

# 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,<sup>1</sup> których definicję skonstruowała oraz historię w latach 1960–1980<sup>2</sup> i późniejszych<sup>3</sup> 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 zwykle się nazywać „książkami artysty,” aby podkreślić nie ich szczególne walory plastyczne (jak w określeniu „książka artystyczna”), lecz fakt, że artyści traktują je nierozłącznie jako swoje dzieło i zwyczajną książkę. Tytuł przywołanego przed chwilą eseju – *Rok 1962 i później. Inne pojmowanie sztuki* – sugeruje podobne podejście jak u Waltera Benjamina, dla którego prawdziwą kwestią dotyczącą wynalezienia fotografii było nie to, czy jest ona sztuką, czy nie, lecz jak jej uprawianie przekształca pojęcie sztuki w epoce reprodukcji technicznej. Zresztą Benjamin podkreśla na samym początku swego słynnego eseju, że druk jest jedną z tych technik, które czynią formy reprodukowalnymi, lecz nie rozwodzi się na ten temat, gdyż – jak powiada – historia drukarstwa jest dobrze znana. Jednak na początku dwudziestego stulecia praktyka druku artysty była nieznaną; znane były natomiast książki bibliofilskie, które zaczęły się pojawiać pod koniec dziewiętnastego wieku, a ich autorami byli często wspólnie malarz i poeta (Edouard Manet/Stéphane Mallarmé, Henri Matisse/Tériade, Maurice

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

Toteż Benjamin nie mógł uwzględnić praktyki porównywalnej do książki artysty w tekście *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej* (1936). Książki artysty nie można bowiem kojarzyć z reprodukowaniem dzieł, które istniałyby poza samą książką; jest ona dziełem lub tym, co pełni jego funkcję (gdyż samo pojęcie dzieła ewoluowało), i nie jest ani katalogiem, ani reklamowym *bookiem*. To jest dzieło, dla którego książka jest czymś więcej niż nośnikiem, być może medium obciążonym całą historią książki:<sup>5</sup> jej materialną postacią (strony złożone wzdłuż jednej krawędzi), jej funkcjonalnym układem (okładka, wyklejka, spis treści, rozdziały, indeksy, przypisy, tył okładki zwany z angielska *blurb*, kolofon itp.), jej ekonomiką – 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 zauważa Anne Mœglin-Delcroix – że pozwala on właśnie zanalizować jej uwarunkowania z nowego punktu widzenia: „Jeżeli wykorzystywanie książki przez awangardy lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych idzie w parze z uciekaniem się do środków dotąd sztuce obcych, po to, by służyć jednemu i temu samemu zamiarowi zerwania z przeszłością, to czyż nie powinien dziwić wybór książki, najbardziej tradycyjnego środka ekspresji, przez twórców najbardziej zaangażowanych w artystyczną nowoczesność? (...) Tkwi w tym pewien paradoks, który zasługuje na podkreślenie w momencie, gdy niektórzy nieustrudzenie głoszą koniec książki, jak gdyby była ona skazana na wyjście z użycia przez pojawienie się nowych nośników obrazu i tekstu.”<sup>6</sup> Anne Mœglin-Delcroix odkryła pierwsze książki artystów w Paryżu, w galerii prowadzonej przez Ankę Ptaszkowską; później stała się inicjatorką stworzenia zbioru książek artystów w Bibliothèque nationale (dziśszej Bibliothèque nationale de France, BnF).

Równoległe Clive Phillpot, bibliotekarz w szkole sztuk pięknych w Chelsea od roku 1970, zaczął się interesować tymi małymi publikacjami, zwłaszcza w celu udostępniania ich studentom. Od roku 1972 prowadził poświęconą im rubrykę w wydawanym w Londynie magazynie sztuki *Studio International*. W 1977 roku został zatrudniony przez Museum of Modern Art (MoMA) w Nowym Jorku w celu stworzenia Artist Book Collection. Nabędzie ona później, „za kwotę, która nie została podana do wiadomości publicznej,”<sup>7</sup> archiwum Franklin Furnace, na które złożyły się dary artystów. Inne powstałe w ten sposób kolekcje zostały potem zakupione przez instytucje muzealne, na przykład Archive for Small Press & Communication Guya Schraenena, które trafiło do zbiorów Weserburg Museum of Modern Art w Bremie, w Niemczech. Również rynek sztuki poszukuje pierwszych wydań i traktuje od mniej więcej dziesięciu lat książkę artysty jak cenny przedmiot. Ed Ruscha, jeden z najważniejszych malarzy pop artu, zyskał sławę dzięki swoim książkom artysty. W 1975 roku Lucy R. Lippard i Sol LeWitt założyli w Nowym Jorku księgarnię Printed Matter, która 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 Messenger, Paula Armanda Gette’a, hermana de vriesa, Sola LeWitta, Hanne Darboven, Johna Baldessarię, Bernarda Villersa, Rodneya Grahama, Toma Phillippsa.

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

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

holder, Bena Petersona i wielu innych artystów. Zbiory Gabinetu Książki Artysty, współprowadzonego przez Leszka Brogowskiego i Aurélie Noury, obejmujące 4000 pozycji, uzyskały kategorię „wybitnej kolekcji do badań naukowych;” a pilotażowy program jej dygitalizacji jest w toku. Gabinet Książki Artysty wydaje własny periodyk: *Sans niveau ni mètre. Journal du cabinet du livre d'artiste*, który towarzyszył około pięćdziesięciu wystawom monograficznym i tematycznym. Seria wydawnicza *Grise. Recherches sur les publications d'artistes* [Szara. Badania nad publikacjami artystów] została zapoczątkowana w 2013 roku; dotychczas ukazało się w niej sześć tytułów. W ramach renneńskiego centrum badawczego powstało lub powstaje wiele rozpraw doktorskich; oprócz tych, o których wspomnę w artykule poświęconym Pawłowi Petaszowi, na wzmiankę zasługuje przynajmniej praca doktorska Yanna Sérandoura, *Lecteurs en série* [Czytelnicy seryjni] (poświęcona głównie nawiązaniom do książki Eda Ruschy<sup>11</sup>) z 2006 roku, praca Stéphane'a Le Merciera, *Le Colporteur ou la mobilité de diffusion de l'imprimé contemporain* [Kolporter albo mobilność rozpowszechniania współczesnego druku] z 2020 roku, wreszcie powstające rozprawy Camille Chevallier, *De la librairie lieu d'art* [O księgarni jako miejscu artystycznym] oraz Alexandrine Bonoron, *Du fanzine au graphzine. Évolution des esthétiques du do-it-yourself* [Od fanzinu do grafzinu. Ewolucja estetyk spod znaku zrób-to-sam]. Współpracująca od samego początku z renneńskim centrum Anne Mœglin-Delcroix proponuje podjęcie kwestii badawczych dotyczących książek artystów, stawiając spinozańskie pytanie: „czy wiemy wszystko, co może książka?”<sup>12</sup>

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

## Podziękowania

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

## Przypisy

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

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

<sup>3</sup> Mœglin-Delcroix, *Sur le livre d'artiste*, 592.

<sup>4</sup> Por. Leszek Brogowski, Aurélie Noury, „De la main à la main: le tract comme contre-pouvoir esthétique,” [Z ręki do ręki: ulotka jako estetyczna przeciwwładza], *Sans niveau ni 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](https://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiques-poetiques/incertain-sens/CLA/PDF/journal_22.pdf).

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

<sup>6</sup> Mœglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste*, 1.

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

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

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

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

<sup>11</sup> Istnieje dzisiaj ponad czterysta jej pastiszy lub innego typu nawiązań: [https://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiques-poetiques/incertain-sens/CLA/PDF/journal\\_37.pdf](https://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiques-poetiques/incertain-sens/CLA/PDF/journal_37.pdf).

<sup>12</sup> Mœglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste*, 101.

# ANDRZEJ PIERZGALSKI GALLERY

## ARTISTS' DOCUMENTS 5

Leszek BROGOWSKI

### Programme Assumptions 5

Andrzej 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' books<sup>1</sup> whose definition was coined, and whose history was recorded in years 1960–1980<sup>2</sup> and later<sup>3</sup> by Anne 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.<sup>4</sup> These two types of practice: bibliophile books and Dada journals, despite all differences between them, did not trigger any profound change in the understanding of art – the former because it changed the notion of a book to fit the traditional notion of art, the latter because it utilised print to better promote art in the form of a reproduction.

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

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

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

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

Møeglin-Delcroix notes – that it enables one to analyse its conditions from a fresh point of view: “If the use of books by avant-gardes in the sixties and seventies goes in line with employing means strange to art beforehand in order to serve one and the same purpose of breaking all links to the past, does it not seem strange that people so immersed in contemporary art should choose the form of a book – the most traditional medium of expression? (...) There is a paradox here which deserves stressing at the moment when everybody claim restlessly that the days of a book are numbered, as if it was bound to become obsolete, replaced by the newly occurred media providing text and image.”<sup>6</sup> Anne Møeglin-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,”<sup>7</sup> Franklin Furnace’s archive which consisted of artists’ donations and gifts. Other collections built in this manner were later purchased by various museums; for example, Guy Schraenen’s Archive for Small Press & Communication became part of the collection at Weserburg Museum of Modern Art in Bremen, Germany. Also the art market seeks first editions and has treated, for the last decade or so, artists’ books as valuable objects. Ed Ruscha, one of the most important pop art painters, became famous for his artist’s books. In 1975 Lucy R. Lippard and Sol LeWitt established the Printed Matter bookshop in New York. They gathered there numerous artists’ publications mainly stemming from two traditions – conceptual art and Fluxus. Among the artists who became a firm

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

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

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

of the Artist's Book Cabinet, co-created by Leszek Brogowski and Aurélie Noury, and consisting of 4.000 entries, won the category of "a distinguished scientific research collection;" a pilot programme of its digitalization is pending. Artist's Book Cabinet publishes also a journal: *Sans niveau ni mètre. Journal du cabinet du livre d'artiste* which has accompanied approximately fifty monographic and thematic exhibitions. A publication series Grise. Recherches sur les publications d'artistes [Grey. Research upon artists' publications] was commenced in 2013 and has issued six books up to this point. As part of the Rennes 2 research centre's framework numerous doctoral dissertations have been produced; apart from those which I am going to mention in the article concerning Paweł Petasz, I should list here at least a few more: Yann Sérandour's, *Lecteurs en série* [Serial Readers] (describing mostly references to a book by Ed Ruscha<sup>11</sup>), 2006; Stéphane Le Mercier's, *Le Colporteur ou la mobilité de diffusion de l'imprimé contemporain* [Newsmonger or the Distribution Mobility of Contemporary Print], 2020; and the ongoing projects - Camille Chevallier's, *De la librairie lieu d'art* [About a Bookstore as an Artistic Spot] and Alexandrine Bonoron's, *Du fanzine au graphzine. Évolution des esthétiques du do-it-yourself* [From Fanzine to Graphzine. The evolution of the do-it-yourself aesthetics.]. Anne Mœglin-Delcroix, who has worked closely with the centre at Rennes 2, promotes the notion of researching artists' books in the light of a Spinosian question "do we know all the ways we can know a book?"<sup>12</sup>

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

## Acknowledgments

I would like to express my heartfelt thanks to Paweł Petasz, the son of the artist, for his reliable support in the preparation of this edition of Andrzej 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

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

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

<sup>3</sup> Mœglin-Delcroix, *Sur le livre d'artiste*, 592.

<sup>4</sup> See: Leszek Brogowski, Aurélie Noury, "De la main à la main: le tract comme contre-pouvoir esthétique" [From Hand to Hand: a leaflet as an aesthetic counter power], *Sans niveau ni maître. Journal du cabinet du livre d'artiste*, nr 22 (Jan-Feb 2012): 4; [https://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiques-poetiques/incertain-sens/CLA/PDF/journal\\_22.pdf](https://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiques-poetiques/incertain-sens/CLA/PDF/journal_22.pdf).

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

<sup>6</sup> Mœglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste*, 1.

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

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

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

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

<sup>11</sup> Today there are more than four hundred of its pastiches and other types of references: [https://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiques-poetiques/incertain-sens/CLA/PDF/journal\\_37.pdf](https://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiques-poetiques/incertain-sens/CLA/PDF/journal_37.pdf).

<sup>12</sup> Mœglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste*, 101.



# GALERIE dédiée à ANDRZEJ PIERZGALSKI

## DOCUMENTS d'ARTISTES 5

Leszek BROGOWSKI

### Hypothèses du programme 5

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

L'année 1962 a été marquée par l'apparition des premiers livres d'artistes<sup>1</sup>, dont Anne Mœglin-Delcroix a construit le concept et a écrit l'histoire de 1960 à 1980<sup>2</sup>, et au-delà<sup>3</sup>. Cette année-là quatre artistes – Ed Ruscha aux États-Unis, Ben (Vautier) et Daniel Spoerri en France (mais ce dernier est né en Roumanie), Dieter Roth en Allemagne – ont publié les premiers livres

qu'on a convenu d'appeler « livres d'artiste » pour souligner non pas ses qualités plastiques particulières (comme dans l'expression « livre artistique »), mais le fait que les artistes les considèrent comme indissociablement leur œuvre et un livre ordinaire. Le titre de l'essai qu'on vient d'évoquer – « 1962 et après. Une autre idée de l'art » – suggère d'emblée une approche analogue à celle de Walter Benjamin pour qui la vraie question n'était pas de savoir si la photographie est ou non de l'art, mais comment sa pratique transforme le concept de l'art à l'époque de la reproductibilité technique. D'ailleurs Benjamin souligne au tout début de son célèbre essai que l'imprimerie est une de ces techniques qui rendent les formes reproductibles, mais il ne s'y attarde pas, car, dit-il, l'histoire de l'imprimerie est bien connue. Mais au début du XX<sup>e</sup> siècle, la pratique de l'imprimé d'artiste était inconnue ; on connaissait en revanche les livres de bibliophilie, inaugurées à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, 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'œuvre<sup>4</sup>. Ces deux types de pratique, aussi différents soient-ils : le livre de bibliophilie et la revue dadaïste et surréaliste, n'ont pas entraîné la transformation du concept de l'art, l'un parce qu'il transformait le concept du livre pour préserver le concept traditionnel de l'art, l'autre parce qu'il utilisait l'imprimé pour amplifier la diffusion de l'art sous la forme de reproduction.

Aussi Benjamin n'a-t-il pu envisager une pratique comparable au livre d'artiste dans *L'Œuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique* (1936). En effet, le livre d'artiste n'est pas associable à la reproduction d'œuvres qui existeraient en dehors du livre lui-même ; il est l'œuvre, ou ce qui en tient lieu, et n'est ni un catalogue, ni un *book* publicitaire. C'est une œuvre dont le livre est plus qu'un support, peut-être un médium, chargé de toute l'histoire du livre<sup>5</sup> : de son dispositif matériel (pages reliées d'un côté), de son dispositif fonctionnel (couverture, page de garde, sommaire, chapitres, indexes, note de bas de page, quatrième de couverture, dit « blurb » en anglais, le colophon, etc.), de son économie, vrai contre-pied du marché de l'art (plus le livre a du succès, plus tirage est important, et moins cher doit être le livre), et enfin de ses usages qui en font un véhicule rêvé de la réconciliation de l'art et de la vie. Les artistes qui font des livres utilisent tous ces éléments du péri-texte pour concevoir et construire leurs œuvres. Pour ne prendre qu'un exemple : le colophon est au livre d'artiste ce que le cartel est au tableau ou à la sculpture ; mais à la différence du cartel, le colophon fait partie intégrante du livre, une sorte de carte d'identité de celui-ci, qui comporte parfois des éléments autoréférentiels, décisifs pour l'appréhension, la

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

C'est seulement lorsque le livre est considéré comme un objet d'usage quotidien que son appropriation par les artistes entraîne l'évolution profonde des pratiques de l'art et du concept de l'art. Considérer le livre comme objet d'usage, cela implique toute une série de conséquences importantes qu'Anne Moëglin-Delcroix a été la première à décrire et à analyser. La technique d'impression est en principe industrielle (le plus souvent l'offset ou la photocopie), tandis que les livres de bibliophilie – appelés aussi « livres illustrés », « livres de peintres » ou « livres de luxe » – font souvent appel à des techniques artisanales (papier fait main, impression en techniques graphiques classiques, relier qui en fait une sculpture, etc.). Le prix du livre d'artiste est en principe abordable. Pendant 50 ans, *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 jusque-là étrangers à l'art pour servir un seul et même projet de rupture avec le passé, ne faut-il pas s'étonner du choix du livre, moyen d'expression traditionnel entre tous, par les créateurs les plus engagés dans la modernité artistique? [...] Il y a là un paradoxe qui mérite d'être relevé au moment où d'aucuns ne se lassent pas d'annoncer la fin du livre comme s'il était condamné à la désuétude par l'arrivée des nouveaux supports de l'image et du texte<sup>6</sup>. » Anne Mœglin-Delcroix a découvert les premiers livres d'artistes à Paris, dans la galerie dirigée par Anka Ptaszkowska, dont le nom changeait avec chaque exposition ; par la suite, elle est devenue la cheville ouvrière de la création du fonds de livres d'artistes à la Bibliothèque nationale (aujourd'hui Bibliothèque nationale de France, BNF).

Parallèlement, Clive Phillpot, bibliothécaire à l'école d'art de Chelsea à partir de 1970, a commencé à s'intéresser à ces petites publications, notamment pour les rendre accessibles aux étudiants. À partir de 1972, il y consacrait une chronique dans le magazine d'art *Studio international*, publié à Londres. En 1977, il a été embauché par le Museum of Modern Art (MoMA) à New York pour construire *Artist Book Collection*. Celle-ci procédera par la suite à l'acquisition « pour une somme non divulguée<sup>7</sup> » des archives Franklin Furnace qui se sont construites à travers les dons d'artistes. D'autres fonds constitués de cette manière ont depuis été acquis par les institutions muséales, comme Archive for Small Press & Communication de Guy Schraenen, qui a rejoint les collections du Weserburg Museum of Modern Art à Brême en Allemagne. Pareillement, le marché de l'art cherche les éditions princeps et depuis une dizaine d'années fait du livre d'artiste un objet précieux. Ed Ruscha, un des peintres les plus importants du Pop Art, est devenu célèbre grâce à ses livres d'artiste. En 1975, Lucy R. Lippard et Sol LeWitt ont créé à New York la librairie Printed Matter qui attirait de nombreuses publications d'artistes, se recrutant notamment de deux traditions, les uns de l'art conceptuel,

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

Parmi ces artistes, celui qui était le plus conscient des enjeux liés à la pratique du livre d'artiste, c'est indéniablement Ed Ruscha dont il existe un recueil de textes et interviews, *Leave any Information at the Signal*<sup>8</sup> ; le titre fait référence à sa « fiction théorique » intitulée « Information Man<sup>9</sup> » (1971). Même si ses choix liés à sa récente collaboration avec le marchand Gagosian l'éloigne considérablement des positions que définissent les documents publiés dans ce recueil, Ruscha considérait le livre d'artiste comme un « loup déguisé en brebis » et, étant donné que le livre d'artiste est une sorte de nouvelle tradition qui s'ouvre, car elle n'est chargée d'aucun passé, Ruscha se sentait le plus libre comme artiste quand il faisait les livres. Son histoire et son changement de posture pourraient être un objet intéressant pour étudier les méthodes de récupération du phénomène du livre d'artiste par le marché de l'art où l'on renonce soit au tirage illimité, soit au prix du marché du livre, soit à la modestie matérielle, etc., en sorte d'on appelle livre un objet qui ne correspond plus au concept en usage du livre. Là réside l'esprit critique des ces publications qui ne cèdent aux tentatives de récupération qu'en perdant leur identité et le caractère du livre.

Dès 2000, à l'université Rennes 2 a été fondé un centre d'étude consacré aux pratiques de l'imprimé d'artiste<sup>10</sup>. Il 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 Ruscha<sup>11</sup>), 2006, celle de Stéphane Le Mercier, *Le Colporteur ou la mobilité de diffusion de l'imprimé contemporain*, 2020, celles, en cours, de Camille Chevallier, *De la librairie lieu de l'art* et d'Alexandrine Bonoron, *Du fanzine au graphzine. Evolution des esthétiques du do-it-yourself*. – Complice du centre rennais depuis sa création, Anne Mœglin-Delcroix propose l'ouverture des questions de recherche sur les livres d'artistes, en posant cette question spinosiste : « Sait-on tout ce que peut le livre ?<sup>12</sup> »

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

## Remerciements

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

## Notes

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

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

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

<sup>4</sup> Cf. Leszek Brogowski, Aurélie Noury, « De la main à la main : le tract comme contre-pouvoir esthétique », dans *Sans niveau ni mètre. Journal du cabinet du livre d'artiste*, n° 22, janvier-février 2012, p 4 : [https://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiques-poetiques/incertain-sens/CLA/PDF/journal\\_22.pdf](https://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiques-poetiques/incertain-sens/CLA/PDF/journal_22.pdf).

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

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

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

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

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

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

<sup>11</sup> Il en existe aujourd'hui plus de 400 pastiches et autre reprise : [https://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiques-poetiques/incertain-sens/CLA/PDF/journal\\_37.pdf](https://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiques-poetiques/incertain-sens/CLA/PDF/journal_37.pdf).

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