doi:10.32020/ARTandDOC/19/2018/28

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

ANDRÉ CADERE: ROZPOCZĄĆ SZTUKĘ OD NOWA. KOMENTARZ DO KONFERENCJI Z LOUVAIN

Przypadek sprawił, że André Cadere (1934-1978) urodził się w Warszawie w rodzinie rumuńskiego dyplomaty, przebywającego wówczas z żoną na placówce w Polsce. Zmarł w Paryżu w wieku zaledwie czterdziestu czterech lat, a jego sztuka pozostawała przez długi czas w pewnym zapomnieniu, jedynie Lefevre Jean Claude, artysta, pielęgnował pamięć o jego twórczości. Kiedy Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris zorganizowało w 2008 roku retrospektywną wystawę dzieł Cadere'a, jasne się stało, jak wiele zawdzięczają jego pracy i refleksji z lat 1971-1978 inni artyści, zwłaszcza Daniel Buren.

Źródłem wiedzy o sztuce Cadere'a jest głównie, przywołana w tytule, konferencja z Louvain i materiały pokonferencyjne (*Présentation d'un travail. Utilisation d'un travail*, Hamburg: Hossmann / Bruksela: MTL, 1975), a także inna, obszerna, bo ponadstustronicowa, pośmiertna publikacja autorstwa Cadere'a: *Histoire d'un travail* (Gandawa: Herbert – Gewald, 1982). Te autorskie źródła uzupełniają dwa istotne, dobrze udokumentowane katalogi: katalog wspomnianej wystawy retrospektywnej (*André Cadere. Peinture sans fin*, Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle / Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris / Maastricht, Bonnefantenmuseum, 2007-2008) oraz publikacja *Documenting Cadere 1972-1978* (London: Koenig Books, 2013). *Catalogue raisonné* André Cadere'a wydany został w Kolonii przez Buchhandlung Walther Konig w 2008 roku, kiedy wszystkie dzieła artysty znalazły już swe miejsce w zbiorach publicznych i prywatnych. Istotę nowatorskiej koncepcji sztuki rumuńskiego twórcy pokazuje (z przymrużeniem oka, rzecz jasna) anegdota o obrazie van Gogha, którą na zakończenie konferencji w Louvain przytoczył Cadere.

– Po śmierci artysty – mówił Cadere – odkryto, że jeden z jego obrazów został **użyty** do zatkania dziury w kurniku. Ten sposób **użycia** obrazu van Gogha nie był wszelako **prezentacją** dzieła, bo prezentacja powstających w tej epoce prac wymagała specjalnych ram instytucjonalnych (muzea, galerie sztuki, ściany z karniszami), aby dzieła wyeksponować. Oczywiste jest zatem – konkludował Cadere – że w kurniku obraz ten był użyty, ale nie była to w żadnym sensie jego prezentacja.

– Mam nadzieję, że jest także oczywiste – mówił dalej Cadere, wskazując na towarzyszący prezentacji wielobarwny, złożony z segmentów, drążek – iż obecna tutaj praca funkcjonuje w zupełnie inny

André Cadere, Turyn, 14 października 1975, podczas projektu w Galerii Sperone (fot. Paolo Pellion di Persano), Courtesy Estate André Cadere i Galerie Hervé Bize, Nancy
André Cadere, Turin, Octobre 14, 1975 during the project in the Sperone Gallery (photo Paolo Pellion di Persano), Courtesy Estate André Cadere and Galerie Hervé Bize, Nancy
André Cadere, Turin, 14 octobre 1975 à l'occasion de son projet à la Galerie Sperone (photo Paolo Pellion di Persano), Courtesy Estate André Cadere et Galerie Hervé Bize, Nancy

Sztuka i Dokumentacja nr 19 (2018) | *Art and Documentation* no. 19 (2018) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

André Cadere, Paryż, 1977 / André Cadere, Paris, 1977, courtesy Estate André Cadere et Galerie Hervé Bize, Nancy (photo Ghislain Mollet-Viéville).

sposób. Krótko mówiąc, każdy uczyniony z tej pracy **użytek** jest pewnym sposobem jej **prezentacji**.

Przedstawiona podczas konferencji koncepcja uwalnia całkowicie sztukę od instytucji tego typu, jak galeria czy centrum sztuki, choć nie wyklucza możliwości wystawiania jej w ich przestrzeniach. Granice „pola artystycznego", które zastępuje pojęcie „świata sztuki" (znacznie je poszerzając), jest określone przez możliwość poznania rzeczywistości za sprawą widzenia. Na tym polega radykalizm tej koncepcji: prezentacja drążków może mieć miejsce wszędzie, czyli zarówno w kurniku, jak i w muzeum! Każdy **użytek** zrobiony z drążków odpowiada wymaganym dla nich przez artystę warunkom **prezentacji**: – Za każdym razem zaprezentowana zostanie ta sama struktura – mówi Cadere. – Ale z innego punktu widzenia; z punktu widzenia właściwego miejscu, gdzie dokonuje się prezentacja.

W pracy Cadere'a, użytek i prezentacja „łączą się ze sobą w jedno pojęcie". W ten sposób Cadere modyfikuje najpierw pojęcie dzieła, którego misją nie jest już niesienie treści narratywnych i jakości estetycznych, ale skupienie uwagi na przestrzeni, w której jest ono prezentowane. Czyli wystawiane, eksponowane, jeśli posłużyć się językiem „instytucjonalnym". Dzieła tego typu nie potrzebują ani piedestałów, ani postumentów czy cokołów, ani galeryjnych karniszy, na których miałyby być zawieszone. Drążki Cadere'a mogą być oparte o ścianę w galerii lub w jakiejkolwiek innej przestrzeni, mogą być położone na stole lub na podłodze, mogą być niesione przez artystę na ulicy, w mieście, czy w przestrzeniach jakichkolwiek instytucji; a w muzeum mogą znaleźć dla siebie miejsce poza salami wystawienniczymi. Mogą też, nie tracąc ani sensu ani wartości – a nawet przeciwnie, nabierając właściwego im znaczenia – zostać zaprezentowane na ulicy, na przykład przed wejściem do dowolnej instytucji sztuki.

André Cadere, Wernisaż wystawy Jean-Pierre Raynaud / Vernissage of the exhibition Jean-Pierre Raynaud / Vernissage de l'exposition Jean-Pierre Raynaud, Galerie Alexandre Iolas, Paris, 1973 (fot. André Morain), courtesy Estate André Cadere et Galerie Hervé Bize, Nancy.

Sztuka i Dokumentacja nr 19 (2018) | *Art and Documentation* no. 19 (2018) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

– Praca tu prezentowana – mówi Cadere podczas konferencji, która odbyła się na wydziale filozofii – posiada właściwą jej rzeczywistość, ale nie zależy ani od punktu widzenia, ani od jakiegokolwiek uprzywilejowanego miejsca. Trzyma się ona na uboczu, pozwalając ujawnić się naturze miejsca, w którym się znajduje, oraz widza, który na nią patrzy.

Dzieło traci więc swe uprzywilejowane miejsce w centrum uwagi i przestrzeni, aby stać się elementem gry, jaka toczy się w przestrzeni sztuki. Najbliższym odniesieniem teoretycznym dla tej koncepcji jest więc niewątpliwie społeczna antropologia sztuki.

Podobnie praca nad dziełem – tradycyjnie nazywa się ją twórczością, ale słowo to nie pojawia się w treści wykładu artysty ani razu – nie polega na wyborze, ocenie i organizacji wartości estetycznych, które są wszak kwestią gustu. Natomiast Cadere głosi **anty-subiektywizm** i odrzuca „bezpieczne i wygodne schronienie" w sentymentalizmie. Odrzucając pojęcie „wewnętrznej konieczności" (posługiwał się nim Kandinsky, zapożyczając je od Hegla), z której miałyby wyłaniać się dzieła, oświadcza, że wszystkie składniki przedstawionej przezeń koncepcji „mogą zostać poddane dyskusji". A jak wiadomo, o gustach się nie dyskutuje. „Warunkami istnienia" opisanej na konferencji sztuki są „praca" i „widzenie", przy czym pojęcie pracy zdaje się dzielić na dwie, przenikające się wzajemnie sfery. Z jednej strony można mówić o procesie konstrukcji intelektualnej i jej prezentacji, a stąd wynika potrzeba refleksji nad statusem opublikowanej po raz pierwszy w Polsce broszury Cadere'a (wrócimy poniżej do tego zagadnienia). Z drugiej strony artysta podkreśla jednak, że nie idzie tu o pracę teoretyczną *sensu stricto*, której jego sztuka byłaby jedynie „mechaniczną" realizacją, ale o uwypuklenie, o „podkreślenie" pewnych aspektów, naturalnie zawartych w jego praktyce sztuki: pojęcia i refleksja są nieusuwalnymi elementami każdej praktyki.

Jeśli zaś chodzi o materialną realizację dzieła, to nie da się jej sprowadzić ani do rzemieślniczego wykonania uprzednio opracowanego planu, ani do przemysłowej realizacji dzieła. Przed zredukowaniem do rangi rzemiosła chroni jego pracę „błąd": obwarowane dodatkowymi warunkami „przestawienie dwóch segmentów". Pojęcie błędu i jego sens – odejście od elitarnych standardów sztuki i przezwyciężenie tradycyjnej unikalności dzieł – wprowadza i wyjaśnia artysta podczas konferencji. Przed zredukowaniem do poziomu procesu przemysłowego chroni tę sztukę jej jednoznaczne wpisanie w doświadczenie istnienia. Na wzór sloganu, spotykanego czasem w amerykańskich restauracjach: „Nie jedz więcej, niż możesz unieść!"[1] Cadere pisze, że warunki realizacji (jego) sztuki związane są z tym, „co autor może sam zrobić i unieść".

Jak widać, koncepcja i realizacja dzieła oraz życie artysty są w tej przemyślanej praktyce sztuki nierozłącznie ze sobą powiązane. Romantyczna arbitralność dyskursu o sztuce ograniczona jest możliwością dyskusji na jej temat. Ale dyskusja nie może pozostać na „na poziomie argumentacji teoretycznej" i musi także brać po uwagę jej sposób przenikania w rzeczywistość poprzez „codzienną praktykę" sztuki. Ponieważ Cadere nie rozdziela sfery materialnej praktyki od wymagania właściwej człowiekowi refleksyjności, nie przewiduje zatem (jak uczynili to nowojorscy konceptualiści) możliwości handlowania ideami.

Dziś widać wyraźniej rozliczne dwuznaczności, lub po prostu niebezpieczeństwa, związane z możliwością sprzedawania i kupowania wartości niematerialnych, w tym intelektualnych i artystycznych. Dla Cadere'a, przedmiotem wymiany handlowej są jedynie zwykłe przedmioty, zastępujące tradycyjne dzieła sztuki: wielosegmentowe drążki, wykonywane i – ewentualnie – sprzedawane według jasno sformułowanych zasad. Zgodnie z nimi, renoma artysty może mieć wpływ na cenę jednostkową, zdefiniowaną jako „centymetr segmentu", która mnożona jest przez jego średnicę i przez liczbę segmentów, tak aby otrzymać cenę danego drążka (od niej artysta odliczał rozmaitego rodzaju zniżki). Taki system pozwala cenie dzieła rosnąć lub maleć w określonym czasie ze względu na sytuację na rynku sztuki. Jednak nie przewiduje jakiejkolwiek możliwości (lub dopuszczenia próby) ustalenia ekwiwalentu między wartościami estetycznymi i intelektualnymi oraz wartościami ekonomicznymi lub pieniężnymi. „W naszym wypadku struktura nie jest subiektywna, estetyczna; może być ona przedmiotem dyskusji, co umożliwia jej obecność poza chronioną sferą obiegu artystycznego", mówi artysta. Jego system określa zatem jasno etyczne ramy handlu dziełami, bo uniezależnia ekonomię od mistyfikacji. Takich, jak ocena w walucie war-

André Cadere w dyskusji z Reynoldem Arnould; chwilę później został wyrzucony z wernisażu wystawy Barnetta Newmana / André Cadere in a discussion with Reynold Arnould; a moment later he was expelled from the vernissage of Barnett Newman's exhibition / André Cadere en discussion avec Reynold Arnould, juste avant d'être expulsé de l'exposition Barnett Newman, Galeries nationales du Grand Palais, Paryż, 1972 (fot. André Morain), courtesy Estate André Cadere et Galerie Hervé Bize, Nancy.

Sztuka i Dokumentacja nr 19 (2018) | *Art and Documentation* no. 19 (2018) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

André Cadere przed Pałacem Sztuk Pięknych w Brukseli, 1974 / André Cadere in front of the Palace of Fine Arts in Brussels, 1974 / André Cadere, devant le Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1974, courtesy Estate André Cadere et Galerie Hervé Bize, Nancy (photo G. Engels).

1

2

3

Sztuka i Dokumentacja nr 19 (2018) | *Art and Documentation* no. 19 (2018) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

4

1. André Cadere, widok fragmentu ekspozycji w Galerie D'Alessandro – Ferranti, Rome, 27 stycznia – 2 lutego 1976, Courtesy of the Institute for Studies on Latin American Art (ISLAA), New York (fot. Mimmo Capone).
André Cadere, partial view of the gallery exhibition in the D'Alessandro – Ferranti Gallery, Rome, January 27 – February 2, 1976, Courtesy of the Institute for Studies on Latin American Art (ISLAA), New York (photo Mimmo Capone).
André Cadere, vue partielle de l'exposition à Galerie D'Alessandro – Ferranti, Rome, 27 janvier – 2 février 1976, Courtesy of the Institute for Studies on Latin American Art (ISLAA), New York (photo Mimmo Capone).

2. André Cadere, *Drewniany drążek B 20001003*, malowane drewno, 73,7 x 3,5 x 3,5 cm, Kolekcja Dingalari, New York, courtesy Estate André Cadere et Galerie Hervé Bize, Nancy
André Cadere, *Round Bar of Wood B 20001003*, painted wood, 73,7 x 3,5 x 3,5 cm, Collection Dingalari, New York, courtesy Estate André Cadere et Galerie Hervé Bize, Nancy
André Cadere, *Barre de bois rond B 20001003*, bois peint, 73,7 x 3,5 x 3,5 cm, Collection Dingalari, New York, courtesy Estate André Cadere et Galerie Hervé Bize, Nancy

3. André Cadere, *Drewniany drążek B 30102000*, malowane drewno, 77 x 3,5 x 3,5 cm. Kolekcja prywatna, courtesy Estate André Cadere et Galerie Hervé Bize, Nancy
André Cadere, *Round Bar of Wood B 30102000*, painted wood, 73,7 x 3,5 x 3,5 cm, Collection Dingalari, New York, courtesy Estate André Cadere et Galerie Hervé Bize, Nancy
André Cadere, *Barre de bois rond B 30102000*, bois peint, 77 x 3,5 x 3,5 cm. Collection privée, courtesy Estate André Cadere et Galerie Hervé Bize, Nancy

4. André Cadere, wystawa *Cadere / Drewniany drążek i jego awatary*, Espace d'art Le Moulin, La Valette-du-Var, 15 luty – 27 kwiecień 2013, courtesy Estate André Cadere et Galerie Hervé Bize, Nancy
André Cadere, exhibition *Cadere / Round Bar of Wood and its avatars*, Espace d'art Le Moulin, La Valette-du-Var, February 15 – 27 April 27, 2013, courtesy Estate André Cadere et Galerie Hervé Bize, Nancy
André Cadere, vue de l'exposition *Cadere / La barre de bois rond et ses avatars*, Espace d'art Le Moulin, La Valette-du-Var, 15 février – 27 avril 2013, Courtesy Estate André Cadere et Galerie Hervé Bize, Nancy

tości estetycznych, ocena realnej wartości dzieła niezależnie od ambicji kolekcjonera itp. Uzależnia także cenę dzieła jedynie od elementów mierzalnych i policzalnych, jeśli chodzi o charakterystykę samego dzieła. Oraz od kontekstu ekonomicznego, jeśli chodzi o czynniki zewnętrzne. To Cadere zaproponował zastąpienie podpisu artysty (kluczowego element fetyszyzacji dzieł jako towaru na rynku sztuki) certyfikatem, który zawierał kod wraz ze wszystkimi informacjami na temat danego drążka, a artysta prowadził ich rejestr.

Ignorując pracę Cadere'a, Jean-Marc Poinsot deklarował w 1988 roku, że wszelkie próby artystów uwolnienia się od formy wystawy w galerii lub muzeum, są nieskuteczne. Próbował wykazać, że wszystkie dzieła trafiają ostatecznie do instytucjonalnych przestrzeni wystawowych. Poinsot traktował bowiem wystawę jako ramę, która ustanawia semiotyczny status dzieła.[2] Ta postawa nie odbiega daleko od socjologicznej teorii sztuki (Marcel Mauss, George Dickie, Gérard Genette i inni), według której to właśnie instytucje „świata sztuki" nadają ostatecznie różnym przedmiotom status dzieła. Odmawiając instytucjom tego typu władzy, André Cadere stał się dla nich rodzajem zagrożenia. Czy fakt, że wielokrotnie „brutalne reakcje i represje ze strony organizatorów" uniemożliwiały mu wejście na wystawę czy wernisaż wystawy, nie jest najlepszym argumentem przeciw tezom George'a Dickiego czy Jean-Marca Poinsota? Kilkakrotnie Cadere podkreśla w tekście wykładu z konferencji niezawisłość swojej pracy od instytucji sztuki: tradycyjne dzieła robione są „na ścianę" i od niej są uzależnione. Kto jest właścicielem tych ścian, przeznaczonych do wystawiania? Galerie, muzea i Instytucje Kulturalne. Oznacza to – podkreśla Cedere – że dzieła, o których mowa, robione są pod kątem i dla tych instytucji.

Jego sztuka zaś nie tylko uniezależniła się od prezentacji w ramach instytucjonalnych przestrzeni wystawowych (konferencja na uniwersytecie jest w pełni prawomocną formą jej prezentacji), ale także uwolniła się od modelu sztuki, który dostosowywał ją do instytucjonalnych warunków prezentacji.

– Mogę stwierdzić – mówi Cadere w Louvain – że w tej dziedzinie moja praca jest całkowicie niezależna. Ale mówienie o niezależności pociąga za sobą konieczność usytuowania sztuki w kontekście politycznym.

Artysta wyjaśnia zatem, dlaczego jego drążki powinny być **także** widoczne w przestrzeniach instytucjonalnych, nie zawężając do nich wcale „pola artystycznego". Sztuka jest bowiem w sposób istotny walką o wolność polityczną. Ponieważ muzea i galerie nadużywają władzy, jaką dysponują, „wolność nie jest cechą sytuacji, w jakiej pracujemy" –pisze. To ograniczenie wolności należy zwalczać, przede wszystkim w taki sposób, aby stało się ono widoczne. Trzeba je najpierw doprowadzić do społecznej świadomości, „przede wszystkim na samym terytorium sanktuariów artystycznych" – mówi o swojej praktyce Cadere – gdzie jest ona „wystawiana w sposób anarchiczny, nawet wbrew woli właścicieli tych miejsc. Aby praktyka ta była naprawdę skuteczna, powinna się pojawiać wtedy, kiedy jest tam zgromadzona największa liczba ludzi, to znaczy zazwyczaj w trakcie inauguracji wystaw". Jasno ocenia, kalkuluje i ogranicza moment prowokacji i transgresji, uzasadniając go, jako element polityczny własnej praktyki, „możliwy jedynie wówczas, gdy opieramy się na pracy niezależnej".

Powróćmy teraz do pytania o status broszury zatytułowanej *Présentation d'un travail. Utilisation d'un travail*: czy należy ją traktować jako dzieło, jako element dzieła, czy jako dokument niemający nic wspólnego ze statusem dzieła sztuki? Druk, którym Cadere posługiwał się równolegle (ulotki, karty pocztowe, zaproszenia, oświadczenia i manifesty, broszury itp.) jest innego rodzaju alternatywą dla systemu galeryjno-wystawienniczego, poddawaną przez artystów rozlicznym próbom począwszy od lat sześćdziesiątych XX wieku. Przeciwnie do tezy, jaką postawił Poinsot, drukowana offsetem broszura (jak ta, którą tu reprodukujemy) nie potrzebuje galerii po to, by stać się sposobem prezentacji pracy artysty. Nie potrzebuje ona także „ram semiotycznych" wystawy po to, by wydrukowany na jej stronach tekst nabrał sensu. Książka i broszura same w sobie są już systemem prezentowania dowolnych treści (następujące po sobie, dające się przewracać i kartkować strony) i – tak, jak prace Cadere'a – nie potrzebują żadnych innych, specyficznych warunków przedstawienia. Książkę można czytać w bibliotece, ale także z łóżku i na przystanku autobusowym; broszurę Cadere'a można także czytać w muzeum, medytując nad sztuką i warunkami jej prezentacji.

Na pytanie o status dokumentu drukowanego, zawierającego zapis z konferencji, nie ma odpowiedzi w samym wykładzie. Musi więc ono pozostać do pewnego stopnia otwarte. Być może należy jej szukać w równoległych praktykach innych artystów, które doprowadziły do świadomego rozmycia granicy między dziełem i dokumentem. Oczywiście broszura nie zastępuje drążków i nie jest równoważna praktyce artystycznej Cadere'a. Jest ona jednak nie tylko elementem, ale także sposobem prezentacji jego sztuki.

Mówiąc inaczej, artysta proponował nowy sposób tworzenia, używania i prezentowania sztuki, inne jej pojęcie i inną praktykę. Douglas Huebler na przykład, był bardzo wrażliwy na tego typu zmiany myślenia:. – Być może – mówił w wywiadzie 1969 roku – ewolucja ta wymaga, by nazywać sztuką coś innego, niż to, czym była ona w przeszłości.[3] Dodając: – Chciałbym (…) wynaleźć inne sposoby robienia tego, co nazywałbym sztuką.[4]

Postawę Cadere'a charakteryzowała skromność, a nawet rodzaj politycznej pokory. Był Rumunem. – Czy można sobie wyobrazić artystę, na przykład Amerykanina, który przychodzi ze swoją pracą na wystawę, na którą nie został zaproszony? – ironizował. – Mentalność zachodnia, w której pycha miesza się z intelektualną wzgardą (i materialnym komfortem), czyni taką postawę niemożliwą do pomyślenia, z wyjątkiem właśnie artystów, którzy, pochodząc z krajów marginesu, nie posiadają nic i nie mają nic do stracenia.

Jego kulturowa pokora wyrażała się również respektem wobec tradycji i próbą powrotu do źródeł sztuki, aby wszystko rozpocząć niejako od nowa. Pierwotna funkcja koloru związana jest ze zróżnicowaniem rzeczywistości i rozróżnianiem zjawisk i przedmiotów – na niej Cadere oprze w pracy system kolorów. Pierwotną funkcją widzenia jest poznanie i taką też, podstawową misję pełnić będzie doświadczenie widzenia w jego sztuce. – Idzie tu o to, aby widzieć, a widzenie daje w naszym wypadku do myślenia – mówi Cadere na samym wstępie wykładu. Dlatego „malarstwo (powierzchnia pokryta farbą) jest pierwowzorem zjawiska artystycznego."

Opierając się na tych fundamentach, Cadere proponował przemyśleć do głębi doświadczenie sztuki w kontekście epoki, w której przyszło mu żyć. Świadom tego, że praktyka, jaką obmyślił, miała charakter jednocześnie (i nierozłącznie) artystyczny i polityczny: „Znajdujemy się dziś w sytuacji określonej przez tradycje kulturalne, edukację, przez całe społeczne otoczenie (reklama, telewizja i inne media), co nadaje sferze widzenia szczególne znaczenie. Fakt, że to widzenie ostatecznie potwierdza nam istnienie danej rzeczy, dowodzi, że jest to sfera podstawowa. Dlatego widzenie, sztuka, malarstwo są w pierwszej linii walki ideologicznej." Bo czy w istocie sens, jaki nadamy sferze widzenia, nie jest stawką, o jaką toczy się gra o przyszłość kultury?

Przypisy

[1] Stéphane Le Mercier, „Don't read more than you can lift ou l'édition modeste," w *Le Livre d'artiste : quels projets pour l'art?* (Rennes: Éditions Incertain Sens, 2013), 199.

[2] Jean-Marc Poinsot, „Déni d'exposition," w *Art conceptuel I* (Bordeaux: CAPC Musée d'art contemporain, 1988), 19. Katalog wystawy. 7 octobre-27 novembre, 1988.

[3] „Douglas Huebler, July 25, 1969," w *Recording Conceptual Art. Early Interviews with Barry, Huebler, Kaltenbach, LeWitt, Morris, Oppenheim, Siegelaub, Smithson, Weiner by Patricia Norvell*, red. Alexander Alberro i Patricia Norvell (Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2001), 143-144.

[4] Ibidem, 150.