



GA
LE
RIA

IM. ANDRZEJA
PIERZGALSKIEGO

GALERIA im. ANDRZEJA PIERZGALSKIEGO DOKUMENTY ARTYSTÓW 4

ANDRZEJ PIERZGALSKI GALLERY ARTISTS' DOCUMENTS 4

GALERIE dédiée à ANDRZEJ PIERZGALSKI DOCUMENTS d'ARTISTES 4

ZAŁOŻENIA PROGRAMOWE

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

W szczególnie napiętym kontekście społecznym i politycznym w Stanach Zjednoczonych (wojna w Indochinach i ruchy walczące o prawa obywatelskie), obieg materialnie niepozornych dokumentów, zwłaszcza druków, umożliwiony popularyzacją kserokopii w latach sześćdziesiątych, pozwolił zniwelować hierarchie w debacie o sztuce i społeczeństwie, co pociągnęło za sobą przekształcenia zarówno w praktykach artystycznych, jak i w sposobie uprawiania krytyki sztuki: taką tezę postawiła Marie Adjedj w pracy doktorskiej, napisanej pod kierunkiem Evelyne Toussein i obronionej na uniwersytecie Aix-Marseille w styczniu 2019 roku. W niniejszym, zaproponowanym i opracowanym przez nią artykule, został poddany analizie kluczowy dokument pochodzący z tego czasu: oryginalny przykład krytyki sztuki zredagowany z upoważnienia Lippard według jej instrukcji.

Przypomnijmy, że – *mutatis mutandis* – podobne przekształcenie, ale na wielką skalę, miało miejsce w szesnastym wieku w związku z wynalazkiem prasy drukarskiej z ruchomymi czcionkami, w następstwie czego powstała cała klasa małych druków: ulotek, afiszy, niskonakładowych pism periodycznych itp. Ale Reformacja spowodowała Kontrreformację, wraz z którą przyszły cenzura, represje, a nawet stosy: tak

przedstawia się historyczna dialektyka, oscylująca między konstrukcją systemów dominacji a dynamiką sił usiłujących się z nich wyzwolić, w czym decydującą rolę odgrywa swobodny obieg dokumentów. Oczywiście, nowe warunki materialne (prasa Gutenberga, kserokopia, internet...) nie są wystarczające do wytworzenia w społeczeństwie dynamiki sił demokratyzujących i dlatego Marie Adjedj wprowadza do swojej analizy cały wachlarz elementów ówczesnego kontekstu, pozwalających odtworzyć złożoność, wyjątkowość i bogactwo jego sensów. Podkreśla ona konieczność zdekonstruowania dyskursów dominacji dla zrozumienia znaczenia nowych zjawisk, w tym wypadku dyskursu krytyki sztuki, którego arbitralna władza opierała się, między innymi, na koncepcji twórczego geniuszu. Ten kontekst należy wziąć pod uwagę, by zrozumieć stanowisko Susan Sontag skierowane „przeciwko interpretacji,” o czym przypomina Marie Adjedj: interpretacja oznaczała wówczas uzurpację do posiadania prawdy o dziele i do oferowania jej tym, którzy go nie „rozumieli.” Zresztą makieta katalogu wystawy *Information*, w którym opublikowany został tekst Lippard, przeplatająca zdjęcia z bieżących zdarzeń z pracami artystów, pozwala ocenić skalę przemian, na jakie zanosilo się wówczas w relacjach między dokumentem a dziełem (albo tym, co zajęło jego miejsce).

Sposób pisania przyjęty przez Lippard w przedrukowanym tutaj tekście, który został zrealizowany na jej zamówienie według dostarczonych przez nią zasad, nie tyle odsyła do fragmentaryzacji pisma, co do jego odsubiektyw-

zowania; z tego punktu widzenia tekst Lippard brzmi jak echo pism Ada Reinhardta, złożonych często z kryptocytatów, albo benjaminowskiego projektu dzieła krytyki literackiej, które byłyby złożone jedynie z cytatów. Ale projekt Lippard nie zawsze był dobrze rozumiany i akceptowany a autorka była przedmiotem „gwałtownych ataków,” na przykład ze strony Mela Bochnera – jak przypomina Laurence Corbel – który dostrzegł w nim raczej „logikę promocyjną.”¹ Zarazem jednak krzyżujące się dyskursy tworzą „sieć” – to pojęcie zajmuje szczególne miejsce zarówno u Lippard, jak i – ogólnie – w intelektualnych debatach kontrkultury. Wszyscy wierzyli wówczas, że sieć umożliwi alternatywną wymianę informacji i dzielenie się alternatywnymi praktykami, co w konsekwencji pozwoli na wymknięcie się spod dominacji represyjnej władzy i jej cenzury. Ale ten sposób pisania pozwala także na krzyżowanie wiedzy już obecnej w tkance społecznej, zbyt często ignorowanej przez instytucje sztuki, ale także publiczność, wiedzy, która została sprawdzona w rozmaitych praktykach społecznych i politycznych. W latach trzydziestych i czterdziestych dwudziestego wieku Edmund Husserl uznał właśnie dewaloryzację tej potocznej wiedzy za jeden z decydujących czynników kryzysu zachodniej cywilizacji. Nie jest zaskakujące, że sztuka pracuje na rzecz przezwyciężenia tej sytuacji, bo jej kompetencje dotyczą doświadczanej zmysłowo wiedzy o rzeczywistości. Lippard pokazuje, że sztuka może uczestniczyć w konstruowaniu prawdziwie demokratycznego społeczeństwa, także w wymiarze dyskursywnym, co pozwala twierdzić, że stawką przemian sztuki, o jakich mówimy, jest przesunięcie koncepcji dzieła ze sfery odniesień zmysłowych do sfery dokumentacji. Artykuł Marie Adjedj prezentuje zarówno metodę jak i założenia polityczne, jakimi posługuje się Lucy R. Lippard, a tym samym stanowi wprowadzenie do lektury jej słynnej książki *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972; a cross-reference book of information on some esthetic boundaries*.

¹ Laurence Corbel, *Le Discours de l'art. Écrits d'artistes 1960-1980*, Aesthetica (Rennes: Les Presses universitaires de Rennes (PUR), 2012), 176-177.

PROGRAM ASSUMPTIONS

Andrzej Pierzgalski (1938-2016) founded and managed the A4 Gallery in Łódź throughout the seventies. In 2012 *Art and Documentation* initiated a gallery dedicated to this figure. Since 2018 Leszek Brogowski has been the author of its program, and provides the biographical notes, editorial annotations and program texts printed here.

During a particularly tense social and political context in the United States (the war in Indochina and Civil Rights movement protests), the circulation of materially inconspicuous documents, especially prints, made possible by the popularisation of photocopying in the 1960s, helped to eliminate certain hierarchies in the debate on art and society, which attracted transformation in both artist making and the way of practicing art criticism: this is the thesis put by Marie Adjedj in her doctoral dissertation, written under the supervision of Evelyne Toussain and defended at the Aix Marseille University in January 2019. In this article, proposed and elaborated by her, a key document of that time is analysed: an original example of art criticism edited under the authority of Lucy R. Lippard according to her instructions.

Let us remind ourselves that - *mutatis mutandis* - a similar transformation, but on a larger scale, took place in the sixteenth century following the invention of the printing press with movable type, which resulted in the creation of a whole class of smaller prints: leaflets, posters, low-circulation periodicals, etc. But the Reformation soon occasioned the Counter-Reformation, and with it came censorship, repression and even the burning of both prints and people: this is the historical dialectic, oscillating between the construction of systems of domination and the dynamics of forces trying to escape from them, in which the free circulation of documents plays a decisive role. Of course the new material conditions (Gutenberg's press, photocopying, the internet ...) are not enough to create the dynamics of democratising forces in society, and Marie Adjedj introduces into her analysis many elements of the context that allow us to recreate its complexity, uniqueness and richness of meanings. It emphasises the need to deconstruct domination discourses in order to understand the significance of new phenomena, in this case the discourse of art criticism, whose arbitrary power was based, among other things,

on the concept of the creative genius. This context should be taken into account in order to understand the position taken by Susan Sontag “against interpretation,” as Marie Adjedj reminds us: interpretation signified claim to possess the truth about the work of art, and to offer it to those who did not ‘understand it.’ The layout of the catalogue of the exhibition *Information*, in which Lucy R. Lippard’s text was first published, its interweaving of photographs of current events with the artworks, allows the viewer to assess the scale of changes that took place at that time in the relations between the document and the work of art (or what took its place).

The method of writing adopted by Lucy R. Lippard in the text reprinted here, which was implemented at her request according to the principles provided by her, does not so much refer to the fragmentation of the text letter as to its de-objectivisation; from this point of view, Lucy R. Lippard’s text sounds like an echo of Ad Reinhardt’s writings, often composed only of cryptocytes, or Walter Benjamin’s project for a literary critic’s work, which would consist only of quotes. But Lucy R. Lippard’s project was not always well understood and accepted, and the author was the subject of “violent attacks,” for example on the part of Mel Bochner - as Laurence Corbel reminds us - who saw rather “promotional logic” in it.¹ Since crossover discourses form a ‘network,’ this concept occupies a special place both in the work of Lucy R. Lippard and, in general, in intellectual debates within the counterculture. Everyone believed at the time that the network would allow alternative exchange of information and sharing alternative practices, which in turn would allow it to escape from the dominance of repressive power and its censorship. But this way of writing also allows for the communication of knowledge already present in the social tissue, often ignored by art institutions, but also among the audience, knowledge that has been tested in various social and political practices. In the Thirties and Forties, Edmund Husserl recognised the devaluation of this common knowledge as one of the decisive factors in the crisis of Western civilisation. It is not surprising that art works to overcome this situation, because its competences relate to sensual knowledge of reality. Lucy R. Lippard shows that art can participate in the construction of a truly democratic society, as well as in the discursive dimension, which allows us to claim that the rate of transformation of art that we are talking about is shifting the concept of the artwork from the sphere of sensual references

to that of documentation. Marie Adjedj’s article presents both the method and the political assumptions used by Lucy R. Lippard, and thus provides an introduction to reading her celebrated book *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972; a cross-reference book of information on some esthetic boundaries* (1973).

¹ Laurence Corbel, *Le Discours de l’art. Écrits d’artistes 1960-1980*, Aesthetica (Rennes: Les Presses universitaires de Rennes (PUR), 2012), 176-177.

■ HYPOTHÈSES DU PROGRAMME

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

Dans le contexte particulièrement tendu aux États-Unis, aussi bien sur le plan politique (la guerre d’Indochine) que social (mouvements pour les droits civiques), c’est la circulation de documents, surtout des imprimés matériellement insignifiants, faciles à reproduire notamment grâce à la popularisation de la photocopieuse dans les années 1960, qui a permis de déhiérarchiser l’espace des débats sur l’art et la société, ce qui a entraîné une transformation aussi bien des pratiques artistiques que des pratiques de la critique d’art : telle est la thèse explorée par Marie Adjedj dans le cadre de ses recherches doctorales, menées sous la direction d’Evelyne Toussaint et soutenues à Aix-Marseille Université en janvier 2019. Dans le présent dossier, dont elle a pris en charge la direction et la rédaction, elle développe le cas qu’on peut considérer comme emblématique de ce contexte : un document de la critique d’art très particulier, rédigé par procuration selon les indications de Lucy R. Lippard.

Il ne serait pas mal à propos de rappeler que, *mutatis mutandis*, un bouleversement analogue, mais à un échelon bien plus important, s’est produit au XVI^e siècle, suite à l’invention de la presse d’imprimerie à caractères mobiles avec son cortège d’imprimés légers : canards, tracts, affiches, petites revues, etc. Mais la Réforme a aussitôt entraîné la Contre-Réforme, accompagnée de censure, de répressions, voire de bûchers : c’est une dialectique de l’histoire qui oscille entre la construction des systèmes de

domination et l'émergence des dynamiques pour s'en libérer, dans lesquelles la libre circulation des documents joue un rôle capital. Bien sûr, le renouvellement des conditions matérielles (presse de Gutenberg, photocopie, internet...) ne suffit pas pour créer les dynamiques de la démocratisation de la société, et Marie Adjedj introduit dans son analyse tout un éventail d'éléments du contexte pour restituer la complexité, la singularité et la richesse de ses sens. Elle insiste notamment sur la nécessité, pour saisir les enjeux des nouveaux phénomènes, de déconstruire les discours de domination de l'époque, en l'occurrence de la critique d'art, dont les pouvoirs arbitraires reposaient, entre autres, sur la conception de la création géniale. Il faut activer ce contexte pour comprendre la prise de position de Susan Sontag «contre l'interprétation», comme le rappelle Marie Adjedj : l'interprétation signifiait alors la prétention à détenir la vérité de l'œuvre et à la délivrer à ceux et à celles qui ne la «comprenaient» pas. D'ailleurs, la maquette du catalogue de l'exposition *Information*, dans lequel est publié le texte de Lucy R. Lippard, mélangeant photos d'actualité et travaux d'artistes, permet de mesurer l'ampleur des bouleversements qui s'annonçaient alors dans le rapport entre un simple document et une œuvre (ou ce qui en tient lieu).

La méthode d'écriture adoptée par Lucy R. Lippard dans le texte reproduit ici, écriture par procuration selon les protocoles qu'elle a fournis, ne fait donc pas tant référence à la fragmentation de l'écrit qu'à la désubjectivation des propos : de ce point de vue, le texte de Lucy R. Lippard entre en écho avec les écrits d'Ad Reinhardt, composés de bon nombre de cryptocitations, ou au projet benjaminien d'un ouvrage de critique littéraire qui serait composé uniquement de citations. Mais le projet de Lucy R. Lippard n'a pas toujours été bien compris et bien reçu, et l'auteure a subi des « critiques virulentes », par exemple de la part de Mel Bochner – comme le rappelle Laurence Corbel – qui n'y voyait qu'une « logique promotionnelle ¹ ». Or, le croisement des propos crée un réseau, concept occupant une place de choix aussi bien chez Lucy R. Lippard que dans les débats intellectuels de la contre-culture. On veut croire alors que les réseaux rendent possibles l'échange alternatif d'informations et le partage de pratiques alternatives, et par conséquent permettent d'échapper au pouvoir répressif et à sa censure. Mais cette façon d'écrire rend surtout possible les croisements des savoirs distribués, et par trop ignorés et intimidés par les institutions,

ceux notamment que détiennent les artistes, bien sûr, mais aussi les spectateurs de l'art, savoirs validés par diverses pratiques sociales et politiques. C'est, précisément, la dévalorisation de ces savoirs ordinaires qu'Edmund Husserl a considéré dans les années 1930-1940 comme un facteur majeur de la crise de la civilisation occidentale. Il n'est pas surprenant que l'art travaille à surmonter cette dépréciation, car les savoirs perceptifs ont toujours été considérés comme ses compétences propres. Mais Lucy R. Lippard montre que l'art peut contribuer à la création d'une vraie société des savoirs également sur le plan discursif, ce qui permet de penser que l'enjeu des transformations dont il est ici question est le basculement de l'œuvre du régime du sensible au régime du document. L'article de Marie Adjedj, qui expose non seulement la méthode utilisée par Lucy R. Lippard, mais encore sa raison d'être, peut donc être considéré notamment comme une introduction à la lecture des célèbres *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972; a cross-reference book of information on some esthetic boundaries* (1973).

¹ Laurence Corbel, *Le Discours de l'art. Écrits d'artistes 1960-1980*, Aesthetica (Rennes: Les Presses universitaires de Rennes (PUR), 2012), 176-177.