

GALLERIA

IM. ANDRZEJA
PIERZGALSKIEGO

GALERIA im. ANDRZEJA PIERZGALSKIEGO DOKUMENTY ARTYSTÓW 2

ANDRZEJ PIERZGALSKI GALLERY ARTISTS' DOCUMENTS 2

GALERIE dédiée à ANDRZEJ PIERZGALSKI DOCUMENTS d'ARTISTES 2

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.

Z upływem czasu dzieło sztuki może stać się dla historyka cennym dokumentem; ale czy dokument w dosłownym znaczeniu – archiwalna fiszka, nagranie, znalezione na strychu stare zdjęcie, telegram, dokument administracyjny, jakkolwiek druk itp. – może stać się dziełem, a jeśli tak, to pod jakim warunkiem? Sztuka współczesna dostarcza licznych tego typu przykładów, odkąd artyści posługują się dokumentem jako materiałem, z którego powstają dzieła. Najpierw wykorzystywano dokument ze względu na jego formę, jak ma to miejsce już w kubistycznych kolażach, później ze względu zarówno na formę jak i na wartość informacyjną dokumentu, jak ma to miejsce w przypadku fotografii z czasów wojny, jakimi Władysław Strzemiński posłużył się we wspianiu serii *Moim przyjaciółom Żydom*¹ (1945). Wreszcie, począwszy od lat pięćdziesiątych, artyści posługują się dokumentami jako dokumentami, to znaczy ze względu na wartość dokumentalną, jakiej są one nośnikami; takie są kolaże sytuacjonistów, którzy tytuły i treści artykułów prasowych wprowadzają w nowe konteksty, modyfikując ich pierwotne znaczenia;

PROGRAM ASSUMPTIONS

Andrzej Pierzgalski (1938-2016) founded and ran the A4 Gallery in Łódź in the 1970s. A gallery dedicated to him was opened in 2012 in the *Art and Documentation* journal. Since 2018 the gallery has been curated by Leszek Brogowski.

Over time, a work of art can become a valuable document for a historian; but can the document in the literal sense – archival file, recording, old photo found in the attic, telegram, administrative document, any print, etc. – become a work of art, and if so, under what condition? Contemporary art provides numerous examples of this type, since artists use the document as a raw material from which arises the work. First, the document was used because of its form, as already used in Cubist collages, later because of both the form and the information content of the document, as in the case of war photographs, which Władysław Strzemiński used in the great series *To My Friends the Jews*¹ (1945). Finally, from the 1950s, artists use documents as documents, that is, because of the documentary value they carry; such are the situationist collages, who bring the titles and content of newspaper articles into new contexts, modifying their original meanings; that's the meaning of the dictionary definitions of Joseph Kosuth, the surveys and inquiries of Hans Haacke on the issues of market manipulation, and whether the library index cards, brochures and books by Lefevre Jean Claude developed on the basis of the LJC Archives.

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.

Avec le temps qui passe, une œuvre peut devenir pour l'historien un précieux document; mais un document à proprement parler – une fiche d'archives, un enregistrement, une vieille photographie trouvée au grenier, un télégramme, un document administratif, un imprimé quelconque, etc. – peut-il devenir une œuvre, et si oui, à quelle condition? L'art contemporain fournit nombre d'exemples de ce type de situations dès lors que les artistes s'en servent comme matière de leurs œuvres. D'abord comme une forme, tel est déjà le cas des collages cubistes, ensuite comme forme et document à la fois, tel est déjà le cas par exemple des photographies que Władysław Strzemiński utilise dans la magnifique série *À mes amis les Juifs*¹ (1945). Enfin, à partir des années 1950, les artistes utilisent le document en tant que document, c'est-à-dire eu égard au contenu d'information qu'il véhicule. Tels sont déjà les collages situationnistes qui détournent les titres et les contenus d'articles de presse, telles les définitions tirées du dictionnaire chez Joseph Kosuth, telles les enquêtes quasi policières de Hans Haacke, tels encore les fiches, brochures et livres chez Lefevre Jean Claude.

taki sens mają słownikowe definicje Josepha Kosutha, ankiety i dochodzenia Hansa Haacke w kwestiach manipulacji rynkowych, czy fiszki, broszury i książki Lefevre Jean Claude'a opracowane na podstawie LJC Archives.

Jeśli chodzi o sposoby teoretycznego ujęcia tej tendencji do posługiwania się dokumentem w sztuce konceptualnej, skonstatować trzeba istotne wątpliwości i wahania, rozpościerające się między próbą poddania dokumentu prawom estetyki, aż po całkowite odrzucenie prawomocności ocen estetycznych w sztuce. Benjamin H. D. Buchloh wprowadza słynne pojęcie „estetyki administracji”, która jego zdaniem zastąpiła nie tylko tradycyjną „estetykę atelier”, ale także estetykę świata „produkcji przemysłowej i konsumpcji”, właściwej sztuce pop artu: sztuka konceptualna przyjęła zdaniem Buchloha „estetykę organizacji administracyjnej i prawniczej oraz zaświadczeń instytucjonalnych.”² Ale czy sztukę pojęciową można zdefiniować w sposób przekonujący przez pryzmat estetyki? Pytanie o to jest tym bardziej potrzebne, że uważny obserwator sceny artystycznej tamtych lat, krytyk sztuki Harold Rosenberg, zastanawiał się wówczas nad tym, czy sztuka konceptualna nie prowadzi raczej do „odestetyzowania sztuki”: takie prace byłyby zdaniem Rosenberga przeznaczone „w sposób istotny na strony książek”.³ Ta konfrontacja przeciwstawnych stanowisk teoretycznych – i ideologicznych – jest źródłem licznych pytań o to, czym jest dokument i książka, ale także o to, jaki sens przypisać dziś sądom estetycznym na terenie sztuki?

Celem galerii dokumentu jest prezentowanie prac, które wzbogacają refleksję na temat warunków możliwości, w jakich sztuka mogłaby zrealizować odwieczne marzenie filozofów, którzy chcieli dostrzec w niej ucieleśnienie myśli. Pogranicze sztuki i dokumentu jest uprzywilejowanym terenem doświadczeń, gdzie hipoteza taka wystawiona zostaje na próbę.

As for the theoretical approach to this tendency to use a document in Conceptual Art, one must understand the significant doubts and hesitations between the attempt to subject the document to the principles of aesthetics, and to completely reject the legitimacy of aesthetic judgments in art. Benjamin H. D. Buchloh introduces the famous notion of "aesthetic administration" which in his opinion replaced not only the traditional "aesthetic studio", but also the aesthetics of the world of "industrial production and consumption", proper to Pop Art: according to Buchloh, Conceptual Art adopted the "esthetic of administrative and legal organization and institutional validation."² But can Conceptual Art be defined in a convincing way through the prism of aesthetics? This question is all the more necessary because the attentive observer of the art scene of those years, art critic Harold Rosenberg, wondered at the time whether Conceptual Art is more likely to lead to a "de-aestheticization of art": its works would be intended, accordingly to Rosenberg, as "essentially art for the book".³ This confrontation of opposing theoretical - and ideological - positions is the source of numerous questions about what the document and the book are, but also about what sense should be attributed to the aesthetic judgment in art today?

The purpose of the documentary gallery is to present works that enrich reflection on the conditions of possibilities in which art could realize the eternal dream of philosophers who wanted to see the embodiment of thought in it. The borderline between art and documentation is a privileged area of experience, where such a hypothesis is put to the test.

Une certaine hésitation se laisse constater dans les théorisations des usages du document dans l'art conceptuel, oscillant entre la volonté d'en soumettre l'usage aux règles de l'esthétique et la mise en cause de la pertinence dans l'art du jugement esthétique en général. Benjamin H. D. Buchloh introduit à son propos la célèbre notion d' „esthétique d'administration”, qui aurait détrôné, selon lui, non seulement la traditionnelle „esthétique d'atelier”, mais encore celle d'un univers de „production et de consommation industrielle”, propre au Pop Art : l'art conceptuel aurait donc adopté „une esthétique de l'organisation administrative et légale et de la validation institutionnelle.”² Mais l'art conceptuel se laisse-t-il définir de manière pertinente par le prisme esthétique ? Question d'autant plus pertinente qu'il inspire au critique d'art avisé, que fut Harold Rosenberg, observateur au jour le jour de la scène artistique d'autrefois, l'idée d'une „désesthétisation de l'art” : ses productions seraient, selon lui, „essentiellement de l'art pour le livre.”³ Cette confrontation des positions théoriques – et idéologiques – opposées soulève de nombreuses interrogations sur ce qu'est le document ou le livre, ainsi que sur le sens à accorder aujourd'hui au jugement esthétique dans l'art.

La galerie du document se propose de présenter des travaux susceptibles d'alimenter la réflexion sur les conditions de possibilité dans lesquelles l'art rejoindrait le rêve séculaire de philosophes qui voulaient voir en lui l'incarnation de la pensée. La frontière de l'art et du document est un terrain privilégié d'expérimentation pour soumettre leur hypothèse à l'épreuve.

¹ Na dziesięć zachowanych z tej serii prac, dziewięć znajduje się dziś w Yad Vashem Art Museum, któremu podarował je artysta.

² Benjamin H. D. Buchloh, „Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions,” *October* Vol. 55 (Winter, 1990): 119.

³ Harold Rosenberg, „De-aestheticization,” w *The De-definition of Art* (Chicago: The University of Chicago Press, 1972), 34.

¹ Out of ten preserved from this series of works, nine are today in the Yad Vashem Art Museum, to which the artist gave them.

² Benjamin H. D. Buchloh, „Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions,” *October* Vol. 55 (Winter, 1990): 119.

³ Harold Rosenberg, „De-aestheticization,” in *The De-definition of Art* (Chicago: The University of Chicago Press, 1972), 34.

¹ L'ensemble de ces travaux est reproduit dans le catalogue *Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński. Une avant-garde polonaise* (Paris : Skira, Centre Georges Pompidou, 2018), 148-153. Cat. d'exposition.

² Benjamin H. D. Buchloh, „De l'esthétique d'administration à la critique institutionnelle,” *L'Art conceptuel, une perspective* (Paris, l'ARC Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 1990), 29. Cat. d'exposition.

³ Harold Rosenberg, „La désesthétisation de l'art,” (1972) dans *La Dé-définition de l'art*, trad. C. Bounay (Nîmes : Jacqueline Chambon, 1992), 32.

1. O artyście

André Cadere był Rumunem; urodził się w Warszawie w roku 1934, a zmarł w Paryżu w 1978. Choroba przerwała jego krótką, trającą 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.

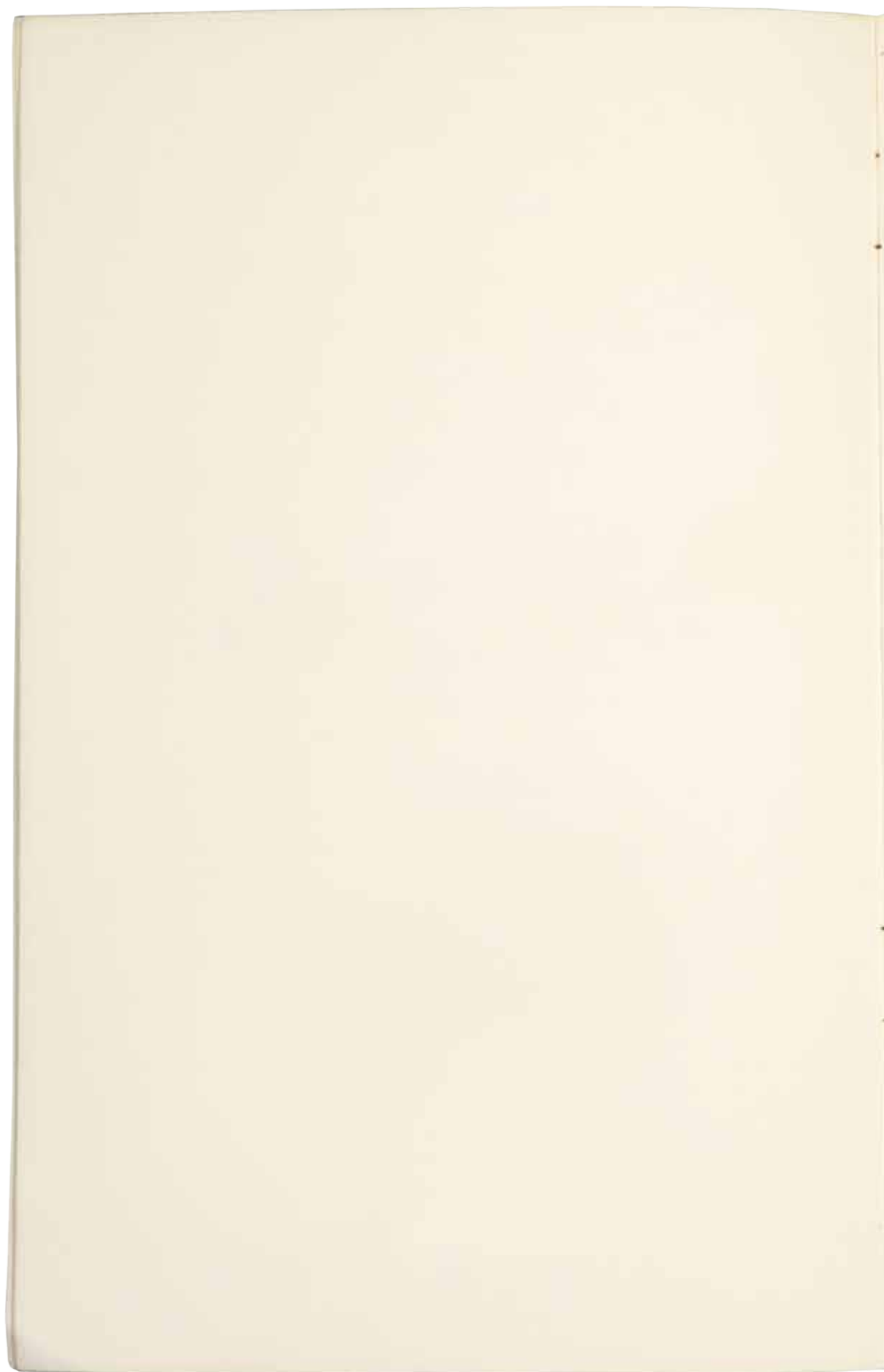
2. Sur la brochure

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 p r a c y u n i k a l n e j, j e d y n e j w s w o i m r o d z a j u; 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.

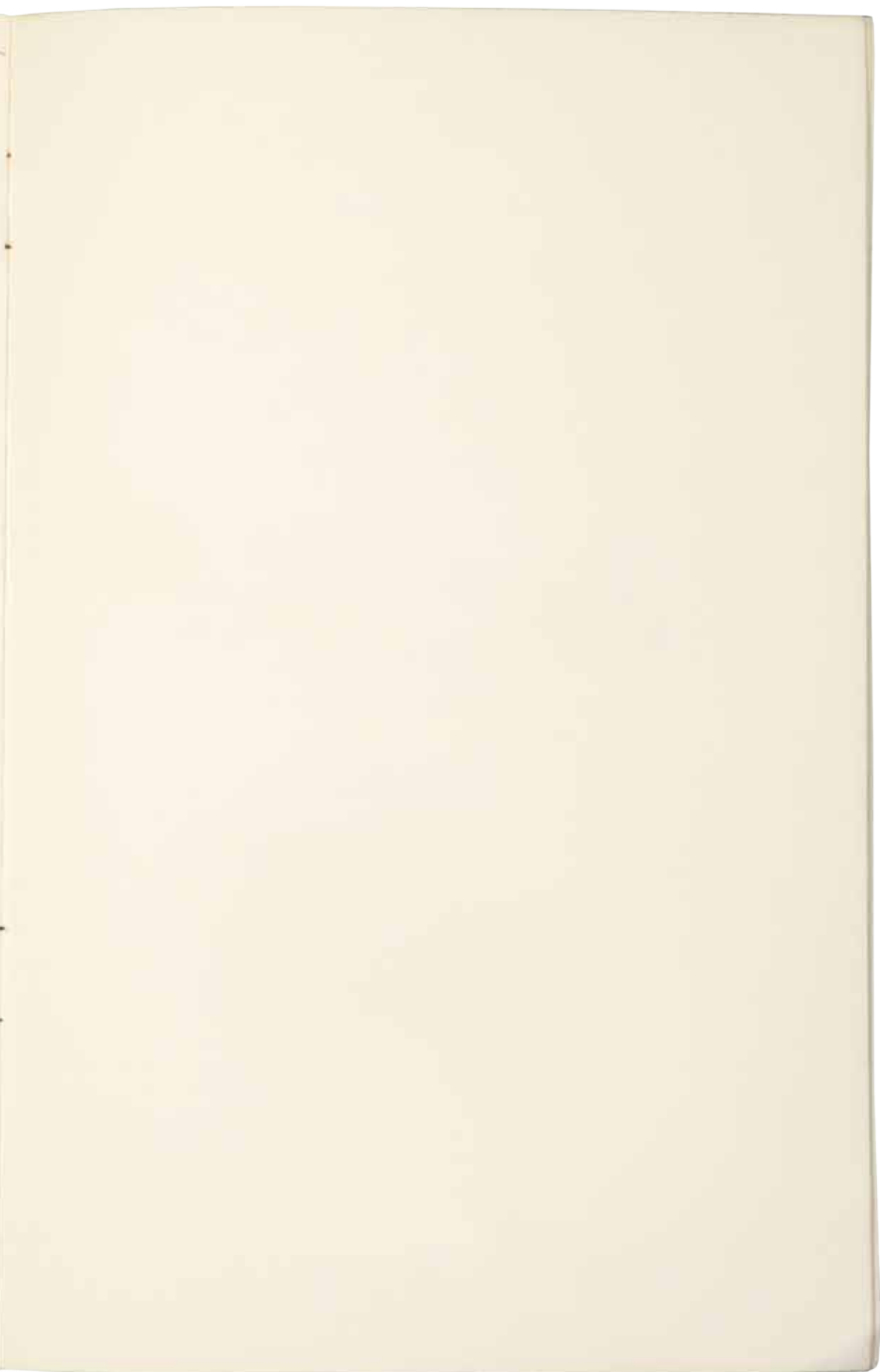
10. Wiele prac artystycznych widać dziś w parkach, szkołach (1% [budżetu inwestycji budowlanych przeznaczony jest we Francji na realizacje artystyczne]), na stacjach metra (Luwr, Saint-Augustin i inne, również w metrze moskiewskim, itd.). Manifestacje dadaistyczne miały miejsce na ulicach przed wojną, 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 mianowicie tym, co autor może sam zrobić i unieść.



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

Leszek BROGOWSKI

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

ANDRÉ CADERE: ROZPOCZAĆ 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, pielegnował 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, Bon-

nefantenmuseum, 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. Oczywiście 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



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 jakiegokolwiek 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.

– 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 ubożu, 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 „przystawienie dwóch segmentów”. Pojęcie błędu i jego sens – odejście od elitarnych standardów sztuki i przezwyciężenie tradycyjnej unikalności dzieł – wpro-

wadza 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 jakiegokolwiek 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.



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. 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 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 elementu 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 Poinot deklaruje 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. Poinot 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 tezie George'a Dickiego czy Jean-Marca Poinota? 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 Cadere – 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 różnym próbom począwszy od lat sześćdziesiątych XX wieku. Przeciwnie do tezy, jaką postawił Poinot, drukowana offsetem broszura (jak ta, którą tu reprodukowujemy) 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 łóżka 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 wzdargą (i materialnym komfortem), czyni taką postawę niemożliwą do pomyslenia, 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 przemysleć do głębi doświadczenie sztuki w kontekście epoki, w której przyszło mu żyć. Świadom tego, że praktyka, jaką obmyślił, miała cha-

rakter 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 off l'édition modeste,” w *Le Livre d'artiste : quels projets pour l'art?* (Rennes: Éditions Incertain Sens, 2013), 199.

² Jean-Marc Poinot, „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, Siegel, Smithson, Weiner* by Patricia Norvell, red. Alexander Alberro i Patricia Norvell (Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2001), 143-144.

⁴ Ibidem, 150.

SUM- MARY RESU- ME

Leszek BROGOWSKI

ANDRÉ CADERE: TO BEGIN ART FROM SCRATCH. A COMMENT UPON THE CONFERENCE IN LOUVAIN

Starting from the text published in 1975 by André Cadere under the title *Presentation of the work. Ways of its use*, the second edition of Artists' Documents in the Andrzej Pierzgański Gallery presents the little known work of this artist in Poland. The document reproduced here does not replace the work nor is it equivalent of artistic practice: but at the same time it is not only something secondary, because it is also one of his ways of presenting his own art. The lecture given by the artist at the University of Louvain is not a theoretical construct *sensu stricto*, which his own artistic practice would be the creation of; its purpose was only to highlight the concepts and reflections naturally contained in his everyday practice of art. And the practice of Cadere opened a new way of creating and presenting art, the essence of which was to completely free it from institutions such as a gallery, museum or art centre. The method that allowed for this was based on the assumption that every use of this work is a way of its *presentation*. His art does not need any exhibition space other than the space in which he finds himself. The place containing the works was occupied by multi-colored sticks composed of segments, created according to a strictly defined system, whose placing was also an element of *error*. In this way, the work lost its privileged place as the centre of attention in the space, and its mission was no longer the narrative and aesthetic quality of the work, but to concentrate on the space in which it is presented. Cadere's sticks do not need any pedestals or gallery walls, because each and any way they are used is also a full-fledged way of presenting them: they can be leaning against a wall, in a gallery or in any other space, placed on a table or on the floor, they can also be carried by the artist himself on the street, in the city, or in the spaces of any institution, or in a museum; they can also find a place for themselves outside the exhibition halls, without losing their sense

or value, or even the opposite, gaining their proper meaning. This anthropological concept of art leaving the institutional framework in order to penetrate into everyday reality undermines the sociological conception still dominant in western society, according to which the "art world" institutions ultimately give the status of works of art to various objects. By depriving the institutions of such authority, Cadere became a kind of threat to them and was repeatedly met with brutal reactions from their part: he was often banned from entering the vernissage or even being asked to leave the space *manu militari*. But his art was not only an experimental provocation aimed at the institutions of art; it also proposed radically different economics, rejecting, among other things, the practice of artist's signature on the work itself, that is the key element of fetishization of the work of art as a commodity on the art market, replacing it with a certificate prepared by the artist, which included the code with all information about the given bar of wood and which was on the list that he kept. Based on these foundations, Cadere proposed a thorough rethinking of the experience of art in the context of the era in which he came to live. He was aware that the practice that he invented and implemented was inseparably artistic and political, and his critical attitude to the greatest extent concerned questions about the future of culture, which Cadere associated with the sphere of vision, the decisive experience of the era of advertising, television and the development of mass media. He liberated art from a narrow circle of art institutions, expanding the boundaries of the artistic field defined by the possibility of the cognition of reality through vision. "That's why vision, art, painting are in the forefront of ideological struggle," he said in Louvain, underlining the importance of the field of culture: "The work presented here," he said, "strays off the beaten track, allowing the nature of the place where it is located and the viewer who looks at it to be revealed."

Leszek BROGOWSKI

ANDRÉ CADERE: RECOMMENCER L'ART. COMMENTAIRE À LA CONFÉRENCE DE LOUVAIN

Prenant appui sur le texte de la conférence, publié en 1975, *Présentation d'un travail. Utilisation d'un travail*, la deuxième édition des Documents d'artistes dans la Galerie dédiée à Andrzej Pierzgański, présente le travail d'André Cadere, relativement peu connu en Pologne. Le document reproduit ici ne remplace pas l'œuvre et ne se substitue pas à la pratique artistique elle-même ; mais il n'est pas non plus accessoire, car il constitue l'une des manières de présenter son art. La conférence prononcée par l'artiste à l'université de Louvain n'est pas une construction théorique *sensu stricto*, dont la pratique serait une réalisation ; son but a été de mettre en valeur des concepts et réflexions naturellement implicites dans sa pratique quotidienne de l'art. Et la pratique de Cadere inaugurerait, en effet, une nouvelle façon de faire et de présenter l'art, dont la différence spécifique était la libération totale de l'art par rapport aux institutions telles que la galerie, le musée ou le centre d'art. La méthode qui le rendait possible se résumait dans le principe selon lequel tout *usage* qui en est fait est en même temps une *présentation* de son art. Celui-ci n'avait donc pas besoin pour être présenté d'espaces d'exposition spécifiques. La place de l'œuvre s'est alors trouvée occupée par des barres multicolores, composées de segments et confectionnées selon un système rigoureux, dont l'erreur fut un des éléments. L'œuvre perdait ainsi sa place privilégiée au centre de l'attention et de l'espace, et sa mission ne consistait plus à porter des contenus narratifs ou des valeurs esthétiques, car elle devait attirer l'attention sur l'espace où les barres étaient présentées. Ces barres n'ont besoin ni de socles ni de cimaises, car tout usage qui en est fait est à la fois une façon légitime de les présenter : elles peuvent être appuyées contre le mur, dans une galerie ou dans n'importe quel autre espace, posées sur une table ou au sol, ou portées par l'artiste dans la rue ou dans l'espace d'une institution

quelconque, fût-elle de l'art ; dans un musée, elles peuvent se trouver un espace en dehors des salles d'exposition, sans perdre le sens ou la valeur, voire – au contraire – en renforçant leur signification propre. Cette conception anthropologique de l'art qui quitte les cadres institutionnels, afin de pénétrer dans la réalité quotidienne, met en cause la conception sociologique qui domine encore dans nos sociétés occidentales, selon laquelle ce sont précisément les institutions de l'art qui accordent *in fine* le statut d'œuvres d'art à divers objets qu'elles exposent. En refusant ce pouvoir aux institutions, André Cadere est devenu pour elles une sorte de menace et a subi à répétition des réactions brutales de leur part ; on lui interdisait l'entrée aux vernissages, voire on l'en expulsait *manu militari*. Mais son art n'était pas qu'une provocation expérimentale tournée contre les institutions de l'art ; il proposait également une autre économie de l'art, en rejetant, entre autres, la pratique de la signature de l'artiste à même l'œuvre, qui est un moment clé de sa fétichisation comme marchandise, et en la remplaçant par un certificat établi par l'artiste qui comporte un code de classement incluant toutes les coordonnées de la pièce respective, code lui-même se référant au fichier qu'il tenait. S'appuyant sur ces éléments, Cadere a proposé de repenser de fond en comble l'expérience de l'art dans le contexte de son époque. Conscient du fait que la pratique qu'il a élaborée et qu'il mettait en œuvre était indissociablement artistique et politique, il interrogeait dans l'attitude critique l'avenir de la culture, dont il liait le destin avec la sphère visuelle, source d'expériences décisives à l'époque de la publicité, de la télévision et du développement hyperbolique des *mass-media*. Il a libéré l'art du cercle étroit des institutions pour élargir les limites du champ artistique défini par la capacité à connaître la réalité par le regard. « C'est pourquoi regard, art, peinture sont en butte à une lutte idéologique », dit-il à Louvain, en soulignant l'importance de la sphère visuelle pour la forme de la culture : son travail, affirme-t-il, « s'efface, laissant apparaître ce qu'est l'endroit où il se trouve, qui est le spectateur qui le regarde ».