

1. O artyście

André Cadere był Rumunem; urodził się w Warszawie w roku 1934, a zmarł w Paryżu w 1978. Choroba przerwała jego krótką, trwającą zaledwie kilka lat, karierę rozwijającą się głównie w Paryżu, ale którą naznaczyły również liczne podróże po Europie i do Nowego Jorku. Jego pionierska praca polegała głównie na stworzeniu pojęciowych ram praktyki artystycznej całkowicie uwolnionej od – wciąż dominującego – systemu wystaw i galerii. Ponieważ tworzona przez niego sztuka może zostać nie tylko użyta, ale także zaprezentowana w jakimkolwiek miejscu, stała się ona kamieniem węgielnym tendencji, którą nazywa się dziś „krytyką instytucji”; ale bardziej jeszcze niż krytyką, była ona krytyczną praktyką, w przeciwieństwie do artystów, którzy chętnie krytykują instytucje, choć gotowi są na wszelkie z nimi kompromisy, odpowiadające ich własnym interesom. André Cadere był więc aktywistą sztuki, a jego praktyka wskazywała na nową możliwość pogodzenia sztuki z codzienną rzeczywistością. Nawet jeśli jego twórczość jest już dziś na trwałe wpisana w historię sztuki, droga, jaka doprowadziła go do ukształtowania systemu, który przedstawia on w drukowanej tu broszurze, nie jest jeszcze wystarczająco znana.

1. About the Artist

André Cadere was Romanian; he was born in Warsaw in 1934 and died in Paris in 1978. The disease interrupted his short career, which lasted only a few years, developing mainly in Paris, but which have also marked numerous trips around Europe and to New York. His pioneering work consisted mainly in creating a conceptual framework of artistic practice completely freed from the - still dominant - system of exhibitions and galleries. Because his art can not only be used, but also presented in any place, it has become the cornerstone of the trend, which is now called "critique of institutions"; but more than criticism, it was a critical practice, unlike artists who are keen to criticize the institutions, although they are ready for any compromises with them, corresponding to their own interests. André Cadere was an art activist, and his practice indicated a new opportunity to reconcile art with everyday reality. Even if his work is permanently inscribed in the history of art, his path, which led him to shape the system he presents in the brochure printed here, is not yet known enough.

1. Sur l'artiste

André Cadere est un artiste roumain, né à Varsovie en 1934, mort à Paris en 1978. Emporté par une maladie, il laissait derrière lui un parcours qui n'a duré que quelques années et qui s'est déroulé principalement à Paris et au gré de nombreux déplacements en Europe, ainsi qu'à New York. Son travail pionnier a consisté à créer un cadre conceptuel d'une pratique de l'art qui se libère du système galerie/exposition, toujours

encore dominant. Son art pouvant être non seulement utilisé, mais encore présenté en tout lieu, il est devenu la pierre angulaire d'une tendance qu'on appelle critique institutionnelle ; mais plus que critique, elle a été dans son cas une pratique critique et militante, contrairement à ces artistes qui critiquent volontiers les institutions tout en demeurant prêts à faire des compromis qui confortent leurs intérêts. Provocation expérimentale, donc, sa pratique montrait également une voie possible de la réconciliation de l'art avec la réalité quotidienne. Même si aujourd'hui le travail d'André Cadere a acquis une place durable dans l'histoire de l'art, le chemin de la construction de son système, présenté dans la conférence, n'est pas encore bien connu.

2. O broszurze

Prezentowana na następnych stronach broszura nie jest faksymilową reprodukcją oryginalnego dokumentu, opublikowanego po francusku w Brukseli i Hamburgu, ale typograficzną rekonstrukcją polskiego przekładu tekstu wygłoszonego przez André Cadere 10 grudnia 1974 roku podczas konferencji na Uniwersytecie katolickim w Louvain. Serdeczne podziękowania składamy pani Michèle Cadere, a także panu Hervé Bize, za wyrażenie zgody na opublikowanie polskiego przekładu tekstu konferencyjnego, oraz pani Irmeline Lebeer za wyrażenie zgody na posłużenie się edytorską formą, jaką nadało tekstowi wydawnictwo Lebeer Hossmann.

2. About the Brochure

The brochure presented on the following pages is not a facsimile reproduction of the original document, published in French in Brussels and Hamburg, but a typographic reconstruction of the Polish translation of the text delivered by André Cadere on December 10, 1974 at a conference at the Catholic University of Louvain. Many thanks to Mrs. Michèle Cadere and Mr. Hervé Bize, for agreeing to publish the Polish translation of the conference text, and Mrs. Irmeline Lebeer for agreeing to use the editorial form that the Lebeer Hossmann publishing house has given the text.

2. Sur la brochure

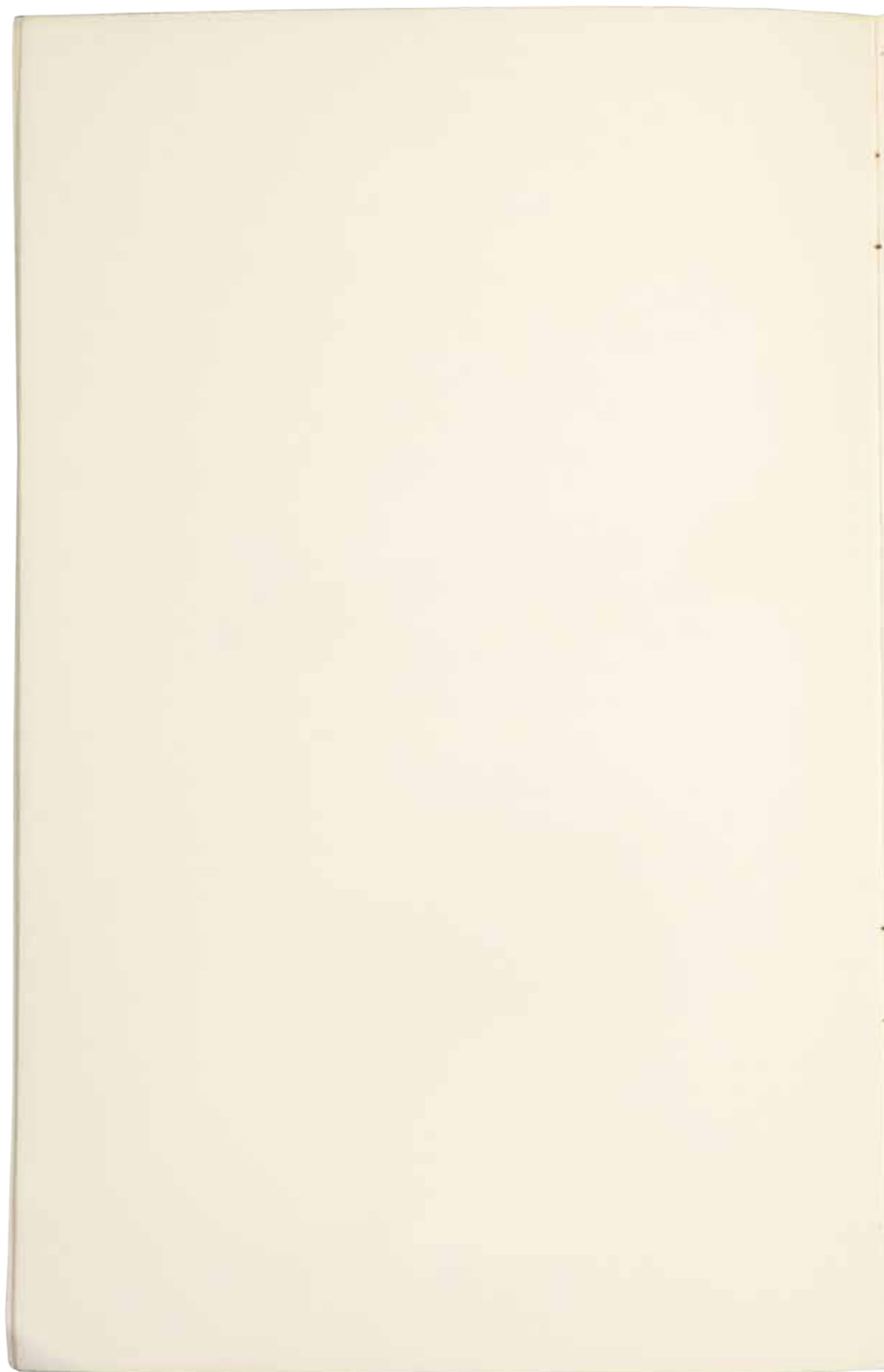
La brochure présentée dans les pages qui suivent n'est pas une reproduction en facsimilé du document original, publié à Bruxelles et à Hambourg en langue française, mais une reconstitution typographique de la traduction en polonais de la conférence d'André Cadere, prononcée le 10 décembre 1974 à l'Université catholique de Louvain. Nous remercions Mme Michèle Cadere, ainsi que M. Hervé Bize, de nous avoir autorisé de publier la traduction polonaise de cette conférence, et Mme Irmeline Lebeer de nous avoir autorisé à utiliser la forme éditoriale qui a été conférée à la conférence par les éditions Lebeer Hossmann.



André Cadere

Prezentacja pracy Sposoby jej użycia

Wydanie polskie według
HOSSMANN HAMBURG
MTL BRUKSELA



**Prezentacja pracy
Sposoby jej użycia**

Wydanie pierwsze
Nakład 300 egzemplarzy
(Sztuka i Dokumentacja / Art and Documentation)

André Cadere

Prezentacja pracy Sposoby jej użycia

*Przejrzany i poprawiony tekst konferencji z 10
grudnia 1974 roku, która miała miejsce na Wydziale
Filozofii i Literatury U.C.L. [Université Catholique de
Louvain] w Louvain, Belgia.*

Wydanie polskie według
HOSSMANN HAMBURG
MTL BRUKSELA

© 1975 André Cadere, Paryż
© 2018 2018 Estate André Cadere and Galerie Hervé Bize, Nancy
Wydanie polskie *Sztuka i Dokumentacja* nr 19 (2018) / édition
polonaise : *Sztuka i Dokumentacja*, n° 19 (2018)
Według / d'après
Hossmann, Hamburg
MTL Bruksela
Skład polski Norbert Trzeciak, Gdańsk / Composition en
polonais Norbert Trzeciak, Gdańsk

Panie i Panowie,

Jest dla mnie zaszczytem, że tak licznie przybyliście do tego amfiteatru; proszę przyjąć gorące podziękowania, które kieruję również do organizatora tej konferencji, Bernarda Marcelisa.

Tytuł, jaki zaproponowałem, wprowadza dwa terminy: prezentacja i sposoby użycia. W dalszym ciągu wykładu zobaczymy, że oba te terminy, nieodzowne ze względu na praktykę językową, w rzeczywistości mojej pracy łączą się ze sobą w jedno pojęcie¹.

Zobaczmy najpierw pierwszy z nich: czym jest prezentacja?

W języku potocznym słowo to ma sens społeczny, towarzyski. Przedstawia się sobie dwie osoby. Po takiej prezentacji rozpoczyna się zazwyczaj rozmowa.

Dziś wieczór sytuacja jest odmienna: prezentuję pewien przedmiot, pewną rzecz. Wymiany właściwe towarzyskim wieczorom są wykluczone. Idzie tu o to, aby widzieć, a widzenie daje w naszym wypadku do myślenia. Następstwem myślenia jest zazwyczaj dyskusja. Myślenie i dyskusja, to dwa pojęcia nieodłącznie związane z filozofią. Dlatego wybraliśmy dla tej prezentacji Wydział Filozofii. Wybór ten zakłada zarazem pewne zobowiązanie, a mianowicie odmowę bezpiecznego i wygodnego schronienia się w subiektywności, odmowę odwoływania się do literatury i do sentymentalizmu. Oznacza to, że wszystkie składniki, wszystkie przedstawione tutaj dane mogą zostać poddane dyskusji. Jesteśmy na gruncie filozofii.

Spróbujmy zatem przyjrzeć się tej pracy.

1. Najpierw ukazują się *kolory*. Oznacza to, że jest ich pewna liczba, a zatem także pewna różnorodność. Najistotniejsza funkcja kolorów polega na możliwości odróżnienia rzeczy jednych od drugich. Za moimi plecami widzicie Państwo tablicę, która ma kolor zielony, bładozielony. A mnie widzicie dlatego, że na tle tej tablicy jestem innego koloru. Jeśli moje ubranie i moja skóra miałyby dokładnie ten sam bładozielony kolor, nie widzielibyście mnie. Używamy kolorów ze względu na ich podstawową właściwość, a mianowicie na ich funkcję różnicującą. Jeśli rozbierzecie tranzystor, wewnątrz zobaczycie przewody elektryczne, całe pęki przewodów. Jest rzeczą oczywistą, że ich rozmaite kolory nie zostały dobrane po to, aby upiększyć wnętrze radia, ale po to, aby pokazać, że każdy z nich ma inną funkcję.

Narzucają się dwa wnioski:

a. Może tu być użyta jedynie ograniczona liczba kolorów, te mianowicie, które najłatwiej jest od siebie odróżnić: biel, czern i sześć kolorów tęczy: żółć, pomarańcz, czerwień, fiolet, błękit i zielen. Tych osiem kolorów to w istocie tylko słowa; jeśli poprosimy o zielen w sklepie metalowym, podadzą nam dziesięć puszek farby z różnymi odcieniami zieleni. Wybrany odcień powinien być zatem najłatwiej odróżnialny od innych kolorów w kontekście, w którym będzie użyty, to znaczy być w sposób najoczywistszy *zielenią* lub *czerwienią*, lub *żółcią* itd.

b. W jednej i tej samej pracy wykluczone jest używanie różnych tonów w miejsce różnych kolorów (różnych tonów szarości, czerwieni, bieli), gdyż używanie różnych tonów czerwieni, bieli, szarości pociągałoby za sobą automatycznie tworzenie harmonii, opracowanie estetyczne, czyli subiektywne i opierające się jakiegokolwiek dyskusji.

2. Praca, którą Państwo widzicie zawiera cztery następujące po sobie w pewnym porządku kolory: jest to matematyczny system permutacji zawierający pewien błąd.

a. Porządek:

Weźmy przykład systemu permutacji²:

1234, 2134, 2314, 2341, 3241 itd.

W pierwszej grupie czterech elementów jedynka pojawia się na pierwszym miejscu, w drugiej na drugim, potem na trzecim i wreszcie na czwartym. Teraz dwójka: najpierw jest na pierwszym miejscu, potem przemieszcza się na drugie itd. Kontynuując, w pewnym mo-

mencie trafimy na pierwszy układ: 1234. Przelóżmy cyfry na kolory; w tym wypadku 1 = błękit, 2 = biel, 3 = czerwień, 4 = żółć. Praca dobiega do końca sama z siebie, kiedy powraca pierwszy układ.

Błąd może się pojawić jedynie w ramach jakiegoś porządku; jego zaistnienie jest możliwe dzięki precedensowi, w ściśle określonych ramach. Ale z kolei precedens i dogmat dostrzec można dopiero, kiedy wystąpi błąd. Jego zniknięcie powoduje, że dogmat staje się niewidoczny, a nawet trudno się go domyślić. Między porządkiem i błędem istnieje nierozwalny związek.

Błąd jest wyjątkiem; jeśli w takich samych warunkach powtarza się ten sam błąd, mamy do czynienia nie z błędem, ale z nowym systemem. Każda nowa praca musi być zatem przynajmniej w jednym punkcie odmienna od wszystkich pozostałych prac³.

Różnica ta nie ma nic wspólnego z tradycyjnym pojęciem pracy unikalnej, jedynej w swoim rodzaju; praca zaginiona lub zniszczona może być w zasadzie dokładnie odtworzona (według danych certyfikatu, który jej towarzyszy, kartoteki i jedynie artysta może być za odpowiedzialny za ten proces). Jeśli istnieją dwie identyczne prace, jedna z nich jest automatycznie nadużyciem, falsyfikatem.

3. Drażek o którym mówimy, to zestaw segmentów. Rozmiar segmentów zależy od średnicy użytego materiału: długość każdego segmentu równa jest jego średnicy. Stosunek ten określony został, w sposób najprostszy, przez samo materialne istnienie tej pracy.

4. To jest drewno, malowane drewno; farba pokrywa cylindryczną powierzchnię.

a. Linearne następstwo ukazuje się tym wyraźniej, im bardziej zredukowany jest do minimum problem formalny⁴. Użyty materiał powinien wykluczać z samej swej zasady jakikolwiek proces zaginania. Żelazo, plastik, szkło mogą być z łatwością zginane, kiedy się je podgrzeje. Drewno nie zgina się, ale się łamie; złamana praca przestaje istnieć jako taka.

b. Odkrywamy ją za sprawą spojrzenia, tak samo, jak patrząc, odkrywamy na przykład te okna, przez które w ciągu dnia wpada światło. Tam widzimy drzwi, przez które można wejść i wyjść. Obiekty te mają swoje funkcje, cze-

muś służyć. Ale pośród wszystkich istniejących rzeczy są i takie, które nie mają żadnej funkcji. Mogą być jedynie oglądane. Powiedzmy bardzo ogólnie, że można by je umieścić w jednej grupie, którą nazywa się polem artystycznym.

Skądinąd relief, głębia, ruch są to rzeczywistości, które ujmujemy dzięki edukacji, doświadczeniu i pamięci. Ale w dosłownym sensie widzimy wokół siebie jedynie powierzchnie o różnych barwach. Upoważnia nas to do stwierdzenia, że – jeśli mieć na względzie widzenie – malarstwo (powierzchnia pokryta farbą) jest pierwowzorem zjawiska artystycznego.

Fakt, że poznamy tę pracę dzięki widzeniu, ujawnia uprzywilejowany stosunek do niej, a to, że kolory użyte zostały do zróżnicowania segmentów, unaocznia ten stosunek.

c. Kolor pokrywa cylindryczną powierzchnię: praca ta nie ma, jak wszelkie malarstwo, dwóch stron; mając kształt cylindra, nie ma ona ani „lewej”, ani „prawej” strony.

5. Środki produkcji muszą być adekwatne do produkowanego przedmiotu⁵. Samochód, na przykład, odgrywa ważną rolę w społeczeństwie; produkowany jest przy pomocy odpowiednich środków ekonomicznych i społecznych: tysiące robotników, fabryki itp. W przeciwieństwie do samochodu, opisana tutaj praca nie ma za zadanie służyć krajowej ekonomii. Może być jedynie oglądana. Dlatego jej produkcja powinna angażować jedynie autora i jego własną odpowiedzialność⁶. Nie mogąc zaangażować środków przemysłowych, produkcja ogranicza się do środków indywidualnie dostępnych. Daje się to odczuć w skończonej pracy.

Dzisiejszy wykład nie ma na celu ukazania swej własnej rzeczywistości, lecz rzeczywistość samej pracy. Oznacza to, że praca ta istnieje już wcześniej, a wykład podkreśla jedynie to, co przy pewnym wysiłku uwagi może się każdemu ukazać jako oczywiste. Sens i przydatność wykładu zawierają się w słowie „podkreślać”: w całości danych tylko niektóre zostały tu podkreślone, to znaczy wybrane. Wybór ten podyktowany został faktem, że znajdujemy się na Wydziale Filozofii. Ale praca ta może być także wykorzystana w inny sposób, na przykład przedstawiona na Wydziale Nauk Politycznych lub na Wydziale Nauk Ekonomicznych. Za każdym razem zaprezentowana zostanie ta sama struktura, ale z innego punktu wi-

dzenia; z punktu widzenia właściwego miejscu, gdzie dokonuje się prezentacja.

6. Na Wydziale Nauk Ekonomicznych ukazałby się fakt, że praca ta może być sprzedana, to znaczy podkreślone zostałyby jej możliwości ekonomiczne. Musimy rozwiązać problem ceny, która w naszym wypadku podporządkowana jest specyficznemu rachunkowi, ściśle związanemu z charakterem sprzedawanej rzeczy: istnieje podstawowa liczba odpowiadająca cenie za centymetr segmentu. Liczba ta musi być pomnożona przez liczbę centymetrów średnicy. Mnożąc ten wynik przez liczbę segmentów otrzymujemy cenę danej pracy⁷.

Podstawa cenowa, która służy tym obliczeniom za punkt wyjścia, określona jest w zależności od kontekstu rynku sztuki w momencie sprzedaży pracy. Rynek ten, tworzony w dużym stopniu przez kilka galerii – we współpracy z kolekcjonerami z jednej, a artystami z drugiej strony – nabrał ostatnio istotnych rozmiarów. Przyczyniły się do tego: spekulacja, chęć inwestowania i ochrony własnych dóbr, unikalność towarów, a także indywidualna wola mocy, snobizm zmieniających się gustów, jak również wsparcie dla pewnych idei, postaw politycznych lub tylko dla ustanowionych wartości i ich notowań na giełdzie.

Wszystkie te dane powinny zostać przeanalizowane i zinterpretowane z ramach Wydziału Nauk Ekonomicznych. Pozostaje jeszcze trudny do uchwycenia czynnik: kariera artysty. W jakiej mierze jego nazwisko jest znane, w jaki sposób i przez kogo⁸? Polaryzacja interesów wokół jego osoby, jego trwanie w czasie (wysługa lat), nowatorstwo pracy oraz wpływ, jaki mogłaby wywierać – oto kryteria, które wpływają na cenę. Dlatego trzeba podkreślić, że dzisiejszy wykład może mieć konsekwencje dla mojej kariery artystycznej, a zatem wpłynąć na realia ekonomiczne przedstawionej tu pracy. A to oznacza, że tutaj, na Wydziale Filozofii, nie jesteśmy wcale poza kontekstem ekonomicznym.

7. Na Wydziale Nauk Politycznych należałoby wskazać na funkcje tej pracy w dziedzinie, która jest jej właściwa,

funkcję widzenia, a dokładniej na funkcje sztuki i malarstwa. Mogę stwierdzić, że w tej dziedzinie, moja praca jest całkowicie niezależna. Ale mówienie o niezależności pociąga za sobą konieczność usytuowania kontekstu politycznego⁹.

Praca jest niezależna dzięki swojej strukturze i swojej formie.

a. W naszym wypadku struktura nie jest subiektywna, estetyczna; może być ona przedmiotem dyskusji, co umożliwia jej obecność poza chronioną sferą obiegu artystycznego, w jakimkolwiek miejscu, na przykład tutaj, na Wydziale Filozofii.

b. Malarstwo, fotografia, teksty, powierzchnie kwadratowe lub prostokątne, awangardowe lub zacofane, nowoczesne i starożytne, robione są po to, by je zawieszać lub przyklejać do ściany, lub realizować bezpośrednio na niej. 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, że dzieła, o których mowa, robione są pod kątem i dla tych instytucji.

Cylindryczna forma bez „lewej” i „prawej” strony może być postawiona, niesiona, oparta, zawieszona itd. Wszelkie sposoby prezentacji są możliwe, żadna nie jest obowiązująca. Obecność ściany nie ma już decydującego znaczenia.

Muzea i galerie istnieją jednak jako specyficzne miejsca dla dziedziny widzenia i sztuki. Nie brać tego pod uwagę byłoby złudzeniem. Ponieważ wszelkimi środkami, zwłaszcza poprzez selekcję, wykorzystują one władzę, jaką dysponują, wolność nie jest cechą sytuacji, w jakiej pracujemy. Ograniczenie to należy – jeśli nie przełamać – przynajmniej uczynić widocznym. Jest to możliwe jedynie wówczas, gdy opieramy się na pracy niezależnej. Niezależność ta nie może jednak pozostać na poziomie argumentacji teoretycznej; musi także zostać wdrożona w czyn w codziennej praktyce, przede wszystkim na samym terytorium sanktuariów artystycznych, gdzie praca wystawiana jest w sposób anarchiczny, nawet wbrew woli właścicieli tych miejsc. Aby praktyka ta była naprawdę skuteczna, powinna się pojawiać w momentach, kiedy zgromadzona jest tam największa ilość osób, to znaczy zazwyczaj w trakcie inauguracji wystaw. Zauważmy, że ten sposób wystawiania jest całkowicie pacyfistyczny i nieagresywny. Materialnie rzecz ujmując, okrągły drewniany drążek to nic wielkiego i w żaden sposób nie przeszkadza otwarciu wystawy. Nie idzie o to, aby fizycznie napadać za wystawione przepisowo dzieła. Konflikt rozgrywa się w planie istotnym, ideologicznym, a agresja i przemoc pochodzą zawsze ze strony władz. Trzeba jednak – właśnie po to, by zaznaczyć niezależność w stosunku do władzy – wystawiać także poza sanktuariami artystycznymi: na ulicy, w metrze, w restauracji i właściwie wszędzie, bo przecież nie potrzebujemy już ścian¹⁰.

A ponieważ to właśnie artysta będzie wystawiał swoją pracę, nie może ona, swoimi rozmiarami i ciężarem, przekraczać tego, co może on udźwignąć¹¹. Gdyby była większa, stałaby się rodzajem kolumny i za sprawą immobilizmu byłaby dziełem tradycyjnym.

Nie powinno się w żadnej mierze pomijać faktu, że dzieło posiada pewien rozmiar i pewną wagę; może ono – i powinno – być wystawiane także w sposób klasyczny, na zaproszenie muzeum, galerii, oficjalnie zawieszone lub postawione w ich przestrzeniach. To tak, jakby uczynić je w pewien sposób skuteczniejszym: bo im jest bardziej znane – i drogie – tym bardziej rzuca się w oczy możliwość wzięcia go ze sobą, dotknięcia go, postawienia gdziekolwiek...

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. Ideologie wszelkiego autoramentu chcą je zdominować. Ideologia rządzi polityką, ale jest także częścią filozofii. A to znaczy, że tutaj, na Wydziale Filozofii, nie jesteśmy wcale poza kontekstem politycznym.

8. Można by poddać dyskusji inne jeszcze punkty widzenia. Na przykład stosunek tej pracy do przestrzeni architektury. Architektura tworzy ramy, w które praca ta może albo przeniknąć niczego nie zmieniając, przemierzać ją i stać się efemerycznym zdarzeniem, albo zostać utrwalona i stać się częścią otoczenia.

Wszystkie te kwestie mogą, jeśli nie w szczegółach, to przynajmniej z ogólnych zarysach, zostać poddane dyskusji w ramach tego wydziału. A to ukazuje strategiczne znaczenie

filozofii, dziedziny, która sytuuje się w głębi każdego typu działalności, podszywa je. Jak widzieliśmy, praca tu prezentowana 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, gdzie się znajduje, oraz widza, który na nią patrzy.

Punkt widzenia jest sposobem użycia. Ponieważ wszystkie punkty widzenia nadają się do dyskusji i są dopuszczalne, każdy z nich stanowi również pewną prezentację tej pracy.

Zakończę przykładem, który pozwoli rozjaśnić ten właśnie aspekt. Po śmierci Cézanne'a, odkryto, że jeden z jego obrazów został użyty do uszczelnienia kurnika. Wykorzystano go do zatkania dziury przed deszczem. Kiedy został oczyszczony i przywrócony do pierwotnego stanu, wystawiono go w Muzeum. Oczywiście jest, że w kurniku obraz ten był użyty, ale nie była to w żadnym sensie jego prezentacja. Mam nadzieję, że jest także oczywiste, iż obecna tutaj praca funkcjonuje w zupełnie inny sposób.

Dziękuję, że wysłuchaliście mnie tak uważnie, a ponieważ praca ta usuwa się na ubocze w stosunku do tego, kto na nią patrzy, oddaję wam głos.

(Oklaski)

PRZYPISY

Poza istotnymi elementami dyskusji, jaka miała miejsce po wykładzie, przypisy przynoszą także kilka wcześniej niepublikowanych tekstów autora.

1. Drewniane, okrągłe drążki, to zestaw pomalowanych segmentów, których długość równa jest średnicy. W porządek kolorów systematycznie wprowadzany jest błąd. Posługuję się tą metodą począwszy od roku 1970.

2. Używam dwóch systemów permutacji:

system A

trzy kolory	cztery kolory	pięć kolorów	sześć kolorów	siedem kolorów
123	1234	12345	123456	1234567
231	2341	23451	234561	2345671
312	3412	34512	345612	3456712
123	4123	45123	456123	4567123
	1234	51234	561234	5671234
		12345	612345	6712345
			123456	1234567

system B

trzy kolory	cztery kolory	
123	1234	4312
213	2134	4132
231	2314	4123
321	2341	1423
312	3241	1243
132	3421	1234
123	3412	

³. Błąd powstaje przez przestawienie dwóch segmentów, ale dwa segmenty tego samego koloru nie mogą ze sobą sąsiadować, bo takie sąsiedztwo faworyzowałoby właśnie miejsca, gdzie powstaje błąd. To właśnie po to, aby uniknąć tego typu „kompozycji plastycznej”, elitarniej (i tradycyjnej), musi zostać wprowadzony błąd; odkrywa się go w trakcie lektury pracy.

⁴. W geometrii powierzchnię tworzą dwie przecinające się linie. W przeciwieństwie do powierzchni, która, tak jak tablica, wyklucza pojęcie czasu (powierzchnię postrzegamy spojrzeniem całościowym, za jednym zamachem), linia zakłada odczytywanie (oko zmuszone jest za nią podążać), a zatem włączenie idei czasu (rzeczy następują jedne po drugich). Płótno (powierzchnia) zostało zdekomponowane do tworzących go składników (por. Descartes, *Rozprawa o metodzie*, prawo drugie) i powstała stąd praca, która funkcjonuje według zasad podobnych do zasady linii. Linia zakłada czytanie. Czytanie zakłada następstwo różnych elementów. To te różne elementy tworzą zdarzenia. Otóż zdarzenie jest tym, co wynika się regułom. Jeśli idzie o moją pracę, wybrana reguła – a mianowicie permutacje matematyczne – jest abstrakcyjna i uniwersalna; istnieje ona niezależnie od tej pracy i istniała już uprzednio. Ze względu na istnienie tego prawa, jedynym możliwym zdarzeniem jest błąd. Błąd jest nieprzewidywalny, napotykamy go wnikając w tę rzeczywistość. Wynika stąd konieczność materialnego istnienia tej pracy i trudność mówienia o niej. Konieczność istnienia zawiera w sobie zasadę różnicy i oryginalności, wyklucza zasadę ilustracyjności. Dlatego właśnie w odniesieniu do linii ma sens pokazanie pracy z masywnego malowanego drewna w przeciwieństwie do wszystkiego, co mogłoby jedynie „sugerować” linię, na przykład leciutka kreśka na jakiegokolwiek powierzchni lub cienka linka rozpięta w przestrzeni itp.

⁵. Praca ta produkowana jest na zamówienie; zamówienie (konieczność) może wynikać z kontekstu, ale także pochodzić od osoby. W każdym razie, praca ta nie jest realizowana jako efekt jakiejś „wewnętrznej konieczności” artysty i odpowiada wymaganiom sytuacji.

⁶. Drewniane listwy o okrągłym przekroju cięte są na segmenty o długości równej ich średnicy. Po wywierceniu otworu każdy segment pokryty jest odporną farbą – lakierem (dopiero po nałożeniu trzeciej warstwy kolor staje się jednolicie błyszczący) – i zestawiony z sąsiednimi segmentami przy pomocy okrągłej listewki, która ciasno wchodzi w otwór. Taki zestaw, nieodzowny, by jasno zróżnicować segmenty, wzmocniony jest dobrym klejem.

⁷. Kilka drążków stanowić może jedną pracę. W takim wypadku trzeba zastanawiać następującą zniżkę w stosunku do ceny obliczonej według opisanego systemu:

1% na cenie drążka składającego się z 12 dwu i pół centymetrowych segmentów (trzy kolory)

1% dodatkowy na cenie drążka za każde dodatkowe pół centymetra średnicy

1% dodatkowy na cenie drążka za każdy dodatkowy kolor

1% dodatkowy na cenie drążka jeśli zawiera on więcej niż 40 segmentów.

8. Żaden drążek nie jest podpisany, gdyż podpis określiłby jego kierunek (górze – dół, lewa – prawa strona, początek – koniec). Ale każdej pracy towarzyszy certyfikat. Certyfikat ten, zawierający kod klasyfikacji wraz ze wszystkimi parametrami danej pracy, odnotowany jest w kartotece autora (lub u jego notariusza). W kartotece odnotowane są informacje dotyczące każdej sprzedanej pracy. Certyfikat nie jest podpisany i dlatego jedynie autor (lub jego notariusz) dokonać może identyfikacji, opierając się na kartotece, certyfikacie i na samej pracy.

9. Praca ta nie jest funkcją jakiegokolwiek definicji czy ideologii sztuki, zawsze problematycznej, ale jedynie granic możliwości wytwórczych, możliwości, aby dana rzecz istniała swoim własnym istnieniem. Aby potwierdzić to istnienie, trzeba je pokazać. Musi być zatem widoczne. Można powiedzieć, że praca najbardziej niezależna jest tym samym najbardziej widoczna, gdyż to, co zależy od czegoś innego, najpierw pokazuje swoją zależność, pokazuje właśnie to, że nie ma do pokazania własnej rzeczywistości. *Ready-made*, na przykład, pokazuje jedynie swoją zależność od systemu, którego jest produktem i któremu nadaje pozory wszechmocy, gdyż system ten pozwala „artyście-cudotwórcy” przekształcić banalny przedmiot w „dzieło sztuki”. Tego typu prace (*ready-made* w sensie odmiennym od malarstwa) muszą być koniecznie wpisane w historię, historię, która zawsze pisana jest – przez artystów lub ich krytyków – po to, aby uprawomocnić (jako zerwanie ciągłości lub jako pokrewieństwo) dzieło, które ma być sprzedane. Prace te zjawiają się „jako dalszy ciąg po...”, sytuują się „w stosunku do...” itp.

Warunki istnienia opisanej tutaj pracy są następujące: a. musi być wytworzona – jest to zatem praca; b. musi być widziana – widzenie potwierdza jedynie jej istnienie; potwierdzenie wszak nieodzowne, gdyż bez niego praca nie istniałaby. W praktyce nie jest to oczywiste, gdyż istnieje dziś instytucjonalna wizja rzeczy i „imperializm” kulturalny, który ma tendencję właśnie do eliminowania wszelkiej niezależnej pracy.

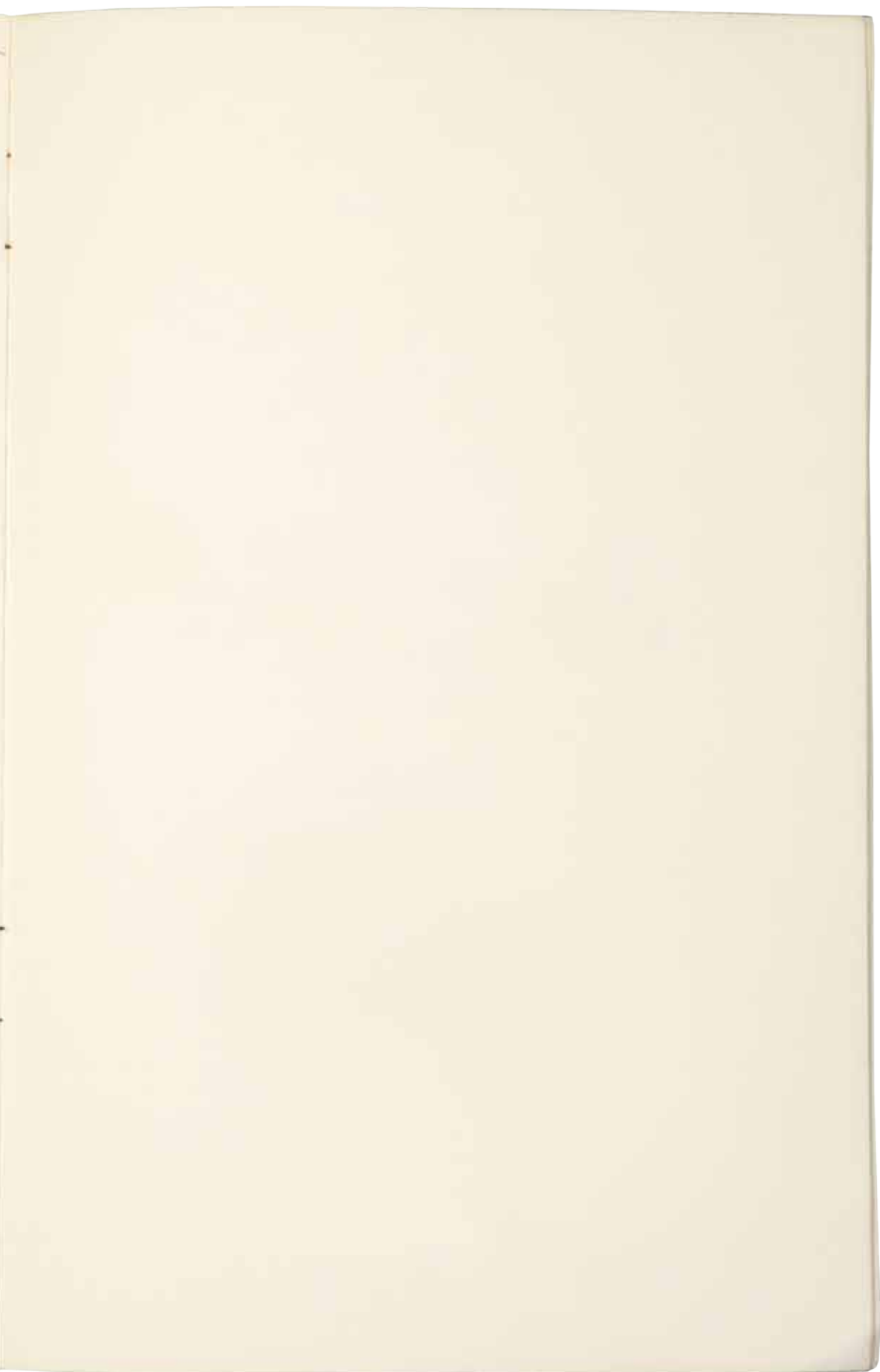
10. Wiele prac artystycznych widać dziś w parkach, szkołach (1% [budżetu inwestycji budowlanych przeznaczony jest we Francji na realizacje artystyczne]), na stacjach metra (Luwr, Saint-Augustin i inne, również w metrze moskiewskim, itd.). Manifestacje dadaistyczne miały miejsce na ulicach przed wojną, po wojnie, a ostatnio mają miejsce happeningi, dzieła zawieszane są na drzewach, przyklejane są na płotach, na murach, w oknach domów itp.

Czasem, kiedy transportowane są prace na Salon Majowy, widać, jak prace Picassa czy Hundertwassera defilują na ulicy. Jeśli idzie o opisaną tutaj pracę, wystawioną tam, gdzie się ją widzi, najważniejsza jest możliwość, by była widziana (a zatem wystawiona) na terenie jakiegokolwiek instytucji, niezależnie od jakiegokolwiek zaproszenia. Wyzwała to czasem brutalne reakcje i represje ze strony organizatorów. Tak się zdarzyło na przykład w Paryżu w Grand Palais (1972), na placu Vandôme (1973), w galerii Maeght (1973).

Trzeba także zasygnalizować, że autor pochodzi z kraju na Wschodzie [z Rumunii]. Stanowi to całą serię określeń. Bo czy można sobie wyobrazić artystę, na przykład Amerykanina, który przychodzi ze swoją pracą na wystawę, na którą nie został zaproszony? Mentalność zachodnia, gdzie miesza się pycha z intelektualną wzdargą (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. Przykładem podobnej sytuacji jest w Nowym Jorku Tony Shafrazi.

¹¹. Wykluczone jest, by opłacać osoby, które, w zamian za pensję, chodziłyby, pokazując okrągłe, drewniane drążki. Posługiwanie się człowiekiem-reklamą jest tak samo fałszywe, jak posługiwanie się opłacaną siłą roboczą, która w galeriach wytwarza odbitki „mistrzów”. Mobilizowane tym sposobem środki są nieproporcjonalne w stosunku do przedmiotu. Podobnie, drążek zbyt mały zakładałby technologię złotnika, zupełnie tutaj nieadekwatną.

Rozmiary pracy są zatem ograniczone takimi właśnie czynnikami, a mia-
nowicie tym, co autor może sam zrobić i unieść.



4^e de couv. – Printed in Poland
(*Sztuka i Dokumentacja / Art and Documentation*)

