care much for chronology. Mine was the 45th volume in the series, but I asked Pawel if I could number it 59 because I liked that number more. I said I thought artists should be able to use whatever number they wanted. He said sure. I think he thought my whole 'anti-numbering concept was pretty funny. 'Anti-numbering' was his term for it, not mine."³⁵

In regard to the themes, Petasz, in his capacity as the founder of the magazine, did not impose any constraints, so editors were given a free hand, just like the organisers of Mail Art projects in general, i.e. they could announce any theme in the network. Artists who wished to participate in the given issue responded to the call of the editor by mailing their works. This collective effort was made unique by the running and coordination of the magazine: it was a strict structure but democratic to the core, as Bleus described it in his already-quoted text in 1984. It was strict because every participant who sent



Spiegelman's Mail Art Rag, vol. 1, no. 1,
ed. Lon Spiegelman [Los Angeles], October 1983.
Courtesy of Artpool Art Research Center - Museum
of Fine Arts, Budapest

Commonsense is a periodical edited by common effort. All artists may become participants by submitting material to the editor of next issue reflecting the theme chosen for the edition. When each artist who has thus joined the common cause will have the privilege and responsibility of editing one of the issues of the Commonsense. Being editor means selecting a subject or theme for your issue (announcing it in the previous issue), collecting material, editing and printing the issue (by xerox or a comparable process) at one's own expense, signing all copies and distributing accordingly. Commonsense is a non-profit project. The only money involved is the "hard cash" which remains consistent throughout. But in all other respects the character of each edition depends upon the ideas and abilities of its editor.

Forthcoming issues:

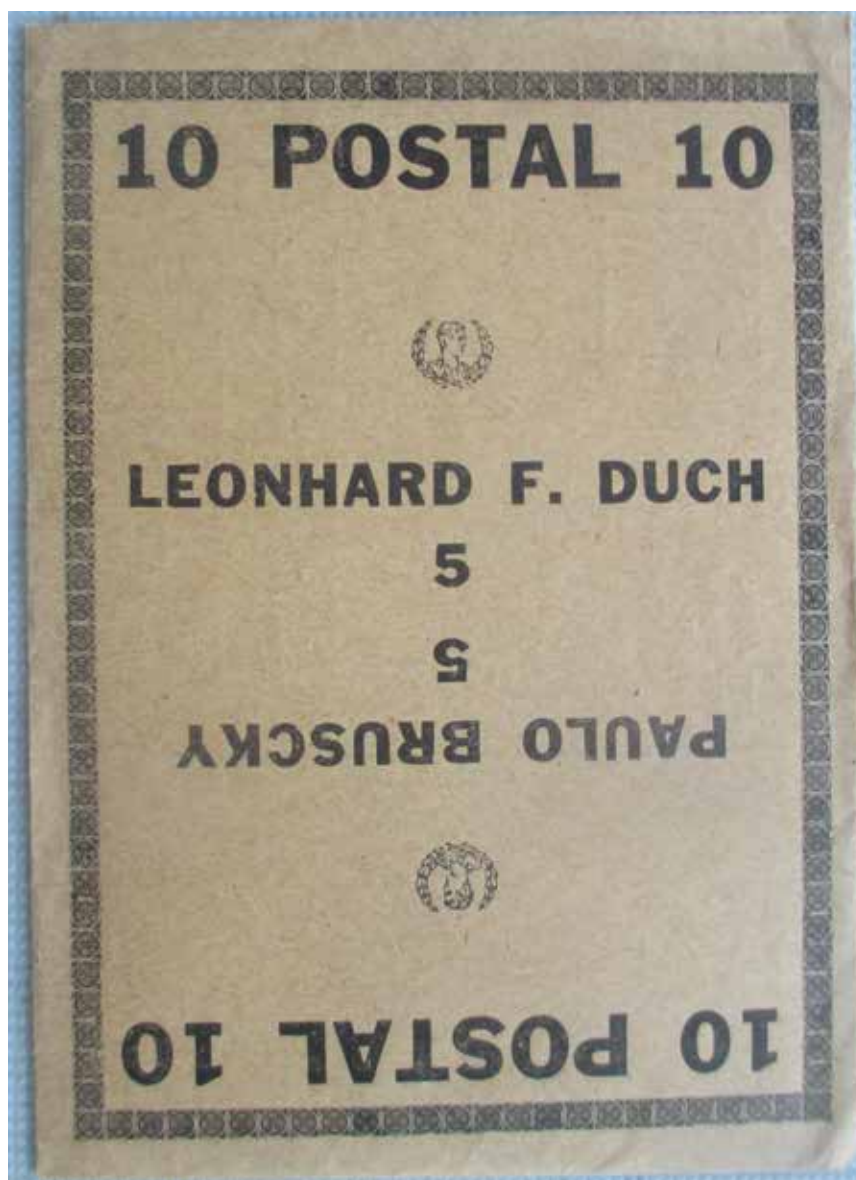
100 copies 100 sparkling /200	22 ADRIANO SPATOLA & GIULIA NICCOLAI MUSICO MUSICO DI CASERTA, PR. ITALY <u>THEME</u> ITALY <u>DEADLINE</u> Sept. 30	10 PAOLO BRUSCKY & LEONARDO FRANK LA 992 BELLEVUE, W. DUCH BRASIL <u>THEME</u> <i>Post office</i> <u>DEADLINE</u> Oct. 30	1000
1000	11 TOMMY MEW HARDEN, BETON, CHLOE MT. SACRET, CA. 94065, USA <u>THEME</u> DIARY <u>DEADLINE</u> Nov. 30	12 ROBIN CROZIER J.B. FORTVAL, WAILE 30-100000 1000 1000 LA 992 <u>THEME</u> <i>white lies</i> <u>DEADLINE</u> Dec. 30	1000
1000	13 KLAUS GROCH KATER, HENRIETTA S. 1000 1000 FARMER, HENRIETTA <u>THEME</u> <i>Can the Artists help survive?</i> <u>DEADLINE</u> Dec. 30	14 CHARLTON BURCH CLARK 3211 AVE. KERR MCM. 1000 1000 <u>THEME</u> <u>DEADLINE</u> Feb. 15 (1978)	1000

*Please notice: This 5th Edition of Comengross appears when the 6th edition has already been published.

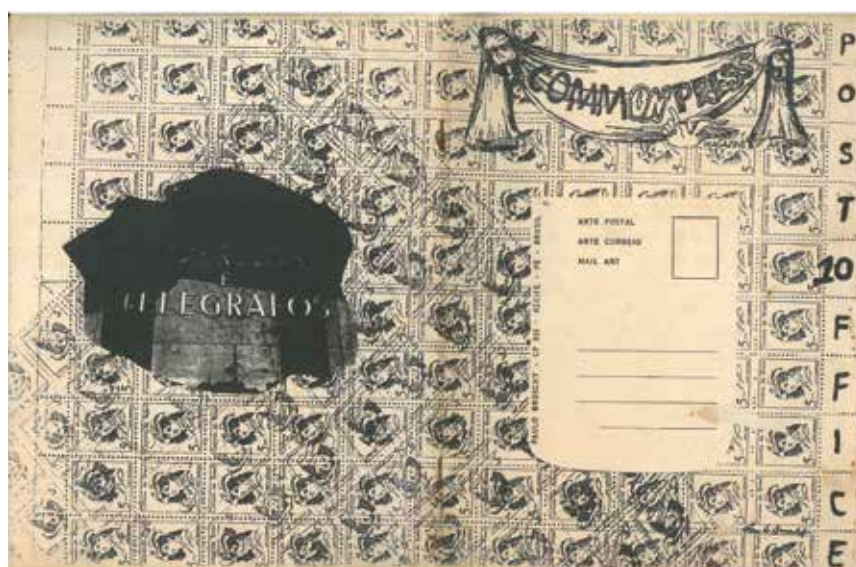
Additional notes from the 4th edition
The form of the title should not be changed. No price should be put on the covers.
Copies assigned for selling should be marked "surplus", not participating in the
system of distribution. Only by fulfilling these conditions Comcongress will
not become one of the many "papers" devoted to art. The willingness to edit
a new issue should necessarily be discussed with the co-ordinators: Paweł
Peters, Kamień 11/2, 30300 Włocławek, Poland.

Thanks to Jort de Wit.

Call for the 10th issue as published in
Commonpress no. 5, *Box Boxing Boxers*, ed. Ulises
Carrión (Amsterdam, 1978).
Courtesy of Artpool Art Research Center - Museum
of Fine Arts, Budapest



1



2

1. Cover for the 10th issue designed by Leonhard Frank Duch, s.a.
Courtesy of Leonhard Frank Duch

2. Cover of the publication:
Commonpress no. 10, *Post Office*, ed.
Paulo Bruscky (Recife, 1979).
Courtesy of Artpool Art Research Center
– Museum of Fine Arts, Budapest

a work to an issue was obliged to compile and publish his or her own issue, and it was democratic because the running of the magazine was entirely dependent on the individual responsibility taken for it by the participants of the network. “The idea had enormous implications. For one thing, it was supportive of do-it-yourself publishing. It meant that consecutive people would make the effort and carry the cost of editing and printing the magazine. More importantly, however, it broke down the differences between the roles of contributor and editor.”³⁶

By the end of the late 1980s something had changed and *Commonpress* came to an end, despite the fact that according to the publishing principles³⁷ it was supposed to continue as long as there were participants, who were expected to take responsibility for the new issues. A list could be drawn up of those artists who participated in at least one issue with their original work but failed to compile their own issue, i.e. they owed an issue to the network.

After the change in the political system, in 1989, when Artpool was finally able to publish its own, 51st issue of *Commonpress* titled *Hungary Can Be Yours*, which was originally intended to be the catalogue of its exhibition banned in 1984, Petasz celebrated this issue in his letter of greeting as the resurrection of the magazine. The magazine has regrettably not been relaunched since then.

In the early 1980s *Commonpress* was so popular that the editors found it challenging to publish all of the great many works mailed to them. Editors of several issues apologised in the introduction for being forced to reduce some of the works in order to fit them into the given magazine and in some cases they even had to omit them.³⁸ In the issue of 1984, edited by Bleus, Petasz revised the editing principles, allowing editors to select from the material they received, freeing them from the obligation to include the works sent in by all the participants, however, they still had to include at least one work by earlier or future editors.³⁹

It transpires from one of Petasz's letters to Mario Lara that he was very sad that the magazine could only be printed in black and white due to the difficult circumstances. He informed Lara that prior to his issue only the magazine compiled by E. F. Higgins was published in colour, and even that one only contained small stamps. He expressed his hope that in the future a colour issue would be published by an editor with more funds. This did not happen despite the fact that the editors of several issues, among them Lara, were given support by an institution.

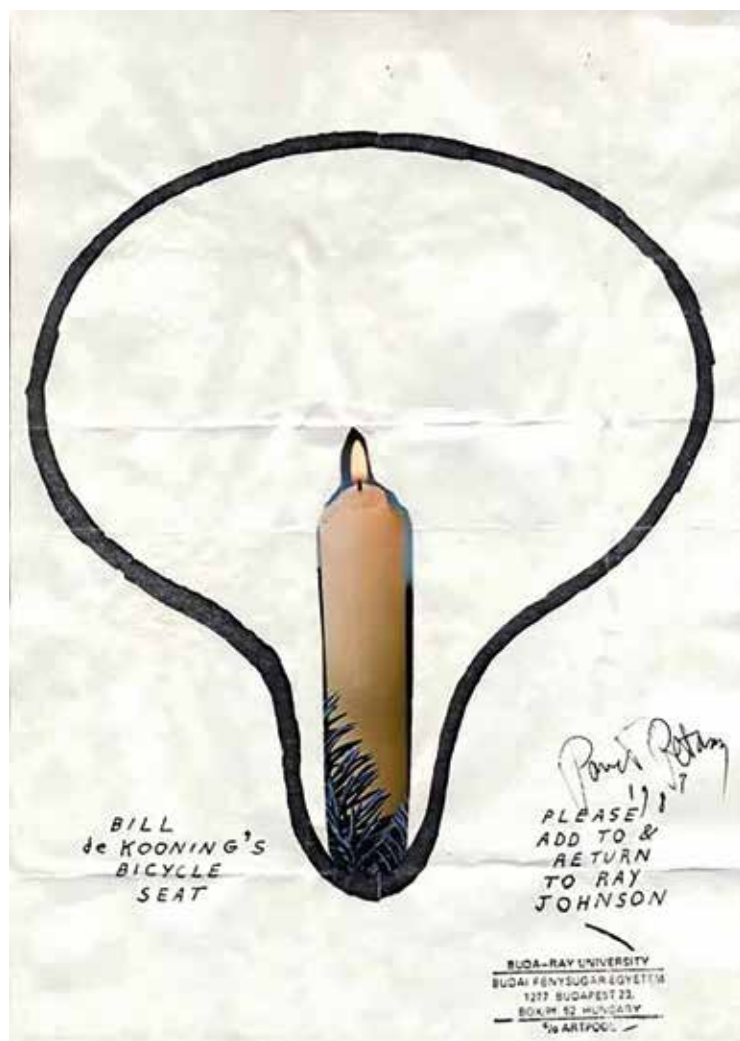
Thanks to modern technology as well as Artpool's enthusiasm and hard work, Mario Lara's issue can now be viewed online in colour, without any restrictions on the number of copies. The master-copy Lara had donated to Artpool is published on Artpool's site⁴⁰ edited by György Galántai.

This gesture even brought an end to a conflict between Davi Det Hompson and Mario Lara. What happened was that Hompson used a one-dollar note in his collage sent to the *Commonpress* issue titled *Things to Think About in Space*, and the printers were not willing to print it due to USA regulations. In Hompson's interpretation, Lara wanted to censor his work. This story is documented by the correspondence on this situation published in the magazine *Umbrella*, edited by Judith Hoffberg.⁴¹

If we take Hompson's work and look at how many people had the opportunity to interfere with the semantic layers of an artwork, we get a complex picture. After the author, understood in a classical sense, there was the editor of the given issue, the printers and the printing press' decision-makers and in Hompson's case even the legislation of the USA. Judith Hoffberg, who published the debate between Hompson and Lara in her magazine *Umbrella*, played an important role in clarifying the overall picture, while in 2010, three decades after its first publication, the public had the opportunity to see the colour and uncensored reproduction of the original issue thanks to György Galántai and the Artpool Art Research Center earning great recognition from Lara, who donated the only original master-copy to Artpool, which Artpool published and thus made available to all.



Work by Paweł Petasz sent for Artpool's *Buda Ray University* project.
 Courtesy of Artpool Art Research Center – Museum of Fine Arts, Budapest



Work by Pawel Petasz sent for Artpool's *Buda Ray University* project. Courtesy of Artpool Art Research Center – Museum of Fine Arts, Budapest

Many people knew about the magazine but few had it in their hands not to mention the impossibility of obtaining the whole run. Different sources vary about the exact number of issues published as some issues were only promised to be compiled but were never accomplished. “With no deadlines guiding the project, some editors delayed publication for many reasons.”⁴² Lon Spiegelman, for example, who took on the job of compiling issue number 21, announced the delay in publishing his *Commonpress* issue titled *Alphabets* in his own newsletter *Spiegelman's mailart rag* explaining it with problems at his workplace;⁴³ he died before being able to publish his issue.

While I will not discuss every single issue, let me mention issue number 10, which Paulo Bruscky and Leonhard Frank Duch from Brazil wanted to compile together. According to Chuck Welch, the issue was published but the post office of the Brazilian dictatorship confiscated all the copies called *Post Office*, ironically enough.⁴⁴ Leonhard Frank Duch said that “the magazine was apparently never published or distributed (...) However, one version exists in the archive of Paulo Bruscky in Recife and Duch has an alternative version in his own archive in Berlin.”⁴⁵ I contacted both authors, and Duch believes that only the cover of the magazine was completed, which he sent to me by email, while Paulo Bruscky sent me the complete published 10th issue by post, i.e. it obviously was completed after all.



1



2



3

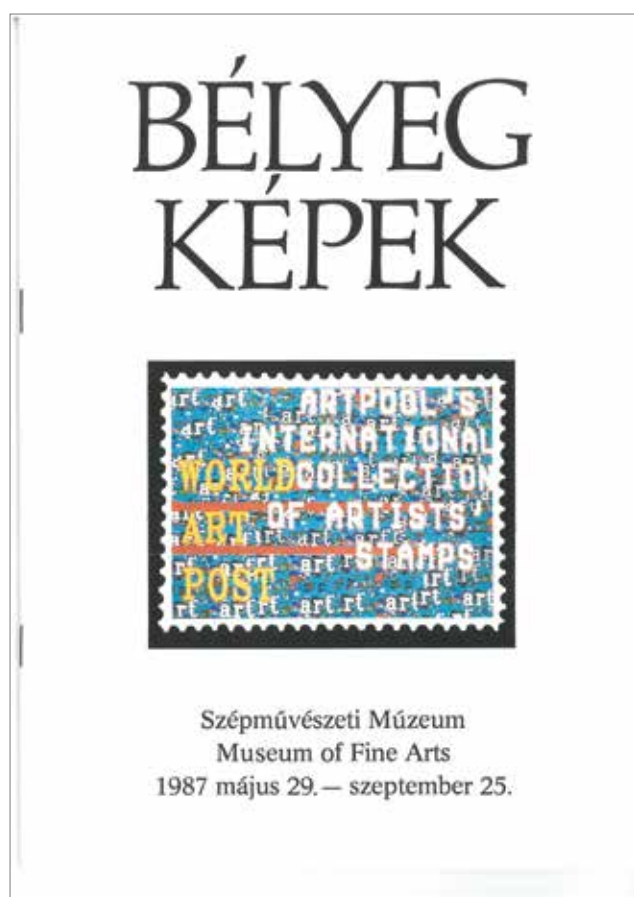
- 1, 2. Paweł Petasz, *Fallen Slogans' Land*. 1984, s.a.
 Courtesy of Artpool Art Research Center - Museum of Fine Arts, Budapest
3. Paweł Petasz, *Atlantis Post*, 1978.
 Courtesy of Artpool Art Research Center - Museum of Fine Arts, Budapest

The Network *Is* the Work

There have been several approaches taken to defining the genre as well as the unique authorship of the *Commonpress* magazine (and in a broader sense that of correspondence art). According to Chuck Welch “*Commonpress* was ‘an assemblage magazine’ that emerged as the most prominent publishing series in the history of Mail Art.”⁴⁶ Perhaps by saying this he wanted to stress that this magazine was more than a two-dimensional collaged work since, at least, it broke out into the third dimension. The compiling editor of the given issues assembled entirely different types of works submitted by the participating authors, and many of the magazine can thus be regarded as object-works.

Let us take for example issue no. 47, titled *Material Metamorphosis*, which was edited by Crackerjack Kid a.k.a. Chuck Welch: the participants sent him a piece of textile, which he used to make the paper the copies of the given issue were printed on: envelopes and sheets of writing paper, which he posted back to the participants.⁴⁷ It can be said about the editors of most of the *Commonpress* issues that they tried to create something extraordinary. They tried to break through into the next dimension of the artist magazine, and they mutually helped each other in this effort when they were the participants. This is what made *Commonpress* more than the rest of the Mail Art magazines and fanzines.

Ulises Carrión addresses the question of authorship in Mail Art magazines in several of his writings. In *From Bookworks to Mailworks*⁴⁸ he suggests that the greater the editor’s



Cover of the *Bélyegképek* ('Stamp Images') catalogue, designed by György Galántai (Budapest: Museum of Fine Arts, 1987). Courtesy of Artpool Art Research Center – Museum of Fine Arts, Budapest



Cover of '88 Kwadrat '89, ed. Paweł Petasz (Elbląg, 1989).
Courtesy of Subspace Archive - Stephen Perkins, Madison,
USA



Call for the project *Square '88*.
Courtesy of Artpool Art Research Center - Museum of Fine
Arts, Budapest



Artist's envelope by Paweł Petasz, 1987.
Courtesy of Artpool Art Research Center - Museum of Fine
Arts, Budapest
Object by Paweł Petasz, 1997.
Courtesy of Artpool Art Research Center - Museum of Fine
Arts, Budapest

intervention was in the participant's works, the more they can be regarded as the author of the published issue. In another writing he emphasised that on the whole he regards the entire work and all its elements as the creation of the project manager. "A Mail-Art project is an artist's attempt to organize, in a coherent way, a chaotic range of ideas, feelings, experiences, objects, but also machines, distances, postal regulations, time uncertainties, and, most strikingly, Mail-Art pieces from other artists. By incorporating these pieces as one element of his work, he's depriving them of their original identity. He's giving them instead a role to play among other equally important elements of his own personal world."⁴⁹

Indeed, if we take a look at the individual issues in the history of the *Commonpress* magazine, they can be said to form an integral part of the given editor's oeuvre, which is not surprising.⁵⁰ An artist is engaged with a particular problem for years and he or she invites their friends and fellow artists to think about it together. But what do we see when we examine the history of the complete series? "Diversity was its single most defining characteristic. True, each issue bore the stamp of a particular artist/editor, but what is much more important is that as a publication, it bore a stamp of a *different* artist/editor every time,"⁵¹ writes Peter van der Meijden in his study of *Commonpress* No. 5, edited by Carrión.

Gerald Jupiter-Larsen, *Commonpress'* second coordinator, defined the magazine as an international and collective performance in his short introduction written for the retrospective issue no. 56, edited by Guy Bleus: "*Commonpress* isn't just an alternative magazine of art, but a kind of ongoing international performance. A performance in which each participant is encouraged to edit & publish an edition of the magazine with his own theme in his own format. It is a collective performance; created, produced, & shared by its many contributors."⁵²

A collective performance in a sense that it is not the printed matter held in our hands



Two Network Magazines, Subject Matter: The Network, Artpool, Budapest, 18 September – 4 December, 1992 (Curated by György Galántai).
Courtesy of Artpool Art Research Center – Museum of Fine Arts, Budapest



Work by Pawel Petasz sent for the *Flux Flags* project organized by György Galántai, 1992. Courtesy of Artpool Art Research Center – Museum of Fine Arts, Budapest

that is the artwork but the multi-layered performative actions of the network and all of its participants who are in a constant correspondence.⁵³ For Zana Gilbert the “process-based, performative approach (...) is reflected in the *Commonpress* logo – a set of theatrical curtains with the periodical’s title inscribed across them. (...) Indeed, one might consider the behavior associated with the publication to be more important than what was actually published, affirming the conceptual and anti-market principles of process over product: the network is the work.”⁵⁴

Epilogue

Last but not least, it must be mentioned that *Commonpress* was suitable to be exhibited. This was not a requirement and did not happen in the case of each issue; it obviously depended to a great extent on the ambitions and circumstances of the editor and compiler. Aart van Barneveld from Amsterdam exhibited the issue *Selfportraits* (no. 15), which he compiled from rubber stamp prints, in his own gallery called Stempelplaats, where Pawel Petasz had organised an exhibition a year before. Guy Bleus mounted a large-scale retrospective *Commonpress* exhibition in 1984 (Museum het Toreke, Tienen, Belgium). The list of issues published up to that point was included in issue no. 56, which also served as the catalogue for the exhibition. The updated list in the appendix of this study makes a reference to this issue too, which was published on more than 140 printed pages (making it perhaps the most voluminous *Commonpress* issue). Moreover, as a real technical innovation in Mail Art circles, this issue contained hundreds of microfilm images too, some of which were reproductions of the covers of already published issues.

The magazine to be edited by Artpool was also planned to be published in the Orwellian year of 1984. The topic “Hungary” was inspired by the Italian poet Adriano Spatola’s ninth “Italy issue.” Galántai organized an exhibition from the incoming material in the Young Artists’ Club in 1984. However, since the authorities considered some works to be offensive to the regime; only those with a personal invitation could attend the opening and see the exhibition. As a result, Galántai suffered intensified reprisals again; the secret service started openly observing and restricting his activities. In addition to other measures, they confiscated the next issue of *AL (Artpool Letter)*, a Samizdat art periodical with international information and progressive Hungarian art edited by Galántai and Júlia Klaniczay. The exhibition could only be restaged on the eve of the change of the political system (Young Artists’ Club, 1989), and it was accompanied by a roundtable discussion involving the banned artist - represented by Galántai - and the officials who banned the exhibition. The *Commonpress* no. 51 as the catalogue of the exhibition could be published in wider circulation at the time. The first, photocopied version, issued in the year of the banned exhibition, 1984, was only made in fifteen copies because the planned amount of the travel brochure used for the cover could not be obtained due to the ban. The final colour offset version was printed in 300 copies in 1989.

When the secret police reports about Galántai and Artpool became available for research, one was discovered relating to the opening of the exhibition. Using this report, Galántai reconstructed the original exhibition a couple of times (at Artpool’s venue, P60 in 2000; Centrális Galéria, 2002; Austrian Cultural Forum, London, 2003; Moderna galeria Ljubljana and Switch Room, Belfast, 2006; MACBA, Barcelona, 2011; Area 51, Kapolcs, 2018; Dox, Prague, 2019).

The appendix of this study includes the above secret service report, which helps readers to get a detailed picture of the *Commonpress* project⁵⁵ organised on the theme of *Hungary* with the participation of 110 artists from 18 countries, while documenting the artistic climate in the Eastern Bloc, in which Pawel Petasz and György Galántai produced their works and in which their main Mail Art work – the network – operated.

Pawel Petasz's works in the Artpool Art Research Center

Afer the *Commonpress* magazine ended, Petasz did not organise any international projects but participated in many of Galántai’s Mail Art projects.

Two of his works were included in the exhibition of Artpool’s *Buda Ray University* project, which was built on Galántai’s correspondence with Ray Johnson. Galántai had tried to establish contact with Johnson, who founded the New York Correspondence School in 1962,

from 1979 but received no response from him for a long time. In the end, the ice broke in 1982, when Galántai posted 20 postcards to him on a daily basis: as a reply Johnson mailed him drawings to be completed to Budapest, which Galántai sent to his contacts in the network, who then added their changes and posted them back to Budapest, to Artpool's by then bulky material.

Three works by Petasz were displayed at Galántai's exhibition titled *Stamp Images*, organised in the Museum of Fine Arts in Budapest in 1987. One of them, *Fallen Slogans' Land*, is a red rubber stamp print series compiled into a stamp sheet: in each of its four images concepts representing the eternal dreams of humanity – “Hope,” “Freedom,” “Future,” “Life” – are shown hurtling through an undulating landscape simplified to extremes and making an impact.

The rubber stamp prints of *Petapost of Freedomia* (1970s) do not convey any disillusionment but much rather an utopistic anticipation, which was so characteristic of Mail Art. As Géza Perneczky expressed in his study written for the catalogue of the exhibition *Stamp Images*: “What is reflected in these stamps is not so much irony as rather a strong belief in the redeeming force of Mail Art and artistic subculture in general.”⁵⁶

He went on to say the following in connection with the series in question: “The ability to do art. A root of democracy,” “Wash your brain - mail the slops” and “In art we trust,” are stamp-slogans which not only attract attention through their arbitrary use of English, but also with the ingenuity with which they reinterpret the worn-out clichés of official moralism and religion and adapt them to Mail Art. But most of all, they indicate that although the official institutions have slowly begun to open their doors to this new and strangely profane art-form, the artists themselves who create the stamps still remain faithful to the sphere which, for the past couple of hundred years, has been the favorite form of expression in artistic internationalism: Utopia.”⁵⁷

The stamp sheets titled *Atlantis Post* and *Atlantis Free Post* seem to be a collection of Petasz's drawings with a grotesque and erotic tone akin to that of his Arrière-Garde logo. The traditional themes of sexuality and nudity are treated by Petasz in his characteristically sarcastic and mundane way, just like Galántai had used his own style, making references to his precedents, in his sheet *Nude Stamps* a few years earlier.

Galántai used one of his own artwork on the cover of the catalogue for the exhibition *Stamp Images* (1987), which he designed, and also on the exhibition poster. Perhaps it is not surprising that there is another parallel with Petasz, who threw himself into computer graphics with great enthusiasm around this time. The correspondence between the two artists also confirms this: Petasz asked Galántai if he knew other artists pursuing this genre and when Galántai was staying in Berlin on a DAAD scholarship, Petasz wrote to him about the new computer he was planning to buy.⁵⁸

Petasz organised one of the first “computer art” exhibitions of the international Mail Art network in 1988 with the title *Square 88*, which was a reference to his large-scale show *In the Circle* '77 eleven years before. Back then he could not display the high quality material in the El Gallery but by 1988 the gallery was partly renovated, allowing him to exhibit the works sent to him as a reply to his call.

In 1987, the year when *Stamp Images* was held, one of Petasz's signature collaged and stitch-sealed envelopes was included in the exhibition organised by Artpool to celebrate the centennial of Marcel Duchamp's birth. Then, in 1997, he did not think twice before submitting a 3D collage work to the 110th Duchamp anniversary: in the foreground a young naked girl in an open door is taken by surprise and quickly picks up a towel to hide her nudity, while in the background we can see Lenin and some other elderly men under a green 'exit' pictogram. At the bottom of the 3D work the question “What can you do?” can be read in Polish.

In 1992, after receiving funds from the local government, the active archives –restarting its activity as a non-profit institution under the name Artpool Art Research Center – moved from the studio of György Galántai and Júlia Klaniczay to Liszt Ferenc Square in the centre of Budapest. It was here that Galántai presented the *Commonpress* magazine, and *Doc(k)s*, edited by Julien Blaine

from France, at the event *Two Network Magazines* held within the framework of the series of events *Theme: The Network*.

The first large-scale Artpool project presenting new works on Liszt Ferenc Square was *Fluxus Flags*, celebrating the 30th birthday of the Fluxus movement. At this international open-air public art exhibition organised with the participation of 42 artists from 18 countries Petasz displayed a Polish flag soiled with paint, torn by the tempests of history and bearing a red crucifix.

In 2004 Petasz used the Polish national flag again, when he took part in Artpool's exhibition *The Telematic Society: art in the 'fourth dimension'* with the video documentation of a performance. On the homepage presenting the international project Galántai, who also likes using the Hungarian national flag in his works, linked Petasz's work with Delacroix' painting titled *Liberty Leading the People*.

Here Petasz is shown holding an immaculate flag: contrasted to Delacroix' embattled female revolutionary, Petasz's figure stands forlorn on a red carpet in his own well-kempt garden next to his resting white dog. Then, wearing a red shirt he is circling around his tree with a whitewashed trunk; the green vegetation provides the background for the performance. Supplemented with green, the Polish national flag's colours – red and white – become the Hungarian national tricolour.

Petasz often sent Galántai his most recent collages, which in part were traditionally made by hand and in part by computer. Petasz participated with such collages in several international exhibitions organised by Artpool: at the exhibition *Foot-Ware* in 1999, at *The Year of Chance in Artpool* in 2000, in *The Year of Doubts/Doubles in Artpool* in 2002 and at *The Experimenter & The Art of Perception* in 2005.

Petasz's computer graphics artworks and his collages supplemented with his old rubber stamp prints were exhibited in 1996 by John Held, Jr. in the San Francisco Stamp Art Gallery. In the booklet, which served as the catalogue for the exhibition, he wrote the following about Petasz computer art: "Petasz's computer artworks often display symbols of Communism mixed with old woodcuts, drawings, printed cartoons, dictionary definitions, and other iconography drawn from a variety of sources, which are then scanned into the computer and collaged. Text and visual imagery are intermixed, linking this newer work to his early rubber stamp experiments in visual poetry."⁵⁹

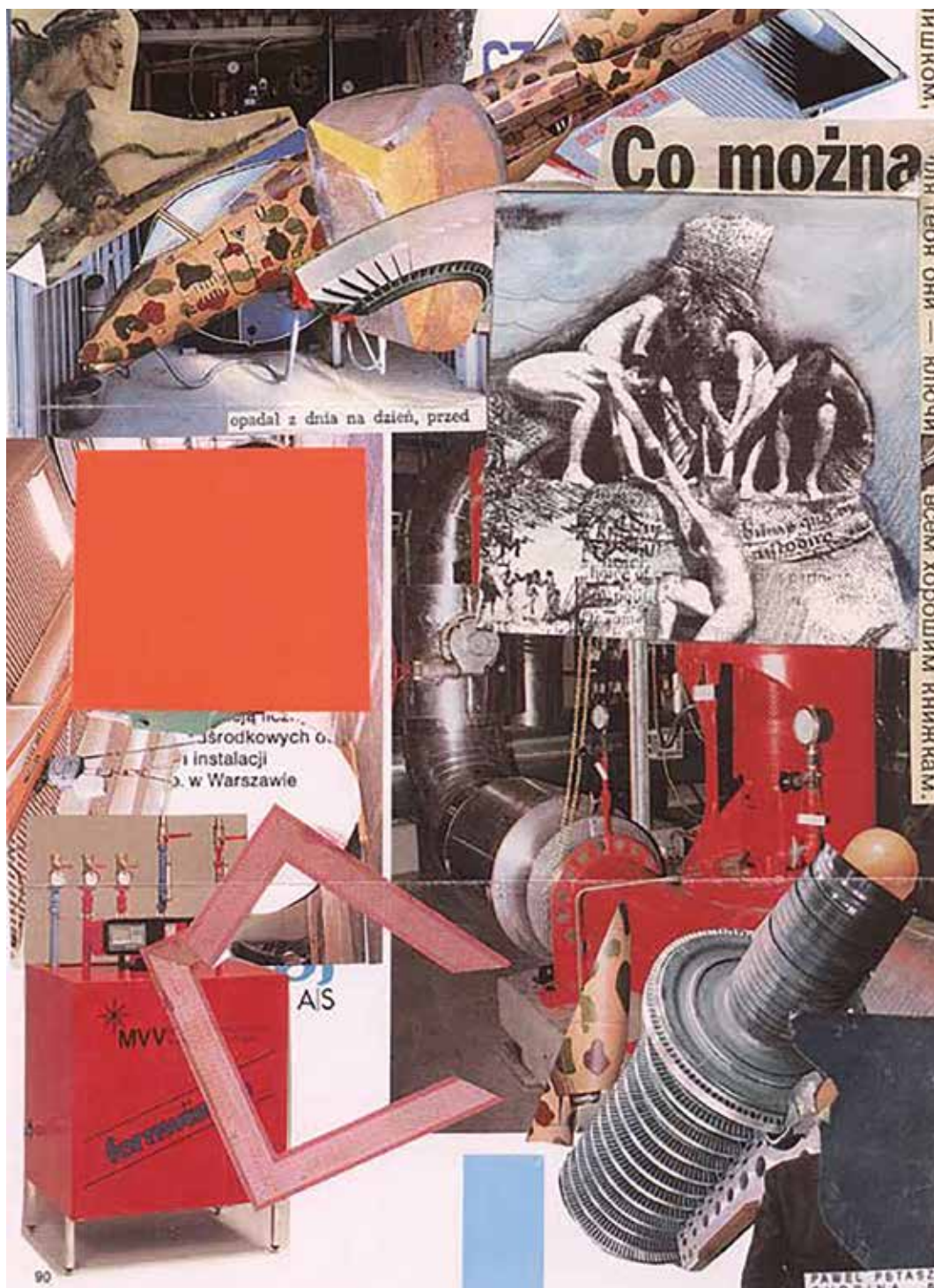


Video still from a work by Pawel Petasz sent for Artpool's exhibition *The Telematic Society: Art in the 'Fourth Dimension,'* 2004.

Courtesy of Artpool Art Research Center - Museum of Fine Arts, Budapest

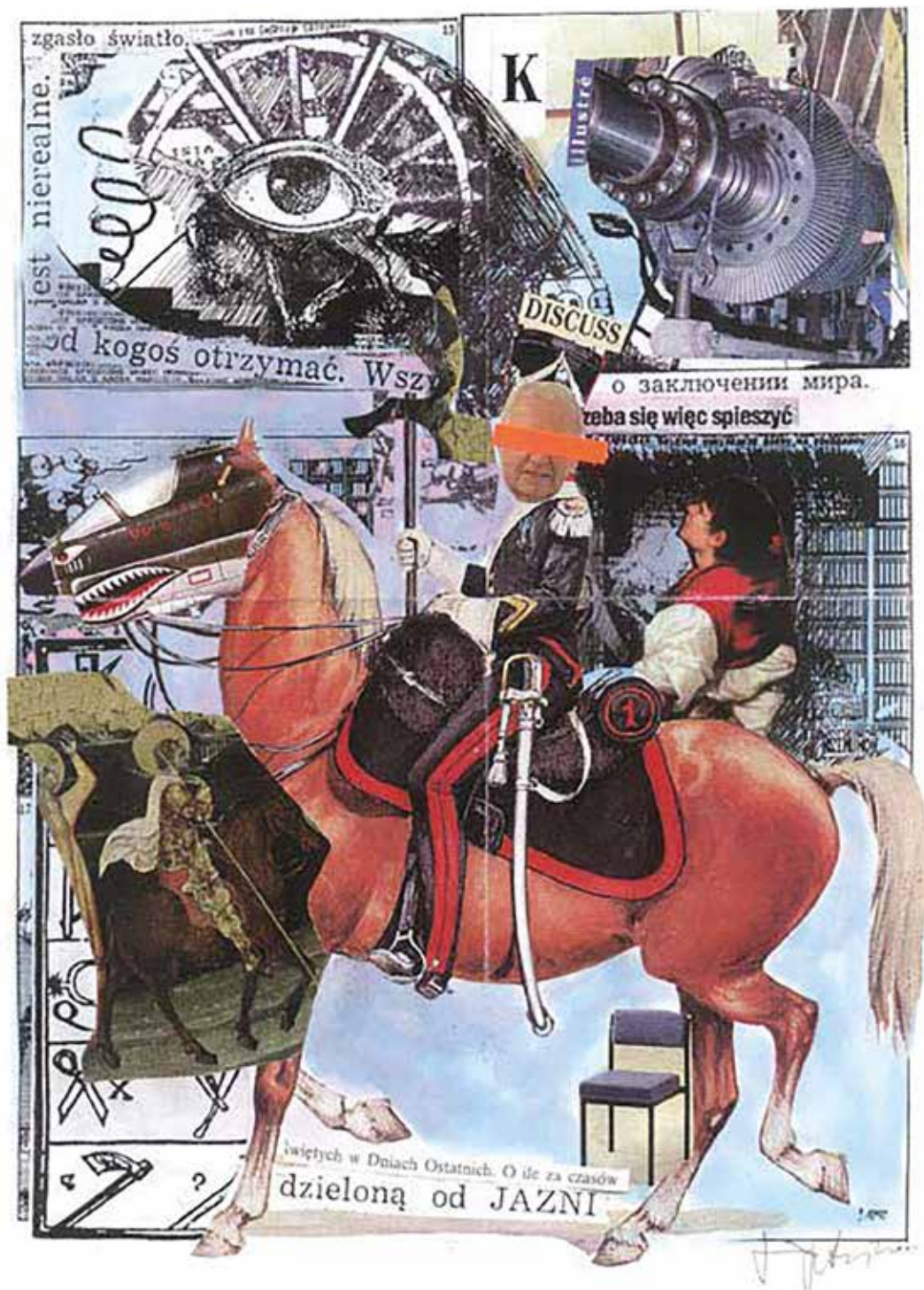
Collages by Pawel Petasz

2000



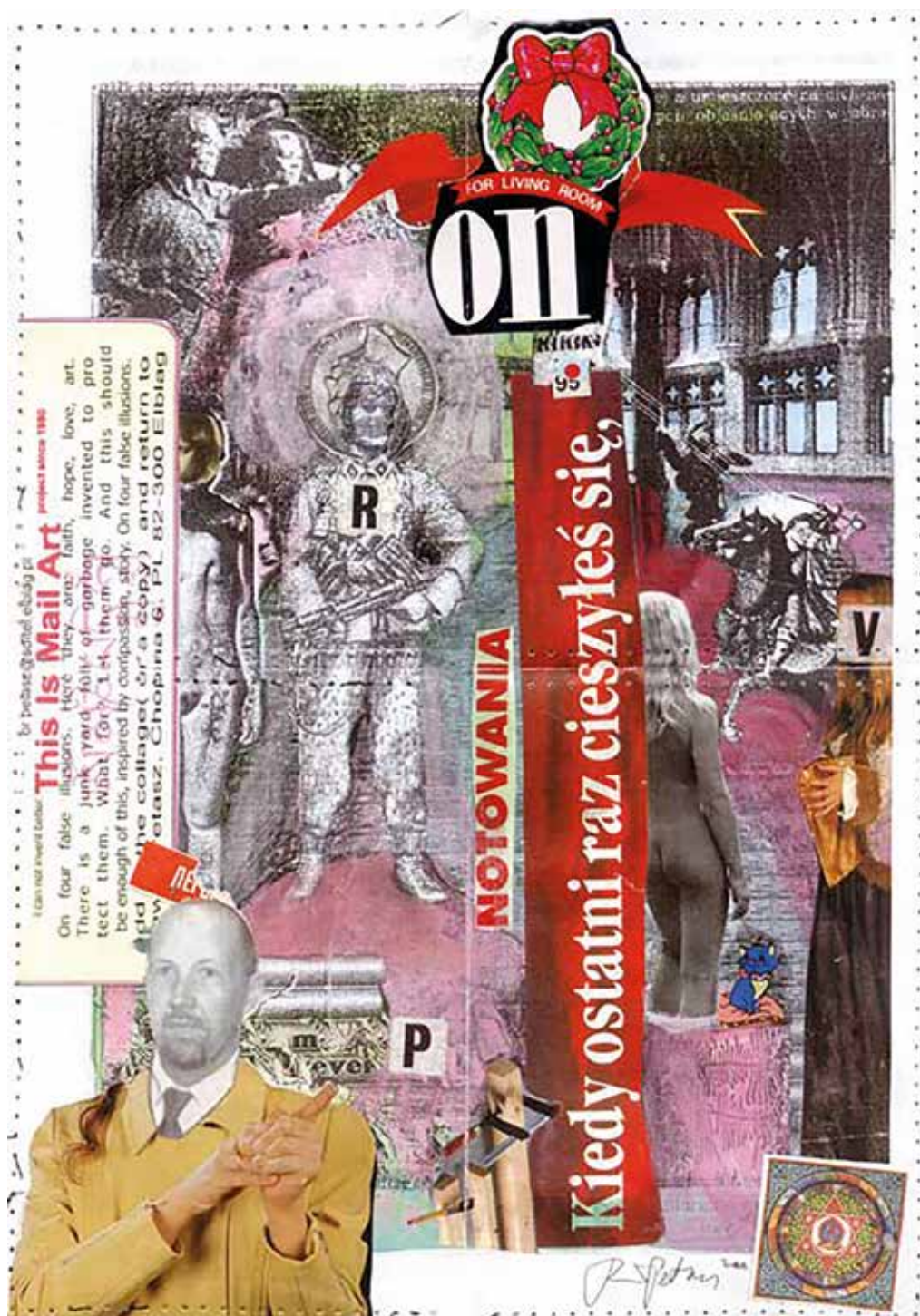
Work by Pawel Petasz sent for the exhibition *The Year of Chance in Artpool*, 2000.
Courtesy of Artpool Art Research Center - Museum of Fine Arts, Budapest

2000



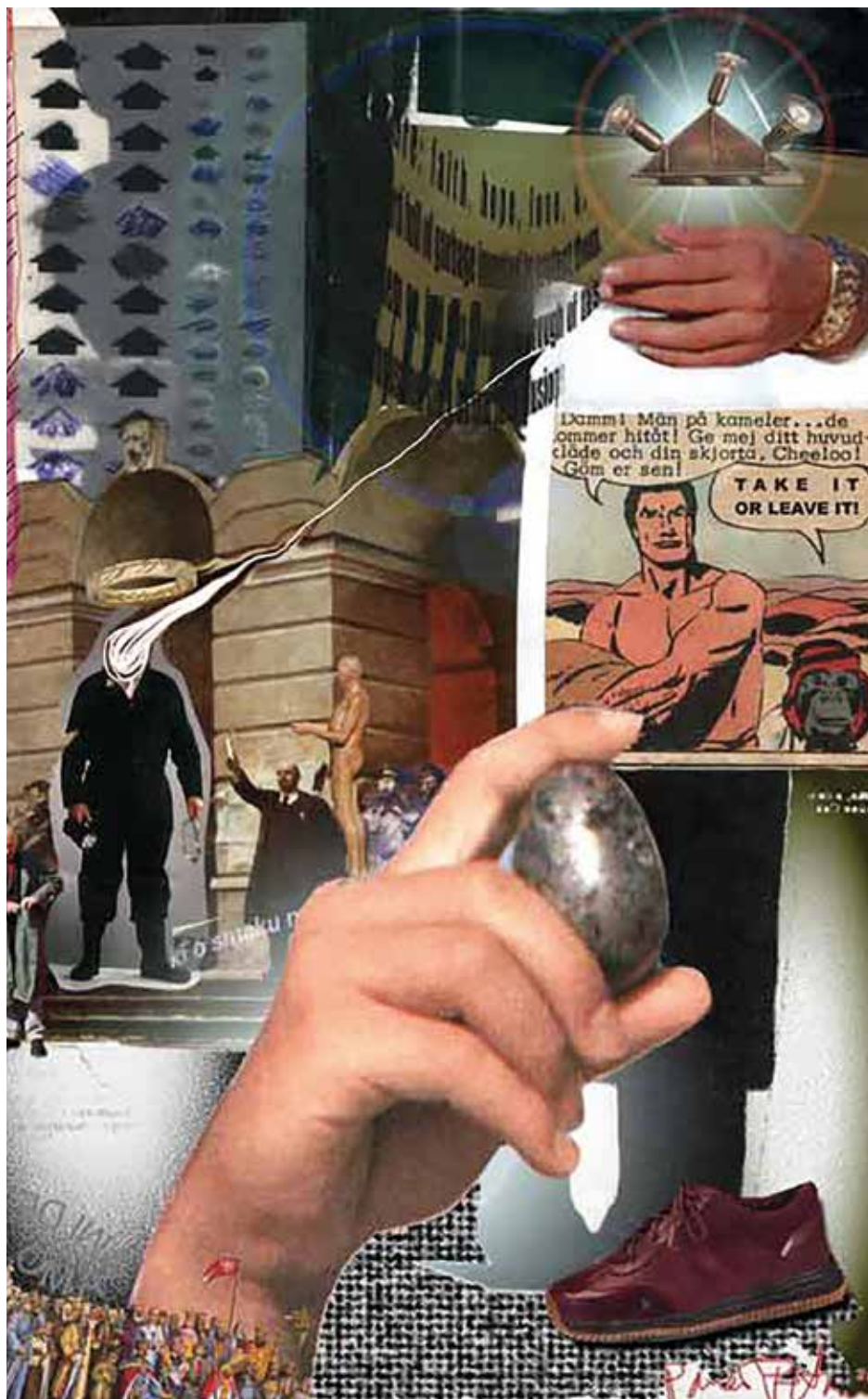
Work by Paweł Petasz sent for the exhibition *The Year of Chance in Artpool*, 2000.
 Courtesy of Artpool Art Research Center - Museum of Fine Arts, Budapest

2002



Work by Paweł Petasz sent for the exhibition *The Year of Doubts/Doubles in Artpool*, 2002.
 Courtesy of Artpool Art Research Center - Museum of Fine Arts, Budapest

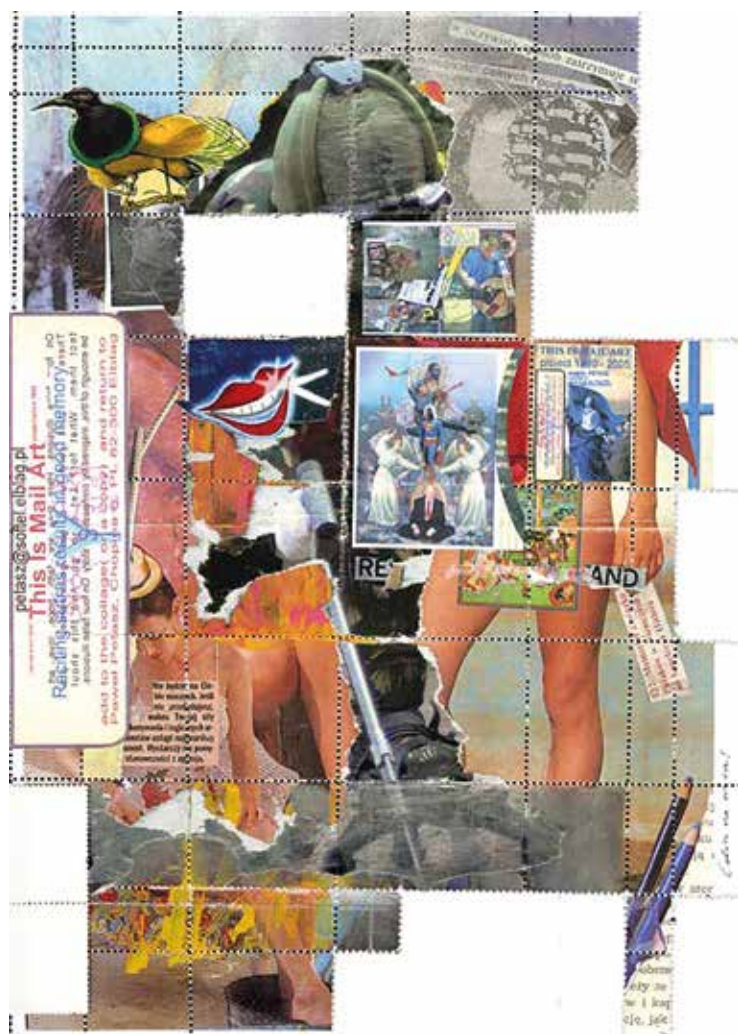
2005



Work by Paweł Petasz sent for Artpool's *The Experimenter & The Art of Perception* exhibition, 2005.
 Courtesy of Artpool Art Research Center - Museum of Fine Arts, Budapest

In 2007 Galántai organised another large-scale artiststamp exhibition in the Museum of Fine Arts in Budapest, titled *Parastamp*, where five of Petasz's collaged computer graphics stamp sheets were displayed.

In two stamp sheets Petasz appears in a Zen meditation posture. In one of them titled *Proszce* he is sitting on a sea shore next to a huge red zero and it seems as if his consciousness was uniting with the roaring sea behind him through his opening skull; in the background we can see the silhouette of a dark ship either slowly advancing or waiting in the distance. In contrast to this basically tranquil imagery triggering different chains of association, the sheet titled *Nembutsu* is a more confusing and darker snapshot, which, in my interpretation, is closer to Petasz's inner world. Petasz is again sitting in a Zen meditation posture but this time collaged into the context of oppressive landscapes, this atmosphere being enhanced by the black-and-white motifs layered over it: figuratively speaking, these b&w elements with the iconography of Petasz' late 1980s post-socialist tone are stamped upon the consciousness yearning for peace.









1. Work by Pawel Petasz sent for Artpool's *Parastamp* exhibition, 2007.
Courtesy of Artpool Art Research Center - Museum of Fine Arts, Budapest
2. *Nembutsu*. Work by Pawel Petasz sent for Artpool's *Parastamp* exhibition, 2007.
Courtesy of Artpool Art Research Center - Museum of Fine Arts, Budapest
3. *Prosze*. Work by Pawel Petasz sent for Artpool's *Parastamp* exhibition, 2007.
Courtesy of Artpool Art Research Center - Museum of Fine Arts, Budapest
4. *Mani Pulate*. Work by Pawel Petasz sent for Artpool's *Parastamp* exhibition, 2007.
Courtesy of Artpool Art Research Center - Museum of Fine Arts, Budapest
5. *The*. Work by Pawel Petasz sent for Artpool's *Parastamp* exhibition, 2007.
Courtesy of Artpool Art Research Center - Museum of Fine Arts, Budapest

ACKNOWLEDGMENT

I'd like to thank György Galántai, founder of Artpool Art Research Center and all my colleagues there who helped me in discussing this paper. Special thanks goes to Júlia Klaniczay co-founder of Artpool, Emese Kürti and Zsuzsa László.

Translation: Krisztina Sarkady-Hart

Proofreading: Adrian Hart

Notes

- ¹ “Zmarł Paweł Petasz,” *elbląska multiplatforma internetowa*, accessed May 28, 2020, <http://www.elblag.net/artykuly/zmarl-pawel-petasz,39869.htm>.
- ² The building was once owned by the Dominican Order. “Centrum Sztuki Galeria EL w Elblągu. Wystawy, Koncerty. Sztuka Współczesna Pokazywana w Wielu Jej Aspektach.” *Galeria EL – Historia*, accessed May 28, 2020. <http://old.galeria.civ.pl/?page=history&lang=en>.
- ³ Paweł Petasz, “Mailed Art in Poland,” in *Eternal Network. A Mail Art Anthology*, ed. Chuck Welch (Calgary: University of Calgary Press, 1995), 90.
<https://www.artpool.hu/MailArt/chrono/1995/Petasz.html>.
- ⁴ See the chronology of international Mail Art exhibition I compiled on Artpool’s homepage. “1977 – Mail Art Chronology,” Artpool Art Research Center, accessed May 28, 2020, <https://www.artpool.hu/MailArt/chrono/1977.html>.
- ⁵ “Paweł Petasz helped him to establish many contacts and get addresses.” Jarosław Mulczyński, “The Drawing Gallery / Drawing Activity,” in *O Rysunku, obrazach, architekturze i utopii / About Drawing, Pictures, Architecture and Utopia*, ed. Andrzej Wielgosz (Poznań: Wydawnictwo Miejskie, 2004), 18.
- ⁶ Paweł Petasz, “Mailed Art in Poland,” 92.
- ⁷ Ibidem.
- ⁸ More times joined by artists from abroad already through the Mail Art network and/or a couple of times with their live presence as well. In 1972 Group Bosch+Bosch exhibits (6–13 August) from Subotica, Yugoslavia; László Beke organized a meeting of Czech, Slovak and Hungarian artists (26–27 August) with the participation of Imre Bak, Peter Bartoš, László Beke, Miklós Erdély, Stano Filko, György Galántai, Péter Halász, Béla Hap, Ágnes Háty, Tamás Hencze, György Jovánovics, J. H. Kocman, Péter Legéndy, János Major, László Méhes, Gyula Pauer, Vladjimir Popović, Petr Štembera, Rudolf Sikora, Tamás Szentjóbby, Anna Szeredi, Endre Tót, Péter Türk and Jiří Valoch. In 1973 another exhibition was held by Yugoslavian artists József Ács, Ferenc Baráth, Attila Csernik, Gábor Ifjú, József Markulík, Slavko Matkovic, József Smit and Bálint Szombathy (29 July–4 August).
- ⁹ *Tükör / Mirror / Spiegel / Miroir* exhibition with works by 35 artists (organised by László Beke) Balatonboglár, Chapel Studio, 5–11 August 1973. Restaged at the opening of Artpool Art Research Center, Budapest, 23 March–15 May 1992.
- ¹⁰ *Szövegek / Texts*, an International exhibition organised by Dóra Maurer and Gábor Tóth, 19–25 August 1973.
- ¹¹ John Held, Jr., “The Sugar Coated Bullets of Paweł Petasz,” in *Paweł Petasz: Arrière Garde* (San Francisco: Stamp Art Gallery, 1996), <https://www.artpool.hu/MailArt/chrono/1996/TheSugar.html>.
- ¹² In 1978 he had already exhibited here; that time with an individual project made with a rubber stamp.
- ¹³ *Textile without Textile* (Galántai–Artpool: Budapest, 1980). Original works in an A4 format silk-screened folder, in a variety of techniques by 54 artists from various countries, 300 numbered copies.
- ¹⁴ John Held, Jr., “The Sugar Coated Bullets of Paweł Petasz.”
- ¹⁵ Ginny Lloyd, “The Mail Art Community in Europe: a First Hand View,” *Umbrella Magazine*, Vol. 5, No. 1, January 1982, <https://ginnylloyd.blogspot.com/2010/04/mail-art-community-in-europe-first-hand.html>.
- ¹⁶ Ginny Lloyd, “Copy Art: Europe and San Francisco,” *Art Com* (Winter/Spring ’82): 40.
- ¹⁷ Pl. *International Copy Art Exhibition*, LaMamelle, Inc., San Francisco, 1980. See: Barbara Cushman, “Copy art: San Francisco revolution,” *Umbrella* (California) 3 (4) (Summer 1980): 97.
- ¹⁸ Ginny Lloyd, “5 Cents a Page,” *Women Artists News* 7, (6) (Summer 1982): 11–12.
- ¹⁹ Stephen Perkins, “Utopian Networks and Correspondence Identities,” in *Alternative Traditions in the Contemporary Arts: Subjugated Knowledges and the Balance of Power*, ed. Estera Milman, (Iowa: Artist Publications, 1999). http://wayback.archive-it.org/823/20120517183139/http://sdrc.lib.uiowa.edu/atca/subjugated/two_5.htm.
- ²⁰ „Paweł had no access to photo-copiers during the years when Poland was still part of the eastern block and mail was regularly inspected, monitored or went missing.” Michael Leigh, “Paweł Petasz – Lino Print,” *A1 Mail Art Archive*, May 28, 2020, <https://a1mailart.blogspot.com/2004/10/pawel-petasz-lino-print.html>, 2004.10.12.
- ²¹ Kornelia Röder, “Ray Johnson and the Mail Art Scene in Eastern Europe,” *Kunsttexte.de*, 3/2014, accessed March 20, 2020, <https://www.artpool.hu/MailArt/chrono/2014/Roeder.html>
- ²² Antonia Payero Barbero, “Arte Correo (Mail-Art), 1975–1985 el Atelier Bonanova como referencia” (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, 1993, Doctoral Diss.), 101.
- ²³ <https://discover.libraryhub.jisc.ac.uk/search?q=title%3A%20Yes%20it%20is.&rn=22>. It transpired from the correspondence with the library staff that the British Library purchased the book-work in question from William Allen, an antiquarian art dealer, in 2008; the seller added the following comment to this work: “The book is dedicated to Russell Butler, and involves wax like photographic reproductions of a carbon paper used by Butler (USA mail artist) – it is therefore the palimpsest of the carbon letter that is the ‘ghost of your masterpiece.’”
- ²⁴ See: <https://www.bartleby.com/344/287.html>.

²⁵ They are: "Art Glossa No .../79. To: ... Concrete Poem, By Pawel Petasz." "Je prend mon bien où je le trouve." "Flashes of GENIUS in the mess of work" "a Ghost of your masterpiece" "ARRIERE- GARDE. Edition limited to one copy." etc.

²⁶ Quoted in: Estera Milman, "Process Aesthetics, Eternal Networks, Ready-made Everyday Actions and Other Potentially Dangerous Drugs," in *Eternal Network. A Mail Art Anthology*, ed. Chuck Welch (Calgary: University of Calgary Press, 1995), 82.

²⁷ The appendix of the volume *Eternal Network. A Mail Art Anthology*, edited by Chuck Welch, makes reference to the incomplete collections accessible in the following archives: ATCA, Crackerjack Collection, Sackner Archive, Bleus Collection. At this moment, the editor of the 1995 volume has four issues missing to complete the series, while 39 issues are available for research in Artpool.

²⁸ Chuck Welch: *Commonpress*, Letter to the author, Nov 30, 2019.

²⁹ Guy Bleus, "What is Commonpress?" in *Commonpress No. 56. Commonpress Retrospective*, ed. Guy Bleus (Wellen: Administration Center – Tienen: Museum het Toreke, 1984), 106.

³⁰ Stephen Perkins, "Commonpress," in <http://artistsperiodicals.blogspot.com/2012/07/commonpress.html>, 07.16.2012.

³¹ Hans Richter, *Dada Art and Anti-Art* (New York: Thames and Hudson, 1965), 31.

³² Two Hungarians, Árpád Ajtony and Béla Hap, founded the periodical *EXPRESSZió* in 1971. To avoid legal obstacles, the rule was that each issue had to be typed and published in five copies. The recipients had to retype the received material but leave out some of the original articles, while adding new content. Through the whole process, each new editor had to publish in five copies.

³³ We do not know the exact number of published issues, just like we are not certain if there is a complete collection with all the published issues. Based on the sources studied, it seems likely that at least 55 issues were published for sure, of which 39 can be researched in the Artpool archives. I need to add here that there were two issues that were published in two editions, i.e. two versions. In 1982 due to his other engagements as an activist, Michael Duquette only published a stamp sheet in issue 42, which he edited, and he published the booklet-type catalogue in 1990. It was only in 1989 that Artpool was finally able to publish all the copies of the magazine's 51st issue, which was the catalogue of its banned 1984 exhibition, after slightly altering the original concept.

³⁴ Gerald X. Jupiter-Larsen, *Commonpress Chro-No-Logy*, Letter to the author, 30 Oct., 2019.

³⁵ Gerald X. Jupiter-Larsen, *Commonpress Chro-No-Logy*.

³⁶ Peter van der Meijden, "BOX BOXING BOXERS. Mail Art Projects, Exhibitions and Archives," in *Lomholt Mail Art Archive*, 2014. <https://www.lomholtmailartarchive.dk/texts/peter-van-der-meijden-box-boxing-boxers-mail-art-projects-exhibitions-archives>.

³⁷ "Each author was supposed to edit, print and distribute one issue at a future date at his own expense." Pawel Petasz, "[The idea of 'Commonpress']," in *Mail Art: Osteuropa im Internationale Netzwerk*, ed. Kornelia von Berswordt-Wallrabe (Schwerin: Staatliches Museum, 1996), 236.

³⁸ The second coordinator, Gerald Jupiter-Larsen X, also confirmed that after a certain time the editors could not afford to publish all the works posted to them: "Over time would-be editors would tell me that the costs of printing and shipping were getting to be too much. I think most mail-art publications worked by having the participants print their own pages, sending these pages to a coordinating editor, and then have the editor assemble everything into a coherent publication. The editor would then ship a copy back to each of the contributors. Commonpress was different. The editor took on the responsibility of printing as well as distribution. By the mid-1980s this cost was becoming too great for most to take on." Jupiter-Larsen, Gerald X. *Commonpress Chro-No-Logy*.

³⁹ Pawel Petasz, "Introduction by Pawel Petasz (Poland)," in *Commonpress No. 56. Commonpress Retrospective*, ed. Guy Bleus (Wellen: Administration Center – Tienen: Museum het Toreke, 1984), 113.

⁴⁰ <https://www.artpool.hu/Lara/Commonpress37/index.html>.

⁴¹ *Umbrella*, Vol. 4, no. 1 (January 1981): 8-11.

⁴² Chuck Welch, "Global Network Zines: The Public Face of Mail Art 1970-1985," Lomholt Mail Art Archive, accessed May 28, 2020, <http://www.lomholtmailartarchive.dk/focus/focus-5-chuck-welch-global-network-zines>.

⁴³ *Spiegelman's mailart rag*, Vol. 1, No. 1 (Los Angeles, California, October 1983): 2.

⁴⁴ Chuck Welch, "Global Network Zines: The Public Face of Mail Art 1970-1985".

⁴⁵ Zanna Gilbert, "Via Postal: Networked Publications in and out of Latin America," in *International Perspectives on Publishing Platforms: Image, Object, Text*, ed. Meghan Forbes (New York: Routledge, 2019), 127.

⁴⁶ Chuck Welch, "Global Network Zines: The Public Face of Mail Art 1970-1985".

⁴⁷ See a detailed description of the very issue at: Craig J. Saper, *Networked Art* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001), 134-135. <http://dss-edit.com/dh/Saper,%20Craig%20J%20-%20Networked%20Art.pdf>.

⁴⁸ Ulises Carrión, "From Bookworks to Mailworks," in Ulises Carrión, *Second Thoughts* (Amsterdam: VOID Distributors, 1980), 24-31.

⁴⁹ Ulises Carrión, "Personal Worlds or Cultural Strategies? Introduction to the Artists' Postage Stamps and Cancellation Stamps Exhibition," in *Artists' Postage Stamps and Cancellation Stamps Exhibition*, ed. Ulises Carrión (Amsterdam: Stempelplaats, 1979), 4.

- ⁵⁰ “The project became very popular, and one secondary element soon became the most attractive – each issue developed into a form of original, authorized product of the editor. The editions began to be associated with various individual projects.” Paweł Petasz, “[The idea of ‘Commonpress’],” in *Mail Art: Osteuropa im Internationalen Netzwerk*, ed. Kornelia von Berswordt-Wallrabe (Schwerin: Staatliches Museum, 1996), 236.
- ⁵¹ Peter van der Meijden, “BOX BOXING BOXERS. Mail Art Projects, Exhibitions and Archives.”
- ⁵² Gerald X. Jupitter-Larsen, “Introduction by Gerald X. Jupitter-Larsen,” in *Commonpress No. 56. Commonpress Retrospective*, ed. Guy Bleus (Wellen: Administration Center – Tienen: Museum het Toreke, 1984), 115.
- ⁵³ Ray Johnson, the father of Mail and correspondence art, humorously spelt the word correspondence as correspondance, referring to the playfulness, a kind of dance, that takes place between the participants of the network.
- ⁵⁴ Zanna Gilbert, “Via Postal: Networked Publications in and out of Latin America,” 125.
- ⁵⁵ Of course György Galántai also developed this project on Artpool’s homepage, and further details can be found in the interview conducted in 2011 with Júlia Klaniczay, Artpool’s co-founder: Juliane Debeusscher, “Interview with Artpool Cofounder Júlia Klaniczay,” *Artmargins*, 2011, <https://artmargins.com/artpool-cofounder-julia-klaniczay/>.
- ⁵⁶ Géza Perneczky, “Artists’ stamps,” in *Bélyegképek. Stamp Images*, ed. Judit Geskó (Budapest: Szépművészeti Múzeum, 1987), 17. https://www.artpool.hu/Artistamp/Perneczky_e.html.
- ⁵⁷ Ibidem.
- ⁵⁸ The Galántais were issued passports in November 1988 and returned from Berlin in May 1989 upon hearing the news about the change of the political system. It is typical of the times that Galántai first had the opportunity to have access to a colour photocopier when he was in Berlin. See: <https://www.galantai.hu/appendix/biography.html>.
- ⁵⁹ John Held, Jr., “The Sugar Coated Bullets of Paweł Petasz,” in *Paweł Petasz: Arriere Garde*, ed. John Held, Jr. (San Francisco: Stamp Art Gallery, 1996), <https://www.artpool.hu/MailArt/chrono/1996/TheSugar.html>.

Bibliography (Paweł Petasz and Commonpress)

- Allen, Gwen. *Artists’ Magazines. An Alternative Space for Art*. Cambridge, Massachusetts - London, England: MIT Press, 2011. On *Commonpress* see p. 152.
- Barneveld, Aart van. “Six Mail Art Projects. Zes Post-Kunst Projekten.” In *Rubber*, vol. 3. Amsterdam: Stempelplaats Gallery, 1980.
- Baroni, Vittore. „Paweł Petasz.” In *Arte Postale. Guida al network della corrispondenza creativa*, 158-161. Bertolo: AAA Editori, 1997.
- Bleus, Guy. *B13: Administration*. Wellen, Belgium: The Administration Centre - 42.292, s.a. <http://www.mailart.be/bambu13.html>.
- Bleus, Guy. „What is Commonpress?” In *Commonpress, no. 56. Commonpress Retrospective*, 106–108. Wellen, Belgium – Museum het Toreke, Tienen, Belgium: Administration Center, September 1984.
- Bulatov, Dmitry. *A Point of View. Visual Poetry: The 90s. An Anthology*. Kaliningrad, Russia: Simplicii, 1998. On *Commonpress* see p. 433.
- Carrión, Ulisses. *Second Thoughts*. Amsterdam: VOID Distributors, 1980. https://monoskop.org/images/4/4e/Carrion_Ulises_Second_Thoughts.pdf. On *Commonpress* see p. 29.
- Debeusscher, Julianne. „Interview with Artpool Cofounder Júlia Klaniczay.” *Artmargins*. Published: 06/07/2011. Accessed 06.06.2020. <https://artmargins.com/artpool-cofounder-julia-klaniczay>.
- Dziamski, Grzegorz. „Polish Files in the Lomholt Archive of Mail Art.” *Art Inquiry. Research sur les arts*, no. 16 (2014): 138–146. <https://www.lomholtmailartarchive.dk/focus/focus-2-grzegorz-dziamski-polish-files-in-the-lomholt-mail-art-archive>.
- Gilbert, Zanna. „Via Postal: Networked Publications in and out of Latin America.” In *International Perspectives on Publishing Platforms: Image, Object, Text*, edited by Meghan Forbes, 105–132. London: Routledge, 2019.
- Held, John, Jr. *L’Arte del Timbro / Rubber Stamp Art*. Bertolo, Italy: AAA Edizioni, 1999. On *Commonpress* and Paweł Petasz see pp. 82-83.
- Held, John, Jr. „Assembling Periodicals.” In *Assembling Magazines: International Networking Collaborations*, edited by Stephen Perkins, 18–19. Iowa City, USA: Plagiarist Press, 1997.
- Held, John, Jr. *International Artist Cooperation: Mail Art Shows, 1970-1985*. Dallas, Texas, USA: Dallas Public Library, 1986. <https://www.artpool.hu/MailArt/chrono/1985.html#IntCooperation>. On *Commonpress* and Paweł Petasz see p. 131.

- Held, John, Jr. „The Sugar Coated Bullets of Pawel Petasz.” In *Pawel Petasz: Arriere Garde*. San Francisco, USA: Stamp Art Gallery, 1996. <https://www.artpool.hu/MailArt/chrono/1996/TheSugar.html>.
- Held, John, Jr. *Small Scale Subversion: Mail Art & Artistamps*. Lulu.com, 2015. On Pawel Petasz and *Commonpress* see pp. 124, 134.
- Jupitter-Larsen, Gerald X. „Introduction by Gerald X. Jupitter-Larsen.” In *Commonpress, no. 56. Commonpress Retrospective*, 115–116. Wellen, Belgium-Museum het Toreke, Tienen, Belgium: Administration Center, September 1984. <https://www.artpool.hu/MailArt/chrono/1984/Jupitter-Larsen.html>.
- Lara, Mario and Davi Det Hompson. “An Interchange Between David Det Hompson & Mario Lara.” *Umbrella*, vol. 4, no. 1 (January 1981): 8–11.
- Lloyd, Ginny. „The Mail Art Community in Europe: a First Hand View (Written for *Umbrella* Magazine – 1982).” *Umbrella*, vol. 5, no. 1 (January 1982). https://www.academia.edu/27541377/THE_MAIL_ART_COMMUNITY_IN_EUROPE_a_first_hand_view_-1981; <https://ginnylloyd.blogspot.com/2010/04/mail-art-community-in-europe-first-hand.html>.
- Lumb, Michael. *Mail Art 1955 to 1995: Democratic Art as Social Sculpture*. Keith Bates, UK, [1997] 2010. http://www.keithbates.co.uk/thesis_michael_lumb.pdf. On *Commonpress* and Pawel Petasz see pp. 19, 54, 92–95.
- Perkins, Stephen. “Assembling Magazines and Alternative Artists’ Networks.” In *At a Distance: Precursors to Art and Activism on the Internet*, edited by Annamarie Chandler and Norie Neumark, 392–406. Cambridge: MIT Press, 2006.
- Perkins, Stephen. „Commonpress.” *Artists’ Periodicals*, 2008. <http://artistsperiodicals.blogspot.com/2012/07/commonpress.html>.
- Perkins, Stephen. „Introduction.” In *Assembling Magazines: International Networking Collaborations*, 2–5. Iowa City, IA, USA: Plagiarist Press, 1997. <https://www.artpool.hu/MailArt/chrono/1996/Perkins.html>
- Perkins, Stephen. “Utopian Networks and Correspondence Identities.” In *Alternative Traditions in the Contemporary Arts: Subjugated Knowledges and the Balance of Power*, edited by Estera Milman. Iowa City, IA, USA: University of Iowa Museum of Art, 1999. http://wayback.archive-it.org/823/20120517183139/http://sdrc.lib.uiowa.edu/atca/subjugated/two_5.htm.
- Perneckzy, Géza. “Artists’ stamps.” In *Bélyegképek. Stamp Images*, edited by Judit Geskó, 2–15. Budapest: Szépművészeti Múzeum, 1987. https://www.artpool.hu/Artistamp/Perneckzy_e.html.
- Perneckzy, Géza. *NETWORK ATLAS. Works and Publications by the People of the First Network*, 342–345. Köln: Edition Soft Geometry 2003. http://www.c3.hu/~perneckzy/mail.art/Atlas/Letter_S/LAtlas_2.pdf.
- Perneckzy, Géza. *The Magazine Network. The Trends of Alternative Art in the Light of Their Periodicals 1968–1988*, 14–16, 74, 87, 125–126, 265–266. Köln: Edition Soft Geometry, 1993.
- Petasz, Pawel. “Mailed Art in Poland.” In *Eternal Network. A Mail Art Anthology*, edited by Chuck Welch, 89–93. Calgary: University of Calgary Press, 1995.
- Petasz, Pawel. „Introduction by Pawel Petasz (Poland).” In *Commonpress, no. 56. Commonpress Retrospective*, 110–114. Wellen, Belgium - Museum het Toreke, Tienen, Belgium: Administration Center, September 1984.
- Petasz, Pawel. „[The idea of ‘Commonpress’].” In *Mail Art: Osteuropa im Internationalen Netzwerk*, edited by Kornelia von Berswordt-Wallrabe, 236. Schwerin: Staatliches Museum, 1996.
- Petasz, Pawel. „Über die Mail-Art in den Ostblock-Staaten.” In *I Am a Networker (Sometimes). Mail Art und Tourism im Network der 80er Jahre*, edited by H. R. Fricker, 90–91. St. Gallen, Switzerland: Vexer Verlag, 1989.
- Saper, Craig J. *Networked Art*, Minneapolis — London: University of Minnesota Press, 2001, 4, 13–16, 134–136, 139. <http://dss-edit.com/dh/Saper,%20Craig%20J%20-%20Networked%20Art.pdf>.
- Unruh, Rainer. „Mail Art. ‘Osteuropa im internationalen Netzwerk.’ Staatliches Museum Schwerin, 21.7. – 15.9.1996.” *Kunstforum* 135. *Cool Club Cultures*. <https://www.kunstforum.de/artikel/mail-art/>.
- van der Meijden, Peter. „BOX BOXING BOXERS. Mail Art Projects, Exhibitions and Archives.” Lomholt Mail Art Archive, 2014. <https://www.lomholtmailartarchive.dk/texts/peter-van-der-meijden-box-boxing-boxers-mail-art-projects-exhibitions-archives>.
- Welch, Chuck. “E.M.A.C. The E’Net Mail Art Cloud: Crackerjack Adventures With Formular Clouds.” Lomholt Mail Art Archive, s.a. <https://www.lomholtmailartarchive.dk/texts/chuck-welch-the-e-net-mail-art-cloud-crackerjack-adventures-with-formular-clouds>.
- Welch, Chuck. “Global Network Zines: The Public Face of Mail Art 1970–1985.” Lomholt Mail Art Archive, [2015]. <http://www.lomholtmailartarchive.dk/focus/focus-5-chuck-welch-global-network-zines>.
- Welch, Chuck. “Indelible Defiance. Rubberstamp Artists in Brazil and Latino America 1965–1990.” [s.a.], 1, 11. https://www.academia.edu/33150027/Rubberstamp_Art_in_Brazil_and_Latino_America.pdf?fs=rwc.

LIST OF ARTIST'S PUBLICATIONS BY PAWEŁ PETASZ IN THE ARTPOOL'S ARCHIVES

Paweł Petasz was communicating with György Galántai regularly since 1978. Besides the material accumulated through their correspondence Artpool received works of Petasz from the following donors: Zoltán Bakos (H), Mario Lara (USA), Peter Küstermann (D), András Lengyel (H), Tamás Molnár (H), Bálint Szombathy (Yu/H).

The term 'artists' publication' is used as an umbrella phrase for all forms of published artworks. Here I only list bookworks, periodicals and various 'zines' created by Petasz. Besides these materials we have many individual works (collages, computer collages, envelopes, CDs, etc.). Verbal descriptions of the listed material were quoted wherever it was possible to do so.

[Airél]. Concrete Poetry, A Ghost of Your Masterpiece, 14,2x20cm, [18 p.], ill., bw, (unique bookwork, hand numbered: 26/79, dedicated to György Galántai) 1979/03/09.

Artforum International, Bimonthly Magazine of Mail and Ephemeral Art, no. 7, A4, [2 p.], 1981.

"Paweł Petasz's (Poland) hand-made *Artforum* from the mail art pieces others sent to him. The table of contents is exactly that, that is a list of the what the paper material is made of. Of course, the title *Artforum International: Bimonthly Magazine of Mail Art and Ephemeral Art* is a play on the official *ARTFORUM* journal. Petasz made the art paper in 1980-1981, but it wasn't mailed out until 1983 due to material law in Poland. Stephen Perkins has written about Paweł Petasz and the *Artforum International* in Annmarie Chandler and Norie Neumarks, eds., *At a Distance: Precursors to Art and Activism on the Internet*, MIT Press 2005." Madsen, Theis Vallø: From the Archive. Findings from the Mogens Otto Nielsen mail art archive, KUNSTEN, Museum of Modern Art Aalborg, Denmark, 2014, <https://mailartarchive.wordpress.com/2014/05/30/pulped-mail-art/>.

Antivalues, no. 1, Arrière-Garde, Elbląg, Poland, 43.4x30.6 cm, [8 p.], 1977 (ed. by Paweł Petasz).

This poster size publication is the catalog for the Mail Art project *Circle '77* organized by Petasz. The 1st issue is printed with red ink, the 2nd with blue ink. We only have the 1st issue.

Commonpress, no. 1, Arrière-Garde, Elbląg, Poland, A5, [42 p.], December 1977.

Homages to Some People, vol. 1, Arrière-Garde, Elbląg, Poland, [A6], 16 p., s.a.

Imitations, Arrière-Garde, Elblag, Poland, A5, [16 p.], 1980.

Nedza. Destitution, Arrière-Garde, Elblag, Poland, 11,8x15cm, [34 p.], 1979.

Obsolete Rubber Stamps, vol. 3, Arrière-Garde, Elblag, Poland, ca. A5, [12 p.], s.a.

Obsolete Rubber Stamps, vol. 5 & 6, Arrière-Garde, Elblag, Poland, ca. A5, [16 p.], 1978.

Plenum 44. Rysunki Komputerem, Centrum Sztuki, Galeria El, Elblag, Poland, A5, [8 p.], s.a. [1990?].

Rub Rub, nr 62. *Waste Magazine of Art*, Arrière-Garde, Elblag, Poland, ca. A5, [14 p.], s.a.

Sehr Romantic. Bardzo Romantic. Sehr Romantyczne Landscapes. Computer Drawing and Collages. Buyers Guide Version 1, Elblag, Poland, A5, [20 p.], May 1st, 1991.

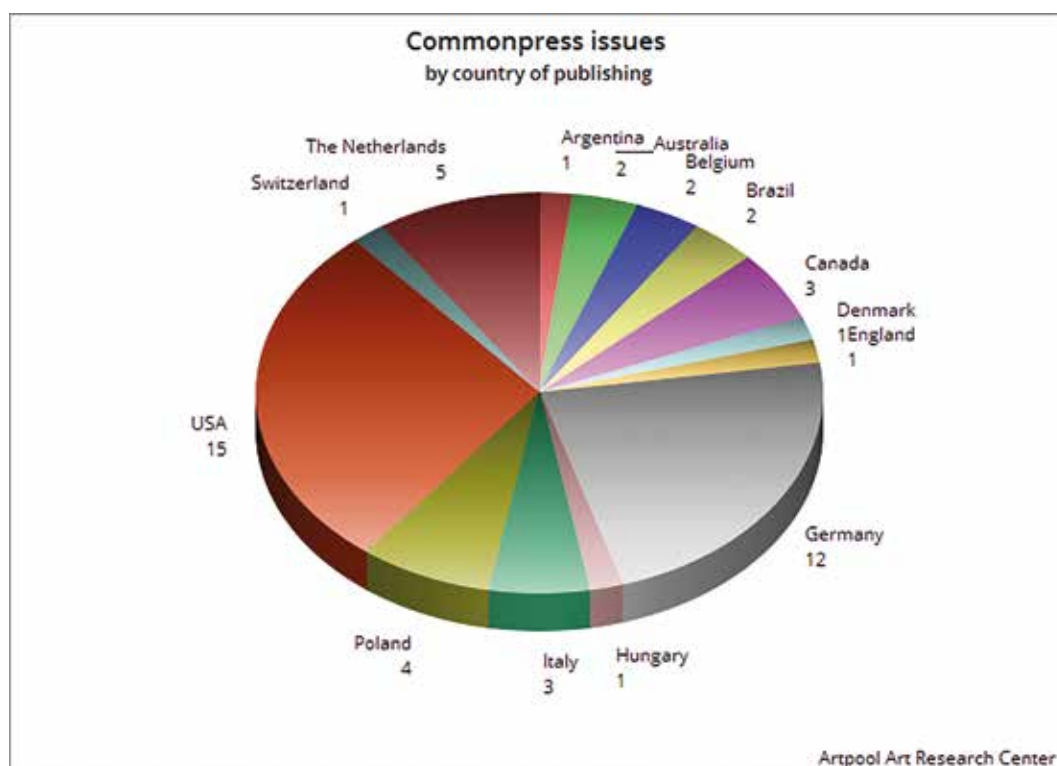
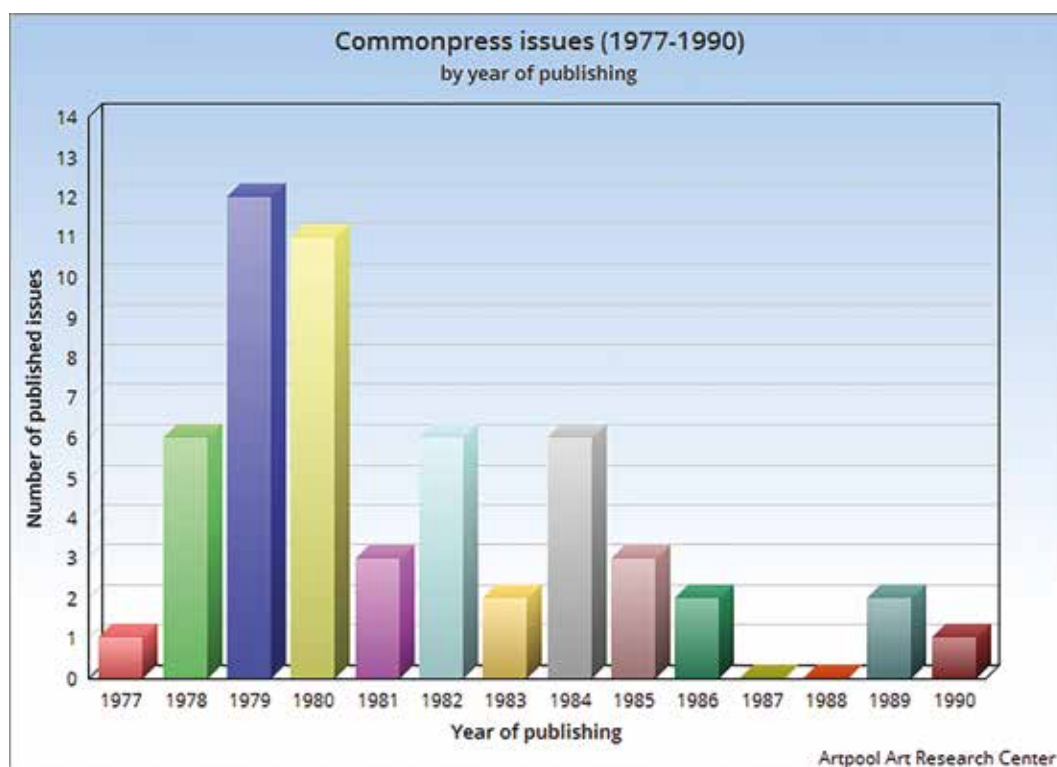
Square. The Magazine Devoted to Mail Art in Oblong Envelopes, Arrière-Garde, Elblag, Poland, 11x11cm, [24 p.], 1983.

This bookwork is made out of the envelopes addressed to Petasz. He cut them in half to make a booklet. The unique product is a pair of left and right side booklet.

To, Arrière-Garde, Elblag, Poland, A5, [18 p.], 1980.

Each page has one word printed in front of a pattern filled background. Through the pages the sentence is read out: "To be or not to be that is the freedom."

Transparent Self Portrait, Arrière-Garde, Elblag, Poland, A5, [44 p.], 17/31, 1979.



LIST OF PUBLISHED **COMMONPRESS** ISSUES

The issues typed in red are missing from the Artpool's archives. The issues typed in blue have never been published. No consecutive issue numbers means nothing has been published in between.

Issue	Title	Compiler / Publisher	Country (and city)
1	Commonpress	Petasz, Pawel (Arrière-Gard)	Poland (Elbląg)
2	What Is The Difference Between Open and Closed?	de Jonge, Ko (Key Art Edition)	The Netherlands (Middelburg)
3	Eroticism and Art	Below, Peter (Mixed Media Edition)	Germany, W. (Kitzingen)
4	From Poetry to Poesy	Dziamski, Grzegorz (Maximal Art Edition)	Poland (Poznań)
5	Box Boxing Boxers	Carrión, Ulises	The Netherlands (Amsterdam)
6	Ideas on Wheels	Carioca (Byron Lord)	USA (San Francisco)
7	Slight of Hand	Nounce, Toby A.	USA (Pennsylvania)
8	Positiv-Negativ	Brög, Hans – Thomas Grünfeld – Hermann Sturm	Germany, W. (Bergisch-Gladbach)
9	Speciale Italia	Spatola, Adriano – Giulia Niccolai (Edizioni Geiger)	Italy (Parma)
10	Post Office	Bruscky, Paulo (– L. F. Duch)	Brasil
11	Diary Pages	Mew, Tommy	USA (Mt. Berry, Georgia)
12	White Lies	Crozier, Robin	UK (Sunderland, England)
13	Can the Artist Help Survive?	Groh, Klaus	Germany, W. (Edewecht)
14	Shoes. Go Anywhere You Please	Burch, Charlton	USA (Ann Arbor, Michigan)
15	Selfportraits	van Barneveld, Aart (Stempelplaats)	The Netherlands (Amsterdam)
16	Artists' Postage Stamps	Schraenen, Guy	Belgium (Antwerp)
17	Modern Greek. Modern Turk	Pyros, John aka Epistolary Stud Farm (Dramatika Press)	USA (Tarpon Springs, Florida)
18	Nudes on Stamps	Higgins, E. F. III. (Doo Da Postage Works)	USA (New York, New York)
19	Pigeons of Freedom	Marx Vigo, G. E.	Argentina (La Plata)
20	Children	Gajewski, Henryk (Galeria Remont)	Poland (Warsaw)
21	Alphabets	Spiegelman, Lon	USA (Los Angeles, California)
22	You Can Know More Than We Can Tell	Durland, Steven	USA (Amherst, Massachusetts)
23	Political Satire: Post Scriptum	Baroni, Vittore	Italy (Forte dei Marmi)
24	Ethics and Art	Hitchcock, Steve	USA (San Diego, California)
25	Ruins	Gilmor, Jane Ellen	USA (Cedar Rapids)
26	Zen and Art	Frangione, Nicola (Armadio e Officina)	Italy (Monza)
27	Problems in Information Arts	Sandoval, Roberto	Brasil
28	Drawing Activity	Wielgosz, Andrzej	Poland (Poznań)
29	Ladies: Black and White	Buchholz, Willy	Germany
30	Light	Porter, Bern	USA
31	Meetings	van Dijk, Pier	The Netherlands (Hengelo – Duiven)
32	Areas of Artists' Activity	Wulle Konsumkunst (Gebhard Eirich)	Germany, W. (Cologne)
33	Meanwhile	Butler, Russell	USA (Gurdon, Arkansas)
34	Habitat's Range	Osewski, Wiesław	Poland (Suwałki)

	Date	Pages	Participants	EXHIBITION
	1977 (December)	42 p.	17	
	1978 (March)	52 p.	18	
	1978 (March)	24 p.	56	
	1978 (April)	50 p.	39	
	1978	46 p.	32	
	1978 (August)	24 p.	20	
	1978 (November)	20 p.	24	
	1979 (June)	44 p.	39	
	1979			
	1978 (December)	38 p.	31	
	1979 (January)	44 p.	34	
	1979 (March)	16 p.	31	
	1979 (September)	48 p.	51	
	1979 (September)	59 p.	57	Stempelplaats, Amsterdam, Holland, 15 September – 12 October, 1979
	1979	64 p.	31	
	1979 (December)	27 p.	27	
	1979 (August)	8 p.	120	
	1979 (June)	25 p.	24	
	1980			
	1979 (October)	42 p.	40	
	1979	110 p.	ca. 250	Forte dei Marmi Library, Forte Dei Marmi, Italy, 1–16 September, 1979
	1980 (January)	68 p.	63	
	1980 (February)	90 p.	83	
	1980	30 p.		
	1980 (October)	160 p.	140	Galeria Wielka 19 / Galeria Rysunku, Poznan, Poland, October 1981
	1980			
	1980			
	1981 (May)	78 p.	80	
	1980	222 p.	199	BBK-Gallery, Hahnenforburg, Cologne, West Germany, 7 March – 15 April, 1980; Künstlerhaus Hamburg, Germany
	1980	36 p.	30	
	1980	113 p.	47	BWA + ZPAP – Galerie Wigry, Suwalki, Poland

Issue	Title	Compiler / Publisher	Country (and city)
35	Special Spaces	Schulze, Heinz	USA (Austin, Texas)
36	IDEA and Communication	Ruch, Günter	Switzerland
37	Things to Think About in Space	Lara, Mario	USA (San Diego, California)
38	Save the Small Things	Anker, M. P. (Fachschule für Werbung und Gest.)	Germany, E. (Berlin)
39	Homosexuality	MachArt, Cristoph (Kunstproduktion)	Germany, W. (Witten)
40	Museums	van Geluwe, Johan	Belgium (Antwerp)
41	Mutual Illumination	Suin de Boutemard, Bernhard Prof. Dr. (Alternatives Vorlesungsverzeichnis Nr. 5, Suin Buch-Verlag)	Germany
42	Postal Regulations	Duquette, Michael	Canada (Toronto, Ontario)
42a	The Locals Show	Duquette, Michael	Canada (Toronto, Ontario)
43	Mail Artists Live on the Edge	Saunders, R. (OK Post East)	USA (New Boston, New Hampshire)
44	Artists' Body of Statements and/or Secrets	Erlj, Tania	USA (Cambridge, Massachusetts)
45		Jupitter-Larsen, Gerald X.	
46	Photoboothpicture. Automatenfotos	Schmidt, Angelika	Germany, W. (Stuttgart)
47	Material Metamorphosis	Kid, Crackerjack (Chuck Welch)	USA (Omaha, Nebraska)
48	Selfexamination	Schmidt-Olsen, Carsten	Denmark (Kiregardsvej)
49	U	Prost, R.	USA (Morton Grove, Illinois)
50	Synthesism (? Post Industrialism)(? Hybrids)	Walsh, Emmett	USA (South Gulfport, Florida)
51	Hungary Can Be Yours	Galántai, György (Artpool)	Hungary (Budapest)
52	Art and Play with Rubberstamps	Nold, Welfried	Germany, W. (Frankfurt)
53	The Dictionary	Fürstenau, Klaus Peter	Germany, W. (Frankfurt)
54	Language and Silence	Semah, Joseph (Makkom)	The Netherlands (Amsterdam)
55	Mail Art about Mail Art	Held, John Jr.	USA (Dallas, Texas)
56	Commonpress Retrospective	Bleus, George (Administration Center)	Belgium (Wellen)
57	Comment about the Impact of New Technology on Your Art	Post Co-Action Development	Australia (Newtown)
59	Why I Hate the World	Jupitter-Larsen, Gerald	Canada (Vancouver)
60	Fell of Vision	Postal Collective Depot	Australia (Newtown)
64	Ein Berliner in Pariser	Küstermann, Peter	Germany, W. (Minden)
77	The Big Golden Book of Flash / Tattoo	Fish, Pat	USA (Santa Barbara, California)
93		Ergen of Mer / Cetacean Advocacy	Santa Barbara, CA
100	Your Favorite Pornography	Jesch, Birger	Germany (Volkmannsdorf)

LISTS OF COMMONPRESS ISSUES PUBLISHED BY ITS PARTICIPANTS

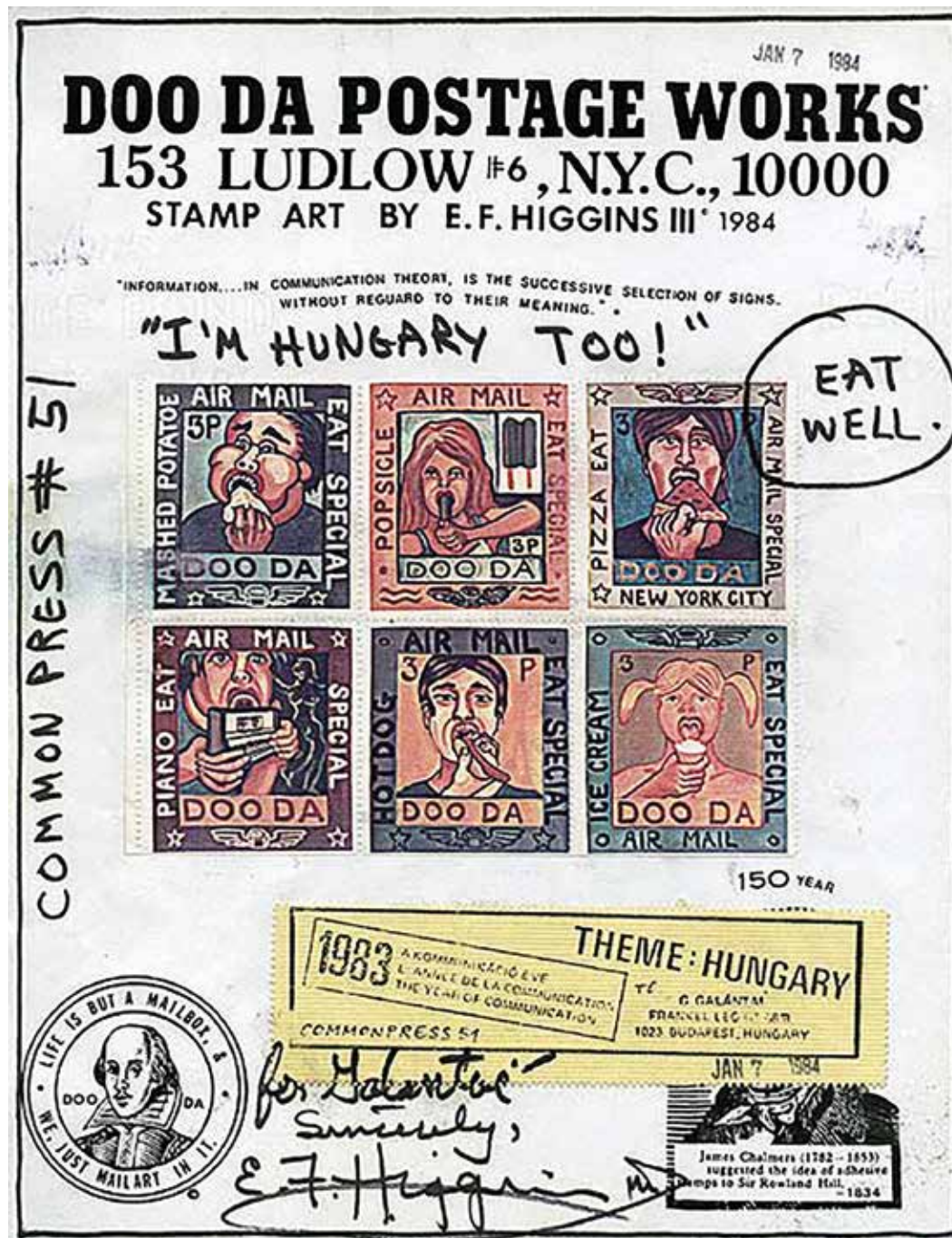
Bleus, Guy. „Commonpress-RETROSEPTIVE: No. 1-60.” In *Commonpress No.1*, 117-131. Wellen, Belgium: Administration Center, 1984.

Perneczky, Géza. „Commonpress publications.” In Géza Perneczky, ed., *The Magazine Network: the Trends of Alternative Art in the Light of Their Periodicals 1968-1988*, 265-266. Köln, Germany: Soft Geometry, 1993.

Petasz, Paweł. *Commonpress*. Accessed 10.10.2019. <http://www.zulawy.art.pl/commonpress/commonpress.html>.

Welch, Chuck. „Mail Art Magazines.” In *Eternal Network. A Mail Art Anthology*, 273. Calgary, Canada: University of Calgary Press, 1995. https://monoskop.org/images/1/17/Welch_Chuck_ed_Eternal_Network_A_Mail_Art_Anthology.pdf.

	Date	Pages	Participants	EXHIBITION
	1980			
	1980	60 p.	120, 23 countries	
	1980	216 p.	197	
	1980 (December)	24 p.	66	Fachschule für Werbung und Gest., Berlin, GDR, 1981
	1981	38 p.	138, 18 countries	Kommunikations-Centrum-Ruhr (KCR), Dortmund
				The Museum of the Museums, Internationaal Cultureel Centrum, Antwerpen, Belgium, 17 January – 1 March, 1981
	1983			
	1981 (May 27.)	1 p.		
	1990 (May)	12 p.	386	The Locals Show. Mayworks Festival, Canadian Auto Workers Local 303 Union Hall, Toronto, Canada. May 1990; Eighteenth Constitutional Convention of the Canadian Labour Congress, Montreal, Quebec; National Convention of the Canadian Union of Postal Workers, June 11–15, 1990.
	1982	35 p.		
	1982	1 p.		
	1982			
	1982	ca. 80 p.	130	Bellevue College Hitchcock Humanities Center, 02.12.1981–03.01.1982.
	1985	198 p.	133, 22 countries	
	1982	55 p.	41	
	1984	12 p.	140	
	1984. 1989	ca. 60 p.	110	Hungary Can Be Yours, Young Artists' Club (FMK), Budapest, Hungary 27 January, 1984; Reconstruction of a Banned Exhibition, 9 – 21 December, 1989, Young Artists' Club (FMK), Budapest, Hungary
	1984	156 p.	99	
	1984	46 p.	44	
	1984	34 p.	ca. 400	Richland College, Richland, Texas in March 1984
	1984	821 p.	570	
	1985			
	1982	13 p.	45	
	1986			
	1985	104 p.		
	1986			
	1987			
	1989	20 p.		



E. F. Higgins III
Courtesy of Artpool Art Research Center - Museum of Fine Arts, Budapest

MINISTRY OF INTERIOR

TOP SECRET

III/III-4-b subdivision

Received from: "Zoltán Pécsi"

code named secret agent

Received by: Tibor Horváth police captain

Place of reception: Public place

Date: January 30, 1984

Subject: Exhibition of György Galántai

R E P O R T

"György Galántai launched his newest "arts competition" in 1983 under the title "Hungary can be yours". Of the "works of art" he had received, he organized an exhibition at the Young Artists' Club (Budapest, district 6. Népköztársaság útja 112). The opening of the exhibition took place on January 27, 1984 at 7 p.m. at that address, in all premises of the Club where my acquaintance was present. Entrance was granted for holders of an invitation card. At the entrance severe guards (probably the organizers from the Club or the local Committee of the Young Communists' Organization) were posted this time too, who did not let in those without an invitation or holding a membership card even if they paid the HUF 10 entrance fee. Undoubtedly, these persons later slipped in by way of being "helped" by people who had an invitation card but came alone (one card was a ticket for two). The exhibition, however, was opened as a "private event" due to which disputes erupted at the entrance.

What is to be said in summary: For Galántai's competition several "works of art" (in reality plain botch-works) had been provided that are politically problematic, destructively criticize and, moreover - primarily some of those made by Hungarian "artists" - mock and attack our state and social order as well as the state security organs. Galántai was unable to separate these pieces from the rest of the works, which most probably would have been against his intentions anyway. Thus, the above mentioned seriously problematic works were exhibited too and as a great number of visitors were present, the exhibition fulfilled a politically harmful, destructive and disorientating role. This function was enhanced by the fact that the most radical representatives of the Hungarian "opposition" appeared at the opening and, though behaving relatively modestly (none of them spoke to larger groups), in small conversation groups of 3 or 4 they had a chance to propagate their views.

At the opening there was an extraordinarily large number of people present (at least 250). The number of persons was more difficult to estimate than usually for the exhibition and the opening took place in three large rooms of the club and people were permanently fluctuating. Even hallways, stairways and the basement canteen (buffet) were occupied. Presumably, 30 to 40 people never even left the canteen; as this area was jammed, the number might have been even greater. On the whole, the maximum estimate is around 350 to 400 people. If so many were actually present, it was in defiance of the possibilities of the club for the size of the space allows for the civilized housing and entertainment of not more than 150 to 200.

Among those present there were Miklós Haraszti, Gábor Demszky (and his lady friend "Rozika"), György Krassó, Gáspár Miklós Tamás, János Kenedi – all of them the most radical representatives of the "opposition". Also present were several known members of SZETA [Foundation for Supporting the Poor] such as András Nagy, Ottilia Solt and their friend János Malina. Nagy and Solt were accompanied by two children of Solt, the elder daughter and the youngest son (Máté); 2 or 3 other children (aged 5 or 6) joined them. The presence of children especially aggressively highlights the irresponsibility of Nagy and Solt. In that environment small children naturally grew hapless and impatient in a short while. They constantly fell in the thick crowd, one of them hurt himself gravely (needed nursing), later they fought and danced on the stage in the darkened room (see below) provoking laughter from the audience. These small children were still in the club as late as a few minutes before 11 p.m.(!). Apart from these people, the audience included a few remote SZETA "sympathizers": a bearded and bespectacled man earlier seen in Nagy's apartment a few times (the one who wants to publish Orwell's 1984 in Hungarian) as well as László Algol and Péter Rácz. There was also a man addressed as "Tóth" who too is András Nagy's acquaintance and was at Nagy's several times. The number of artists and musician was significant. Apart from Galántai and Júlia Klaniczay, there were István Haász and Attila Pácser, the graphic artist. The number of artists providing works was probably much higher. László Beke and Éva Körner art historians; certain circles of the literary world, such as persons gathering around the "Lélegzet" [Breath] literary events were there too. Also present were Ádám Tábor, Balázs Györe, Endre Miklóssy. János Tamás Katona, a philosopher was there too who earlier made himself known by organizing opposition activities at the Faculty of Arts. According to Ádám Tábor, Endre Kukorelly, the poet, one of the editors of the "Jelenlét" [Presence] anthologies also was there.

It must, however, be emphasized that the exhibition was opened without permission. On this György Galántai and Júlia Klaniczay said the following (I was given a brief account):

It is not the club that selected the material to be exhibited but the usual jury procedure was conducted. To be the jury for the Galántai exhibition, the Club asked artists Ádám Kéri and András Baranyai, who both accepted. Asking them is not hostile towards Galántai by any means as the two were in the same courses with Galántai at the Arts College; furthermore, according to Júlia Klaniczay, they had actively supported Galántai at various fora in the near past. Kéri and Baranyay, however, having a closer look at the works got "frightened" and refused to judge them as suitable for an exhibition. In fact, the Club thus was not in the position to grant its permission. Despite this, Galántai mounted the usual glass show cases and displayed the non-painting type objects (besides paintings and graphic works several spatial objects and objects of use had been provided), requiring a minimum of thirty to forty hours of work by Galántai at home and on the site. The majority of visitors – facing a most regular "exhibition" – obviously did not even know that the exhibition was illegal. Some people whispered others the gossip that there was no permission and the whole thing would be closed down soon. According to Júlia Klaniczay, Kéri's and Baranyai's comment on the material was that what Galántai had wanted could have been somehow OK-ed, but this Hungary topic ... just would not go, this was already politics and was a tough thing. (They said this despite they had their own works exhibited.) First I will describe the "works" displayed.

Then I will turn to the events at the opening and to the various private conversations of my acquaintance.

The first thing to be noted is that Galántai had received much fewer works and from much fewer artists, both from home and abroad, than in the case of the stamp competition. This is certainly to be explained by the political nature of the topic. Several of the competitors, while sending in a work, tried to hide the inevitable consequence of their act: notably that in one way or another, the "works" express an opinion on Hungary, a state and a society. About

three-quarters of the works were absolutely apolitical, insignificant and neutral, and only revealed something about the personality and thoughts of the creators, and Hungary was but a vague "excuse". The best illustration of these little problematic works is a painting by a domestic artist showing a monk who prays in front of a fire and is clad in oriental garment in a clearing in the Himalayas. The rising smoke winds into a spiral and lets see an unclear map of Hungary. Obviously, in this kind of painting any other country, or any other symbol could appear in the "smoke". There were, however, some gravely problematic and politically offensive and destructive "works of art" to be described here in detail.

Galántai separated domestic "pieces of art" from foreign ones and exhibited them in the so-called "small room" on the mezzanine floor. The two, undisputedly most aggressively oppositional works, were provided by the INCONNU group. One of them is the map of Hungary at the bottom of which it reads - cited nearly word by word: This map has been created to help the state security organs to better meet their task of tailing INCONNU. The creators wish them good luck!

(A word or two may be different but the meaning of the text was exactly this.) Next to it a French sign: "Ou est l'inconnu?" which means "Where is the unknown?" or in a different interpretation "Where is INCONNU?" The map itself seems to find an answer (in an infantile way). The sign at the bottom of the map says that it has been created by INCONNU members Csécsei, Molnár and Bokros. They have located the towns Csécse, Molnári and Bokros in the map, marked them green and linked them as if INCONNU were there and should be looked for there. In the map the geography of Hungary had been considerably changed. The most conspicuous thing is not that regions had been pasted to different places, (for instance, the area around lake Balaton to the South of the South Plain, across the country border), but that huge lands had been "named after" the best known artists of the West of the 1970s (Cavellini, Rauschenberg etc.). As if these people owned estates in Hungary or regions and counties had been named after them. On the other side a huge sign reading "HUNGARY IS ART" [in English in the original] is running across.

INCONNU had submitted another, maybe even more aggressive "work of art". From a wood board mounted on the wall approximately 10 cm long nails stick out in a chessboard arrangement. A crumpled up paper map of Hungary, much smaller than the board, is pinned on the nails. Beneath, on a table black paint drops, imitating congealed blood, are sprayed on a heap of broken glass. The meaning of this "work of art" in a minimal interpretation might be that our homeland is humiliated and tormented. However, both the board and the nails being painted red, may bring further association (the red color being the symbol of the international workers' movement, communism or particularly the Soviet Union).

In a work by Miklós Erdély, a similarly poor "trick" is observed. In an artless drawing there is a three-strip flag (obviously the Hungarian tricolor) in black and white. In each of the strips the signs of traffic lights are drawn and marked "stop" "wait" and "go". (These signs are not colored either, the whole drawing is black and white (probably carbon paper was used). The sign beneath reads "villanyrendőr" [the word by word translation is "electric policeman", which in Hungarian is a popular name for traffic light]. Even viewers with little fantasy are able to make the connection between the tricolor flag as the symbol of the state with the word "policeman", and with the drawing of the traffic lights. Thus, the meaning of the work is: "Hungary is a police state". (This meaning is, however, not directly expressed, and Erdély can easily defend himself saying that the drawing means something completely different; for that particular audience, however, the above described interpretation was absolutely clear.)

Several other problematic "works of art" had been sent in by Hungarian artists. In one of the corners, for instance, four paper panels were hung from the ceiling to make the walls of a "room". People could "slip in" from under and see a series of photos inside. The photos are of a staircase in which 50 to 60 persons are walking;

the majority of them are young, one teenager is grimacing and flailing his arms in high spirits. In some of the photos, however, faces of Gáspár Miklós Tamás, György Krassó and Ferenc Kőszeg can be recognized by those who know them. So it turns out that the photos of the groups had been made at some "opposition" event - maybe at an illegal "flying university" - and the series popularizes the "opposition". The photographer is István Jávör.

The English title of another series of photos pasted on a sheet is "The invasion of Hungary" [in English in the original]. On a table, the map of Hungary is formed of slices of bread spread with pork fat, and the people sitting around the table gradually "annihilate" the map by picking up the slices and eating them. In another picture a fork is stuck in an apple, which is painted in the national colors, and a knife is peeling the apple. On the top of the picture the title reads: "The situation is hopeless but not hard" - the inverse of the well-known phrase "The situation is hard but not hopeless". This may rouse associations that fall in line with the Western propaganda. (The picture obviously means that life nowadays in Hungary is not especially hard but to break away from the alliance or to fundamentally change the current social system in terms of internal politics is "hopeless". It is hardly doubtful that most viewers interpreted the knife peeling the national colored apple as the Soviet Union "exploiting" our homeland. This kind of claim was found in some of the foreign works.)

There was a strikingly large number of pictures showing Greater Hungary, and other old maps copied and pasted. Besides graphic works and paintings, there was a number of purely literary works. (Here "literary" is meant as a genre category and to assess their value is beyond my undertaking here.) Endre Kukorelly, for instance, typed a long poem over the map of Greater Hungary, while another provider sent in a four-page plan on "Draining Hungary". (This work fits in the creative direction known as "project art" [in English in the original]: the artist designs a piece of art or action but does not actually carry it out, only exhibits the plans. In this case the plan itself is absurd: the author plans to drain lake Balaton through the Sió channel, then, inspired by a farfetched idea, would keep pumping until the whole country goes down to the Black sea.) At the beginning of this mess of pathological ideas one can read that the artist was inspired by a conversation published in the 5th issue of "AL", Galántai's periodical.

Among works by native artists, the topic of food and eating featured frequently. The same is found in works by foreign artists which Galántai exhibited in the basement show-room. That foreigners were "taken" in the direction of hunger and eating and food is due to several factors. First of all a linguistic accident: in English the word for Magyarország is Hungary, which is pronounced almost identically with "hungry" or "hunger". The sound of the letter a is hardly pronounced at all. This has been the ground for foreign puns on our homeland and Hungarians for decades. At the exhibition too, there is a foreign "picture" of an empty butcher's shop. The title: "And what about Hungary?" [in English in the original] (With the word Hungary, a little bit distorted, it says "And what about the hungry?"). Many European "artists" do know, of course, that our country has a well-developed agriculture and food industry, and there is a large food supply. Thus, in some of the pictures, next to "hunger" there are abundant piles of food, among them pepper. Similarly trivial are clippings cut out of advertisement brochures of Hungarian restaurants and bars.

However, there was an even more characteristic reaction by foreigners to the competition. In many works - obviously made independently from each other in different foreign countries - pages and entries of encyclopaedia are haunting, among them old ones (from the period of the Austro-Hungarian Monarchy). There is only one explanation to that. Foreign "artists", having received the invitation to the competition, had thought that they did not know anything about Hungary. In order to start at least thinking, they applied the easiest solution: opened up an encyclopaedia. Later they copied in their pictures what they had found. A similar response is

found in the work by the German Klaus Groh, though with a slightly different solution: he used the method of "brainstorming" [in English in the original] to invoke thoughts about the word "Hungary". He lists the first ideas (which, by the way, politically are not critical, for instance he has the names of Bartók and Moholy-Nagy). A Dutch artist writes: "I don't know anything about Hungary, never been there."

One can find the other extreme, too, though in a smaller number: Galántai's personal friends, who "know a lot" about Hungary, and also know people personally. A series of paintings of six death's heads, for instance features Galántai himself, then Róbert Swierkiewicz, László L. Hegedűs, and the Inconnu members.

More concretely political works in the foreign sector are very rare. There are some, however, which are illustrations of the topic of the "iron curtain" or of Hungary being "closed". In a photo sent from abroad there is a wooded area with a huge sign in the center "Border zone!" Entering is strictly forbidden!" Another "work" bears a mocking English title "I love the Hungarian border guards". Only one single work was more offensive: an Italian artist wrote in English: "I sympathize with the brave Hungarian people who have to suffer a lot from their overlords" ["overlords" given in English]. Those who speak English well may find an anti-Soviet attitude in the word "overlords". The same Italian author also mentions that one of his grandmothers was born in the territory of Hungary.

Another, more political work illustrates a claim of Western propaganda that Hungary "has moved away from the ideals of communism" and is a "half socialist and half capitalist" country. In the picture there is a Coca-Cola can with a conspicuous Cola sign - a realistic representation. In the place of the brand logo, however, there is a classical Marx portrait.

There were also some bizarre works "out of line". For instance, a foreign artist wrote that he "hated government states [government states given in English], but hated anarchist states just as much". As practically all countries on Earth have governments, what the author wants to tell us is that he does not like any of them, even if there were countries where anarchy broke out. And as if this were not enough, he adds: "furthermore I hate all varieties of this two social maladies" (i.e. government rule and anarchy). Another work sent from Brazil - probably guided by true anti-fascist and leftist views - warns: Hungarians, do not forget what fascism was!" (This title is written exclusively in English. An indication how educated the author was that he had misspelled fascism twice). In the photo mass hanging, tortured men - maybe in a concentration camp -, destroyed neighborhoods are seen as well as a portrait of Hitler. (This work, if meaning anything at all, obviously is about the Brazilian junta rather than present day Hungary. Nevertheless, Galántai put this one on the wall, too.)

Events at the opening only loosely relate to the material of the exhibition. Galántai used the occasion of the exhibition to present his collection of sound recordings. The recordings, however, could have been played at any other exhibition or performance. The place of the main presentation was the darkened main room of the club. The audience here were seated in rows as if in a movie but nothing was projected, a sound montage was played on a stereo system. The montage was made up of short sections, on average 4 or 5 minute long each. The majority of the excerpts were recordings of pop bands, which, however, were not popular and well-known bands but groups having appeared in the last 2 or 3 years with scarcely any professional musicians among them. In many of the groups literary people and artists are trying to "do music", though the result is not music but recital of texts or unarticulated howling accompanied by a few instruments. There were, however, in between the musical parts, readings of poems and prosaic excerpts, and even parts of recorded every day conversations. The invitation letter by Galántai lists all the bands as well as the authors of the literary excerpts. Among the latter there are infamous members of the "opposition" such as István Eörsi. Listed are the deceased Tibor Hajas and

Tamás Szentjóby, who have "expanded" the domestic art as far as to include pathological sadism and symptoms that would require mental treatment. The sound montage itself is of a very bad recording and playing quality. Although some of the audience patiently listened to the pieces, in reality neither the "musical" nor the prosaic recordings were intelligible. The only exception was the politically absolutely uninteresting composition by a punk group ("I'll call you on the phone"). As for the rest, only snatches and fragments of sentences could be discerned. In one of the "poems" one could hear that "socialism is nice but communism is going to be even nicer because even toilet bowls will be made of gold ..." though several lines of this poem too could not be heard. (It may have been the passage by István Eörsi.) Another "account" said that the narrator for the first time in his life went in the District Council to pay taxes and the officer there makes the following statement: "That Taigetos was not such a bad thing after all." (This text did not have anything politically objectionable passage.) There was also one "lyrical" poem-like attempt in which the author relates his prison experiences - or rather a dream about a prison; in the middle of the cot there is a mirror from which not he himself but a stranger is looking at him. There were regular poems too, for instance by Ádám Tábor, but one could know it only later when Tábor himself said that it had been his work.

According to the invitation card, the sound montage included something from the CPg punk group. This is the group which has made a name for itself even in the radical "opposition" circles by writing harsh anti-state and anti-party attacks and by using an obscene language. In the montage, played by Galántai, there was a "musical" part which kept repeating "mother fucker", though it might not be the CPg. (András Nagy earlier mentioned that Péter Erdős, the director of Hanglemezgyár [Records Company] and head of the Pro Menedzser Iroda [a management agency] was called that dirty and obscene name for a newspaper article of his. Erdős' name, however, could not be heard in Galántai's montage.)

Galántai's comment on the montage was that the "Eszperantó" group heard is not the same as the "Eszperantó Eszpresszó" from the town of Szentendre (a fairly conventional pop band playing at avant-garde art events such as the Lajos Vajda Studio) and the abbreviation VHK stands for a band named Vágtázó Halottkémek [Galloping Coroners]. Galántai seemed to have a special liking for this band. Some of the members of various punk groups came personally to the opening. My acquaintance was witness of a conversation of Galántai and a very young, 17 or 18 year-old musician in which the bad quality of the recording was complained about.

At the opening not this sound montage was the only "event". Galántai placed megaphones in the other two rooms (the "small room" on the mezzanine, and in the basement, in the room for foreign works), and also a TV set in the latter. Various materials were played there too. The material played in the small room on the mezzanine was not identical with the montage "broadcast" in the darkened main room. The former was made up of movement and mass songs. Galántai did not select the best known mass songs of the 1950s and 60s but the newer compositions of the 1970s, among them songs of the KISZ [Communist Youth Organization] and the of the workers' militia. (In most recordings there were choirs, soloists and the orchestra.) The total of the recording was longer than the montage in the main room, movement songs coming one after the other for over one hour and a half. Galántai's selection of the newest musical pieces was presumably a conscious choice. Older ones would strike this audience as outmoded, which had been mocked, disparaged by earlier performances, and sharply criticized even by official publications. The newest movement songs, however, contain a good many elements of pop music and seem to be closer to the taste of the young. For viewers at the Young Artists' Club, deeply sympathizing with the opposition, these songs seemed to be more suitable to provide a "counterpoint", to create the contrast with the works exhibited. Several of the songs caused great amusement.

During and after the events of the opening, my acquaintance had several private conversations.

He could meet Galántai and Júlia Klaniczay only briefly for they were "passed from hand to hand"; everyone seemed to want to talk to them. Apart from the issue of permission, described above, it was once again raised that my acquaintance placed some of his poems written in the 1970s in Galántai's archive (Art Pool). They agreed that my acquaintance would call Galántai in 2 or 3 weeks to set a date for a visit. (Despite the many months that have passed, Galántai received my acquaintance in a friendly way.)

A longer conversation took place between Ádám Tábor, Györe and Rác and my acquaintance. The leader of the conversation was Györe, who talked about what he had seen in the Attila József Circle (JAK). Györe seems to plunge ever deeper in the activities of the Writers' Association and of the Circle, which is not characteristic of the rest of the member of the group "Lélegzet" [Breath]. Györe said that there were preparations conducted in the Attila József Circle for the election of a leadership. He himself had been elected member of the committee to nominate the secretary. Ákos Szilágyi was a potential candidate for secretary. (A man not known by his name joined the conversation at this point and noted that many JAK members did not trust Szilágyi, though distrust was even greater towards young poets and writers with few publications and less reputation than Szilágyi. Szilágyi elected, he said, might find himself in the role of the "spin": he will not be able to get the Circle accept what the Ministry wants, while demands of members will be regarded out of question by the Ministry.) It was also mentioned that at a JAK meeting - held that day or 2 or 3 days before - Gáspár Miklós Tamás was present and made a longer speech. In his speech he had not addressed JAK issues but had presented his opinion on world politics and home politics in a sharp and aggressive way. Balázs Györe said that Gáspár Tamás' speech was harmful for the cause of the Attila József Circle and had better present his views at some other forum for it was not suitable there. (The discussion here turned back to the "Mozgó Világ" [Moving World, a periodical] meeting at the law faculty of the Budapest University, at which Gáspár Tamás confronted Dezső Tóth deputy minister.) Ádám Tábor said that the last "Lélegzet" evening had been a great success and they were planning to organize another one. Also the idea of founding a literary periodical was raised again. Allegedly, members of the "Lélegzet" group had already drafted a request for permission of launching a periodical to be submitted to the authorities in the near future."

"Pécsi Zoltán"

Evaluation: "Zoltán Pécsi" code named secret agent brought reliable, and from the operative perspective valuable information on Galántai's exhibition held in the Young Artists' Club, where several works representing enemy ideas were on show.

On Galántai's invitation, enemy persons belonging to the opposition came to the opening. There were, for instance, Miklós Haraszty, Gábor Demszky, Ottilia Solt and János Kenedi etc. present.

Action: On the circumstances of the exhibition and on the material representing enemy ideas an informational report will be drafted for the upper leadership.

On the planned presentation of the exhibition material in MTV a verbal signaling will be provided to the chairperson of MTV.

Task: Task assigned to secret agent concerning György Galántai.

Budapest, February 13, 1984

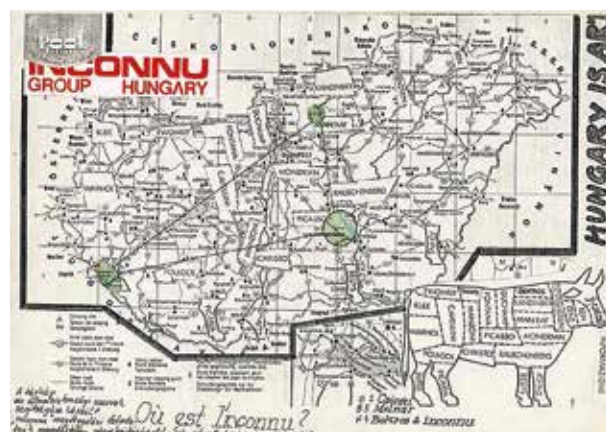
Tibor Horváth police Captain



1

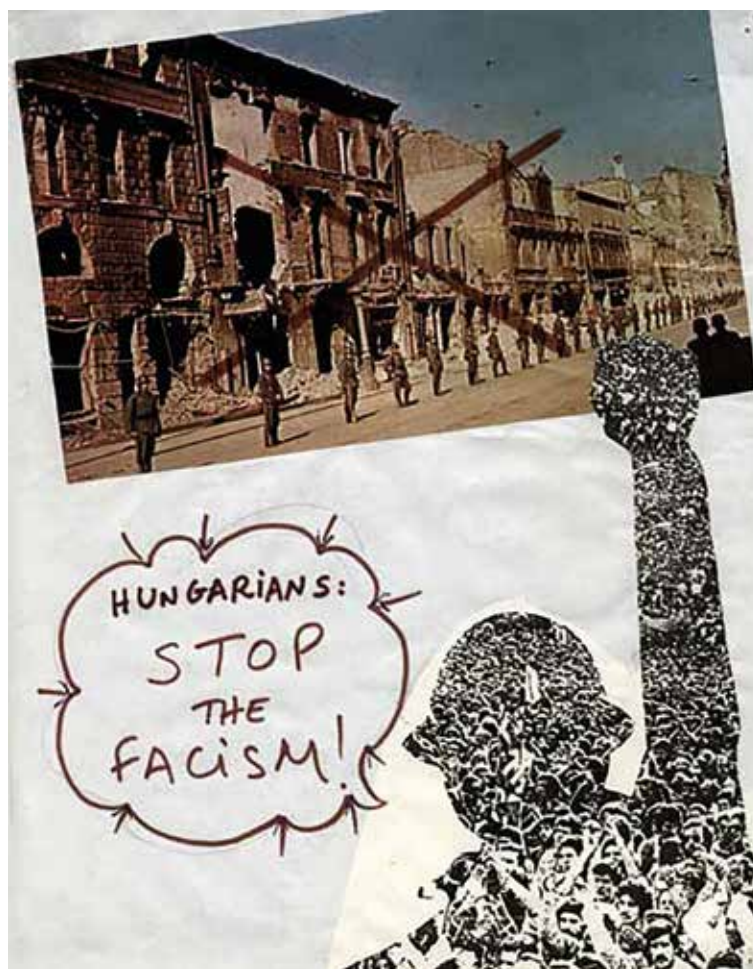
2

3

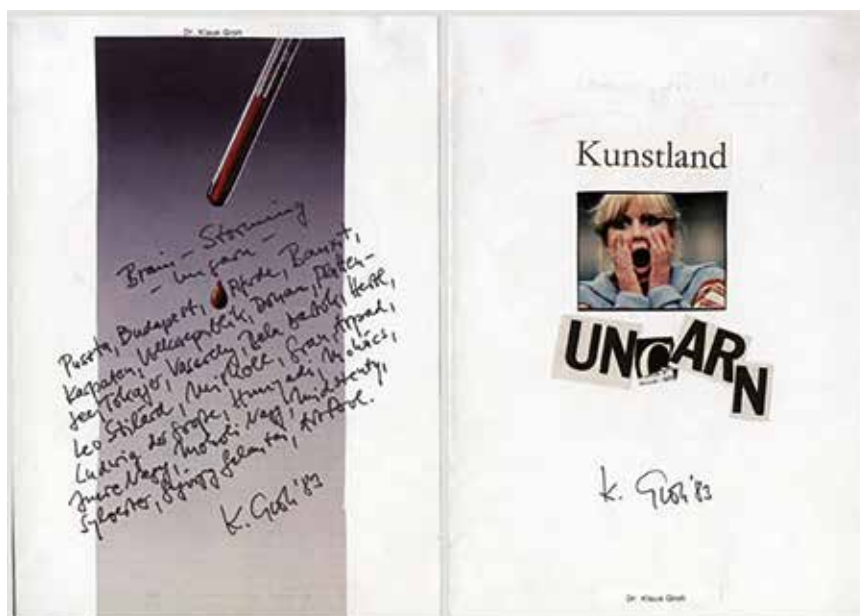


1. Pácser Attila
2. Inconnu Group
3. Inconnu Group
4. Clemente Padin
5. Klaus Groh

Courtesy of Artpool Art
Research Center
- Museum of Fine Arts,
Budapest



4



5

**To the attention of
the readers / researchers:**

The information contained in the reports can only be treated as source material in regard to the activities of the secret services. **The data they contain about the artistic scene of the era are to a great extent wrong or incorrect**, therefore they should not under any circumstances be used as reference in any scientific research unless confirmed by data found in reliable sources.

Documents about the Avant-garde art events in the period from the seventies to the change in the political system can be most comprehensively researched in the archives of the Artpool Art Research Center.

György Galántai: I decided to publish the material contained in the dossier codenamed "Painter" because **my entire life's work can only be understood if the environment in which it was built is known**. It was a world where through the practice of cultural security the secret police sought to control the general atmosphere, thinking and personal norms as well as the circumstances of acceptable social activity.

I can assertively say that **the greatest loss suffered by Hungarian art** was not the confiscation of large amounts of mail but **the destruction of normal human relationships**, which was achieved by the network through consistently (for decades) applying the method of disruption, disinformation and signalisation.

What can be done after all this? (according to the post-neo-Avant-garde approach of Miklós Erdély: "One must acknowledge one's own competence with regards to one's life and fate, and keep to it above all else. [...] Whatever one can accomplish with the limited tools at one's disposal one must do without delay.")

Quoted after: *Miklós Erdély: Optimistic Lecture: The Features of the Post-neo-avant-garde Attitude." Translated by Zsuzsanna Szegedy-Maszák. Originally read at Eötvös Loránd University's Faculty of Aesthetics, Budapest, 22 April 1981.