

Redaktor naczelny / **Editor in Chief**
Łukasz Guzek

Sekretarz Redakcji / **Managing Editor**
Anka Leśniak

Redakcja / Editorial Board

Józef Robakowski, Aurelia Mandziuk-Zajączkowska,
Jana Orlová, Marina Gržinić, Karolina Łabowicz-Dymanus
Uczelniana Rada Naukowa – Janina Rudnicka,
Grzegorz Kłaman, Krzysztof Gliszczyński,
Roman Nieczyporowski

Rada Naukowa / Board of Scholars

Ryszard W. Kluszczyński, Kristine Stiles, Anna Markowska,
Slavka Sverakova, Leszek Brogowski, Bogusław Jasiński,
Anna Szyjłowska-Piotrowska, Tomasz Załuski,
Tassilo von Blittersdorff, Tomasz Majewski, Cornelia Lauf,
Iwona Szmelter, Hanna B. Hölling, Anne Swartz,
Henar Riviere, Jin-Sup Yoon, Magda Radomska,
Paweł Leszkowicz

Galeria im. Andrzeja Pierzgałskiego. Dokumenty Artystów /
Andrzej Pierzgałski Gallery. Artists' Documents /
Galerie dédiée à Andrzej Pierzgałski. Documents d'Artistes
Koncepcja i prezentacja / *Idea and Form of Presentation* /
Conception et présentation
Leszek Brogowski
e-mail: leszek.brogowski@univ-rennes2.fr

Współpraca / Cooperation

Université Rennes 2
Cabinet du livre d'artiste
Sans niveau ni mètre. Journal du Cabinet du livre d'artiste
<https://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiques-poetiques/incertain-sens/>
Ce numéro d'Art & Documentation a bénéficié du soutien de
l'UR Pratiques et Théories de l'Art Contemporain (PTAC) de
l'université Rennes 2.
Niniejszy numer Sztuki i Dokumentacji został dofinansowany
przez jednostkę badawczą Pratiques et Théories de l'Art
Contemporain (PTAC) Uniwersytetu Rennes 2.



Wydawca / **Publisher**
Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku /
Academy of Fine Arts in Gdansk



AKADEMIA
SZTUK
PIĘKNYCH
W GDAŃSKU

Siedziba / Office

Targ Węglowy 6
80-836 Gdańsk / Poland
Tel.: +48 530 490 904
e-mail: journal@doc.art.pl
<http://www.journal.doc.art.pl>

Dystrybucja / Distribution

e-mail: distribution@asp.gda.pl

Współpraca / Cooperation

Stowarzyszenie Sztuka i Dokumentacja (SSiD)
Art & Documentation Association
ul. Wschodnia 29/3
90-272 Łódź / Poland

Druk / Print

PRINT PROFIT, Koźmin 27, 59-900 Zgorzelec

nakład 300 egz. / circulation 300 copies
ISSN 2080-413X
e-ISSN 2545-0050
doi:10.32020/ARTandDOC

Wydanie pisma Sztuka i Dokumentacja w wersji papierowej
jest wersją pierwotną (referencyjną).

Dofinansowano w ramach programu
„Rozwój czasopism naukowych”



Ministerstwo
Edukacji i Nauki

Korekta w języku angielskim / **English proofreading**
Paul Barford

Tłumaczenia angielskie / **English translations**
Katarzyna Podpora, David Vichnar, Katarína Müllerová

Tłumaczenia francuskie / **French translations**
Tomasz Stróżyński

Projektowanie, skład / **Design, typesetting**
Norbert Trzeciak
<http://www.norberttrzeciak.art>

Zapraszamy do współpracy wszystkich zainteresowanych. Propozycje tematów i tekstów prosimy nadsyłać na adres siedziby redakcji. Prosimy zapoznać się z założeniami redakcyjnymi i edytorskimi znajdującymi się na stronie internetowej pisma. Wszystkie materiały publikujemy na licencji Creative Commons. Artykuły są recenzowane. Lista recenzentów i zasady recenzowania znajdują się na stronie internetowej pisma.
<http://www.journal.doc.art.pl>

All interested in collaboration are welcome. Suggestions of topics and texts should be sent to the e-mail address of the editor. We also kindly ask to read the notes on style that can be found on our journal's website. All content is published under the Creative Commons licenses. Articles are peer-reviewed. The list of peers and the peer-review process are available on our website.
<http://www.journal.doc.art.pl>

Sztuka i Dokumentacja nr 31 - CAŁY /
Art and Documentation no. 31 - ALL
doi:10.32020/ArtandDoc/31/2024/1

SPIS TRE- SCI

Table of Contents

doi:10.32020/ArtandDoc/31/2024/2

5-35

Sekcja 1 / Section 1

Beer as Ready-made

Edited by Lukasz Guzek

doi:10.32020/ArtandDoc/31/2024/3

6-7

Introduction by the Editor

doi:10.32020/ArtandDoc/31/2024/4

8-21

Jana Orlová, Beer in Czech Art

doi:10.32020/ArtandDoc/31/2024/5

22-35

Dunja Slavíková, About the Crusaders School, Its Domicile and Their Main Artefact

doi:10.32020/ArtandDoc/31/2024/6

36-100

Sekcja 2 / Section 2

Dlaczego nie było wielkich artystek? Historia sztuki
w Polsce pięćdziesiąt lat od publikacji słynnego eseju
Lindy Nochlin / **Why Have There Been No Great
Female Artists? History of Art in Poland Fifty
Years Since the Publication of Linda Nochlin's
Famous Essay**

Red. / Edited by Karolina Łabowicz-Dymanus

doi:10.32020/ArtandDoc/31/2024/7

38-46

Karolina Łabowicz-Dymanus, O Historii Sztuki
w Polsce w Pięćdziesiąt Lat od Publikacji Słynnego Eseju
Lindy Nochlin / **On the History of Art in Poland
in Fifty Years Since the Publication of Linda
Nochlin's Famous Essay**

doi:10.32020/ArtandDoc/31/2024/8

47-60

Karolina Majewska-Güde, Cień Wschodu - Cień Zachodu.
Praktyka Artystyczna Ewy Partum w Kontekście i Wobec
Inicjatyw Feministycznych w Berlinie Zachodnim /
**Shadow of the East - Shadow of the West. Ewa
Partum's Artistic Practice in the Context, and
Towards Feminist Initiatives
in West Berlin**

doi:10.32020/ArtandDoc/31/2024/9

61-78

Magdalena Kasa, Mistrzynie Drugiego Planu.
O Polskich Rzeźbiarkach, Pomnikach i Barrierach Nie-do-
przekroczenia / **The Mistresses of the Second Tier.
On Polish Female Sculptors, Monuments, and
Insurmountable Obstacles**

doi:10.32020/ArtandDoc/31/2024/10

79-98

Magdalena Dembek, Twórczość Graficzna jako
Zapis Wydarzeń z Życia. Na Przykładzie Prac Teresy
Jakubowskiej (1954-1965) z Okresu Toruńskiego /
**Graphic Creativity as a Record of Life Events. On
the Example of Teresa Jakubowska's (1954-1965)
Works from her Toruń Period**

doi:10.32020/ArtandDoc/31/2024/11

99-100

SUMMARIES. Why Have There Been No Great Female Artists? History of Art in Poland Fifty Years Since the Publication of Linda Nochlin's Famous Essay

doi:10.32020/ArtandDoc/31/2024/12

VARIA

102-126

Ján Kralovič, **Readymade-Human: Principles of Artistic and Theoretical Work of Robert Cyprich**

doi:10.32020/ArtandDoc/31/2024/13

127-150

Sharon Lee Cowan, **Vladimir Radunsky. A Portrait of the Artist in Context**

doi:10.32020/ArtandDoc/31/2024/14

151-171

Paweł Leszkowicz, **Gina Pane and Krzysztof Jung: Queer Love in European Performance Art of the 1970s**

doi:10.32020/ArtandDoc/31/2024/15

GALERIA

172-275

GALERIA im. ANDRZEJA PIERZGALSKIEGO. Dokumenty Artystów 10 / **ANDRZEJ PIERZGALSKI GALLERY. Artists' Documents 10** / GALERIE dédiée a ANDRZEJ PIERZGALSKI. Documents d'Artistes 10

doi:10.32020/ArtandDoc/31/2024/16

174-183

Leszek Brogowski, Edycja 10 - Założenia Programowe / **Edition 10 - Program Assumptions** / Édition 10 - Hypotheses du Programme

doi:10.32020/ArtandDoc/31/2024/17

184-200

Leszek Brogowski, Być albo Nie Być Sztuki: Karykatura Polityczna i Malowanie dla Siebie u Ad Reinhardta

doi:10.32020/ArtandDoc/31/2024/18

201-208

SUMMARY. Leszek Brogowski, To Be or Not to Be of Art: Ad Reinhardt's Political Caricature and the Idea of Painting for Oneself

doi:10.32020/ArtandDoc/31/2024/19

209-221

David Rybak, Ad Reinhardt: Rysunki Sprzed Roku 1946

doi:10.32020/ArtandDoc/31/2024/20

222

SUMMARY. David Rybak, Ad Reinhardt: Cartoons Before 1946

doi:10.32020/ArtandDoc/31/2024/21

223-235

David Rybak, Ad Reinhardt:

Les Cartoons avant 1946

doi:10.32020/ArtandDoc/31/2024/22

236-242

DOKUMENTY (wybór Davida Rybaka) / **DOCUMENTS (selected by David Rybak)**

doi:10.32020/ArtandDoc/31/2024/23

243-250

Margaux Verdet, Ad Reinhardt:

Oko Odpowiedzialne. Percepcja i Zaangażowanie Widza w Kolażach z 1946 Roku

doi:10.32020/ArtandDoc/31/2024/24

251

SUMMARY. Margaux Verdet, Ad Reinhardt: A Responsible Eye. Perception and Engagement of the Spectator in the Collages of 1946

doi:10.32020/ArtandDoc/31/2024/25

252-259

Margaux Verdet, Ad Reinhardt:

un Œil Responsable. Perception et Engagement du Spectateur dans les Collages de 1946

doi:10.32020/ArtandDoc/31/2024/26

260-268

DOKUMENTY (wybór Margaux Verdet) / **DOCUMENTS (selected by Margaux Verdet)**

doi:10.32020/ArtandDoc/31/2024/27

269-277

Leszek Brogowski, Nowe tłumaczenia tekstów

Ad Reinhardta / **New translations of Ad Reinhardt's texts:**

"Dwanaście zasad dla Nowej Akademii" / **"Twelve Rules for the New Academy"**

"Następna Rewolucja w Sztuce (Dogmat Sztuki-jako-Sztuki, Część II)" / **"The Next Revolution in Art (Art-as-Art Dogma, Part II)"**

doi:10.32020/ArtandDoc/31/2024/28

278-279

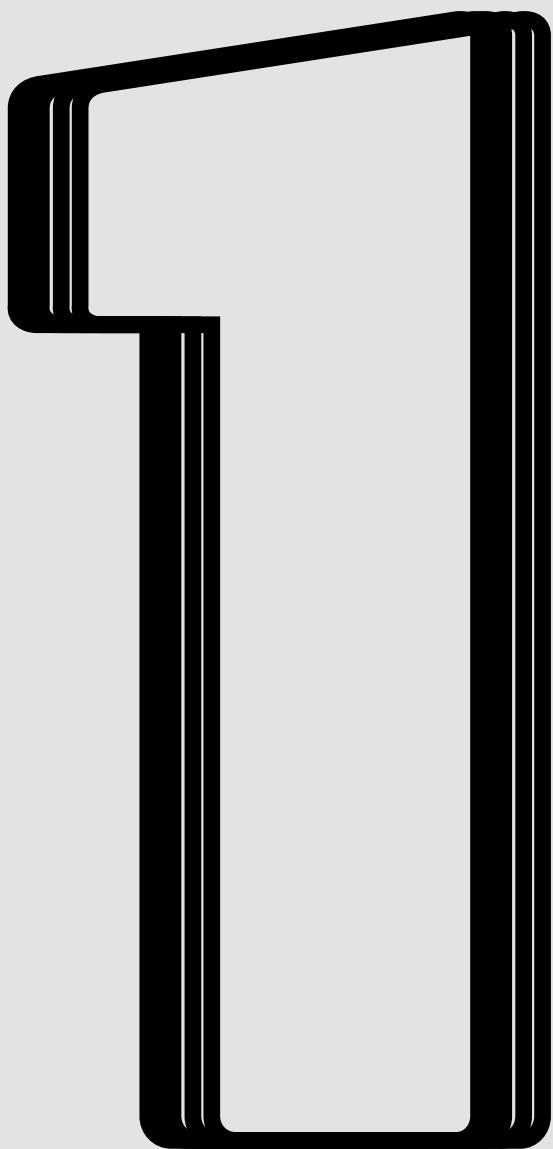
ZAPOWIEDŹ

Część 2 Galerii Dokumentu Artystów poświęcona Ad Reinhardtowi w 2025

ANNOUNCEMENT

Part 2 of the Artists' Documents Gallery dedicated to Ad Reinhardt in 2025

doi:10.32020/ArtandDoc/31/2024/29



Sekcija / Section



Edited by Łukasz Guzek

Introduction

by the Editor

Beer is everywhere. But in the Czech Republic it is an inalienable tradition. Like the national epic by Jaroslav Hašek, *The Good Soldier Švejk*, who tells his stories like Scheherazade. Beer is the reason why the Bohemian region is considered the equivalent of the Czech Republic, because Pilsner Urquell is produced there in the city of Plzeň. Even the communists, who ruled after World War II in the Soviet style, were not able to shake the tradition of beer. The hospoda became a house of art.

Of all the Central European countries, it was in the Czech Republic that surrealism was rooted the most strongly. And after the War, it became a legend of the avant-garde. After the Revolution of 1968, the Prague Spring, total control of society was imposed by the authorities. They themselves called it *normalization*. For artists, drinking beer in a hospoda became the only safe form of group meetings. At the same time, it was a very natural and understandable form in the context of surrealism as a common life activity raised to the rank of a work of art.

The first opposition artistic movement in Prague was Šmidrové (Lazy Eye, a disorder of sight, c 1954-68). Around 1962, Křižovnická škola čistého humoru bez vtipu [Crusader school of pure humour without a joke] was founded, named after its seat in the hospoda U Křižovníků [At The Crusader], and continued in the 1970s in other places, still being reborn on the basis of beer culture. The notion of 'pure humour' sounds a lot like 'pure art,' a principle that operates at a meta level.

Another example: František Maxera in the hospoda U Lojzy in Prague (1973) organized an exhibition of large ceramic jugs made by himself, which stood on the bar, full of beer. Since the author was a well-known opposition activist, the opening was also a political manifestation.

They are all indebted to the movement The Incoherents (Les Arts incohérents), Paris 1882, with its subsequent Dada-Surrealist forms of presentation.

The concept of "humour without joke" sounds similar to *The Party of Moderate and Peaceful Progress Within the Limits of the Law*, a book written earlier by Jaroslav Hašek (1911), where the author found opportunism as the highest form of political critique of life under the pressure of the authorities.

"Drinking beer with friends is the highest form of art" stated Tom Marioni in his conceptual art project, which he began in 1970 in San Francisco. In the same year, Petr Štembera - the most radical Czech artist of that time - contacted him. When Marioni visited Prague in 1975, they executed a joint performance. It is in the context of conceptual art that beer can be understood as a ready-made, and drinking beer becomes a form of critical art, both in Prague and San Francisco.

Artists are doing nothing illegal, but at the same time say to the authorities: I see you, I know what you are doing, and you will not break me.

Jana ORLOVÁ

Silesian University in Opava

BEER IN CZECH ART

Introduction

Since any person or group of people can be readily categorized as a follower of such an ideology or as a deviant, drinking becomes a marker of identity and alterity (or ‘otherness’), establishing boundaries of inclusion and exclusion, both within a culture as well as between cultures. In this way cultures are not simply objectively identifiable groups of individuals, but self-identified groups which impose upon themselves markers of identity and alterity. Such markers are often reinforced with notions which do not reflect reality, and usually though not inevitably, lead to presumptions of singularity and superiority.¹

For the Czechs, beer is much more than just a popular alcoholic beverage: it is connected to cultural mythology, national pride and self-identification. Beer and the pub are romanticised in Czech culture on at least two levels: the first is the *topos* of the pub as a place of togetherness and social equality, the other the archetype of the talented artist/drinker. The present study

focuses on both these levels, given that beer and pub culture is a specific socio-cultural symbol for the Czechs, whose reflection is essential for grasping the artistic creation associated with beer. “Beer as a beverage is a cultural element that attracts activities, professions, ideas or artefacts around itself, creating a cultural configuration. By drinking together, by wanting to be together in our free time, we create a sense of mutual cohesion but also of difference.”² The Czechs are known for their record-breaking beer consumption, reaching 181 litres per person in 2020, compared to only 96 litres in Poland.³ However, beer consumption has seen a slight decline recently.⁴ Czech alcoholism is deeply intertwined with Czech culture and national identity. As will be shown below, pubs and beer were key factors during the process of the ‘awakening of the nation’ or the so-called national revival,⁵ in which a crucial role was played by artists. However, in order for this to be possible at all, there of course had to be something to build on. That is why this text includes a short historical section. In order to achieve a comprehensive picture of the links of beer consumption to the Czech art scene, the study also includes literature and music in addition to the visual arts.

Beer in Historical and Cultural Perspective

According to historian Jaroslav Novák Večerníček, beer was brewed in the territory of the present-day Czech Republic right from the beginning of the settlement, around the turn of the millennium, and was a cult drink until the advent of Christianity.⁶ “After the year 1000, Bohemia exported its hops along the Elbe River to neighbouring countries. (...) Charles IV banned the export of Bohemian hops even under penalty of death and allowed the cultivation of hops only to people with special training. This was to preserve the Czech monopoly on the best quality hops.”⁷ The Middle Ages knew two kinds of beer: ‘weak’ and ‘strong.’ The former solved “the problem of the omnipresent danger of water contamination and was drunk by all ages, including children, every day and all day long. The strong beer was then consumed in pubs.”⁸ Even then, pubs were already the centres of social, commercial and cultural life, and “every town inhabitant had the right to brew a certain amount of beer and was allowed to sell it.”⁹ A major issue was, of course, drunkenness (and related vices of all kinds), against which the author of the St. Wenceslas legend, *Crescente fide* (dated 973), had already railed. In the early Middle Ages, domestic beer production among the subjects was “predominantly a woman's affair,”¹⁰ and women were also the bartenders in taverns. Women also freely frequented the tavern in the Middle Ages, whether they were ladies of honour or ladies of disrepute.¹¹ The literary composition *The Groom and the Apprentice* from the late fourteenth and early fifteenth centuries contains the exclamation, “Milady, let the beer flow” (and also a warning against immoderate consumption). At the time of the national revival, the situation was considerably less free: women could not enter the pub without male escort.¹²

Beer, as an important part of life, was of course the subject of folk and tavern and couplet songs such as this sixteenth century pop song:

“He who gets drunk in the evening/ he knows it well/ he drinks again in the morning – he'll be as fresh as a daisy. It is indeed mighty sound advice to take a hair of the dog that bit you.”¹³ The following satire on the Czech national anthem dates from 1860: “Where is my homeland? Where is my home? / Where there is daily booze galore! / It be no delusion, it be no sham / that I should consider the pub my home. / Not every place is the same, / the voice of nature says time and again / and my heart cries out with much glee, / that I only in the pub I am home and free!”¹⁴ Besides that, folk magic is also connected to beer: many recipes have survived for how to ‘fix’ a spoiled batch of beer; besides incantations and herbs, holy water or the owl's brain were also used.¹⁵ The following ritual is supposed to work on the supposed ‘pest’ of the beer: “Whoever did this to the beer, may the devil bring him here at once and give him no respite, neither on the road, nor in the house, nor on the water, nor ever. And if it be from the Lord God himself, Lord God grant me forgiveness and be a helper to this beer, that in the name of the F & the S & the HS & A. This thing was tried by Adam Tříška at Krumlov Moravský, when he was an under-elder in the year of the Lord 1627.”¹⁶ However, beer was also spoken of in official church ceremonies. For the sake of comparison, here is the blessing of the Archdiocese of Prague in 1699: “Bless, O Lord, this beer which by your grace has come from the grain in order to become a beneficial medicine for the human race. And by invoking thy most holy name, grant that everyone who drinks of it may receive health for his body and protection for his soul. Through Christ, our Lord, amen.”¹⁷

National Revival

Beer and the pub played a key role in the constitution of ‘Czechness,’ i.e. the modern Czech nation and the Czech language. One of the most important Czech writers, Jan Neruda, said the following about the U Bílého Lva [White Lion] pub, where patriots liked to meet: “If that ceiling were to fall on us, the Czech nation would be

dead!”¹⁸ The relevance of this *bon mot* was verified by Vladimír Macura, a leading expert on the Czech national revival, according to whom the pub was extremely important for the constitution of the concept of Czechness since it “offered a public space for communication in Czech,”¹⁹ which was not at all obvious at the time. In those days, Czech existed only as a dialect of the lower social classes, and the official language was German. This prominent position applied not only to the pubs in Prague, but also in other Czech cities. The language was the carrier of Czech culture in the broad sense of the word at this time, but the literary sphere was the most important. Macura further emphasises that pubs were also places that served as a site of political struggle.²⁰ Significantly, the term ‘kocovina’ (Czech for ‘hangover’) at the time meant, in addition to the unpleasant state following alcohol consumption, also “a noisy and derisive political demonstration.”²¹ At the time of the national revival, beer was described as a ‘Slavic drink,’²² but according to available sources, it was widespread across cultures, including Mesopotamia, Egypt and Mesoamerica.²³

It is true for the Central-European cultural circle that the hospoda (tavern) or pub has been a social, political and cultural *topos* since the Middle Ages, where the lower and higher classes, intellectuals, artists, and workers met. The pub “bears the characteristics of the everyday, of democracy, it breaks the hierarchy of visitors, it is characterised by changeability and chaos.”²⁴ According to Josef Peřina, there are two basic types of beer society: the first is an association of intellectuals and artists, whose conversations are witty and creative, and the second type is a society of people consuming alcohol in order to numb themselves and fall asleep. In between, then, are various intermediate levels of “beer blabbers”²⁵ who share a somewhat limited intellectual horizon and an inability to take real action. The reflection of Bohemia as a country where “activity is hopelessly dissolved in beer,”²⁶ is quite common in the Czech context; beer is thus on the one hand loved and praised, on the other hand associated with idleness and viewed with disdain.

Švejk as a Symbol of Czechness

In the 1890s, a generation of writers who have been described as anarcho-bohemians entered the cultural space. These rebels and decadents, free from national sentiment, rebelled against the bourgeoisie, practiced free love, toyed with sarcasm and Satanism, and - drank. They chose popular and decadent drinking holes and positioned themselves as conscious hedonistic outsiders. “Drinking was for this generational group an essential and ambivalent reality, intoxicating and self-destructive at the same time.”²⁷

One of the most loyal pub-goers of this generation was Jaroslav Hašek (1883-1923), who is the author of probably the most famous Czech book abroad: *The Good Soldier Švejk*. Švejk embodies the typically Czech “opportunism, the ability to survive under any circumstances (and at any cost), the art of challenging the world and outwitting the powers that be with the cleverness of a small man, and the contempt for ideal values that look beyond the benefit of the individual.”²⁸ The pub and beer are the only place of solace in this novel, a motif that is revived time and again in Czech art. “By going regularly to a favourite establishment, meeting with regular acquaintances and experiencing the evenings unchangingly, one gets the impression that life has an inner order, that there is something stable to grasp onto in case of emergency.”²⁹ Hašek spent most of his life in the pub, and naturally created his literary works there. In addition to *Švejk*, for example, he also wrote *The History of the Party of Moderate and Peaceful Progress within the Limits of the Law* (written 1911-12), in which he parodied the political conditions of his time. Hašek also took aim at the ‘beer politics’ of the newly formed national self-esteem: “We, the party members, without wanting to defy the general opinion about the necessity of alcoholism, have also sailed with the current of the times and established our centres in rooms where there was good beer. (...) For alcohol is the milk of politics.”³⁰ He also prepared the party’s poster and election speeches, which he delivered at

the Zvěřinů [Game] Inn in Prague's Vinohrady district.³¹ Although there is no documentation of his activities, in the opinion of the author of this study, they could be described as the earliest Czech performance art.

The illustrations to *Švejk* were created by Josef Lada, a close friend of Hašek's. These illustrations definitively crowned Švejk as the (nowadays highly commercialised) symbol of the Czech pub. Without exception, Lada rendered pub scenes idyllically, in a 'folksy' manner, without the use of perspective, with black contours and stereotyped characters, making them somewhat reminiscent of children's colouring books. He produced a number of works on the subject, but the best-known is the figure of Švejk,³² at first glance a stocky fat man in a battered uniform who is 'so stupid he's clever.' Hašek's Švejk is, however, a much more complex and ambiguous character than Lada's kindly-humorous portrayal: the book contains a number of absurd situations full of sarcasm, cynicism, and mockery. The popularisation of Švejk was further cemented by the film adaptation.³³

Beer, Pubs and Visual Arts Before

1948³⁴

Bohemian inclinations were of course equally shared by personalities of the art scene, such as Mikuláš Aleš (1852-1913), a leading representative of the National Theatre generation, or the bohemians around the Mánes Association.³⁵ "When the consumption of alcoholic beverages extended late into the night, the well-behaved Aleš adhered to one practical principle, namely, that it was no use going home before 8 a.m. when the children were not yet at school."³⁶ In nineteenth century Czech painting, taverns can be found in genre scenes, whether in the aforementioned Mikoláš Aleš, the older realist Josef Navrátil (1798-1865), or the now almost forgotten Antonín Gareis (1837-1922). The scenes are usually idyllic, but there are also caricatures, especially in

connection with the moralisation of drunkenness. Josef Navrátil decorated his favourite Kléblats beer hall in 1848 with epitaphs, and Prague pubs were later also decorated by a number of artists from the Osma (Eight) group.³⁷

The Osma group followed the current trends in world painting, whether it was expressionism or fauvism. Strong was the influence of the French scene (as it was with the literary anarcho-bohemians), and Vlček states that the strongest influence was wielded by Honoré Daumier with his relaxed handwriting.³⁸ Other significant sources of inspiration were Paul Cézanne and Edvard Munch. The decision to hold their first exhibition (1907) of the newly forming group is said to have been made at the Union Café.³⁹ Although beer was also served in cafés, it was a far more sophisticated environment: daily newspapers or even specialised magazines were often available. Cafés represented a step towards cosmopolitanism. However, this exclusive environment was also more financially demanding, and therefore the Osma members also spent a great deal of time in cheap dives. A pub typical for them was the Jedová Chýše [Poison Hut, located on the outskirts of Prague at the time, which is also where the motif of the *Players*, which the group worked on between 1908 and 1909, was probably created; the regulars were unpaid models for them.⁴⁰ In addition to expressionist imagery, there is also a social note in these works. "Pubs are places of mass rituals in which play and fun are unimportant alongside food and drink. (...) Playing games simply allows one to reincarnate, to immerse oneself in 'another being,' to zigzag, to lead the public into rapture and to pretend to be a winner in sweet noncommittal. Play reveals dispositions that remain repressed or hidden under the yoke of normal circumstances. Pub self-realisation (...) takes one away from the axes of the cramped world of needs and worries and views seemingly intractable situations as grotesque."⁴¹ For comparison, I show two paintings from 1908, by Emil Filla and Antonín Procházka, the Bohumil Kubišta is from 1909. Another member of the group, Emil Artur Pittermann-Longen, produced a number of portraits of drinkers and smokers,



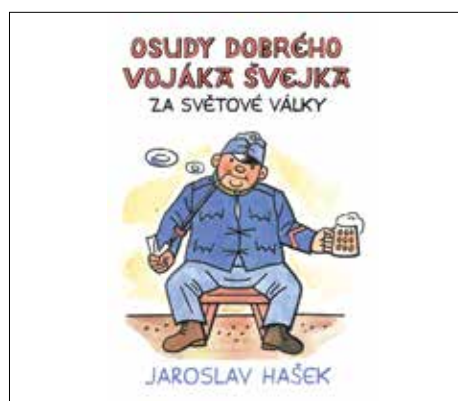
1



2



3



4



5



6



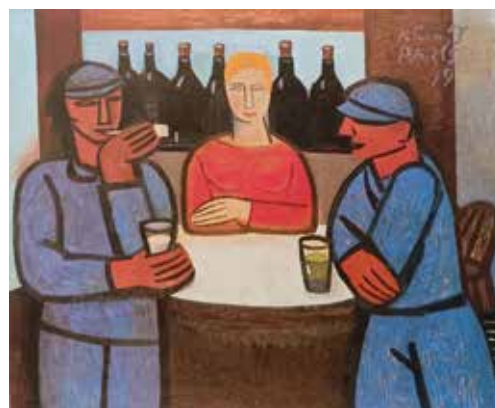
7



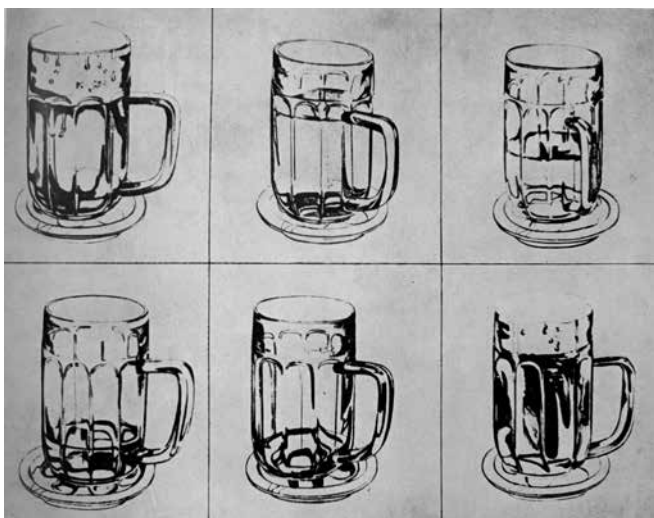
8



9



10



11



12



13

1. Josef Navrátil, *Men at the Table - Company at the Table*, circa 1860, oil on cardboard, 38 cm x 32 cm. Accessed August 25, 2023. https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_14443.
2. A new year's eve postcard from the beginning of 20th century (Polička Town). In Čeněk Zíbrt. *From the History of Beer*. Appendix (Prague: Vyšehrad, 2013).
3. Election poster of the Moderate Progress Party within the limits of the law. "Whoever votes gets a small pocket aquarium!" (1911). Accessed August 25, 2023. https://cs.wikipedia.org/wiki/Strana_m%C3%ADrn%C3%A9ho_pokroku_v_mez%C3%ADch_z%C3%A1kona.
4. Josef Lada, *Švejk*. Jaroslav Hašek, *Good Soldier Švejk* (Prague, Cheap Books, 2023). <https://www.levneknihy.cz/osudy-dobreho-vojaka-svejka-za-svetove-valky.html#gallery>
5. Emil Filla, *Red Ace*, 1908, 65 cm x 75 cm In Miroslav Lamač, *Osmá and the Group of Artists 1907-1917* (Prague: Odeon, 1988), 78.
6. Antonín Procházka, *Players*, 1908, oil on canvas, 100 x 119.5 cm In Miroslav Lamač, *Osmá and the Group of Artists 1907-1917* (Prague: Odeon, 1988), 79.
7. Cypril Majerník, *Card Players*, 1944, oil on canvas, 44.5 cm x 58 cm. Accessed August 25, 2023. https://www.webumenia.sk/cs/dielo/SVK:SNG.O_791.
8. Josef Čapek, *The Drinker*, 1913, oil on canvas, 36.4 x 60.5 cm. Accessed August 25, 2023. https://sbirky.moravska-galerie.cz/dielo/CZE:MGA_1059.
9. Emil Artur Longen, *Captured by Alcohol* (self-portrait), 1935. https://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:Pittermann_Longen_Autopotr%C3%A9t_1935.jpg
10. Karel Černý, *Interview*, 1949, oil on canvas, 84x100 cm. In Vojtěch Lahoda, Karel Černý (Prague: Odeon, 1994), 80.
11. Naděžda Plíšková, *Comisc*, 1970. In Věra Jirousová, ed., *K.Š. – The Crusader School of Pure Humour without Joke* (Hradec Králové: Gallery of Modern Art; Prague: Central Bohemian Gallery, 1991).
12. Eugen Briekius, *Still Life with Beer I*, performance documentation, 1967. In Věra Jirousová, ed., *K.Š. – The Knights of the Cross School of Pure Humour without Joke* (Hradec Králové: Gallery of Modern Art ; Prague: Central Bohemian Gallery, 1991).
13. Jana Orlová, *Beer Drag King*, 2023, performance documentation. Trója Castle, Prague. Author's archive.

including his self-portrait. What they all have in common is that “the setting of the pub is usually only hinted at; the central subject is the figure and its psychological states. The artists usually refer to the space of the pub only by the most economical means; there is rarely more than a table and a glass next to the figure.”⁴² The *Osma* and its theme of the card players was taken up a generation younger by Cyprián Majerník (a member of the 1909 Generation). His 1944 work is marked by a muted wartime colour palette, and besides, one can notice a difference in gender — two of the four figures seated at the table are women, while in the *Osma*, when women do appear, they are only in the background, not sitting together with the players at the table.

Josef Čapek, a member of the Tvrdošijní [Stubborn] group, whose best-known works are the original cubist variations, worked on the theme of the *Drinker* after 1918. “In 1918 he depicted the *Drinker* twice; he also created a linocut of the same name based on one of the paintings. From 1919 are the works *Drinker at the Window*, *Drinker with a Cigar* and *Drinker with a Pipe*. From 1920, there is the *Sitting Drinker* or *Man with a Pipe*.”⁴³ However, even this list is not exhaustive. These works by Čapek exhibit a primitivising tendency and an inclination to create character stylizations. A similar propensity towards caricature can also be observed in Karel Černý’s paintings from the thirties and forties, which, however, are also characterised by a certain dreamy melancholy. His paintings are multi-figured; the characters shown in them nevertheless give the impression of loneliness. In his work, too, women are a natural part of the society of drinkers. While his works from the thirties have a mundane, even aristocratic air, the certain of the paintings from 1949 already reflects an emerging socialist realism.

Pubs and Cultural Underground

The tradition of pub prose was continued in the second half of the twentieth century by the writer Bohumil Hrabal. A creative method important for him was to sit in a pub, drink, observe events, and eavesdrop on stories. Associated with him is the legendary U Zlatého Tygra [Golden Tiger] pub. In his work, he broke down “the boundaries between the aesthetic and the extra-aesthetic, between one text and another, between the text of the work and the text of life...”⁴⁴ A close friend of Bohumil Hrabal was Egon Bondy, who in the fifties developed a kind of pseudo-primitive ‘embarrassing poetry’ and writing in the spirit of ‘total realism.’ Among other things, at stake was a need to break away from the influence of Breton surrealism, which for Bondy in Stalinist Czechoslovakia had lost its relevance. He reacted to the new situation with a desire to express the reality of life as rawly as possible, to accentuate its absurdity and at the same time to distance himself from ideology. He returned to his poetics in the seventies (during the period of ‘normalisation,’ i.e. after 1968⁴⁵), when he became a living legend for the new generation of the cultural underground — especially thanks to the fact that his lyrics were set to music by the most famous of underground bands, Plastic People of the Universe. I use here the term cultural underground (to define a group of people who consciously chose to be outsiders in a communist society, against which they more or less defined themselves, while creating art that they knew they could not officially publish, exhibit, or perform, and thus creating mainly for their own affinity group. In this milieu, of course, were people of varying degrees of sophistication and education, but the common feature was the pub and the drinking of beer (and spirits). The pub once again became a place of relief from oppressive circumstances, a place of joy and togetherness. Especially significant was the connection between the underground movement, beer, and rock music. “The two phenomena have something in common: they let the intellectual components of the psyche rest and intensify

the primal experience, possibly inviting the imagination to develop.”⁴⁶ In a poem dedicated to the late wife of the beatnik poet Milan Koch, Bondy writes, “Mirka is no longer visiting / I guess it cannot be / But I know she still lives / In the heavenly pub with Koch she’s drinking / And rejoicing.”⁴⁷ Literary historian and critic Vladimír Novotný also associates the pub with the *topos* of the vanished paradise.⁴⁸ Panajot Karagjozov also illustrates the importance of beer and pubs in his own recollection as follows: “In the 1980s, the pub was to the Czechs what the church was to the Poles. The pub had an extraterritorial status, it was the existential minimum of freedom, without which the state would simply be gone. The most numerous police presence I saw in Prague was not on May Day or in November 1989,⁴⁹ but on the eve of the beer price hike in 1984.”⁵⁰ The Czech pub was also (not only) characterised by a specific democracy in this period, where drinkers of various social statuses met.⁵¹ Vinopal notes that “the period of totalitarianism was in a sense similar to the 19th century in terms of the degree of political freedom and individual rights.”⁵² Beer was also part of official propaganda, with slogans such as ‘beer makes nice bodies,’ ‘beer is our second bread,’ or ‘hunger is thirst in disguise.’⁵³

Typical of the Czechs is their creation of so-called pub-table societies. “We can assume that the roots would be found in the old guilds and their meetings. (...) From the 1860s onwards, these formed the basis of local associations.”⁵⁴ Alongside the almost loose groups of regulars in the pub, “any other regulars from the pub or even the occasional visitor could join in without offending anyone too much, caste-enclosed table societies were also created, with a multitude of common signs and symbols and complex rituals and ceremonies, whose members occupied various roles and had their own flamboyant nicknames, such as parodied ‘offices’ and ‘functions,’ which were understood only by the initiated.”⁵⁵ In 1881, for example, the Mahabharata Table Society was founded, which accommodated literary men (Jaroslav Hašek was a member), artists, actors, and scientists.

In this spirit was also conceived the art group Crusaders School of Pure Humour Without Jokes [Křižovnická škola čistého humoru bez vtipu, or KŠ], which met in the Old Prague U Křižovníků [At The Crusader] pub. The Crusaders School was founded in the first half of the sixties⁵⁶ and “brought together unofficial and underground artists with a similar outlook on life, characterised by a specific humour and irony, an effort to connect the everyday with artistic creation and a sense of ‘pub romance.’ In the broad community of Crusaders, members and friends, many events have spontaneously emerged, most of them on the very borderline between artistic creation and banal entertainment.”⁵⁷ The group gathered artists expressing themselves through various artistic means, with all united by the themes of the everyday and the absurd, and also... their love of beer. This is naturally reflected in many of the works, or rather concepts, discussed in more depth below.

Beer as an aesthetic medium appears in Jan Steklík and Karel Nepřaš’ “continuous action *Beer in Art*, in which beer samples were taken from various pubs and sealed in resin, where they can remain preserved for centuries, or the *Crusaders Calendar* (1972), which consisted of photographs of seated and beer-drinking ‘Knights of the Cross.’”⁵⁸ The pub environment was also the setting for the parlour game *Frankie, Don’t Be Angry*, which used alcohol shots as pieces.”⁵⁹ This game was also implemented twice in the open air, with the game environment made of beer coasters. In a 1979 text, art historian Ivan Martin Jirous adds that the game *Frankie, Don’t Be Angry*⁶⁰ was inspired their feuds with Frankie the pub-owner and that even in the original Crusaders pub, the members of the Crusaders School were not exactly welcome: “The pub is an open structure into which the unpredictable is built in. Moreover, it’s not about the pub owner’s tolerance of the artist’s exclusivity in the surrounding ‘simple world’ – but it’s the constant struggle for existence in the midst of an essentially hostile environment.”⁶¹

Another member of the Crusaders School, Jan Steklík, developed various forms of ‘Knights of the Cross Love,’ which also included beer love – here partners caress each other with pints of beer – or beer orgasm: the symbolic meaning of beer foam.⁶² Poet Jindřich Procházka “took a tablecloth from the table at which the members of the Crusaders School were sitting, with empty and unfinished pints of beer filled with ashtrays, cigarettes, cutlery and money ready to settle the bill with, tied it in a knot and threw it under the table. He then pointed under the table to a bewildered chief-waiter Frankie, who was wondering where it had all gone, and announced that he had just created a visual poem.”⁶³ Naděžda Plíšková has worked with the motif of beer pints: she has created, for example, a beer comic or graphics with the titles *Half a Pint* and *A Full Pint*.

Eugen Brikcius, philosopher and conceptual artist, was inspired by theology and absurd theatre: his actions were elaborate mystifications. He staged three versions of the *Still Life with Beer*, happening in Prague’s Kampa district: the first in the spring of 1967, the second in February 1968. This was followed by another version in 1991. Art historian Pavlína Morganová interprets and describes the piece as follows: “The entire event, where participants arrived with their own pint [glasses] to fill at the nearest pub, was accompanied by a number of ritual acts associated with drinking beer (pouring beer through funnels from the height of a ladder, ceremonial sipping and incorporating one’s own beer into the still life) and other performances.”⁶⁴ Brikcius himself commented on his concept several decades later (in 2003) as follows: “The path to such a still life is simple. First, we are attracted by the glasses on the tables in the restaurant. Since the plane of the beers is obscured by the guests, we have to think them away. In order to make the beer stand out even more – not as a drink, but as an object of aesthetic perception – a final creative step has to be taken: transferring the set of glasses from the tables to a different, unusual terrain. A dazzling still life thus comes into being.”⁶⁵ In 1968,

a theatrical happening *Tribute to Master Horský* took place in Ostrava. “The screening of the film from the *Still Life* happening, with the audience looking over their shoulders through mirrors, was complemented by a stage performance by Master Horský. As Master Horský, the poet, the beer-drinking Brikcius’ Muse, put one of the ten beers standing in front of him to his lips, the music began to play. It clearly alerted everyone that the Master was drinking. Brikcius thus presented the act of drinking beer in a slightly grotesque position as a solemn ritual.”⁶⁶ Indeed, for Brikcius, beer had both a secular (indulgent, lifestyle-related) and a spiritual-conceptual dimension. Beer, as an ambiguous symbol, was perfectly suited for his artistic puns on the border between genius and banality. In this, he claimed the legacy of Jaroslav Hašek.⁶⁷

Beer and Song Lyrics

After 1989, the interconnectedness of rock music and beer was transformed into so-called beer rock, i.e. a more or less consumerist combination of simple rock rhythm and elements of brass band or cowboy rhymes. The punk rock band Tři Sestry [Three Sisters] is associated with the Na Staré Kovárně [Old Smithy] pub in Braník: the band was founded in the pub and named after it their first album from 1990, *Na Kovárně, to je nářez* [At the Smithy, there’s a blast]. For comparison, below are the lyrics of the song *Jarošovský pivovar* [Jarošov Brewery] by the band Argema (from 1993) and the lyrics of the song *Pivo* [Beer] by the underground singer Charlie Soukup from the seventies. The selected example clearly shows the historical shift of the society’s beer culture: from the crude image of beer as a quencher of existential anxiety, the song *Jarošov Brewery* depicts an idyllic folk rustic.

Beer

We shall drink a lot of beers
 no wonder we shall drown our wits
 the good guys want our brains to pick
 we're all sure to become neurotic
 the good guys want our brains to pick
 we're all sure to become neurotic

IQ is a worm-eaten apple
 the beer is indeed fine and dapper
 beer is the victim of today
 beer is love of the truthful way
 IQ is a worm-eaten apple
 seriously we shall drink of fearful evil
 at having blood-signed ourselves to the devil
 we like drinking more
 we'll wind up at the clinic for sure
 we like drinking more
 we'll wind up at the clinic for sure

IQ is a worm-eaten apple
 the beer is indeed fine and dapper
 beer is the victim of today
 beer is love of the truthful way
 IQ is a worm-eaten apple
 we're all sure to become neurotic
 we're all sure to become neurotic⁶⁸

Jarošov Brewery

It's stood there for years, to this day it still
 stands
 the brewery by the wayside known by everybody
 for years it has stood there, it will continue to
 stand
 whoever knows Jarošov, knows the brewery.

White foam on a dewy bottle
 this hop nectar I do know
 I just tried it and had one drink
 I've been thirsty since then till now.

Poverty, hunger, and fear have come and gone
 with enough beer, one always could be merry
 for three hundred years it has stood, it will
 continue to stand
 whoever knows Jarošov, knows the brewery.

White foam on a dewy bottle
 this hop nectar I do know
 I just tried it and had one drink
 I've been thirsty since then till now.

White foam on a dewy bottle
 this hop nectar I do know
 I just tried it and had one drink
 I've been thirsty since then till now.
 Jarošov brewery.⁶⁹

Conclusion

This study has, within the spatial limitations given, presented a sketch of the complex relationship in cultural and sociological terms between the Czechs and beer, in particular, the place of beer within Czech society and art using examples from literature, and song lyrics as well as the visual arts. It shows that national alcoholism has deep roots directly linked to national self-identification – which in turn is linked to art. Through a selection of examples, the nature of the relationship between Czech beer, culture and art is portrayed in order to show how this was shaped over time, but also how it reflected the current social situation. As it seems, the roots of this phenomenon can be traced back to the historical origins of brewing in the territory of today's Czech Republic and it can be followed through the topic of beer as presented in medieval literary sources. In the period of the Czech National Revival (from the last third of the eighteenth century to the second half of the nineteenth century), pubs and beer consumption played a key role in the construction of modern Czech identity, one expression of this was the literary portrayal of Švejk, who to this day figures as a potent symbol of national mentality. Beer has continued to play an important role in Czech society and art up to the present day. The paper presents some selected examples, focussing in particular on the role beer has had in the recent past in the so-called cultural underground (i.e. the unofficial art scene during the communist period).

For the Czechs, beer is a source of pride as well as shame, which is reflected in the examples given. Beer is a symbol of artistic bohemianism and rebelliousness, but equally of conformity and passivity. Pubs are associated with politics and patriotism (including the constitution of modern Czech and the Czech nation as such), as well as laziness and Czech smallness. They are a democratic space, historically associated with a place (albeit the last one) of safety and stability, a place where one meets regular acquaintances and can escape from the oppressive or hectic everyday

life. For the Czechs, the pub is a place akin to paradise – or one could also say: an escape from whatever one needs to escape from, including oneself. The relaxing effects of beer, the psycho-hygienic possibility to talk or reason without anyone remembering... and the related social and health consequences of alcoholism. Czechs and beer? Love to the point of hate.

Notes

- ¹ Max Nelson, *The barbarian's beverage: a history of beer in ancient Europe* (London; New York: Routledge, 2005), 3.
- ² Jitka Soudková, *Beer and Pubs in the Culture of Czech Society* (PhD Diss., Charles University, Prague, 2008), 5.
- ³ "Global Beer Consumption: Czechs consume the most beer per capita," accessed August 9, 2023, <https://finlord.cz/2022/08/globalni-spotreba-piva-cesi-spotrebuji-nejvic-piva-osobu/>.
- ⁴ "The Czech Republic is one of the countries with the highest alcohol consumption. How much do we drink? And how much do we smoke?" accessed August 9, 2023, <https://medium.seznam.cz/clanek/traveler-cesko-patri-k-zemim-s-nejvetsi-konzumaci-alkoholu-kolik-toho-vypijeme-a-kolik-vykourime-5420>.
- ⁵ The Czech National Revival is the process of the so-called "awakening of the nation" (or its re-creation by a group of enthusiastic intellectuals) from the 1880s to the second half of the 19th century, a process that was completed with the establishment of the Czechoslovak Republic in 1918.
- ⁶ Jaroslav Novák Večerníček, *The History of Beer: from the Birth to the End of the Middle Ages* (Brno: Computer Press, 2009), 97.
- ⁷ Večerníček, *History of Beer*, 86.
- ⁸ Ibidem, 96-97.
- ⁹ Ibidem, 112.
- ¹⁰ Zdeněk Žalud, "The meeting and encounter of beer and wine through the eyes of laymen and physicians in the 12th-16th centuries," in *Misted History*, ed. Martin Veselý Ústí nad Labem: Faculty of Arts, Jan Evangelista Purkyně University in Ústí nad Labem, 2019), 20.
- ¹¹ Večerníček, *History of Beer*, 116.
- ¹² Dobrava Moldanová, "The Pub and People Around It as Seen by Czech Women Writers," *Pubs and Beer in Czech Society*, ed. Vladimír Novotný (Prague: Academia, 1997), 95.
- ¹³ Josef Staněk, *The Blessed Brewer: Chapters from the History of Beer* (Prague: Práce, 1984), 216.
- ¹⁴ Čeněk Zíbrt, *From the History of Beer* (Prague: Vyšehrad, 2013), 264.
- ¹⁵ Staněk, *The Blessed Brewer*, 119-126.
- ¹⁶ Ibidem, 122.
- ¹⁷ Soudková, *Beer and Pubs in the Culture of Czech Society*, 34.
- ¹⁸ Jan Neruda, *Pictures III, 1885-1888* (Prague: State Publishing House of Beautiful Literature, Music and Art, 1954), 238.
- ¹⁹ Vladimír Macura, "The Pub in Czech Patriotic Culture," in Novotný, *Pubs and Beer*, 29.
- ²⁰ Ibidem, 30-31.
- ²¹ Ibidem, 31-2.
- ²² Ibidem, 33.
- ²³ See Večerníček, *History of Beer*.
- ²⁴ Vladimír Křivánek, "Give them this evening their warm pub, O Lord: Pubs and the Czech Anarcho-bohemianism," in Novotný, *Pubs and Beer*, 116.
- ²⁵ Josef Peřina, "Mr Brouček's Relationship to Beer, or the Image of the Soul of the Czech Nation as Mirrored in the Pint," in Novotný, *Pubs and Beer*, 78.
- ²⁶ Macura, "The Pub in Czech Patriotic Culture," in Novotný, *Pubs and Beer*, 35.
- ²⁷ Soudková, *Beer and Pubs in the Culture of Czech Society*, 80.
- ²⁸ Moldanová, "The Pub and People Around It as Seen by Czech Women Writers," in Novotný, *Pubs and Beer*, 99.
- ²⁹ Soudková, *Beer and Pubs in the Culture of Czech Society*, 75.
- ³⁰ Jaroslav Hašek, *Political and Social History of the Party of Moderate Progress within the Limits of the Law* (Prague: Československý spisovatel, 1963), 48.
- ³¹ Soudková, *Beer and Pubs in the Culture of Czech Society*, 80-1.
- ³² Lada had already illustrated Hašek's work before the First World War, but the final form of Švejk's face did not appear until the 1926 book edition (Pavla Pečínková, *Josef Lada* [Prague: Gallery, 1998], 118).
- ³³ Thanks to the non-confrontational style and content and the apolitical focus of his works, Lada was a popular artist during the communist period. Similarly, the character of Švejk was very popular, which was reinforced by Jaroslav Steklý's 1956 film adaptation (a year before Lada's death).
- ³⁴ February 1948 is when a communist coup d'état took place in Czechoslovakia.

- ³⁵ The Mánes Society of Artists was founded in 1887.
- ³⁶ Zdeněk Kment, *Pubs and Their Historical Role in Czech society, or, Inns in Bohemia, Taverns in Wallachia and Pubs in Valašské Meziříčí* (Valašské Meziříčí: Z. Kment, 2011), 110.
- ³⁷ The original eight painters were Emil Filla, Otakar Kubín, Antonín Procházka, Bohumil Kubišta, Max Horb, Bedřich Feigl, Vilém Nowak, Emil Arthur Longen-Pittermann, later joined by Vlastimil Beneš, Václav Špála and Linka Procházková.
- ³⁸ Tomáš Vlček, *Honoré Daumier* (Prague: Odeon, 1981), 34.
- ³⁹ Miroslav Lamač, *Osmá and the Group of Artists 1907-1917* (Prague: Odeon, 1988), 41.
- ⁴⁰ Lamač, *Osmá*, 160.
- ⁴¹ Radko Pytlík, *In the Shade of the Tap: Talks and Fantasies* (Prague: Emporium, 1996) 175-6.
- ⁴² Veronika Rollová, *Prague Pub – Inspiration for Czech Visual Arts of the First Half of the 20th Century* (Prague, Charles University, Bachelor's Thesis, 2009) 22.
- ⁴³ Rollová, *Prague pub – Inspiration*, 38.
- ⁴⁴ Jan Jiroušek, “The Paradigm of the Pub in 20th Century Czech Prose,” in Novotný, *Pubs and Beer*, 146.
- ⁴⁵ On 21 August 1968, Warsaw Pact troops invaded Czechoslovakia in response to the political and cultural dislocation known as the Prague Spring. This was followed by a period of *normalisation*, an attempt to return to the frigid conditions of the fifties.
- ⁴⁶ Aleš Opekar, “The Influence of Beer on Czech Rock Music,” in Novotný, *Pubs and Beer*, 221.
- ⁴⁷ Egon Bondy, *Poetry Collections 1974-1976; Příšerné příběhy* (Prague: Pražská imaginace, 1992), 114.
- ⁴⁸ Vladimír Novotný, “The Czech Beer Society and Zdeněk Matěj Kuděj,” in Novotný, *Pubs and Beer*, 122.
- ⁴⁹ At the end of 1989 the so-called Velvet (i.e. non-violent) Revolution took place; the fall of the communist regime in Czechoslovakia. The date of the demonstration on 17 November 1989 is key.
- ⁵⁰ Panayot Karagjov, “Requiem for the Prague Four,” in Novotný, *Pubs and Beer*, 247.
- ⁵¹ Pytlík, *In the Shadow of the Tap*, 162.
- ⁵² Jiří Vinopal, “The institution of the Pub in Czech Society,” *Our Society*, no. 2 (2005): 32.
- ⁵³ Soudková, *Beer and Pubs in the Culture of Czech Society*, 22.
- ⁵⁴ *Ibidem*, 76.
- ⁵⁵ *Ibidem*, 77.
- ⁵⁶ Věra Jirousová, ed., *K.Š. – The Knights of the Cross School of Pure Humour without Joke* (Hradec Králové: Gallery of Modern Art; Prague: Central Bohemian Gallery, 1991), unpaginated.
- ⁵⁷ Pavlína Morganová, *Action Art* (Olomouc: Votobia, 1999), 41.
- ⁵⁸ The author of the photos is Helena Wilson.
- ⁵⁹ Morganová, *Action Art*, 42.
- ⁶⁰ Soudková, *Beer and Pubs in the Culture of Czech Society*, 22.
- ⁶¹ “[E]ach of the playing parties plays a different colour (brown rum, red griot, green peppermint liqueur, white vodka, etc.; and the discarded dram must be drunk on the spot by its owner.” See Jirousová, *K.Š.*, unpaginated.
- ⁶² Jirousová, *K.Š.*, unpaginated. Duňa Slavíková, on the other hand, claims that the situation took place at the table of a regular guest who asked Procházka what a particular poem was. See Eugen Brikcius, *And the Body Became the Word* (Brno: Větrné mlýny, 2013), 9.
- ⁶³ Jirousová, *K.Š.*, unpaginated.
- ⁶⁴ Morganová, *Action Art*, 43.
- ⁶⁵ Brikcius, *And the Body Became the Word*, 883.
- ⁶⁶ Morganová, *Action Art*, 45.
- ⁶⁷ In the preface, Viktor Šlajchrt speaks of Eugen Brikcius’ merging of the Hašek position and that of the creator of bohemian legends (in which he was inspired by the biographies of saints). In: Brikcius, *And the Body Became the Word*, 23.
- ⁶⁸ Lyrics of the song *Pivo* (Charlie Soukup, 70s). Accessed August 30, 2023, <https://www.karaoketexty.cz/texty-pisni/soukup-charlie/pivo-893494>.
- ⁶⁹ Lyrics of the song *Jarošovský pivovar* (Argema, 1993). You can also watch the video clip. Accessed August 30, 2023, <http://www.argema.cz/skladby/jarosovsky-pivovar>.

Bibliography

- Brikcius, Eugen. *And the Body Became the Word* [A tělo se stalo slovem]. Brno: Windmills, 2013.
- Jirousová, Věra, ed. K.Š. – *The Knights of the Cross School of Pure Humour without Joke* [K.Š. – Křížovnická škola čistého humoru bez vtipu]. Hradec Králové: Gallery of Modern Art; Prague: Central Bohemian Gallery, 1991.
- Kment, Zdeněk. *Pubs and Their Historical Role in Czech Society, or, Inns in Bohemia, Taverns in Wallachia and Pubs in Valašské Meziříčí* [Hospody a jejich historická úloha v české společnosti, aneb, Hostince v Čechách, šenky na Valašsku a hospody ve Valašském Meziříčí]. Valašské Meziříčí: [Z. Kment], 2011.
- Morganová, Pavlína. *Action art* [Akční umění]. Olomouc: Votobia, 1999.
- Nelson, Max. *The Barbarian's Beverage: A History of Beer in Ancient Europe*. London; New York: Routledge, 2005.
- Novotný, Vladimír, ed. *Pubs and Beer in Czech Society* [Hospody a pivo v české společnosti]. Prague: Academia, 1997.
- Pytlík, Radko. *In the Shadow of the Tap: Talks and Fantasies* [Ve stínu pípy: hovory a fantazie]. Prague: Emporius, 1996.
- Rollová, Veronika. *Prague Pub – Inspiration for Czech Visual Arts of the First Half of the 20th Century* [Pražská hospoda - inspirace pro české výtvarné umění 1. poloviny 20. století]. Bachelor Thesis. Charles University, Prague, 2009.
- Soudková, Jitka. *Beer and Pubs in the Culture of Czech society* [Pivo a hospody v kultuře české společnosti]. PhD Diss. Charles University, Prague, 2008.
- Staněk, Josef. *The Blessed Brewer: Chapters from the History of Beer* [Blahoslavený sládek: kapitoly z dějin piva]. Prague: Work, 1984.
- Novák Večerníček, Jaroslav. *History of Beer: From the Birth to the End of the Middle Ages* [Dějiny piva: od zrození až po konec středověku]. Brno: Computer Press, 2009.
- Veselý, Martin, ed. *Misted History* [Orosené dějiny]. Ústí nad Labem: Faculty of Arts, Jan Evangelista Purkyně University in Ústí nad Labem, 2019.
- Vinopal, Jiří. "The Institution of the Pub in Czech Society ["Instituce hospody v české společnosti"]." *Our Society* [Naše společnost], no. 2 (2005): 31-7.
- Zíbrt, Čeněk. *From the History of Beer* [Z historie piva]. Prague: Vyšehrad, 2013.

Duňa SLAVÍKOVÁ

Masaryk University Brno, Department of Musicology

ABOUT THE CRUSADERS SCHOOL, ITS DOMICILE AND THEIR MAIN ARTEFACT

The history of the Crusaders in their time

In this article, we introduce some of the complex activities of the Czech collective group of the Crusaders School of Pure Humour without a Joke (Křižovnická škola čistého humoru bez vtipu, KŠ in short), a group of artists, active in the sixties and seventies, named after the pub where they met. Not only this titular pub U Křižovníků, but also other rooms of hospitality, pubs and taverns became the centre of interdependence of life and art. The members of the Crusaders School, like its domiciles, appeared and reappeared, changed at various stages. From 1963 until the final end of the movement only the Direction remained without a change, the legendary self-proclaimed directors,¹ the sculptor Karel Nepraš and the conceptual artist Jan Steklík. The sixties and seventies became the times of transformation. Radically new concepts of art opened up new definitions, since the sixties there has been no connecting uniform style. Artists used a lot

of intermedia processes in their individual or collective creative activity. The artistic production of the Crusaders introduced new practices that combined existing classical media as sculpture and painting with intermedia as happening, action, events, visual poetry and music. There was a predominant inclination towards corporeality, conceptual approaches, subversive humour and bitter grotesque. In their creative output theatricality, playfulness, vitality, self-irony and uncompromising self-reflection were of issue. The Crusaders, thus became one of the foremost Czech forerunners of the New Media. Their approach brought new forms of reflection and expanded the boundaries of Czechoslovak art.

Research concerning the Crusaders, the project which I pursue since some years,² should eventually lead to an improved understanding of the political and social conditions of making innovative art in a repressive system and to contribute to the history of knowledge of the twentieth century. In the historical sense, the Crusaders connect to both the Kafkaesque tradition of the absurdity of our world as well as to the Jaroslav Hašek's *Party of Moderate*

and Peaceful Progress within the Limits of the Law as general myths. Its aim is to start a new independent critical discourse that will re-evaluate the art of the Crusaders School. The intention is to critically discuss the Crusaders School and its activities as a link between theoretical reflection and creative practice and the presentation of their preservation and cultural products in exhibitions and archives.

A theoretical concern with the Crusaders and their intermedia is a *desideratum* in the Czech humanities. Many questions are posed regarding the position of the Crusaders in the art world of today. The Crusader community as such requires that art and the position of an artist in a dysfunctional society be considered in a way that might renounce common terminology. We discuss the problems posed by the aesthetics: whether the means of use of scandal, absurdity and humour can devalue art. Could the drinking of alcohol, and that not the genteel wine in a noble restaurant, but drinking beer in a sordid pub demote art and invite moralization and disdain of art critics and others? It is understood, that beer is one of the very few products, through which the Czech Republic has achieved world fame. In spite of this undisputable fact, in comparison with wine, beer is still considered to be a commonplace, proletarian drink, all the more, if consumed in a rundown pub. It is important to question, to what extent can such disparaged art, that originated in such a lowly ambience be integrated into the art landscape. The Crusader School's humour was one of the basic characteristics of the group. The major hypothesis is, that this humour, the refusal to take the collaborative activities seriously concealed the aesthetic character of these activities. Perhaps it is this, along with the authentic and absolutely uncompromising stand towards the establishment and the society that did not accept such a moral assessment, that is among the causes why the Crusaders remained to a certain degree outsiders up till now. It is assumed that some of the art theorists of the old school, with considerable influence in the future

writing of art history might have had issues with cultural memory.³ They would not accept such models of self-development and creativity, which characterized the Crusaders community, while the young generation of theorists have only this abridged information at their disposal. Aleida Assman examines the differences and the interrelationship between collective and cultural memory, which focuses on cultural characteristics.⁴ These studies have come forth as essential and central issues of interdisciplinary and multidisciplinary research. The research on the Crusaders School based on cultural memory issues includes exploration of fields such as history, political studies, literary studies and others. How do we approach history to question and contest authoritarian ideologies, revealing alternative narratives and how their practices represent the past while challenging the available memory, which was shaped by those forces.

Political consciousness and civil disobedience in conjunction with a playful state of mind, the encouragement of humour and play in artistic creations evidently generated a cultural environment that refused to make concessions. This was understood in its day, at the heyday of the manifold activities of the group, all kinds of criticism could be heard from its own members or associates but discouraged future discussion. Only recently, since group cooperation as a major theme has been getting increased attention in art history, does it seem that the interest has been intensifying in the Crusaders and their work.

It is important to concentrate on the time of the most significant political and social transitions in the life of the group, on the early stages of the so-called *normalization*, between 1968 and 1974, since I consider these transitions to be formative factors in the development of the group. The specifically Czech political, social and cultural development after the invasion of Czechoslovakia by the Warsaw Pact armies in 1968 had an impact on the many shifts in the field of the arts in that country and it is important to compare and interpret the motivation of making intermedia art

in the international and native unofficial art scene around 1968, the year of the student revolutions in the West and the year where the hopes of consolidating the emergent independent art scene in Czechoslovakia were diminishing. But the existing visual cultures in the country generated social and cultural codes that went far beyond the political iconographies. Unofficial art intervened in the dehumanizing situation as a corrective, as spiritual food. The Crusaders School used its intermedia, the ephemeral events, playful dialogues that were often drawn into scandal, nonsensicality or absurdity, to symbolize exceptional situations that freed human action from forcibly established norms. Vilém Flusser saw creativity as an activity designed to create something unlikely, as a definition for deliberate creations of wonderful situations.⁵ According to Mikhail Bakhtin, carnival was a theatre without a ramp, where everything was permissible.⁶ Being between art and life, it enabled flourishing of unusual rules that abolish social distances between the players in a communal performance that had no boundaries. Bakhtin's theory of the carnivalesque shows, that humour and the grotesque in arts is a corrective to repressive forms of power and a way of changing social reality in a positive direction.

The objective of those boldest fantasies with its provocations and trials was to create extraordinary situations in the search for the truth. Unlike some avant-garde groups in the West, the KŠ activities that displayed excess and grotesqueness did not contain elements of political radicalism, but they transmitted the content of general questions about the position of art and artist in society. Their individuality, independence and mobility across such streams in the society, that would refuse to give in, inevitably brought the Crusader School close not only to the underground, but also to the dissent movement. This landed several of the Crusaders in jail, some of them repeatedly, many of the main protagonists became signatories to the Human Rights Charter 77, and were consequently forced into exile by the coordinated efforts of the authorities.⁷

The Crusaders did not try to promote something specific in the arts. They looked for a chance to find a new perspective. Picnics, performances, the concept of a pub as spaces of 'empirical' exploration, many momentary rhetorical and dynamic physical exercises and the music performances of the groups own Midsummer Night's Dream Band⁸ were not considered to be an artistic program as such, but were definitely not perceived as random phenomena. Their significance was taken seriously, and, as postulated by Nepraš, a necessity was felt that they be emphasized.⁹

Steklík and Nepraš met sometime in 1960 and bonded for life. Nepraš broke up with his previous group of artists, the Šmidras' during the second half of the sixties, but he transferred some of their characteristic codes into KŠ - a certain conspiratorialism and a system of collective order and absurd rules. In Steklík he found a master of ritualization, a wizard of diminutive subversion. Thus, the so-called *poetics of weirdness* of the Šmidra group was transformed into a different position with the Crusaders. The parallel society to the contrived bureaucracy of the *nomenklatura*, the Kafkaesque office, appeared in a much more relaxed and playful form, associated with the subversion of pub-attendance with beer as the ideological drink of the community. The School's continuous solutions to non-existent administrative problems relating to pub quality and equipment, beer, staff and member behaviour were written up in the Crusaders *Notebooks* and discussed at pub meetings. Thus, somewhere in the mid-sixties originated the first conceptual action of the Crusaders, *Beer in Arts*. Over many years, KŠ gathered, mostly with the assistance of *secretaries*, students of nearby Colleges clad in white uniform coats, samples of beer in various pubs all over the country. Those samples were 'empirically' evaluated as to its taste, looks, smells etc, encased in resin and exhibited, at times when exhibitions were still permitted. Another frequent series of beer events, the Czech Parnass, were nonsensical contests, for example: who would be able to drink two mugs of beer more

rapidly than other contestants, to become either Alois or Vilem, one of the of the nineteenth century *literatti* Mrštík brothers.

The collective flourished after 1968, with the new formation of the Crusaders community. This culminated in the Spring 1970, after an exhibition of sculptures of Karel Nepraš and paintings of Otakar Slavík in the Galerie Václava Špály, Špálovka in short. This was the most progressive Prague gallery, managed since 1965 by the arbiter of Czech artistic life Jindřich Chalupický. This Špála Gallery showed the *crème de la crème* not only of progressive Czechoslovak art of the time, but also international art, from Duchamp to Beuys. Chalupický showed many KŠ artists in one woman / man shows, for example: Karel Nepraš, Otakar Slavík, the intermedia artists Naděžda Plíšková and Rudolf Němec. The painter Zbyšek Sion and the concrete poet and theorist of happening arts Vladimír Burda participated in major group exhibitions. The Špála Gallery showed several important performances of Czech action art of the late sixties as Brikcius' *s Idea na Patření Obrazu* [The idea of observing a the picture] and *Šachy* [Chess]. Brikcius was one of the first action artists in the Czech Republic and his happenings were renowned. Zorka Ságlová's event *Seno, Sláma* [Hay, Straw] was an unheard of gallery feat for Prague of that time (1969). Ságlová, another renowned action and conceptual artist was not KŠ, but her Crusader brother, Ivan Jirous with his wife Věra Jirousová, both art historians and poets, actively participated in her event, together with members of the Plastic People of the Universe group. Naděžda Plíšková showed an acclaimed intermedia performance, offering visitors goulash soup from a series of oversized sculpted metal spoons etc. Characteristically, the conceptual action of the poet Miloslav Topinka and the multimedia artist Rudolf Němec who planned to use the entire space of the Gallery was no longer permitted after 1971.¹⁰

Members of the Crusaders, artists who collaborated with Jindřich Chalupický and his Gallery, enjoyed the privileged position of artistic

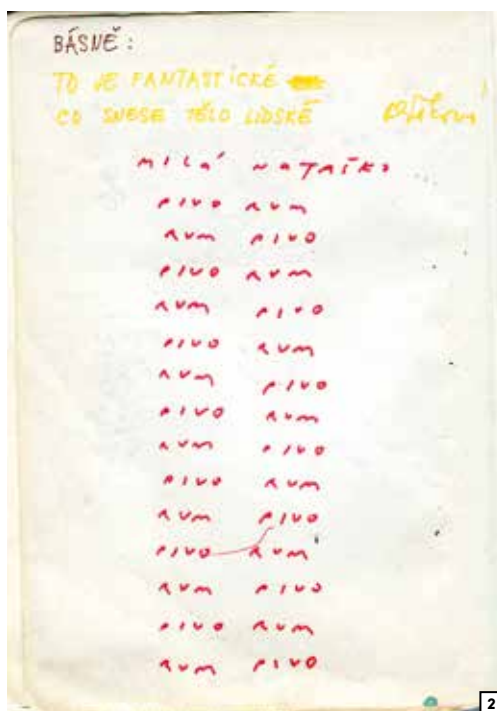
individuals for only a few years, roughly from the mid-sixties to the early seventies. With the change in political, social and economic conditions, their situation was drastically reassessed, as art as such was gradually liquidated by official structures and the privileges and successes that could be achieved in the free art world after the liberation and opening of the political system disappeared forever.

The newly established ruling structures no longer needed art as a propaganda tool, as had been the case in the fifties and early sixties. Nevertheless, they attempted to annihilate creative life. Only the *normalized* art was to be permitted, art that was primarily fraudulent and frequently of poor quality. Art as such had no value to the regime, but it could have become dangerous. According to Horckheimer and Adorno, art has to be ideological, because it is antithetical to the old social conditions.¹¹ Gradually, artists who did not actively collaborate with the newly established political and cultural structures, were prevented from publishing and exhibiting their work. Galleries and free media were gradually closed down, exhibiting, publishing etc. became impossible. Apart from being barred to function as creative artists, writers or musicians, the economic base of the artists, poets and writers was thereby, through a slow process, definitely removed by the early seventies.

The following decree of the Ministry of Czechoslovak Culture dated September 18, 1969 was addressed to all public museums and art galleries. This self-explanatory specimen was received in the Špála Gallery.¹²

According to § 1, it is punishable as a civil offence, unless proven a criminal offence under the Criminal Code, with imprisonment up to three months or a fine up to 5.000 Crowns or to both sentences in case of participating in an event (on the Gallery premises, meaning for example, action art) that might compromise public order.

The same applies to persons who publicizes or supports such an action, who disobeys



1. KŠ Notebook, 1971, poems by Naděžda Plíšková and Jan Steklík, 8smička Foundation
2. KŠ Notebook, 1971, Jan Steklík et al, 8smička Foundation
3. Inventory of Říp - Křižovnická škola, 1970, Jan Steklík with the inventory sample, photography Helena Wilsonová
4. Jan Steklík, KŠ, Beer Love, Lemberk 1971, photography Jan Ságl
5. Inventory of Říp - Křižovnická škola, 1970, In a pub on the way, photography Helena Wilsonová
6. Křižovnická škola, Inventory of Říp, 1970, The pub whose name was not U Tománků, photography Helena Wilsonová
7. Beer Jugs exhibition of František Maxera in the pub Chez Lojzys, 1972, with KŠ and the Prague underground, photograph Helena Wilsonová
8. The KŠ Midsummer Night Band playing for the Crusaders, 1975, photographer N.N.
- 9, 10, 11. Beer Calendar of the Crusaders School, 1972, Pub U Svitáků, photography Helena Wilsonová



4



5



6



7



8



9



10



11

the demand to maintain public order, or whoever incites others to disobey this demand.

Gallery directors shall ensure that paintings and other works of fine art that are in opposition to the important national interests will not be exhibited in galleries and that promotion materials and other printed matter (posters, invitations, catalogues, etc.) as well as vernissage speeches, discussions, etc. are not used against this official demand.

Art commissions, councils, advisory councils, etc., have to ensure when considering proposals for reproduction or other realization of works of art these works correspond to the cultural political line of the state...¹³

The artists, who were previously members of the State Union of Artists, were excluded from the newly created Union (December 21, 1970), with an exclusively regime-compliant, selective, vetted membership, and were automatically re-registered in the Fine Arts Fund.¹⁴ Although this Fund guaranteed the status of a free profession, without which artists would be considered *parasites* and thus liable to persecution, it did not permit artists, who were not compatible with the new rules, to exhibit and they were barred all their official sales. Later, the Crusaders who signed the Charter 77 (apart from them, only two or three other visual artists were signatories), were expelled even from this Fund, lost the status of freelancers, lost the right to keep a studio and the right to buy art utensils like professional paints etc, in government-controlled stores.¹⁵ Since they were under control of the authorities, they had to take jobs like manual labourers, water pump workers, night watchmen in factories etc.

The anthropologist Viktor Turner deals with intermediate states, transitional phases in the course of life, such as the period between childhood and adulthood, periods of sharp changes in social conditions, the dividing lines

between the alien world and the environment with which man is familiar. He calls these threshold transitional states liminality. In these intermediate states, it is possible to create a new society, *communitas*, a community without clear social structures, which can achieve equality for the duration of the ritual or game. Like Bakhtin, using the example of carnival and ritual as a means of social renewal, Turner points to situations where all hierarchical rules for communities that have experienced a serious turning point – a situation of rupture of social norms – are abolished. Such a state of unstable interexistence, a transitional space, was symptomatic of normalization – a completely extraordinary situation, but at the same time, albeit for a very short time, it opened up possibilities for the experiments of the Crusader School, for dancing merrily not on a volcano, but on the edge of a dung heap. Interpersonal communication has become a phenomenon of freedom. Liminality is or can be a part of society, and Turner refers to his other concept, liminoidity, as to an escape from social oppression. *Communitas* allows you to feel and abolish the boundaries that divide individual actors. The Crusaders correspond to Turner's normative forms of *Communitas* – creative subcultures or groups that, despite societal pressures, separate themselves in anti-structures from institutionalized communities.¹⁶ The Crusaders pub society created a carnivalesque community, which Steklík later described as a kind of strange, egalitarian hierarchy. Corporeality and authenticity were constants of both the common and individual being of the members of the KŠ. In the early seventies, various events were created, which exemplify the activities of the KŠ, events in the pub – the Crusader stage – and in the natural environment. At that time, the reduced, compact School lived with a playful, romantic-utopian attempt to avert the shock it experienced when confronted with how the society had fallen apart.

The contemporary attempts to merge life with art, the idea of social rebirth through art appeared in many avant-garde movements.

The maxims that George Brecht maintains about the Fluxus movement¹⁷ can in part be applied to the Crusaders: that there has never been any attempt to agree on aims or methods; that individuals with something unnameable in common have simply naturally coalesced to perform their work. Brecht felt that *this common something* was a feeling that the bounds of art were wider than they have conventionally seemed, or that art and its long-established boundaries were no longer useful. He maintained that individuals in Europe, the US, and Japan have discovered each other's work and found it *nourishing (or something)* and have grown objects and events which were original, and often uncategorizable, *in a strange new way*. Ivan Jirous, the theorist and art-critic of the Crusaders, who was since 1973 six times jailed by the regime, goes even further.¹⁸ He does not hesitate to describe Brecht's *this common something* as love: he holds that the *fantastic situations* taking place in the crusaders domicile - the Czech pub - were creations of a private community of people, who loved each other. Nepraš, the Director of the group, characteristically states that the Crusaders communications may have appeared like happenings, but this was not their intention. "There was no need for a label, since the Crusaders lived what they were doing."¹⁹ Slavík's frequently cited paraphrase of Luke 2:7 "Nebylo pro ně místa v hospodě"²⁰ alludes not only to the sometime phenomenon of being thrown out of a pub, but also to the deprivation of the artist in the *normalized* world, while the regime gradually succeeded in reversing the cultural and social processes that were haltingly but seemingly permanently established in the second half of the sixties.

The Domicile

In his article on the Crusader School, one of its members, the psychologist Vladimír Borecký sees the original Crusader pub as a fusion of a pub and a temple. He describes the Heideggerian *in der Welt sein* by paraphrasing *im Gasthaus sein* as

a dimension of being that anticipates the pub and places it imaginatively around itself in any place and, according to the philosopher Ivan Dubský, a Nietzschean scholar, who was associated with the Crusaders, in a specific time, the time of the drinker (*tempus bibuloris*).²¹

The time of the pub, says Bakhtin, passes in carnevalistic time, when historical time is turned off. This time takes place in an unlimited number of radical transformations and metamorphoses.²² The time of the Crusaders did not take place in the normal time of the thwarted Czech culture, it unfolded in a carnivalized time. What is the concept behind the time of adventure - time in the pub - and what are its social implications? What role do fate and chance play here? Bakhtin asks questions about the formation of time. The duration of adventurous time is only a substitute duration, but at the same time it also contains fundamental sociological narrative or existential dimensions. The time of adventure is connected with the negation of progress and development, because adventure leaves no traces in biographical time.

The pub was an integral part of the existence of the Crusaders, its generating medium. The space of the pub became the domicile of the KŠ, which substituted it for the non-existent other shelters. The pub played the role of a habitat, a living space and a home in which people created, lived, drank beer, sometimes even ate and slept. The pub provided the fragile security and safety of a home in precarious existential conditions. Creative individuals took refuge in this pub society, where the pub took over the role of a theatre stage in the middle of life. The pub as a social construct worked, at least temporarily as a space for therapy and (mostly) friendly communication, as an oasis for KŠ performers, defined by an attitude of similar values and principles with collective consciousness. The principle of 'necessary stupidity' was defined by William Kentridge as the ability of an artist to function simultaneously in different forms. According to Kentridge, 'this necessary stupidity or foolishness' – an activity that cannot be explained rationally – must

be practiced by the artist all the time.²³ This disposition was completely fulfilled by the KŠ in their life in the pub.

Michel Maffesoli, a sociologist who in his youth was associated with group collaborations with Guy Debord's SI,²⁴ and with its German artistic offshoot, the SPUR group,²⁵ considers the pub to be a stage, an epiphany of the Dionysian, a space for disinhibition.²⁶ Being in the pub 'relaxes languages and connects bodies.' The pub is a place par excellence for creative sociability and a call for integration. Everyday life in a pub deals with social phenomena that cannot be reconciled with the postulates of rationalism prescribed by standardized social orders. In the sociology of everyday life - i.e. the daily playful stay in the pub - this *everyday* became a means for creative activity. These Crusaders activities transmitted the content of general questions about the position of art and the artist in society through play. In group work, theatricality, playfulness, vitality, self-irony and uncompromising self-reflection were appreciated. In the ritualization of everyday life, the pub became a metaphor for being, an infrastructure of artistic and cultural expressions - with beer as the foremost artefact. A meeting place has been elevated to art. The pub environment, notwithstanding whether it was comfortable or aesthetic, played a central role in the group's communicative community. Here, a subversive laughter culture was cultivated, which arose when political and cultural power systems asserted their domination by means of restrictive control and restriction mechanisms.

The search for survival in a difficult time resulted in a utopian settlement of another world, in a pub as an alternative home for another life. Bakhtin's *Menippea*, Menippean satire, which always contains various genres, is intrinsically motivated by a basic philosophical goal, the search for truth in the play, in fanciful situations where carnivalesque existence and its culture of laughter allow for the temporary abolition of the social order and thus the existence of a the cathartic role of laughter ensured

emotional survival. Before laughter there was first a subversive thought.²⁷ The laughter of the Crusaders was creative, liberating and reflective. The humour and laughter in the pub had a socio-positive effect. They strengthened the cohesion of the group, opened up spaces for community and equality among laughers. This is how a different understanding of openness, overcoming distance, laughing at oneself was created. With this laughter, invention and courage, the pub became a scene of liberation, in which a symbiosis of body and spirit was found.

Beer-Works of the School

Before Nepraš and Steklík created their continuous event *Beer in Arts* in the second half of the sixties, their first cooperation began with publishing of cartoon humour, frequently with the beer leitmotiv. Steklík's drawings were formally perfect, intelligent, inventive and exceptional. He experimented with the medium from free representational drawings to cartoon humour. His playful subversive drawings were congenially complemented by drawings of Nepraš, one of the greatest Czech sculptors, who was a draughtsman able to connect, as in his sculptures, the tragic with the comical. Those grotesque drawings were neither caricatures, nor jokes, rather a black humour, an elevation of a cartoon humour to a reflective, subversive existential instrument. Steklík was passionately committed to beer as to a tolerant principle of existence. It was significant, that the Crusaders in their *Beer in Arts* never criticised or differentiated between the kinds of beer in their game, in their beer inspection. It was the empirical, cool, if subversive assessment of the beer culture as a sign of the cyclical and symmetric model of the interhuman communication. Jozef Cseres maintains in his Steklík's monography that Steklík became beer in the sense of the Deleuzian concept of becoming, and turned his coexistence with beer into a work of art.²⁸

Steklík began to create the documentation, the reflection on the beer ethos of the School through the only existing record and archive of the ephemeral art of the Crusaders, the exercise book, the school and work-book, the *Notebook*. It originated on the pub table and always offered a forceless possibility of its activation. In the surviving *Notebooks*, the atmosphere of belonging of the Crusader *communitas* has been preserved to this day. From their reservoir of action, the spirit and joyful mood of the participants shine through. Steklík *et al.* wrote down all spontaneous ideas in the Crusader Schools *Notebooks*, Steklík burned them, fed them with beer and food (especially sauces), with art, artefacts, kept and lost them on the way. The booklets run like a red thread through the existence and history of the Crusaders. The *Notebooks* are both an archive of the KŠ and its in-between space – something between a notebook, a concept, a school or class cooperation and, last but not least, a collection of playful crusader follies. The *Notebooks* created nonsensical information and entertainment with specific codes that were optimal for maintaining the dialogic structure of the Crusaders Symposium. The more the participants differed, the richer the pseudo-messages obtained, which led to consensus and discourse. The world of these texts – figurative and of pictorial codes, sketches spread on the surface of notebooks, took place in the world of a pub, where the experience of space was synchronized with imagination, with various concepts and foolishness. The *Notebooks* contain a multitude of beer work-events or projects, for example *Project of Beer Mushrooms* (Steklík was a dedicated Cage fan), *Mushrooms in the Form of Beer Foam*, a request of a *Patent for a Beer Thermometer*, a request for a *Psychological Research of Beer*, joint drawings of *Beer Foam Formations*, a patent of a *Beer-time*, several haikus-limerics on beer etc.²⁹

In this article there is no space to enumerate all Steklík's beer-works of the sixties and seventies, his drawings of beer mugs in various stages of fullness, drawings of kegs, the

taps, the countless drawings on beer coasters etc. He instituted a conceptual beer-work, using the prints of the real beer tab markings as symbols, thus creating a poetic convolute of a *Beer Calligraphy*. His *Cosmic Brewery* was an event where the random structures in beer foam are correlated to astronomic constellations. A concept of the *Říp Pilgrimage*, Říp being the mythological mountains of the Czechs, originated in a tavern and took place instead on the peak of the mountain, in a pub not far from the start of the quest. The photographic documentation from the KŠ photographer Helena Wilsonová shows, that notwithstanding the fact that the action was aborted, the Crusaders were satisfied with the outcome.

From the interview of Ivan Jirous with Karel Nepřaš:³⁰

KN: For example, the main event, or the only collective one that went on throughout this year, was the Crusaders Calendar. November and December are actually left, so you can say that it's practically finished. I think that this is the event that describes the Crusader School properly. Similar was the taking of the beer samples – because that's something we do always and normally. We're sitting in a pub – and we're drinking beer there, and to capture it in this way, to photograph it, I think that's the height of absurdity. This is really absolutely mundane, the everyday, taken out of context by emphasizing the last day of the month, although it doesn't matter at all, because we would be there at any time. I think this goes deeper – through the surface.....

IJ: The most important thing about the Calendar seems to be that there is actually a complete cancellation and denial of the event, it is no longer there as anything of substance.

KN: yes, that was my dream, my events were just these. That's what I wanted, that's

what I did with Honza (Jan Steklík) - the beer samples. Registry-mere registration that this and that, and that, and that, and no one can take it. It is not important whether things are brought to an end. A thing that's evolving, or too alive, can't worry about documentation—that's not the point. Nowadays, it often happens that a complete stupidity is properly documented and presented as something far more significant than what it originally was. I really like the way Honza is doing the *Beer Calendar*. With that simple approach. I'm just an enemy of the big photo shoot of all the events, because then it leads to the pomp we were talking about a moment ago, it's actually being made again.....

This part of the interview concerns Steklík's the Crusaders action of the *Beer Calendar*. At the end of 1971, Jan Steklík commissioned Helena Wilsonová to document the *Crusaders Calendar* - an event he had just conceived. From the beginning to the end of 1972, starting in January, the members of the Crusaders who were free that day were supposed to meet on the last day of the month in the pub U Svitáků, and do what they always did. Helena was supposed to capture the events of that day photographically. The everyday life of the Crusaders, sitting around and drinking beer, a common event with unplanned procedures, was to be mapped. By photographing the *Calendar*, the participants became conscious participants in Steklík's event, which characteristically represented the blurred line between art, documentary and life, when the everyday was elevated to an event. In this *Calendar*, the members became participants, sitting in the pub became a visual representation that gave a different meaning to everyday spontaneous encounters. The *Calendar* is the essence of the Crusaders' documentation, the deception of iconic images and at the same time a reflection of their reality.³¹

Steklík made various sound art concepts with beer, assembled many beer collages. Famous were his actions of *Beer Orgasm* (with Finnish artist Outi Heiskannen) or his frequently repeated actions of *Beer Loves*, where the mugs (not the human carers) kiss and embrace.

But Steklík was, of course, not the only Crusader, who worked and lived with beer. Jindřich Chalupecký said about Eugen Brikcius, that he has only beer and radishes in his head (after taking dislike to his visionary concept of *Roof Terrace Gardens* where radishes were to be raised). Chalupecký hated beer culture, the Beer Boheme, he held that beer is the death of the Czech nation.³² Although he respected members of the Crusaders as individual artists, he detested the group with its tavern activities. In 1967, Brikcius created the happening *Still Life with Beer*. It took place on the Prague Kampa island. The basis was the artists inspiration with pub conditions, where the guest optically overshadows the beer mugs, which, however, should excel, and that not as a drink, but as a subject of aesthetic evaluation.³³ The happening was perceived as a mysterium, a ritualistic mystification, where the filled beer mugs were carried out of the pub and deployed in the terrain by the participants, who had to kneel on the sidewalk, with the forehead to the wall. A beer environment on the street transformed the function of the beer mugs to an aesthetic view of shapes and colours, transposing customary pub scenery into a different setting, creating a glittering still life in a free space. The action, as usual, was dispelled by the police. In 1970 Brikcius created another beer action, the anthropometrical exercise *The Homage to Master Horský*, originally designed for the London Arts Lab. Horský was Brikcius' childhood friend, who liked to drink beer (or rather was a drunkard) and at the time of the performance was not in England. Brikcius served as his substitute, although he showed in the background some photographs of Horský, emptying his mug in one go. This was accompanied by the famous song *Roll Out the Barrels*. The Horský substitute (Brikcius)

had to empty ten beer mugs on the stage, relieving himself behind the curtain, with an amplified sound of the urination. This exercise was repeated in a theatre in Czechoslovakia, in Ostrava a year later with considerably less success.³⁴ Rudolf Němec, another Crusader was blowing into the bear foam, creating various shapes, which he sketched and later cut into cardboards cutouts, creating solid *Beer Clouds*.

Naděžda Plíšková, an exceptional printmaker, draughtsperson, ceramist, sculptor and poet created numerous beer-works. Her graphic art contained inspired drawings, dry needles and prints on the beer theme - mugs in various stages of filling with beer, comics of beer, small beer mugs, big beer mugs, a *Case for Beer*, *Ten Gentlemen and One Lady* etc. Plíšková coined the term of the *Pub Romanticism*, one of her Poetry Collections was published under the same name. She created a ceramic and textile assemblage of a *Beer Hamper*. In print as well as later in sculpture she created a funereal *Monument for My Husband*,³⁵ where she placed on the top of the tombstone two bronze beer mugs, one of them standing, the other partially overturned.

Jindřich Procházka, a creator of concrete and visual poetry included beer in his typograms, his narrative poems. Otakar Slavík painted in his oeuvre several *Men with Beer*, amongst them a portrait of *Ivan Jirous in a Hat with a Beer*. One of his beer paintings was reportedly shredded by his then wife, because of her antagonism to beer. In the taverns, the group members played many severe battles with beer coasters, Ivan Jirous made sometimes a small event of devouring a coaster. The Crusaders collective sometimes poured beer over each other, as a homage to the wine libations of the antique Symposium.

The beer-works of the Crusaders were by far not the only arts output of the *communitas*. In addition to many other topics and activities, there were big actions trips (with active participation of the Midsummer Night Dream Band) taking place in the seventies, mostly away from Prague

that had become dangerous for such activities. The everyday life in the pub as space for creative community was intertwined with the ritual of existential nonsense, which led to creativity, but also contained the basic tragedy of existence. Social changes and personal experiences of people who found themselves in the unexpected situation of losing even the precarious security of being, sometimes escalated into an open crisis. But this is another story, where, of course, beer still plays one of the major roles.

Notes

¹ The myth is, that the one proclaimed the other.

² With exhibitions of the KŠ individual artists, group exhibitions, publications, lectures I am currently completing a PhD on the topic in the Philosophical Faculty of the Brno Masaryk University. Last but not least, I am (was) a member of the group since 1970, as titular professor of decorative frames.

³ Marie Klimešová, "České výtvarné umění druhé poloviny dvacátého století," In *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945-1989*, edited by Josef Alan et al. (Lidové noviny, 2001), 385, 395-397.

⁴ Aleida Assmann, *Der europäische Traum. Vier Lehren aus der Geschichte* (München: C.H. Beck, 2019), 132.

⁵ Vilem Flusser, *Die Revolution der Bilder. Der Flusser Reader zu Kommunikation, Medien und Design* (Mannheim: Bollman Verlag, 1995), 215.

⁶ Michail Bachtin, *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*, translated by Jaroslav Kolár (Praha: Argo, 2007), 136 ff.

⁷ Charter 77 was a Czechoslovak civil rights initiative document, which arose from a background of solidarity of an informal association of persons, who asked the government to respect civil and human rights.

⁸ Named after the incapable mechanicals from the Shakespearean play. The group played together with several underground groups, like Plastic People of the Universe, DG 307 etc., thus becoming one of the first occasions when KŠ merged with the underground and later with the dissident movements.

⁹ Duňa Slavíková, *Křižovnická škola čistého humoru bez vtípu*, Catalogue of Exhibition, edited by Duňa Slavíková (Roudnice nad Labem: Galerie umění Roudnice nad Labem, 2015), 12.

¹⁰ This and further, see note 9 and Duňa Slavíková, *Křižovnická škola I-III*, as well as Jirous, *Zpráva o činnosti Křižovnické školy*, 1-7. Copy of the Topinka/Němec Gallery concept in the archive of the author.

¹¹ Max Horkheimer and Theodor Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* (Frankfurt a. Main: S.Fischer Verlag, 1986), 117.

¹² Document in the archive of author.

¹³ Edict of the Czechoslovak Ministry of Culture No. 12.494/69.

¹⁴ Jiří Mikeš, "Svaz českých výtvarných umělců v době normalizace" (Master Theses, Masaryk University, 2013), 2.

¹⁵ This concerned following Crusaders, who were interrogated, harassed and persecuted: artist Eugen Brikcius jailed 1973, forced into exile, artist Olaf Hanel, forced into exile, artist Jan Šafránek, forced into exile, artist Otakar Slavík, forced into exile, musician and poet Vratislav Brabenec, jailed 1976, forced into exile, Ivan Jirous, art historian and poet jailed six times, Věra Jirousová, art historian and poet jailed, Jaroslav Kořán, writer and translator, jailed, Jiří Daníček, poet, jailed etc.

¹⁶ Victor Turner, *Vom Ritual zum Theater: Der Ernst des menschlichen Spiels* (Frankfurt a. Main: Campus Verlag, 2009), 84-89.; Victor Turner, "Variations on a theme of Liminality." In *Secular Rites*, edited by Sally F. Moore and Barbara C. Meyerhof (Assen, Netherlands: Van Gorcum, 1977), 36-37, 40.

¹⁷ George Brecht, "Something about Fluxus," *Fluxus Newspaper* no.4 (June 1964): 5.

¹⁸ Ivan Jirous, "Zpráva o činnosti Křižovnické školy," in *Magorův zapisník* (Praha: Torst, 1997), 125-133. This article was the first attempt to establish and critically evaluate the Crusaders as an art collective. It came out as samizdat issue in 1972; then published in the samizdat paper *Vokno*, no. 80 (December 1979); and several times after 1990; official publication was in 1991 in the Catalogue of the KŠ exhibition, edited by Věra Jirousová, Středočeská galerie Praha and Galeri umění Hradec Králové, later in *Výtvarné umění* 3-4 (1995). However frequently in a slightly changed wording. See Bibliography.

¹⁹ Ivan Jirous, "Zdá se že v současné době používáš," interview with Karel Nepraš from 1972, remained in manuscript as samizdat issue. Published together with another interview of Jirous with Nepraš under the common title Karel Nepraš, *Život jde přes nás* in the catalogue of the Nepraš exhibition *Sitting, Standing, Walking*, Prague Belvedere, 2002. I am referring to a text published in: Ivan Jirous, *Magorova Oáza* (Praha: Torst, 2019), 205-221. See bibliography.

²⁰ There was no place for them in the inn.

²¹ Vladimír Borecký, *Odvrácená tvář humoru* (Liberec Praha: Dauphin, 1996), 79-81; Ivan Dubský, "Čas pijáka," samizdat 1972, published 1991, 65-7.

²² Michail Bachtin, *Chronotopos*, translated by Michael Dewey (Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 2016), 140-141.

²³ William Kentridge, *Charles Eliot Norton Lectures. Six Drawing Lessons: In Praise of Shadows*. Harvard University Press, 2012., *You Tube*, <https://www.youtube.com/watch?v=cdKkmSqYTE8>, accessed 10.4.2014.

²⁴ Situationist International (SI) was a neo-avantgarde movement based on the theory of the concept of the spectacle, a strong societal criticism, originated in the fifties and sixties in France, reference see Guy Debord, *The Society of the Spectacle*, 1967.

²⁵ SPUR was a revolutionary artistic collaboration of artists, 1957-65.

²⁶ Michel Maffesoli, *Der Schatten des Dionysos. Zu einer Soziologie des Orgiasmus*, translated by Martin Weinmann (Frankfurt a. Main: Syndikat, 1986), 140. Maffesoli has rather in mind the wine than beer taverns, however, the principle remains the same.

- ²⁷ Bachtin, *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*, 136 ff.
- ²⁸ Jozef Cseres, "Pivní Jan od Kříže," in *Steklik*, Jozef Cseres and Tereza Petiskova, eds. (Brno: Host; Dum umeni Brno, 2022), 182.
- ²⁹ Some of the *Notebooks* still exist, and, since some were appropriated, they found their way as the first (and probably the last) Crusaders artefact into the art trade. Thankfully, they were bought by a friendly, albeit private Gallery, so they can be researched.
- ³⁰ See note 19.
- ³¹ See Slavíková, *Křížovnická škola II*.
- ³² This was reproduced by several friends, remark by author.
- ³³ Eugen Brikcius, *Můj nejlepší z možných životů* (Praha: Pulchra, 2012), 67.
- ³⁴ Ibidem, 87. The author witnessed both performances, the Ostrava intellectual Ivan Binar witnessed the expectations of his city. The public in Ostrava was starved for high culture and expected something totally different.
- ³⁵ This being no other, than one of the Directors of the Crusaders, Karel Nepraš.

Bibliography

- Assmann, Aleida. *Der europäische Traum. Vier Lehren aus der Geschichte*. München: C.H. Beck, 2019.
- Bachtin, Michail. *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Translated by Jaroslav Kolár. Praha: Argo, 2007.
- Bachtin, Michail. *Chronotopos*. Translated by Michael Dewey. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 2016.
- Borecký, Vladimír. *Odvracená tvář humoru. Ke komise absurdity. Expozice křížovnické školy*. Liberec Praha: Dauphin, 1996.
- Brecht, George. "Something about Fluxus." *Fluxus Newspaper* no.4 (June 1964).
- Brikcius, Eugen. *Můj nejlepší z možných životů*. Praha: Pulchra, 2012.
- Cseres, Jozef. "Pivní Jan od Kříže." In *Steklik*. Edited by Jozef Cseres and Tereza Petiskova, 181-194. Brno: Host; Dum umeni Brno, 2022.
- Flusser, Vilém. *Die Revolution der Bilder. Der Flusser Reader zu Kommunikation, Medien und Design*. Mannheim: Bollman Verlag, 1995.
- Horkheimer, Max and Theodor Adorno. *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt a. Main: S.Fischer Verlag, 1986.
- Jirous, Ivan. *Magorova Oáza*. Praha: Torst, 2019.
- Jirous, Ivan. *Magorův zápisník*. Praha: Torst, 1997.
- Kentridge, William. *Charles Eliot Norton Lectures. Six Drawing Lessons: In Praise of Shadows*. Harvard University Press, 2014.
- Klimešová, Marie. "České výtvarné umění druhé poloviny dvacátého století. Alternativa a underground, umění a společnost." In *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945-1989*, edited by Josef Alan et al. Lidové noviny, 2001.
- Maffesoli, Michel. *Der Schatten des Dionysos. Zu einer Soziologie des Orgasmus*. Translated by Martin Weinmann. Frankfurt a. Main: Syndikat, 1986.
- Mikeš, Jiří. "Svaz českých výtvarných umělců v době normalizace." Master Theses. Masaryk University, 2013.
- Slavíková, Duňa. "Křížovnická škola čistého humoru bez vtipu." In Catalogue of Exhibition, edited by Duňa Slavíková. Roudnice nad Labem: Galerie umění Roudnice nad Labem, 2015.
- Slavíková, Duňa, "Křížovnická škola series" in *Revolver Revue, RR*, No.135, 136, 137 (2024).
- Slavíková, Duňa, *You Tube* from the international KŠ conference in Libri Prohibiti library Prague from January 19, 2023, which I organized, article, "Study-Time and Space: Pub as a Scheme of Relations," published in *Voknoviny*, www.voknoviny.cz, no 31, March 2023, p.42-44.
- Turner, Viktor. "Variations on a theme of Liminality." In *Secular Rites*. Edited by Sally F. Moore and Barbara C. Meyerhof, 36-52. Assen, Netherlands: Van Gorcum, 1977.



Sekcja / Section

Dlaczego nie było
wielkich artystek?
Historia sztuki
w Polsce pięćdziesiąt
lat od publikacji
słynnego eseju Lindy
Nochlin / **Why Have
There Been No Great
Female Artists? History
of Art in Poland
Fifty Years Since the
Publication of Linda
Nochlin's Famous
Essay**

Red. / Edited by Karolina Łabowicz-Dymanus



Karolina ŁABOWICZ-DYMANUS

Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk

O HISTORII SZTUKI W POLSCE W PIĘCDZIESIĄT LAT OD PUBLIKACJI SŁYNNEGO ESEJU LINDY NOCHLIN

Pięćdziesiąta rocznica publikacji eseju Liny Nochlin stała się inspiracją do refleksji nad polską feministyczną historią sztuki i zmianami, którym ulegała ta metoda na przestrzeni pół wieku.¹ Do namysłu na ten temat zostały zaproszone osoby uczestniczące w konferencji, zatytułowanej: *Dlaczego nie było wielkich artystek? Historia sztuki w Polsce pięćdziesiąt lat od publikacji słynnego eseju Lindy Nochlin*. Wydarzenie zostało zorganizowane w listopadzie 2021 roku, a wszystkie wystąpienia dostępne są na stronie facebookowej Instytutu Sztuki PAN.

Druga konferencja zatytułowana: *Kobiety. Sztuka. Społeczeństwo* z czerwca 2022 roku była skierowana do najmłodszego pokolenia badaczek i badaczy, których głosu zabrakło rok wcześniej. Oba wydarzenia zostały zorganizowane przez Pracownię Dokumentacji Sztuk Wizualnych dwudziestego i dwudziestego pierwszego wieku IS PAN jako część projektu uzupełniania zasobów archiwalnych o dokumentację twórczości artystek, znacznie słabiej reprezentowanych w zbiorach niż twórczość artystów. Rocznicą ukazania się tekstu Nochlin po raz pierwszy oraz ćwierćwiecze od jego tłumaczenia na język polski stały się okazjami do przyjrzenia

się bliżej feministycznej teorii sztuki w Polsce. Obie konferencje zgromadziły znakomitą reprezentację kilku pokoleń badaczek i ujawniły pojawienie się w młodszym pokoleniu feministycznych badaczy. Pokazały także rosnące zainteresowanie, zarówno aktywizmem na rzecz feministycznej historii sztuki, jak i popularyzacją wiedzy o działalności artystek oraz ich życiorysach.

Osoby prezentujące badania podczas obu konferencji kierowały się tropem Lindy Nochlin, zadając przede wszystkim pytania o uwarunkowania społeczne i mechanizmy instytucjonalne, które wpływają na widoczność kobiet w obszarze sztuki. To właśnie amerykańska badaczka proponowała metodę kluczową dla postrzegania feministycznej historii sztuki. Metoda ta miała polegać nie na wyszukiwaniu nazwisk i odkrywaniu dorobku zapomnianych artystek, ale na krytycznym przyjrzeniu się podstawowym kategoriom historii sztuki, jak na przykład twórczy geniusz. Jednak najważniejszym elementem proponowanej metody była identyfikacja i analiza mechanizmów wykluczenia artystek z obszaru sztuki, a także badanie społecznych i instytucjonalnych uwarunkowań, przez które działalność kobiet ule-

gła marginalizacji, zarówno w historii sztuki, jak i w jej obszarze. Ponadto autorka nie tyle przyglądała się osobistym motywacjom obecnym w twórczości kobiet, ile raczej temu, jak zorganizowane były warunki tworzenia i dlaczego przedstawiciele pewnych grup społecznych z łatwością mogli zostać artystami w profesjonalnym tego słowa znaczeniu, a przedstawiciele (w szczególności przedstawiciele) innych grup, zmagali się z szeregiem ograniczeń i dyskryminacją.

Niewątpliwy wpływ na najnowsze badania z zakresu historii sztuki oraz zmiany paradygmatu, zauważalne w wypowiedziach osób uczestniczących w obu wydarzeniach, miały opracowania z zakresu nauk społecznych rzucające nowe światło na sytuację kobiet w Polsce w drugiej połowie dwudziestego wieku. Takie jak: tom *Kobiety w Polsce 1945–1989. Nowoczesność, równouprawnienie, komunizm* (2020) czy książka Małgorzaty Fidelis *Kobiety, komunizm i industrializacja w powojennej Polsce* (2015). Obie publikacje zawierają rozdziały metodologiczne, w których proponują, jak wykorzystać kategorię płci w studiach historyczno-kulturowych.

Niemniejsze zasługi dla rozwoju studiów feministycznych w Polsce miały znakomite badaczki zaproszone na pierwszą z konferencji, mającej na celu przyjrzenie się temu, jak tekst Nochlin wpłynął na polską historię sztuki i na badania nad twórczością kobiet w Polsce oraz jakim przemianom badania te ulegały na przestrzeni pięciu dekad. Kontekst konferencji stanowiły także koncepcje badawcze Lindy Nochlin przedstawione w książce *Realizm* wydanej w 1971 roku i przełożonej na język polski w 1974 roku przez historyka i filozofa sztuki Wiesława Juszcza (oraz Tomasza Przystępskiego). Oraz recepcja polskiego tłumaczenia eseju: *Dlaczego nie było wielkich artystek* z 1999 roku w tłumaczeniu historyczki sztuki i działaczki feministycznej Barbary Limanowskiej w czasopiśmie Ośrodka Informacji Środowisk Kobietych Ośka.² Wśród znakomych badaczek, których myśl kształtowała polską feministyczną historię sztuki znalazły się autorki pionierskich tekstów: Agata Jakubowska, Izabe-

la Kowalczyk, Joanna Sosnowska, Ewa Toniał, a także badaczki młodszego pokolenia: Agnieszka Rejniak-Majewska,³ Magdalena Kasa oraz Karolina Majewska-Güde.

Podczas konferencji jako pionierka metody Nochlinowskiej w Polsce została wskazana jednoznacznie Barbara Baworowska (1941-2022). Jej artykuł *Sztuka kobiet* z 1978 roku przedstawiał program 'sztuk feministycznych,' wyznaczony przez nowojorski kolektyw artystek i aktywistek Women Artists in Revolution, działający od 1969 roku na rzecz zwiększenia udziału artystek w wystawach w galeriach i muzeach oraz kolekcjach.⁴ Baworowska przyjrzała się wzrostowi zainteresowania sztuką kobiet po obu stronach oceanu na przestrzeni lat siedemdziesiątych. Autorka wskazała znaczącą zmianę w postrzeganiu sztuki kobiet w sztuce, obserwując szybkie przejście do powszechnego zainteresowania nie tylko działaczek emancypacyjnych, ale też tradycyjnych krytyków i znawców historii sztuki. Jako przykłady przytoczyła m.in. teksty, które pojawiły się np. w czasopiśmie *Magazin Kunst* czy *Studio International*. Należy jednak pamiętać, że były to jednak pisma skupione wokół neoawangardy i – choć dziś należą do klasyki – w tamtym czasie nie wyznaczały kanonu historii sztuki. Krytyczka sugerowała także rozróżnienie na sztukę uniwersalną i sztukę feministyczną. Idąc tropem Nochlin, uważała natomiast, że to właśnie rozbijanie kulturowych i artystycznych determinant społecznych jest najważniejszym czynnikiem służącym przebudowaniu kanonu. Jako pierwszą wystawę feministyczną w Polsce wymieniła tę zorganizowaną w 1978 przez Natalię LL we wrocławskiej PSP Jatki. Polska artystka zestawiała wówczas swoją pracę z dokonaniem artystek zachodnich: Suzy Lake, Noemi Maidan oraz Carolee Schneemann. Recenzję tego wydarzenia, autorstwa Baworowskiej, poddała analizie Ewa Toniał. To ona swą książką *Olbrzymki* wyznaczyła na lata metodologię badania artystek czasów PRL, a w czasie konferencji wskazała na aktualność tekstu Baworowskiej. Z jednej strony, jak podkreślała, uhistoryczniał on sztukę kobiet, ale też był rozpoznaniem tego, co

jest sztuką feministyczną na Zachodzie oraz wskazywał postulaty, takie jak np. wprowadzenie nauczania o sztuce kobiet do programów nauczania.⁵

Toniak zrekonstruowała źródło wiedzy Baworowskiej o najnowszej wówczas literaturze feministycznej. Przypomniała za Nochlin, że społeczne ‘wytworzenie’ praktyk artystycznych, a zatem w tym przypadku kontekst PRL, a szczególnie lat siedemdziesiątych, są niezwykle istotne. Toniak poruszyła też ważny problem cyrkulacji myśli i wiedzy. Po pierwsze zadały one pytanie, w jaki sposób wrocławska historyczka sztuki, mając raczej ograniczone możliwości dostępu do najnowszych publikacji zachodnich, zapoznała się z nimi. Toniak wskazała Natalię LL jako tę, która przywoziła teksty z podróży zagranicznych na wystawy sztuki kobiet, takich jak *Women – Art – New Tendencies* (1975) w Innsbrucku. Wspomniała także, że to dzięki sprowadzeniu dla niej jako doktorantki Instytutu Sztuki PAN książki Nochlin *Women, Art and Power*, sama dowiedziała się o istnieniu feministycznej metodologii historii sztuki. Toniak poruszyła też problem, który wielokrotnie powracał w czasie konferencji, a mianowicie: jak w kontekście PRL oraz sztuki feministycznej mówić o twórczości takich artystek, jak Natalia LL, która dystansowała się od terminu *sztuka feministyczna*. Badaczka zwróciła także uwagę na szybko rozwijające się w tym zakresie badania oraz inne rozwijające się badania – nad mikrohistoriami i mikronarracją.⁶

Niewątpliwie, od czasu publikacji tekstów Nochlin i ich polskich przekładów wiele zmieniło się w postrzeganiu sztuki kobiet, m.in. odchodzi się obecnie od traktowania tej sztuki jako zjawiska osobnego od sztuki mężczyzn, uchodzącej za uniwersalną. Dopiero w latach dziewięćdziesiątych podjęto w Polsce dyskusję nad feminizmem i feministyczną historią sztuki. To w latach dziewięćdziesiątych pojawiło się zainteresowanie *gender studies* i ich metodologią. Podobnie, jak w przypadku innych krytycznych metodologii o korzeniach marksistowskich, także ta przez długi czas nie cieszyła się zainteresowaniem historyków sztuki, jako nazbyt kojarząca się z upolitycznie-

niem z czasów socjalizmu. Ewentualnie postrzegano ją jako marginalny problem dotyczący jedynie kobiet, którym powinny one zajmować się w swoim gronie. Zwrot przyniósł koniec zimnej wojny i transformacji ku neoliberalizmowi.⁷ Neoliberalizm kształtował także ówczesne ruchy społeczne i filozofię oraz wzorce, którymi się posługiwały. Rozpoczęła się wielka pogoń za światem zachodnim, w tym w obszarach artystycznej historiografii i historiozofii. W efekcie na rynku wydawniczym zaczęły pojawiać się tłumaczenia zachodnich opracowań feministycznych, jak np. *Słownik teorii feminizmu* Maggie Humm, który ukazał się w Polsce w 1993 roku.

Pojawiły się także nowe inicjatywy naukowe, początkowo wspierane i finansowane przez globalne fundacje, jak chociażby Instytut Społeczeństwa Otwartego. Fundował on stypendia na Uniwersytecie w Pradze, m.in. pozwalając wielu osobom po raz pierwszy zetknąć się z nowoczesnymi badaniami i metodologiami, a zajęcia na uczelni prowadziła np. Griselda Pollock, analizująca sztuki wizualne w perspektywie feministycznej. Było to przy okazji miejsce pozwalające na poznanie innych zainteresowanych feminizmem badaczek z Europy Środkowej i Wschodniej. Wspieranie feminizmu w krajach postkomunistycznych widziane było jako jedno z narzędzi wspierania demokracji i budowania europejskiego społeczeństwa obywatelskiego, a jednocześnie pozwalało ono na promowanie innych wzorców kulturowych niż feminizm socjalistyczny albo utrwalony patriarchalny wzorzec, promowany przez kościół katolicki.⁸

W ostatnich latach rozwinęło się także feministyczne kuratorstwo i powstało wiele inicjatyw mających na celu zabezpieczenie i opracowanie dorobku artystek, a także popularyzację ich twórczości. W ciągu ostatniej dekady docenione i widoczne w obszarze sztuki stały się projekty artystek stawiających wyzwanie stereotypom społecznym. Izabela Kowalczyk zasugerowała w swoim wystąpieniu pt.: *Zalety bycia artystką (z Europy Środkowej)*,⁹ że do osiągnięcia tego celu w dużej mierze przyczyniły się same artystki, które obnażają mechanizmy zależności w świecie sztuki, w tym też

te dotyczące kwestii seksualnych. Kowalczyk przywołała działania tricksterek, rebeliantek, skandalistek, łobuziarek czy waginistek, takich jak: Iwona Demko, Kriszta Nagy, Tanja Ostojić, przyjmujących strategię prowokacji w celu testowania społecznych wzorców i kreowania nowych.

Małgorzata Fuszara, analizując ruch kobiecy w latach dziewięćdziesiątych zauważyła, że brak formalizacji działań i ustrukturyzowania ruchu kobiecego w tamtym czasie stanowił reakcję na wcześniejszy porządek świata, którego feminizm był kontestacją.¹⁰ Fuszara zauważa też jednak, że takie niesformalizowane działania były możliwe i skuteczne dzięki temu, że wsparcia udzielały im różne organizacje pozarządowe. Badaczka wskazała, że to właśnie te działania postrzegane były jako najsilniej nacechowane wartościami demokratycznymi. Wymieniła przy tym happening jako skuteczną strategię działania.¹¹

Rozwój feministycznych metodologii krajów postsocjalistycznych wymusił refleksję i konieczność wypracowywania lokalnych praktyk. W tym kontekście niezwykle interesujący jest dorobek takich badaczek, jak: Izabela Kowalczyk, Agata Jakubowska, Joanna Sosnowska czy Ewa Toniał, które na przestrzeni lat kształtowały na nowo swoje rozumienie feminizmu, odchodząc od zachodnich wzorców i próbując wypracować własne rozwiązania. Joanna Sosnowska, autorka książki *Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880–1939* wraz z Magdaleną Kasą, redaktorką serii *Krytyka artystyczna kobiet*,¹² w wykładzie otwierającym konferencję przyjrzała się recepcji tekstów Nochlin w Polsce i znaczeniu refleksji autorki nad metodologicznymi uwarunkowaniami rozważań związanych z kategoriami stylowymi czy estetycznymi i w efekcie znaczeniu przeniesienia zainteresowań historii sztuki na kontekst polityczny i społeczny. Sosnowska wskazuje, że to właśnie zaangażowanie społeczne, zbyt mocno w Polsce kojarzone z realizmem socjalistycznym i piętnem marksizmu-leninizmu, zniechęcało lokalne środowisko do zagadnień metodologii feministycznej.¹³ Sosnowska postawiła tezę, że zmiany dokonujące się po 1989 roku, a także dojście do głosu nowych

pokoleń, w tym kobiet edukowanych na zachodnich uczelniach i przyjmujących tamtejsze standardy, wpłynęły na wzrost zainteresowania sztuką kobiet.

Historycznemu ujęciu studiów nad sztuką kobiet poświęcona była część pierwszej konferencji *Dlaczego nie było wielkich artystek? Historia sztuki w Polsce pięćdziesiąt lat od publikacji słynnego eseju Lindy Nochlin*. W oparciu o przedstawione wtedy referaty ukazał się blok tekstów w *Roczniku Historii Sztuki*.¹⁴ Teksty te różnią się zarówno metodologią badań, jak i samą tematyką. Zaproponowane materiały prezentują feministyczną historię sztuki w perspektywie porównawczej; przedstawiają kontekst społeczny wykluczenia artystek z udziału w wielkich zamówieniach publicznych, czy wreszcie skupiają się na artystkach nieawangardowych, których działalność jeszcze do niedawna znajdowała się poza zainteresowaniem krytycznej historii sztuki.

Karolina Majewska-Güde w swoim tekście *Cień Wschodu– Cień Zachodu. Praktyka artystyczna Ewy Partum w kontekście i wobec inicjatyw feministycznych w Berlinie Zachodnim* kontynuowała i rozwijała studia nad Ewą Partum, czym zajmuje się od lat.¹⁵ Analizie poddała fenomen twórczości Ewy Partum w perspektywie porównawczej i transnarodowej. Prezentuje Partum jako artystkę tworzącą w PRL, a następnie na emigracji, której działalność była widzialna dla feministycznych artystek z Berlina Zachodniego w drugiej połowie lat osiemdziesiątych. Wybrała prace Partum zrealizowane po obu stronach żelaznej kurtyny. Majewska-Güde sytuuje twórczość Partum między zainteresowaniem feminizmu drugiej fali i tożsamością artystki jako kobiety, a współczesną sztuką biopolityczną. Badaczka przywołała w tym kontekście teorię Angeli Dimitrakaki mówiącą o historycznym rozwoju, jaki dokonał się w ostatnich latach, i wskazuje na przesuniecie zainteresowania od ciała artysty (sztuka performansu) do życia artysty (sztuka biopolityczna), od ucieleśnionego 'ja' do krytyki społecznej. Podążając tym tropem, Majewska-Güde zinterpretowała performance realizowane przez artystkę w latach 1974–1982 jako artykulację problem sta-

tusu społecznego kobiet w socjalistycznej Polsce. Wykazała także, że kategorie *kobieta* i *tożsamość kobiety* są konstruowane w procesie społeczno-histerycznym i poprzez rytuały i instytucje, jak np. małżeństwo. W odniesieniu do performance, jako samego medium, badaczka upatruje w nim pragmatyzmu Partum, która z jednej strony wykorzystała performace jako skuteczną formę komunikacji, a z drugiej – jako narzędzie wskazujące na performatywność rzeczywistości społecznej. Przykładem doświadczeń Partum jako artystki emigracyjnej są jej doświadczenia w Berlinie Zachodnim, kiedy zmuszona była skonfrontować się nie tylko ze zmianami związanymi z przemieszczeniem politycznym od realnego socjalizmu do liberalnej demokracji, ale także ze zmianami własnej pozycji jako podmiotu mówiącego oraz z innym, niż dotychczas, odbiorem swojej twórczości. Jako emigrantka Partum postrzegana była przez publiczność zachodnioniemiecką jako reprezentantka wschodnioeuropejskiej radykalnej opozycji, jako artystka-dysydentka. Konkludując, Majewska-Güde podąża za myślą Agaty Jakubowskiej, wiążąc alegoryzację nagiego ciała Partum z zanikiem emancypacyjnego charakteru nagości.

Magdalena Kasa w swym tekście *Mistrzynie* przyjrzała się realnej i symbolicznej obecności rzeźbiarek w przestrzeni publicznej w dwudziestolecu międzywojennym oraz w pierwszych trzech dekadach PRL oraz temu, jak zdobywały kolejne pola kariery zawodowej. Przedwojenne artystki sforsowały bariery ograniczające dostęp do szkolnictwa wyższego, ich prace pojawiały się na kluczowych wystawach i w poważanych galeriach oraz muzeach. Niedostępne pozostały dla nich, podobnie jak i dla pokolenia rzeźbiarek powojennych, realizacje uchodzące za wyjątkowo prestiżowe, do których zaliczana jest rzeźba pomnikowa i monumentalna. Kasa wskazuje na uwarunkowania społeczne, ale też polityczne, rzeźby pomnikowej i monumentalnej, która przynależy do pola władzy, a zatem obszaru najsilniej zdominowanego przez patriariat. Badaczka postawiła tezę, że rzeźbiarki musiały zmagać się z tradycyjnymi hierarchiami, które głos w przestrzeni publicznej przyznawały mężczyznom.

Autorka zasugerowała, że była to jedna z przyczyn, które powodowały, że artystki wybierały rzeźbę w tkaninie, kojarzącą się z bardziej tradycyjnymi kobiecymi zajęciami. Magdalena Kasa przestudiowała statystyki i na ich podstawie uznała, że w dwudziestolecu międzywojennym zaledwie kilka procent realizacji na ponad sto pomników powstałych wówczas na ziemiach polskich było autorstwa kobiet, co stanowiło mierny sukces emancypacyjny. Kasa poddała także analizie dyskusje toczone wokół powstających wówczas pomników. Zwróciła uwagę na podnoszoną często kwestię wysokiej jakości prac, której gwarancją mało być wybranie odpowiednio wykwalifikowanych artystów czy też zespołów składających się jedynie z mężczyzn. Badaczka wskazała dodatkowo na hermetyczność środowisk, zarówno rzeźbiarskiego, jak i architektonicznego oraz urbanistycznego. Konkursy rozstrzygano we własnym gronie i nie dopuszczano do realizacji projektów osób z zewnątrz, w tym kobiet. Kasa przestudiowała powojenną sytuację rzeźbiarek, wskazując na niższą niż przed wojną liczbę realizacji pomników autorstwa kobiet, pomimo tego, iż w wyniku działań wojennych liczba aktywnych rzeźbiarek była wyższa niż rzeźbiarzy. Kontynuowano jednak konserwatywne postrzeganie artysty w tradycji determinizmu opartego na wierze w artystyczny geniusz, którego kobiety są wszakże z natury swej pozbawione, jak opisała ten mechanizm wykluczenia Linda Nochlin.¹⁶ Pozostawały im zatem prace mniej płatne i prestiżowe, jak dekoracje budynków. Badaczka wskazała na znaczenie braku reprezentacji poprzedniczek w symbolicznym przekraczaniu sfery tradycyjnie zarezerwowanej dla mężczyzn. A także na pomijanie osiągnięć przedwojennych pionierek na tym polu w obowiązującym dyskursie w okresie powojennym.

Sytuacji artystek w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych w Polsce przyjrzała się Magdalena Dembek, a zrobiła to przez pryzmat autobiograficznej twórczości i doświadczeń graficzki Teresy Jakubowskiej. W tekście *Twórczość graficzna jako zapis wydarzeń z życia na przykładzie prac z toruńskiego okresu twórczości Teresy Jakubowskiej (1954–1965)* za Ewą Toniak wskazała

na schizofreniczną sytuację oczekiwań wobec kobiet w czasach PRL, kiedy z jednej strony władze promowały wizerunek kobiety aktywnej zawodowo, a z drugiej oczekiwano od kobiet bycia „panią domu” i skupienia się na strefie prywatnej. Wyrazem tego w przestrzeni społecznej miały być m.in. zmiany wprowadzone w języku i odejście od przedwojennych feminatywów, wskazując tym samym kobiecie rolę pomocnicy, stojącej u boku profesjonalisty.

Dembek postawiła tezę, że polskie twórczynie w czasach PRL przekraczały ograniczenia i realizowały się jako artystki na przekór, czy też pomimo okoliczności. W tym celu wiele z nich wybierało nietypowe techniki spoza klasycznego i najbardziej cenionego przez historię sztuki zestawu (rzeźba, malarstwo, rysunek). Wybór własnej techniki, jak zrobiły to Ewa Partum, Maria Pinińska-Bereś czy Teresa Tyszkiewicz, pozwalał artystkom na mówienie własnym głosem i wyrażenie sprzeciwu wobec zastanych hierarchii. Zarówno tych wyznaczających ramy sztuki, jak i społecznych. Wybranie przez artystki technik spoza kanonu sztuki miało manifestować ich niezależność, samostanowienie i pozwolić na określenie własnej tożsamości.

W tym kontekście badaczka przeanalizowała także autobiograficzne grafiki Teresy Jakubowskiej, artystki mierzącej się zarówno z trudami życia codziennego, jak i z nieprzychylnością lokalnego środowiska artystycznego. Jakubowska przedstawiała motywy i sceny z życia: śluby, pogrzeby, sale szpitalne, plaże, stragany – sceny wypełnione sylwetkami zwykłych ludzi. Dembek przygląda się szczególnie tym pracom Jakubowskiej, które ilustrują kobiece doświadczenie, takie jak *Poród* (1958) i *Przerwane macierzyństwo* (1963). Badaczka wskazała, że wykorzystana przez Jakubowską technikę, czyli nacinanie nożem drewna i linoleum, pozwalała na przepracowanie własnych traumatycznych doświadczeń szpitalnych. Była także wyrazem złości, ilustracją uprzedmiotowienia kobiecych przeżyć i ich doświadczeń w świecie bezdusznych procedur medycznych oraz mechanizmów społecznych, które nie brały pod uwagę prze-

żyć i odczuć jednostki. Cięcie nożem, bez użycia dłuta, pozwalało artystce na odreagowanie złości i gniewu. Linoryt poruszający temat poronienia lub aborcji niewątpliwie jest jednym z niewielu dzieł polskich artystek dotyczących aspektu utraty ciąży lub jej przerywania. Obie prace tworzą graficzny dyptyk, w którym znalazły odbicie doświadczenia kobiet związane z kwestiami rozrodczymi, które artystka zobrazowała jako uprzedmiotawiające i traumatyczne.

W czasie konferencji *Kobiety. Sztuka. Społeczeństwo* miały miejsce wystąpienia badaczek i badaczy najmłodszego pokolenia, których badawcze zainteresowania sztuką kobiet i metodologie jej opisu daleko wykraczały poza Nochlinowski wzór. Nowe ujęcie działań feministycznych w okresie PRL i nowe odczytanie feminizmu socjalistycznego zaproponowała Wiktoria Szczupacka, poprzez przyjrzenie się kategorii pracy w sztuce artystek związanych z warszawską neoawangardą w latach siedemdziesiątych.¹⁷ Badaczka podąża tropem Agaty Jakubowskiej, starając się wypracować nową metodologię dla badań twórczości artystek i możliwości emancypacyjnych w socjalistycznej Polsce.¹⁸

Wśród tematów poruszanych przez młode badaczki i badaczy, znalazły się także te, które odbiegały od paradygmatu postmodernistycznego. Aleksandra Matczyńska przyjrzała się kwestii mecenatu kobiecego w szesnastym wieku i społecznym wymiarom matronatu.¹⁹ Zofia Załęska, badająca średniowieczne iluminatorki, autorki i kopistki manuskryptów, podniosła ważną kwestię zwyczajowego założenia, że autorami zawsze byli mężczyźni.²⁰ Obie badaczki nawiązywały do nowych studiów nad średniowiecznymi postawami, które dziś określane są jako proto-feministyczne. W tym kontekście niezwykle interesującym przykładem z zakresu historii sztuki i literatury jest osoba pierwszej średniowiecznej profesjonalnej pisarki i iluminatorki Krystyny de Pizan. Jej postać znalazła się w centrum zainteresowań naukowych dzięki pracom badawczym poświęconym prekursorom feminizmu. Pracom, które prowadzi Anna Loba, autorka przekładu pierwszego pro-

to-feministycznego tekstu *Księgi o mieście pań*, wydane przez de Pizan w 1405 roku.²¹

Niewątpliwie, zmiany w polskiej sztuce wzmacniają też takie inicjatywy, jak Seminarium Feministyczne SemFem założone w 2017 roku z inicjatywy Agaty Jakubowskiej, Anki Leśniak, Agnieszki Rayzacher i Magdy Ujmy. Inicjatywie SemFem udało się skonsolidować środowisko polskich artystek, badaczek, osób prowadzących instytucje kultury i organizujących wydarzenia kulturalne. Pozwala ona nie tylko na wymianę myśli, ale także na wzmocnienie feministycznych i emancypacyjnych praktyk. Prowadzone od 2022 roku przez Agatę Jakubowską feministyczne seminarium metodologiczne stworzyło miejsce do dyskusji akademickiej dla badaczek skoncentrowanych na rozwoju nowoczesnych narzędzi metodologicznych. Badaniami nad sztuką kobiet i popularyzacją ich twórczości zajmuje się także Muzeum Kobiet zainicjowane przez Zuzannę Janin w ramach inicjatywy Laboratorium Muzeum Kobiet pod opieką merytoryczną i kuratorską Łuizy Nader oraz Mariki Kuźmich.

Niemniej, poza wypracowywaniem nowych metodologii badawczych nadal zauważalna jest potrzeba wydobywania i opracowywania dorobku artystek zapomnianych, istotne jest dopisywanie ich dorobku do kanonu sztuki, w tym poprzez uzupełnianie kolekcji muzealnych o prace artystek. Na fali rozbijania dotychczasowych hierarchii, w tym na przekór obowiązującym hierarchiom sztuk, w których malarstwo czy rzeźba stoją wyżej niż tkanina, a także dzięki globalnemu zainteresowaniu i docenieniu sztuki globalnego Południa, która często opiera się właśnie na tkaninie, wrosło także w Polsce zainteresowanie artystkami korzystającymi z tego właśnie medium. Takimi jak: Emilia Bohdziewicz, Ewa Pachucka, Jolanta Owidzka, Teresa Tyszkiewicz, także tych młodsze pokolenia, jak: Malwina Konopacka, Małgorzata Markiewicz czy Monika Drożyńska.

Przypisy

- ¹ Linda Nochlin, „Why Have There Been No Great Women Artists?” *ARTnews* 69, nr 9 (1971): 22–39, 67–71.
- ² Linda Nochlin, „Dlaczego nie było wielkich artystek,” tłum. Barbara Limanowska, *Ośka* 3 (1999): 52–56.
- ³ Tekst Agnieszki Rejnia-Majewskiej z konferencji: *Dlaczego nie było wielkich artystek? Historia sztuki w Polsce pięćdziesiąt lat od publikacji słynnego eseju Lindy Nochlin* ukazał się drukiem: Agnieszka Rejnia-Majewska, „Powroty do Kobro. Rekonfiguracje mitu i figura »wielkiej artystki«,” *Rocznik Historii Sztuki* 47 (2022): 163–173.
- ⁴ Barbara Baworowska, „Sztuka kobiet,” *Sztuka* 4–5 (1978): 69–70.
- ⁵ Nagarnie z konferencji: *Dlaczego nie było wielkich artystek? Historia sztuki w Polsce pięćdziesiąt lat od publikacji słynnego eseju Lindy Nochlin*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, <https://www.facebook.com/instytutsztukipau/videos/862508651111101>
- ⁶ Zob. Ewa Domańska, *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach* (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2005).
- ⁷ Izabela Kowalczyk i Edyta Zierkiewicz, red., *Kobiety, feminizm i media* (Poznań–Wrocław: Stowarzyszenie Kobiet Konsola, 2005).
- ⁸ Małgorzata Fuszara, „Between Feminism and the Catholic Church, The Women’s Movement in Poland,” *Sociologický Časopis / Czech Sociological Review* 41, nr 6 (2005), 1057–1075; Małgorzata Fuszara, „Polityka i karnawał, czyli nowy ruch kobiecy w Polsce,” *Societas/Communitas* 4–5 (2007), 157–172.
- ⁹ Izabela Kowalczyk, „Zalety bycia artystką (z Europy Środkowej),” *Rocznik Historii Sztuki* 47 (2022): 187–194.
- ¹⁰ Małgorzata Fuszara, „Polityka i karnawał,” 159.
- ¹¹ Małgorzata Fuszara, „Polityka i karnawał,” 161.
- ¹² Magdalena Kasa, Joanna Sosnowska, red., *Emancypantki i modernistki. Teksty kobiet o sztuce 1879–1914* (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2019); Magdalena Kasa, Joanna Sosnowska, red., *Krytyka artystyczna kobiet. Sztuka w perspektywie kobiecego doświadczenia XIX–XXI wieku* (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2019); *Pionierki. Krytyka artystyczna kobiet 1839–1879* (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2016).
- ¹³ Joanna Sosnowska, *Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880–1939* (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2003).
- ¹⁴ Joanna Sosnowska, „Linda Nochlin: feminizm, realizm i polska historia sztuki,” *Rocznik Historii Sztuki* 47 (2022): 139.
- ¹⁵ Karolina Majewska-Güde, *Ewa Partum’s Artistic Practice. An Atlas of Continuity in Different Locations* (Bielefeld: Transcript, 2021).
- ¹⁶ Linda Nochlin, „Dlaczego nie było wielkich artystek?”
- ¹⁷ Wiktoria Szczupacka, „Kronikarki mają głos: historia polskiej neoawangardy lat 70. XX wieku w książkach autorstwa uczestniczek i organizatorek wydarzeń artystycznych,” w *Krytyka artystyczna kobiet. Sztuka w perspektywie kobiecego doświadczenia XIX–XXI wieku*, red. Magdalena Kasa, Joanna Sosnowska (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2019), 374–391.
- ¹⁸ Agata Jakubowska, *Sztuka i emancypacja kobiet w socjalistycznej Polsce. Przypadek Marii Pinińskiej-Bereś* (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2022).
- ¹⁹ Aleksandra Matczyńska, „Komemoratywne i reprezentacyjne aspekty działalności fundacyjnej luteranek na Śląsku. Trzy szlacheckie fundacje z lat 1570–1620,” *Odrodzenie i Reformacja w Polsce* 65 (2022): 217–238.
- ²⁰ Zofia Zaleśka, „Znaczenia scen tańca na marginesach iluminowanych kodeksów europejskich od XIII do XV wieku,” *Biuletyn Historii Sztuki* 84, nr 3 (2022): 487–518.
- ²¹ Anna Loba, oprac., *Krystyna de Pizan. Księga o mieście pań* (Poznań: Uniwersytet im. A. Mickiewicza, 2023).

Bibliografia

- Baworowska, Barbara. „Sztuka kobiet,” *Sztuka* nr 4–5 (1978): 69–70.
- Domańska, Ewa. *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2005.
- Fidelis, Małgorzata. *Kobiety, komunizm i industrializacja w powojennej Polsce*. Warszawa: W.A.B., 2015.
- Fidelis, Małgorzata, Barbara Klich-Kluczeńska, Piotr Perkowski i Katarzyna Stańczak-Wiślicz, red. *Kobiety w Polsce 1945–1989. Nowoczesność, równouprawnienie, komunizm*. Kraków: TAIWPN Universitas, 2020.
- Fuszara, Małgorzata. „Between Feminism and the Catholic Church: The Women’s Movement in Poland.” *Sociologický Časopis / Czech Sociological Review* 41, nr 6 (2005): 57–75.
- Fuszara, Małgorzata. „Polityka i karnawał, czyli nowy ruch kobiecy w Polsce.” *Societas/Communitas* 4–5 (2007): 157–172.

- Jakubowska, Agata. *Sztuka i emancypacja kobiet w socjalistycznej Polsce. Przypadek Marii Pinińskiej-Bereś*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2022.
- Kasa, Magdalena i Joanna Sosnowska, red. *Emancypantki i modernistki. Teksty kobiet o sztuce 1879–1914*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2019.
- Kasa, Magdalena i Joanna Sosnowska, red. *Pionierki. Krytyka artystyczna kobiet 1839–1879*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2016.
- Kowalczyk, Izabela. „Zalety bycia artystką (z Europy Środkowej).” *Rocznik Historii Sztuki* 47 (2022): 187–194.
- Kowalczyk, Izabela i Edyta Zierkiewicz, red., *Kobiety, feminizm i media*. Poznań–Wrocław: Stowarzyszenie Kobiety Konsola, 2005.
- Krytyka artystyczna kobiet. Sztuka w perspektywie kobiecego doświadczenia XIX–XXI wieku*, red. Magdalena Kasa, Joanna Sosnowska. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2019.
- Loba, Anna, oprac. *Krystyna de Pizan. Księga o mieście pań*. Poznań: Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, 2023.
- Majewska-Güde, Karolina. *Ewa Partum’s Artistic Practice. An Atlas of Continuity in Different Locations*. Bielefeld: Transcript, 2021.
- Matczyńska, Aleksandra. „Komemoratywne i reprezentacyjne aspekty działalności fundacyjnej luteranek na Śląsku. Trzy szlacheckie fundacje z lat 1570–1620.” *Odrodzenie i Reformacja w Polsce* 65 (2022): 217–238.
- Nochlin, Linda. *Realizm*. tłum. Wiesław Juszcak, Tomasz Przestępski. Warszawa: PWN, 1974.
- Nochlin, Linda. „Why Have There Been No Great Women Artists?” *ARTnews* 69, nr 9 (1971): 22–39, 67–71.
- Nochlin, Linda. „Dlaczego nie było wielkich artystek.” tłum. Barbara Limanowska. *Ośka* 3 (1999): 52–56.
- Nochlin, Linda. *Women, Art and Power and Other Essays*. New York: Taylor & Francis Inc, 1988.
- Rejniak-Majewska, Agnieszka. „Powroty do Kobro. Rekonfiguracje mitu i figura »wielkiej artystki«.” *Rocznik Historii Sztuki* 47 (2022): 163–173.
- Sosnowska, Joanna. *Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880–1939*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2003.
- Sosnowska, Joanna. „Linda Nochlin: feminizm, realizm i polska historia sztuki.” *Rocznik Historii Sztuki* 47 (2022): 135–143.
- Szczupacka, Wiktoria. „Kronikarki mają głos: historia polskiej neoawangardy lat 70. XX wieku w książkach autorstwa uczestniczek i organizatorek wydarzeń artystycznych.” W *Krytyka artystyczna kobiet. Sztuka w perspektywie kobiecego doświadczenia XIX–XXI wieku*, red. Magdalena Kasa i Joanna Sosnowska, 374–391. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2019.
- Toniak, Ewa. *Olbrzymki. Kobiety i Socrealizm*. Kraków: Korporacja Ha!Art, 2008.
- Załęska, Zofia. „Znaczenia scen tańca na marginesach iluminowanych kodeksów europejskich od XIII do XV wieku.” *Biuletyn Historii Sztuki* 84, nr 3 (2022): 487–518.

Karolina MAJEWSKA-GÜDE

Uniwersytet Warszawski, Instytut Historii Sztuki

CIEŃ WSCHODU – CIEŃ ZACHODU. PRAKTYKA ARTYSTYCZNA EWY PARTUM W KONTEKŚCIE I WOBEC INICJATYW FEMINISTYCZNYCH W BERLINIE ZACHODNIM

Niniejszy artykuł jest próbą umiejscowienia w historii twórczości feministycznej Ewy Partum w kontekście transnarodowym i jednocześnie interwencją w historię sztuki feministycznej, pisaną z perspektywy porównawczej. Początek i koniec proponowanej narracji wyznaczają dwie publikacje. Pierwsza z nich to katalog wystawy *Künstlerinnen International 1888–1977* funkcjonujący w późnych latach siedemdziesiątych jako źródło wiedzy na temat sztuki kobiet, sztuki feministycznej oraz feministycznej praktyki wystawienniczej, w krajach z obu stron żelaznej kurtyny. Katalog dokumentował eklektyczny i afirmatywny projekt wystawy sztuki kobiet oraz zawierał informacje o współczesnych feministycznych praktykach artystycznych twórczyń takich jak: Ulrike Rosenbach, Ketty La Rocca, Marina Abramović, VALIE EXPORT, Brigit Jürgenssen, Maria Lassnig, Louise Bourgeois, Judy Chicago i wielu innych.¹ Druga publikacja to także książka redagowana przez zachodniobermberskie feministki, zatytułowana *O fizjologii sztuk pięknych. Artystki, multiplikatorki, historyczki sztuki. Berlin 1985–1987. Portrety w rejestrze materiałowym*.² Publikacja ta potwierdzała dostrzeżenie twórczości Partum na feministycznej

artystycznej scenie Berlina Zachodniego w drugiej połowie lat osiemdziesiątych i zawierała fotograficzny portret Partum wśród innych berlińskich twórczyń kultury.

Innego rodzaju wprowadzeniem do tematu jest zestawienie dwóch prac Partum zrealizowanych po obydwu stronach żelaznej kurtyny w odstępie kilkunastu lat. Pierwsza z nich to przetworzona przez artystkę dokumentacja fotograficzna akcji *Zmiana*, podczas której połowa twarzy artystki została przekształcona przez profesjonalnych makijażystów. Druga to fotografia *Katastrofa małżeńska*, wykonana w Berlinie Zachodnim i dokumentująca rzeczywiste wydarzenie z życia artystki. W zrealizowanej w 1987 roku pracy Partum powróciła do tematu własnej twarzy, wykorzystanej w pracach *Zmiana* w 1974 i *Portrety emfatyczne* w 1978. Jednak w przeciwieństwie do poprzednich realizacji, w których jej twarz była jedynie narzędziem konstruowania wizualnej narracji o kobiecej pozycji w patriarchalnym społeczeństwie, w tej pracy fotograficznej ślady na twarzy Partum były prawdziwe – przedstawienie zostało zastąpione wydarzeniem. W tej pracy Partum zintensyfikowała swoją strategię z auto-



Ewa Partum, *Zmiana*, 1974
Photo © Ewa Partum, Fundacja Artum, ewa partum museum



Ewa Partum, *Katastrofa małżeńska*, Berlin Zachodni, 1987
Photo © Ewa Partum, Fundacja Artum, ewa partum museum

biograficznej na konfesyjną: obraz stał się dokumentem, który opowiada o osobistym doświadczeniu. Herstoria zwizualizowana w tym zestawieniu to jednocześnie przejście od teatralności służącej rzeczywistym politycznym celom do wykorzystywania dokumentacji realnych zdarzeń. Retrospektywnie możemy usytuować te prace na trajektorii między zainteresowaniem feminizmu drugiej fali tożsamością (jako kobiety) a współczesną sztuką biopolityczną, która zajmuje się bezpośrednio życia (jako kobiety). W tym kontekście Angela Dimitrakaki pisze o historycznym rozwoju, jaki dokonał się w ostatnich latach – a mianowicie przejściu od ciała artysty (sztuka performance) do życia artysty (sztuka biopolityczna). Naukowczyni opisuje to jako proces przesuwania dystansu między ucieleśnionym ‘ja’ a miejscem krytyki społecznej.³ Na tej osi umieścić należy prace dyskutowane w niniejszym eseju.

Głównym przedmiotem namysłu jest tu problem relacji i usytuowania twórczości Partum w feministycznym środowisku artystycznym Berlina Zachodniego. Dlaczego warto przyrzeć się bliżej temu etapowi działań artystki? Po pierwsze, pozwala to doprecyzować typ feministycznych postulatów obecnych w sztuce uprawianej przez Partum. Po drugie, przyjmując szerszą perspektywę, jest to analiza strategiczna, odwołująca się do nurtu w polskiej – czy szerzej – w regionalnej historii sztuki feministycznej, badającego relacje i zależności między drugofalowym feminizmem zachodnim i feminizmem artystek działających w krajach realnego socjalizmu. Nie chodzi jednak o rekonstrukcję regionalnego modelu tych relacji, ale o przedstawienie jednego z możliwych scenariuszy.

Zanim poruszę problem implikacji usytuowania twórczości Partum w środowisku feministycznym Berlina Zachodniego, chciałabym przybliżyć strategię artystyczne wykorzystywane przez artystkę w pracach feministycznych, realizowanych w latach siedemdziesiątych i na początku lat osiemdziesiątych Polsce. A następnie opisać specyficzne polityczne, instytucjonalne i ekonomiczne uwarunkowania, w ramach których pracowała artystka po roku 1982, tzn. po podjęciu decyzji o wyemigrowaniu do Berlina Zachodnie-

go.⁴ W tekście chciałabym także zwrócić uwagę nie tylko na zmianę strategii artystycznej, tzn. przeddefiniowanie narzędzia, jakim jest performance, ale także na sposób pracy, który wpłynął na rodzaje sztuki feministycznej uprawianej przez Partum w Polsce i w Berlinie Zachodnim.

1. Sztuka feministyczna Ewy Partum, czyli sztuka feministycznej agitacji

W performance realizowanych w socjalistycznej Polsce w latach 1974–1982 Ewa Partum artykułowała problem statusu społecznego kobiet. Wykazywała także, że kategorie kobiety i jej tożsamości są konstruowane w procesie społeczno-historycznym, a poprzez rytuały i instytucje (małżeństwo) stają się częścią operującej ideologii. W odniesieniu do medium performance strategia Partum była raczej pragmatyczna: artystka wykorzystywała performance jako skuteczną i natychmiastową formę komunikacji oraz narzędzie, które pozwala wskazać na performatywność rzeczywistości społecznej. Na przestrzeni kilku lat pracy z medium sztuki akcji ciało Partum stało się jej głównym narzędziem artystycznym. Było to „ciało bez przyjemności i bez nadmiaru – ciało bez ekspresji” – zawierało jedynie to, co Angela Dimitrakaki nazywała „pewną cielesną rzeczywistością, która jest instrumentalna dla pracy znakiem, to znaczy ciała kobiety/artystki” [a certain corporal reality that is instrumental to the labour of the sign, that is, of the female artists’ body].⁵

W 1978 roku Partum rozpowszechniła w przestrzeni publicznej dokumentację swojej wcześniejszej akcji *Zmiana* (1974) w akcji plakatowej zatytułowanej *Portrety emfatyczne*. W 1979 roku artystka rozwinęła tę koncepcję, realizując performance *Zmiana. Mój problem jest problemem kobiet*. Co istotne, w odniesieniu do tej pracy artystka operowała wówczas kategorią sztuki feministycznej.⁶ W archiwum Partum znajduje się notatka opisująca ten performance, prawdopodobnie napisana w roku jego realizacji. Partum wypowiada się w niej w sposób opisowy, unikając

zaimka pierwszoosobowego, chłodnym, analitycznym tonem, który sugeruje pożądany sposób odbioru tej pracy. Oprócz procesu przekształcania fizycznego wyglądu ciała, w którym ciało zostaje wyeksponowane jako pasywny obiekt, dokumentacja filmowa przedstawia momenty aktywnego werbalnego zaangażowania Partum w kontakt z widzami. Podczas performance artystka odczytuje swój manifest (rozwinęty później w pracy *Samoidentyfikacja*), w którym zachęca kobiety do kierowania własnym życiem, aktywnie kierując przebiegiem performance. Ponadto Partum odczytuje fragmenty tekstów Lucy Lippard i VALIE EXPORT, które pochodziły ze wspomnianej wcześniej publikacji *Künstlerinnen International 1877–1977* – katalogu feministycznej wystawy opracowanej przez Neue Gesellschaft für Bildene Kunst (nGfK). Publikacja ta nie tylko dostarczyła artystce informacji o feministycznych praktykach artystycznych w innych miejscach, ale także poczucie wirtualnej przynależności do społeczności artystek feministycznych. W tym kontekście strategia cytowania testów pochodzących z katalogu nie powinna być rozumiana jako transfer wiedzy o sztuce zachodniej czy też w kategoriach recepcji i rozpowszechniania zachodnich idei feministycznych, ale raczej jako strategia wzmacniania własnego przekazu i zdolności perswazji, a także potwierdzenie swojej postawy jako artystki feministycznej w oczach publiczności i artystów. To właśnie w tekście VALIE EXPORT opublikowanym w katalogu *Refleksje na temat relacji pomiędzy kobietą i kreatywnością* pojawia się definicja sztuki feministycznej, bliska rozumieniu Partum: „Sztuka feministyczna to nie po prostu sztuka kobiet, ale sztuka świadomych kobiet.”

W kolejnych performance, poświęconych instytucji małżeństwa jako środka manipulacji i reprodukcji patriarchy, strategia Partum została rozwinęta w formułę udzielania instrukcji podporządkowanym. W 1981 roku w Lublinie performance w galerii sztuki towarzyszyła akcja w przestrzeni publicznej. Plakat z tytułem performance: *Kobiety, małżeństwo jest przeciwko wam!* wykorzystano jako informację o wydarzeniu artystycznym oraz feministyczną agitację w prze-

strzeni miasta. W serii pięciu performance zatytułowanych *Stupid Women*, realizowanych w latach 1981–1983, Partum bezpośrednio zwracała się do wybranych (męskich) widzów, zmuszając ich do bycia uczestnikami performance.

W przeciwieństwie do performerów, takich jak Zbigniew Warpechowski, artystka nie eksplorowała rzeczywistych granic swojego ciała ani nie podkreślała fizycznych doświadczeń w swoich występach. Bez wątpienia akcje te były fizycznie wymagające i wyczerpujące, ale skupiały się raczej na mentalnej energii nagiej artystki, która prowokacyjnie przekraczała osobiste granice percepcyjne odbiorcy. Partum wykorzystywała aspekt nierówności między performerką a widzem, zdefiniowany przez Peggy Phelan jako zakorzeniony w koncepcji teatru europejskiego⁷ – i uczyniła z tej nierówności zasadę organizacyjną swoich akcji. Performance Partum nie były abstrakcyjne, lecz stanowiły świadomie odgrywane scenariusze. Była to ‘sztuka z treścią,’ w przeciwieństwie do *art without content* jak Seth Price opisał praktykę Vita Acconciego.⁸ Ich treścią był ‘problem kobiety,’ a performance stał się dla Partum środkiem do materializacji feministycznej pedagogiki krytycznej – praktyki rozumianej jako forma rozbudzania świadomości poprzez sztukę. Ponieważ, jak twierdziła w swoim manifestie, „dopiero po odkryciu własnej świadomości kobieta będzie w stanie stworzyć nową strukturę społeczną.”⁹ Innymi słowy, w praktyce artystycznej Partum w latach siedemdziesiątych sztuka feministyczna została zdefiniowana jako pełniąca krytyczną funkcję pedagogiczną i perswazyjną. Pedagogika jest tu rozumiana jako proces transformacyjny, a jej ostatecznym celem było rozbudzanie świadomości poprzez demaskowanie patriarchalnego porządku i wywieranie nacisku na kobiety po to, aby dokonywały feministycznej samoidentyfikacji. Partum nie zamierzała określać w swojej sztuce, jaka powinna być nowa ‘forma’ lub nowa rola kobiet; zamiast tego wskazywała na historyczność i względność normatywnej definicji kobiety.

W konsekwencji jej wczesne performance mają więcej wspólnego z kategorią teatru epickiego niż z rytualistycznym pojęciem sztuki ciała czy

Meat Joy. Niepisane scenariusze feministyczne, powtarzane kilkakrotnie w różnych instytucjonalnych konstelacjach, wypisują się z „długiej tradycji antyteatralizmu,” obecnej w artystycznym dyskursie performance, którą Rebecca Schneider określiła jako tradycję „zubożającą, jeśli nie wręcz budzącą lęk, jako destrukcyjna dla dziewiczej idealności wszystkich rzeczy oznaczonych jako *oryginalne* [debased if not downright feared as destructive of the pristine ideality of all things marked ‘original’].¹⁰ Partum nie obawiała się powtarzać swoich scenariuszy, ale tylko do momentu, w którym pracował na nie kontekst rozumiany jako „przestrzeń, generująca znaczenie poprzez tworzenie rzeczywistych i możliwych relacji oraz zamierzonych i niezamierzonych skutków dla widzów” [as a space that generates meaning by generating real and possible relationships and intended and unintended effects for viewers.].¹¹ Konsekwencje takiego rozumienia kontekstualności performance będą widoczne w jej działalności artystycznej w Berlinie Zachodnim.

2. Usytuowanie praktyki Ewy Partum w Berlinie Zachodnim

W 1982 roku Ewa Partum wyemigrowała z Polski do Berlina Zachodniego. Mimo osobistych kontaktów z uznanym niemieckim artystą Wolfem Vostellem, którego poznała w Warszawie w 1976 roku i odwiedziła podczas swojej pierwszej podróży do Berlina Zachodniego w lutym 1981 roku, Partum miała ograniczony dostęp do istniejącej tam infrastruktury i sieci artystycznej. W anonimowej notatce dołączonej do reprodukcji dokumentacji fotograficznej z performance Partum *Piruet* (zrealizowanego w Galerie Dialog w 1984 roku, a opublikowanej w *APEX Zeitschrift für Kunst, Kultur, Fotografie*), artystyczną pozycję Partum opisano następująco:

Choć otrzymała II nagrodę (razem ze zdumiewającą Benôit Maubrey) w konkursie

„Pokonać Mur przez malowanie na murze,” Ewa Partum znajduje się raczej na marginesie berlińskiej sceny artystycznej. Zaradna polska conceptualistka ma lepszą pozycję tam, gdzie prowadziła swoje pionierskie działania.¹²

W 1983 roku w majowym numerze autonomicznej lewicowej gazety feministycznej *Courage*, Partum wciąż określana była jako artystka mieszkająca w Polsce. Niemniej jednak należy podkreślić, że prezentacja twórczości Partum na łamach *Courage*, który promował artystki działające w Niemczech, wskazywała na postępujące dostrzeganie jej twórczości w Berlinie Zachodnim.¹³

W latach 1982–1989 Partum prezentowała swoje prace tylko sześć razy w instytucjach Berlina Zachodniego, do których docierała poprzez osobiste afiliacje związane ze środowiskiem emigranckim. Przedstawiona przez pisarza Christiana Skrzyposzka galerzyście Michaelowi Wewerce, Partum została zaproszona do zorganizowania wystawy indywidualnej (*Arbeiten von Ewa Partum, 1970–1980*) w Galerii Wewerka. Podczas wystawy, otwartej 10 kwietnia 1983 roku, Partum zrealizowała trzy performance (*Hommage á Solidarność, Stupid Woman V, Koncert włosów*) i spotkała się z publicznością, aby porozmawiać o swoich pracach. Prezentacjom towarzyszył pokaz slajdów, umożliwiający zaprezentowanie prac, które z różnych względów nie znalazły się na wystawie. Partum dwukrotnie uczestniczyła również w wystawach zbiorowych w Haus am Checkpoint Charlie (w 1982 i 1984) – instytucji prowadzonej przez Rainera Hildebrandta, którego Partum poznała za pośrednictwem Vostella. W 1982 roku na wystawie w Haus am Checkpoint Charlie zaprezentowała obiekt łączący dokumentację z dwóch performance. W 1984 otrzymała II nagrodę w konkursie – jak wspomniano w zacytowanym powyżej tekście – za pracę pt. *Himmel West, Himmel Ost* – fotograficzną dokumentację dokamerowego performance przekształconą przez artystkę w podobny sposób, jak jej wcześniejsze

prace z cyklu *Zmiana czy Obecność/Nieobecność* (1965). Rysując na fotografii, Partum wzmacniała znaczenia dokumentowanej akcji.

W tym samym roku Partum zrealizowała performance *Piruet* w Galerie Dialog (1984) prowadzonej przez Alexandra Baumgartnera. W tym przypadku performance funkcjonował jako rytuał, który wyznaczył nowy kierunek w praktyce artystycznej Partum: był to ruch w kierunku artykułowania prywatnych doświadczeń artystki poprzez przepracowanie i ponowne wykorzystanie jej wcześniejszych projektów w nowych konfiguracjach. Performance został nie tylko sfotografowany, ale także sfilmowany. W pierwszym kadrze ubrana artystka prezentuje stronę tytułową i po woli czyta następujący tekst w języku niemieckim:

To jest osobiste doświadczenie. Istnieje między nami w tej chwili. To także nasza przeszłość. Którą nosimy w sobie. Jako przestrzeń intymną. Ta kontynuacja stanowi unię, którą znajdujemy między nami a czasem. (...) Zagłębiamy głęboko w siebie. Tak jak w piruecie. Próbowałam zniszczyć moje uczucia.

Kolejna scena ukazuje początek właściwego performance: naga artystka czyta przed publicznością prawdopodobnie ten sam tekst. Partum wchodzi do galerii na łyżwach, które zastąpiły jej zwyczajowe szpilki. W centrum przestrzeni artystka umieściła duże lustro, nad którym zawiesiła na nitce powiększony portret fotograficzny z akcji *Zmiana* (1974). Fotografia ta została zmieniona – jedna strona twarzy Partum, która wcześniej uległa postarzeniu, została zastąpiona kolażem złożonym z fragmentów tego samego obrazu fotograficznego. Kolejna fotografia przedstawiająca wyabstrahowaną z kontekstu nagą postać Partum (jeden z obrazów użytych w serii *Samoidentyfikacja*), została przymocowana paskiem papieru do wentylatora. Gdy fotografię zniszczył wentylator, artystka weszła na taflę lustra i zaczęła rozbijać ją łyżwami, symbolicznie zrywając z obrazem swojej zawodowej przeszłości i jednocześnie zastępując dzieło sztuki

powstałe w 1974 roku (*Zmiana*) z nowym przedmiotem – stłuczonym lustrem. Kristine Stiles pisze, że działanie w sztuce nie tylko „łączy to, co konceptualne z tym, co fizyczne, ale jednocześnie przesuwa konwencjonalną relację podmiot–przedmiot występującą w tradycyjnych warunkach oglądania z ich wyłącznej zależności od reprezentacji (metafora) do połączenia (metonimia).”¹⁴ Ten kierunek dociekania, czyli performatywne kwestionowanie relacji podmiot–przedmiot sztuki i problematyzowanie ich relacji poprzez pojęcie łączności stał się kluczowy dla konceptualizacji performance Partum w Berlinie Zachodnim.

W 1988 roku podczas prezentacji grupowej w pop-up galerii Gudrun Schulz w Barockhaus przy Checkpoint Charlie, Partum zrealizowała performance *Von Subjekt zu Kunstobjekt* [Od podmiotu do przedmiotu sztuki]. Rok później na festiwalu Książka Abstrakcyjna zaprezentowała performance *Gedankenakt ist ein Kunstakt* [Akt myśli jest aktem sztuki]. Partum zainicjowała także współpracę z Frauenmuseum w Bonn, uczestnicząc w Targach Sztuki w 1985 roku. W Berlinie eksplorowała również otwarte przestrzenie publiczne, takie jak Hohenzollernkanal w Spandau i Olivaer Platz, gdzie w 1984 zaaranżowała akcję *Gedankenkonzert* [Koncert myślowy] oraz w 1987 instalację tekstową na podstawie fragmentów Fausta Goethego.

W ciągu tej dekady artystka otrzymała wsparcie instytucji miejskich, m.in. stypendium Senatu Berlińskiego w 1987 roku, z którego sfinansowała swoją instalację tekstową *Faust* na Olivaer Platz. Znaczącym wsparciem był również zakup jedenastu *Poems by Ewa* przez Staatliche Museen zu Berlin: w 1983 roku Neue Nationalgalerie nabyła sześć *poems by ewa*, a w 1989 roku Kupferstichkabinett nabyła pięć innych.

Nie można nie docenić, że idiom artystyczny, w którym funkcjonowała wówczas artystka (sztuka konceptualna, performance i akcja) w Berlinie Zachodnim stopniowo tracił popularność, a co za tym idzie, kurczyła się jego sieć instytucjonalna. W konsekwencji sposób, w jaki Partum uprawiała sztukę w latach 1982–1989, przypomina

nał formułę artystki zamkniętej w studio, która nie podróżuje i nie buduje profesjonalnej sieci międzynarodowych kontaktów. Była to również sytuacja artystki, która rzadko prezentuje swoje prace i dlatego „nie pozwala spektaklowi przeniknąć swoich kompetencji poznawczych i emocjonalnych.”¹⁵ Jej praktyka artystyczna funkcjonowała w dużej mierze w systemie powiązań z własnym archiwum. Mimo to artystka próbowała odpowiedzieć na pojawienie się nowych tendencji w świecie sztuki, takich jak ekspresyjne gesty malarskie i produkcja przedmiotów. Na przykład fizyczna przestrzeń, w której rozrzucała wycinane z kartonu litery w Polsce w latach siedemdziesiątych (*Poezja aktywna*), została w latach osiemdziesiątych zastąpiona białymi płótnami inkrustowanymi czarnymi literami (*Instalacja tekstowa*).

Prace Partum powstałe w Polsce w latach 1965–1980 uległy materialnej dyslokacji, ale zostały też przemieszczone w inny sposób; pozbawione ram instytucjonalnych i kontekstu interpretacyjnego wciąż były zawieszane w lokalnej infrastrukturze artystycznej socjalistycznej Polski. Tego typu usytuowanie, czyli wirtualne przemieszczenie, spowodowało, że niekiedy dokumentacja fotograficzna z jej działań zamieniała się w formy hybrydowe, nieodzwierciedlające wcześniejszych prac. Tak jak w przypadku obiektu prezentowanego w 1982 roku w Haus am Checkpoint Charlie – artystka zaaranżowała montaż łączący dokumentację pochodzącą z performance *Hommage á Solidarność* (1981), *Samoidentyfikacja* (1980) i swój własny podpis.

Mówiąc o marginalizacji twórczości Partum w Berlinie Zachodnim, nie można pominąć faktu, że sytuacja ‘podmiotu mówiącego’ w pracach Partum zmieniła się, gdy artystka została emigrantką. Również liczne recenzje i teksty o sztuce Partum publikowane w lokalnej prasie berlińskiej podkreślały jej status jako artystki emigracyjnej. Sama Partum przyznaje, że początkowe zainteresowanie jej twórczością wiązało się bardziej z politycznymi zainteresowaniami berlińskiej publiczności ruchem Solidarności i tłumieniem opozycji politycznej w Polsce, niż sztuką konceptualną czy fe-

ministyczną.¹⁶ Całostronicowa reklama wystawy Partum w Galerie Wewerka, opublikowana w *Berliner Kunstblatt* w 1983 roku wyraźnie gra na tych politycznych sentymentach i aluzjach, przedstawiając fotografie twarzy artystki z cyklu *Kino tautologiczne* z zapieczętowanymi ustami zestawionej z nagłówkiem zaczerpniętym z tytułu kolejnej jej pracy: *Hommage á Solidarność*.

Przeniesienie praktyki artystycznej Partum z socjalistycznej Polski do Berlina Zachodniego w 1982 roku należy także postrzegać jako proces resygnifikacji jej narzędzia artystycznego, czyli aktywnego ciała – o czym pisze szerzej Agata Jakubowska.¹⁷ W Berlinie Zachodnim Partum zmuszona była skonfrontować się nie tylko ze zmianami związanymi z przemieszczeniem politycznym (od realnego socjalizmu do liberalnej demokracji), ze zmianami własnej pozycji jako ‘podmiotu mówiącego,’ ale także z innym odbiorem swojej twórczości. Partum występowała przed zachodnio-niemiecką i polską publicznością emigracyjną jako reprezentantka wschodnioeuropejskiej radykalnej opozycji, jako artystka–dysydentka. W tym kontekście Jakubowska wiąże alegoryzację nagiego ciała Partum z zanikiem emancypacyjnego charakteru jej nagości. Należy jednak podkreślić, że artystka podchodziła do unieruchomienia sensu swojego ciała aktywnie i na wiele różnych sposobów, poczynając od bezpośredniego odniesienia się do ram politycznych (*Cień Wschodu, Cień Zachodu*, 1984) i ich kulturowych rozgałęzień jako personifikacji natury (*Od podmiotu do przedmiotu sztuki* 1988) do próby zakłócenia tego odczytania poprzez podkreślenie jego (ciała) indywidualnej biografii (*Piruet* 1984, *Hommage á Leonardo* 1986).

Innym czynnikiem, który należy wziąć pod uwagę w związku z relokacją twórczości Partum, jest fakt, iż artystka przeniosła swoją feministyczną praktykę do miasta z rozwiniętym ruchem feministycznym. W nowym kontekście konfrontacyjna strategia pedagogiki krytycznej i podnoszenia świadomości feministycznej straciła swój cel. Ostatecznie artystka zwróciła się ku osobistej opowieści, biografii swojego ciała i jego łączności z biurokratycznym aparatem państwa–miasta.

Krytyczna pedagogika Partum przekształciła się w formułę sztuki poprzez samo ciało, na ciełe i wokół niego. Jej nowe prace rekonceptualizowały temat wiktylizacji, poczynając od kwestii pozycjonowania kobiet jako ofiar patriarchy po przedstawianie osobistych doświadczeń i uwikłań artystki. Jednocześnie Partum rekonceptualizowała ciało jako rzeczywisty przedmiot politycznej i fizycznej opresji (*Katastrofa małżeńska*, 1987).

Na koniec, ważne jest również rozważenie transferu praktyki Partum w kontekście rozłamu związanego z chronologią praktyk neoawangardowych na Zachodzie i Wschodzie. Na początku lat osiemdziesiątych status sztuki performance – medium pragmatycznie wykorzystywanego przez artystkę w twórczości feministycznej – różnił się w Berlinie Zachodnim i socjalistycznej Polsce. Galerie René Block, która w latach sześćdziesiątych była ośrodkiem eksperymentalnej sztuki performance, została zamknięta w 1979 roku. Zainteresowanie świata sztuki sztuką performance zostało zastąpione nowym entuzjazmem dla malarstwa ekspresjonistycznego (Neue Wilde) i muzyki punk. Badając jednoczącą rolę sztuki performance, jako autonomicznej praktyki artystycznej w obu Berlinach w latach siedemdziesiątych, Claudia Mesch argumentuje, że performance osiągnął swój kulturowy szczyt w Berlinie Zachodnim w latach sześćdziesiątych i że w latach osiemdziesiątych zachodni Niemcy intelektualiści uznali go za porażkę w kategoriach politycznej skuteczności.¹⁸

Partum zredefiniowała zatem scenariusze swoich performance, rezygnując z aktywizmu na rzecz bardziej ekspresyjnych i dramatycznych działań, a jednocześnie przesunęła się w kierunku analitycznego wykorzystania performance jako medium. Zamiast powielać stwierdzenia o uprzedmiotowieniu kobiecych ciał, zaproponowała rozważania na temat statusu przedmiotu i podmiotu w sztuce opartej na działaniu.

Podczas performance *Od podmiotu do przedmiotu sztuki* w Galerie Gudrun Schulz Partum odczytała fragmenty *Krytyki czystego rozumu* Kanta w języku polskim, kierując je do głównie niemieckojęzycznej publiczności. Pod-

czas przeliterowania tekstu umieściła czarne litery na swoim nagim ciełe, zaczynając od stóp i przesuwając się w kierunku twarzy i ust, aż zakrzuszyła się i nie mogła już mówić. W tej konstelacji fizyczna przestrzeń galerii, przestrzeń płótna i ciała Partum zostały połączone w jeden obszar zmaterializowanego i zdekonstruowanego tekstu. W recenzji opublikowanej w Berliner Kunstblatt w 1989 roku Karoline Müller podkreśliła kontrast między białymi, kartonowymi literami rozsianymi po przestrzeni galerii a czarnymi literami na ciełe Partum, reprezentującymi – zdaniem krytyczki – dwa światy, w których Partum funkcjonowała. Asocjacyjna interpretacja Müller podkreślała metaforyczny wymiar performance Partum, gdzie „ciało to płótno i blejtram. Ręce i litery to pędzel i farba.”¹⁹

3. Relacje Ewy Partum z feministyczną sceną artystyczną Berlina Zachodniego

Biorąc pod uwagę różnorodne czynniki ograniczające widoczność praktyki Ewy Partum w Berlinie Zachodnim, dziwić może jej ambiwalentny związek z feministyczną sceną artystyczną miasta, która mogłaby być dla niej szansą na większą obecność instytucjonalną. Należy podkreślić, że środowiska feministyczne, choć bardzo aktywne, były jednak usytuowane na marginesie tutejszego życia artystycznego. Były wówczas mocno nastawione na działania lokalne, kolektywne, autonomiczne (samoorganizacja), horyzontalne i procesowe. Dobrym przykładem tej postawy jest wstęp do wspomnianej wcześniej publikacji *Künstlerinnen International 1888–1977*, w którym autorki piszą:

Dobór obrazów, obiektów, zdjęć, akcji, filmów jest również determinowany składem naszej grupy, czyli jest subiektywny, ale z drugiej strony nie dlatego, że postrzegamy siebie jako część publiczności. Wszystkie od niedawna lub od dłuższego

czasu zaangażowane jesteśmy w ruchu kobiecym i ten fakt wpłynął na wystawę (...). Wypracowanie kryteriów selekcji było procesem, który jeszcze się nie zakończył, a wystawa jest etapem tego procesu, a nie skończonym rezultatem, którym nie można zachwiać.²⁰

Z jednej strony Partum otrzymała znaczne wsparcie od lokalnych artystek i aktywistek feministycznych. Z drugiej strony odmówiła pełniejszej integracji lub współpracy w ramach lokalnych środowisk feministycznych. Wynikało to z uznania sztuki berlińskich artystek feministycznych za zbyt eklektyczną, afirmatywną, esencjalistyczną (artykulacja 'weibliche Esthetik') i ograniczoną pod względem formatów artystycznych (rzeźba, malarstwo, rysunek).²¹ Dla Partum feministyczna praktyka artystyczna nie ograniczała się do sztuki o treści feministycznej czy sztuki tworzonej przez kobiety, ale była sztuką zakorzenioną w określonym języku artystycznym, genealogicznie powiązanym ze sztuką konceptualną. Innymi słowy, Partum w swoich feministycznych pracach kwestionowała nie tylko patriarchy, ale także modernistyczną estetykę i mitologię związaną z malarstwem, rzeźbą i innymi konwencjonalnymi mediami.

Nie należy jednak lekceważyć powiązań Partum ze sceną lokalną i jej wpływu na twórczość i biografię artystki. Mogła ona przyjechać do Berlina dzięki fikcyjnemu zaproszeniu do udziału w wystawie w Neue Gesellschaft für bildende Kunst (nGbK), zaaranżowanemu przez artystkę Detel Aurand, którą Partum poznała w Warszawie w 1981 roku i która pomogła jej osiedlić się w Berlinie. Jeszcze w Polsce Partum nawiązała kontakt z kręgiem wokół grupy roboczej nGbK odpowiedzialnej za organizację wystawy Künstlerinnen International 1888–1977 (Ursula Bierther, Evelyn Kuwertz, Karin Petersen, Inge Schumacher, Sarah Schumann, Ulrike Stelzl i Petra Zöfelt) oraz – jak wcześniej wspomniano – w 1978 otrzymała katalog z tej wystawy.

Po przybyciu do Berlina Partum otrzymała propozycję realizacji wystawy non-profit w przestrzeni Frauengalerie Andere Zeichen, *artist-run-space* prowadzonej przez Ebbę Sakel, ale ze względu na ograniczenia finansowe i sceptycyzm wobec programu galerii artystka jej jednak nie zorganizowała.²² W artykule o kobiecych projektach kulturalnych w Berlinie Zachodnim opublikowanym w magazynie *Fotografia* w 1988 roku, Frauengalerie Andere Zeichen została opisana w następujący sposób:

W tych bezpiecznych przestrzeniach kobiety uczą się nabierać odwagi, by być aktywne artystycznie, pracować artystycznie nad swoim środowiskiem i własnym życiem, nawet bez kwalifikacji zawodowych.²³

Poruszone w tekście artykułu aspekty (to znaczy skoncentrowanie się na tradycyjnych mediach i na podejściu nieprofesjonalnym) nie były zgodne z feministyczną praktyką artystyczną Partum, wpisaną mocno w instytucję sztuki awangardowej.

Z okazji wystawy w Galerie Wewerka w kwietniu 1983 roku prace Partum znalazły się w piątym numerze *Courage. Aktuelle Frauenzeitung* – feministycznego magazynu wydawanego w dzielnicy Kreuzberg, który w 1983 roku osiągał nakład 7000 egzemplarzy. Partum była również wspierana przez Karoline Müller, która przez całe lata osiemdziesiąte była ściśle związana ze Stowarzyszeniem Artystek Berlińskich 1867 (Vereins der Berliner Künstlerinnen 1867 e.V.). Müller jest autorką wspomnianej już recenzji performance Partum w Galerie Gudrun Schulz, opublikowanej w 1989 roku w *Berliner Kunstblatt*. To właśnie ona (wraz z Inge Huber) zainicjowała, sfinansowała, zredagowała i wydała publikację *Zur Physiologie der Bildenden Kunst. Künstlerinnen Multiplikatorinnen Kunsthistorikerinnen Berlin 1985–1987. Portraits Materialem Register*, w której fotograficzny portret Partum znalazł się wśród portretów innych berlińskich producentek kultury. Na tym portrecie twarz i dekolt Partum

są pokryte czarnymi literami. Ten fotograficzny obraz znacznie różni się od wcześniejszego o kilka lat rysunku Wolfa Vostella (1984), który wyartykułował podwójną genealogię praktyki artystycznej Partum jako zakorzenioną w tradycji konstruktywistycznej i body art. Rysunek ten został wykorzystany przez artystkę jako okładka katalogu wystawy w Galerii Wewerka. Tutaj także jest widoczne określone polityczne ramowanie twórczości Partum, poprzez wprowadzenie słowa *solidaritat*, sytuującego Partum w roli artystki-emigrantki.

Zdjęcie reproduktowane w publikacji *Zur Physiologie der Bildenden Kunst*, wykonane przez artystkę Birgit Kleber w 1987 roku, definiuje genealogię artystyczną Partum inaczej, raczej jako synergię ciała i tekstu, podkreślając jednocześnie autorską podmiotowość i sprawczość artystki. Biorąc pod uwagę pozycję Partum jako artystki emigracyjnej, aspekt językowy nabiera jeszcze innego wymiaru: nawiązuje do trudności w komunikacji i złożoności procesu przekładu. Twarz i ciało artystki przedstawione zostały jako filtr, który dekonstruuje tekst linearny, czyniąc go niezrozumiałym. Portret ten można interpretować jako metaforę praktyki artystycznej Partum w dekadzie lat osiemdziesiątych w Berlinie Zachodnim, czyli kondycje 'nieprzekazywalności przekazu' – w tym przypadku, nieprzekazywalności jej feministycznego wymiaru.²⁴

Przykładem doskonale ilustrującym relacje Partum ze sceną feministyczną w Berlinie było wycofanie się artystki z multimedialnego projektu *Perlen vor die Säue* [Perły przed wieprze], zorganizowanego już w 1991 roku (31 maja–30 czerwca) w nGbK. Wystawa dotyczyła emancypacyjnego potencjału obsceniczności w sztukach wizualnych, skupiając się na takich zagadnieniach jak: kobieca seksualność, przyjemność erotyczna, narodziny, śmierć i przemoc. W liście do organizatorów Partum wyjaśniła powody wycofania swojej pracy – performance *Stupid Women* – z programu towarzyszącego wystawie. Argumentowała, że znaczenie jej pracy byłoby w tym kontekście manipulowane. Tym samym, nie tylko afirmatywna

narracja *Frauenkunst*, ale także radykalna emancypacyjna retoryka feministyczna, mogąca zagrozić bezinteresowności wpisanej w nagość ciała Partum, skłaniała artystkę do dystansowania się od zachodniobерlińskich inicjatyw artystycznych. W feministycznej sztuce Partum stawką nie była bowiem afirmacja kobiecego ciała i eksploracja kobiecej seksualności. Jej strategia, oparta na szoku i agresji, polegała raczej na przedstawianiu i przekraczaniu seksualności kobiecego i sfeminizowanego ciała. Można argumentować, że strategia ta była możliwa tylko przy ograniczonym rozwoju kultury konsumpcyjnej i mass mediów, jak i dyskursu feministycznego, który mógłby natychmiast okryć znaczeniem nagie ciało Partum. Paradoksalnie zatem, istniejący dyskurs feministyczny utrudniał artystce komunikować jej własny feministyczny przekaz.

Konkluzja

Spojrzenie na relacje Ewy Partum z artystycznymi środowiskami feministycznymi w Berlinie Zachodnim pozwala wyartykułować podobne różnice²⁵ związane z paradygmatem sztuki feministycznej po obydwu stronach żelaznej kurtyny. Należy jednak podkreślić, że ani Berlin Zachodni tego czasu, ani Polska Ludowa nie reprezentują tutaj modelowej kondycji Wschodu i Zachodu, są raczej specyficznymi lokalnym manifestacjami globalnej geopolitycznej sytuacji. Podobnie praktyka Partum różniła się od wielu emancypacyjnych projektów artystycznych realizowanych przez artystki performerki w socjalistycznej Europie. Niemniej jednak, zestawienie to w jakimś sensie można traktować jako laboratorium dialogu pomiędzy odmiennymi feminizmami i zróżnicowanymi agendami feminizmu w latach osiemdziesiątych dwudziestego wieku.

Chociaż Partum nie miała łatwego dostępu do instytucyjnego obiegu sztuki po przeprowadzce do Berlina Zachodniego, jej współpraca z feministycznymi organizacjami oraz grupami wpierającymi twórczość kobiet w Berlinie charak-

teryzowała się daleko posuniętą strategią i ostrożnością. Można powiedzieć, że Partum współpracowała z berlińskimi feministkami do momentu, w którym jej sprawczość – nastawiona na indywidualną emancypację i wpisana w produkcje sztuki neoawangardowej – była wzmacniana. Tą praktykę dialogu nazwać można praktyką tymczasowych, prowizorycznych aliansów, płynnego przechodzenia, negocjowania i badania kontekstów. Strategia ta wynikała również z faktu traktowania przez artystkę swoich prac jako obiektów historycznych i relacyjnych, umiejscowionych w specyficznym czasie i miejscu. Obiektów, które zmieniały lub traciły znaczenie po przeniesieniu ich w innego rodzaju konteksty. Tutaj przywołać można obserwacje Tani Bruguery, która mówi o specyficznym usytuowaniu w czasie politycznym (*political-timing-specificty*) w kontekście problemu odtwarzania performance.²⁶

Brak politycznej reprezentacji kobiet w systemie władzy PRL, czyli w socjalistycznej elicie, nie mógł stać się przedmiotem transformacyjnej krytyki feministycznej. Polityczny system władzy w latach siedemdziesiątych nie mógł zostać zakwestionowany ani przekształcony przez artystyczną interwencję feministyczną. Podobnie żaden ekonomiczny feministyczny postulat, wyprowadzany z pozycji artystycznej, nie mógł w latach siedemdziesiątych w realiach PRL zostać zrealizowany. Innymi słowy, rzeczywista polityka nie była miejscem do działania dla feministycznych artystek. Tym samym, obszarem realistycznej krytyki i sztuki feministycznej stała się szeroko rozumiana kultura: kultura narodowa funkcjonująca w paradygmacie romantyczno-symbolicznym, kultura codziennej ‘upłciowionej’ rutyny, socjalistyczna kultura wizualna oraz kultura artystyczna męskiej neoawangardy.

Doświadczenie polskiego socjalizmu lat siedemdziesiątych, którego elementem była kultura artystyczna, w jakiej funkcjonowała Partum, było kondycją i określonym rodzajem patriarchalnej opresji, na którą jej praktyka feministyczna stanowiła odpowiedź. Berlin Zachodni ze zróżnicowaną sceną feministyczną stał się środowiskiem

niesprzyjającym odtwarzaniu performance, które powstały wewnątrz i wobec zmaskulinizowanego świata polskiej neoawangardy. Funkcjonujący w środowisku androcentrycznej neoawangardy feminizm konfrontacyjny był zwyczajnie nieprzetłumaczalny.

Przypisy

- ¹ Ursula Bierther, Evelyn Kuwertz, Karin Petersen, Inge Schumacher, Sarah Schumann, Ulrike Stelzl, Petra Zöfelt, red., *Kunstlerinnen international 1877–1977* (Berlin: Neue Gesellschaft für bildende Kunst e.V., 1977). Kat. wyst.
- ² Inge Huber, Karoline Müller, red., *Zur Physiologie der bildenden Kunst, Künstlerinnen, Multiplikatorinnen, Kunsthistorikerinnen Berlin 1985–1987. Porträts, Materialien, Register* (Berlin: Ladengalerie, 1987).
- ³ Angela Dimitrakaki, *Gender, ArtWork and the Global Imperative. A Materialist Feminist Critique* (Manchester: Manchester University Press, 2013), 81.
- ⁴ Ta część tekstu oparta jest o moją publikację Ewa Partum's *Artistic Practice: An Atlas of Continuity in Different Locations* (Bielefeld: Transcript, 2021).
- ⁵ Dimitrakaki, *Gender, ArtWork and the Global Imperative*, 76.
- ⁶ Partum zrealizowała akcje w Galerii ZPAP Na Piętrze w Łodzi podczas festiwalu Tydzień Plastyki Łódzkiej, który odbył się we wrześniu 1979 roku. Performance *Zmiana. Mój problem jest problemem kobiety* został zrealizowany 28 września 1979 roku. W broszurze festiwalowej akcja opisana została jako „Sztuka feministyczna”.
- ⁷ Peggy Phelan, *Unmarked. The Politics of Performance* (London and New York: Routledge, 1993), 163.
- ⁸ Cytat za: Philip Auslander, „The Performativity of Performance Documentation,” *PAJ: A Journal of Performance and Art* 28, nr 3 (wrzesień. 2006): 4.
- ⁹ Ewa Partum, *Samoidentyfikacja, 1979/80*, maszynopis w Archiwum Ewy Partum.
- ¹⁰ Rebecca Schneider, *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment* (London: Routledge, 2011), 99.
- ¹¹ Arjun Appadurai, *The Future as Cultural Fact: Essays on the Global Condition* (London: Verso, 2013), 64.
- ¹² „Ewa Partum. Pirouette,” *Zeitschrift für Kunst, Kultur, Fotografie* 39 (1985): 104–105. [„Obwohl sie sich beim Wettbewerb »Überwindung der MAUER durch Bemalung der MAUER« den 2ten preis mit Benoit Maubrey (erstaunlich) teilte, ist auch Ewa Partum eher randerscheinung der berliner kunstszene. eine positivere position hatte die einfallsreiche polnische konzeptionalstin sicherlich »drüben,« wo sie wegweisende aktionen durchführte.“].
- ¹³ W kolejnych numerach czasopisma na stronach artystki pojawiły się następujące twórczynie: 1983/1 Heidi Zimmerman, 1983/2 Katrin Merg i Mira Falrdaum, 1983/3 Ilse Telpelke, 1983/4 Elke Lixfeld, 1983/5 Ewa Partum, 1983/6 Gisela Genther, 1983/7 Wendy Chandler, 1983/8 Annagret Soltau, 1983/9 Helene Hering-Heber, 1983/10 Natalia Struve i Paula Schmidt, 1983/11 Irene Jourdan Koch, 1983/12 Lotte Jacobi.
- ¹⁴ Kristine Stiles, „Uncorrupted Joy. International Art Action,” w *Out of Action, Between Performance and the Object 1949–1979*, red. Russel Ferguson (London: Thames and Hudson, 1998), 227. Kat. wyst.
- ¹⁵ Isabelle Graw, „Beyond Institutional Critique,” w *Institutional Critique and After*, red. John C. Welchman (Zurich: JRP/Ringier; New York: D.A.P./Distributed Art Publishers, 2006), 137.
- ¹⁶ Sven Spiker, „Artists from the Former Eastern Europe in Berlin: Ewa Partum,” *ARTMargins online*, dostępny 30.10.2023, <http://www.ARTMargins.com/index.php/interviews-sp-837925570/806-ewa-partum>.
- ¹⁷ Agata Jakubowska, „Divided Body. Ewa Partum's »Hommage á Solidarność« (Łódź 1982, West Berlin 1983),” w *OwnReality (23.), To Each his Own Reality. The Notion of the Real in the Fine Arts in France, West Germany, East Germany and Poland*, red. Mathilde Arnoux, (Deutschen Forum für Kunstgeschichte, Paris 2016). Dostępny 30.10.2023, <http://www.perspectivia.net/publikationen/ownreality/23/jakubowska-en>.
- ¹⁸ Claudia Mesch, *Modern Art at the Berlin Wall: Demarcating Culture in the Cold War Germanys* (London: I. B. Tauris, 2009), 18.
- ¹⁹ Karoline Müller, „Ewa Partum,” *Berliner Kunstblatt* 62 (1989): 51.
- ²⁰ Ursula Bierther, Evelyn Kuwertz, Karin Petersen, Inge Schumacher, Sarah Schumann, Ulrike Stelzl, Petra Zöfelt, Wstęp do katalogu *Kunstlerinnen international 1877–1977*, 3.
- ²¹ Wywiad z Ewą Partum, 14 stycznia 2017 r., Berlin.
- ²² Ibidem.
- ²³ *Fotografia* 39 (1985): 88.
- ²⁴ Nawiązuje do tytułu tekstu Ewy Partum, *Made by Me - The Non-Transmissibility of the Message*, 1978, maszynopis w archiwum Ewy Partum.
- ²⁵ Nawiązuje do terminu 'common differences' używanego często w procesie historyzacji sztuki feministycznej post-socjalistycznej Europy. Zob. np. *Symposium Common Differences: Issues for Feminist Curating in Post-Socialist Europe*, <http://common-differences.artun.ee/home> Termin ten został rozwinięty przez Chandra Talpade Mohanty w tekstach na temat feminizmu, globalizacji i Trzeciego Świata. Zobacz np. Chandra Talpade Mohanty Mohanty, *Third World Women and the Politics of Feminism* (Bloomington: Indiana University Press, 1991).
- ²⁶ Tania Bruguera, „Notes on Political TIMING Specificity,” *Art Forum* 57, nr 9 (2019). Dostępny 30.10.2023. <https://www.artforum.com/print/201905/notes-on-political-timing-specificity-79513>.

Bibliografia

- Appadurai, Arjun. *The Future as Cultural Fact: Essays on the Global Condition*. London: Verso, 2013.
- Auslander, Philip. "The Performativity of Performance Documentation." *PAJ: A Journal of Performance and Art* 28, nr 3 (wrzesień 2006): 1-10.
- Bierther, Ursula, Evelyn Kuwertz, Karin Petersen, Inge Schumacher, Sarah Schumann, Ulrike Stelzl, Petra Zöfel, red., *Künstlerinnen international 1877-1977*. Berlin: Neue Gesellschaft für bildende Kunst e.V., 1977.
- Bruguera, Tania. „Notes on Political TIMING Specificity.” *Art Forum* 57, nr 9 (2019). Dostępny 13 października 2022. <https://www.artforum.com/print/201905/notes-on-political-timing-specificity-79513>.
- Dimitrakaki, Angela. *Gender, ArtWork and the Global Imperative. A Materialist Feminist Critique*. Manchester: Manchester University Press, 2013.
- Graw, Isabelle. "Beyond Institutional Critique." W *Institutional Critique and After*, red. John C. Welchman, 137–151. Zurich: JRP/Ringier; New York: D.A.P./Distributed Art Publishers, 2006.
- Huber, Inge, Karoline Müller, red., *Zur Physiologie der bildenden Kunst, Künstlerinnen, Multiplikatorinnen, Kunsthistorikerinnen Berlin 1985-1987. Porträts, Materialien, Register*. Berlin: Ladengalerie, 1987.
- Jakubowska, Agata. "Divided Body. Ewa Partum's *Hommage à Solidarność* (Łódź 1982, West Berlin 1983)." W *OwnReality* (23.), *To Each his Own Reality. The Notion of the Real in the Fine Arts in France, West Germany, East Germany and Poland*, red. Mathilde Arnoux. Deutschen Forum für Kunstgeschichte, Paris 2016. <http://www.perspectivia.net/publikationen/ownreality/23/jakubowska-en>.
- Majewska-Güde, Karolina. *Ewa Partum's Artistic Practice: An Atlas of Continuity in Different Locations*. Bielefeld: Transcript, 2021.
- Mesch, Claudia. *Modern Art at the Berlin Wall: Demarcating Culture in the Cold War Germanys*. London: I. B. Tauris, 2009.
- Müller, Karoline. „Ewa Partum.” *Berliner Kunstblatt* 62 (1989): 51.
- Phelan, Peggy. *Unmarked. The Politics of Performance*. London and New York: Routledge, 1993.
- Schneider, Rebecca. *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. London: Routledge, 2011.
- Stiles, Kristine. "Uncorrupted Joy. International Art Action." W *Out of Action, Between Performance and the Object 1949-1979*, red. Russel Ferguson, 227-329. London: Thames and Hudson, 1998.
- Spiker, Sven. "Artists from the Former Eastern Europe in Berlin: Ewa Partum." *ARTMargins online*. Dostępny 30.10.2023. <http://www.ARTMargins.com/index.php/interviews-sp-837925570/806-ewa-partum>.

Magdalena KASA

Instytut Sztuki PAN Warszawa

MISTRZYNIE DRUGIEGO PLANU. O POLSKICH RZEŹBIARKACH, POMNIKACH I BARIERACH NIE DO PRZEKROCZENIA

Wzmoczona aktywność rzeźbiarek na polu polskiej sztuki po 1918 roku przełamała większość dotychczasowych uprzedzeń odnoszących się do kobiet uprawiających rzeźbę.¹ Punktem zwrotnym w tej kwestii okazała się niespotykana dotąd fala przemian społecznych, zwłaszcza tych związanych ze sferą ról przypisywanych do płci.² W nowo utworzonym państwie obywatelkom i obywatelom zapewniono równość wobec prawa, znosząc tym samym dotychczasowe przeszkody stojące na drodze kobiet w procesie edukacji czy zatrudnienia. Dzięki możliwości uzyskania gruntownego wykształcenia, przyszłe artystki zaczęły odgrywać poważną i konkurencyjną wobec mężczyzn rolę w świecie sztuki. Praca zarobkowa nobilitowała, zapewniając stabilniejszą pozycję w ramach określonej grupy zawodowej oraz umożliwiała awans w hierarchii społecznej. Obecność obywaterek na rynku pracy w jakimś stopniu znosiła więc dychotomiczną koncepcję różnicy płci, według której rola kobiet ograniczała się do sfery domowej i obowiązków macierzyńsko-opiekuńczych, podczas gdy mężczyznom przypadała działalność w sferze publicznej.

Można odnieść wrażenie, że działalność międzywojennych artystek zapewniła kolejnym pokoleniom rzeźbiarek nieograniczony dostęp do tej silnie zmaskulinizowanej gałęzi sztuki. Pobieżne spojrzenie rzeczywiście potwierdzi ich niespotykaną dotychczas widoczność na tle twórczości rzeźbiarskiej epoki. Jednak uważna refleksja pozwoli dostrzec, że mimo rozmaitych dokonań, jeden rodzaj działań wciąż był dla kobiet niemal nieosiągalny, a mianowicie realizacja pomnikowa.

Rzeźba publiczna posiada największą siłę i zasięg oddziaływań, a im większa w skali i zamierzeniu, tym gwałtowniejsze wzbudza emocje.³ Sztuka tego rodzaju najintensywniej ujawnia konflikty społeczne, gdyż obszar publicznej widzialności nigdy nie jest neutralny, to przestrzeń fundamentalnie polityczna, za którą zawsze kryją się określone interesy władzy.⁴ Międzywojennym artystkom udało się sforsować bariery związane zarówno z dostępem do instytucji szkolnictwa wyższego, jak i placówek wystawienniczych czy sformalizowanych grup artystycznych, ale przestrzeń publiczna – tradycyjnie utożsamiana z przestrzenią męską – wciąż była dla nich obsza-



1

1. Janina Reichert w trakcie pracy nad modelem pomnika Marii Konopnickiej, za: Karolina Grodziska, *Zapomniana rzeźbiarka: Janina Reichert-Toth (1895-1986) i jej twórczość* (Kraków: K. Grodziska 2009): 92.

rem, na którym utrzymywały pozycję podrzędną wobec artystów-mężczyzn. Nie oznacza to, że kobiety w ogóle nie podejmowały prób tworzenia rzeźby pomnikowej. Wręcz przeciwnie, ich działania dawały nadzieję na pełne równouprawnienie artystek w tej dziedzinie.⁵ Jednak wybuch II wojny światowej, lata okupacji i wszystkie okoliczności z tym związane udaremniły rozwój karier większości rzeźbiarek.

Jak zauważa badaczka Małgorzata Fidelis, powojenne przemiany społeczne paradoksalnie zakwestionowały, jak i zaostriżyły tradycyjny podział na płci: „Tak zwana aktywizacja zawodowa kobiet (...) była kluczowym elementem komunistycznych wysiłków mających na celu stworzenie nowego społeczeństwa, wolnego od nierówności społecznych. Tymczasem różnice płci pozostawały podstawowym sposobem wyznaczania granic i rozumienia hierarchii społecznej w powojennej Polsce. Wyobrażenia społeczne na temat różnic biologicznych i prokreacji stały się w zasadzie kluczowym elementem oficjalnej koncepcji równości.”⁶ Co prawda spostrzeżenia badaczki odnoszą się do robotnic, a więc osób o niskim stopniu kwalifikacji, jednak jej tezy można odnieść właściwie do wszystkich ówczesnych grup kobiet pracujących zawodowo.

Komunistyczna ideologia legitymizowała pracę zarobkową kobiet jako narzędzie ich emancypacji, jednak w gruncie rzeczy podział zawodów ze względu na płeć wciąż był widoczny, a miejsce przynależne kobiecie nadal definiowano z pozycji „kulturowo-społecznych wyobrażeń o funkcjach biologicznych.”⁷ Dynamiczny dotąd proces zdobywania przez kobiety kolejnych swobód na polu rzeźby w nowym ustroju uległ niemal całkowitemu wyhamowaniu. W wywiadzie przeprowadzonym w 1979 roku z Barbarą Zbrożną, artystka wyznała: „Przez całe długie lata było moim marzeniem, żeby powstająca forma stała się niezbędnym elementem kształtowanej przestrzeni, żeby móc formować tę przestrzeń z architektem i urbanistą, od samego początku. Dlatego brałam udział w wielu konkursach na rozwiązanie architektoniczno-rzeźbiarskie i były to zawsze znakomite ćwiczenia dla

moich marzeń, nigdy, niestety nie uwieńczone realizacją.”⁸ Powyższa wypowiedź należała do artystki o ugruntowanej już wówczas pozycji, która karierę zaczynała zaraz po wojnie. Jej głos nie jest odosobniony, komentarze o podobnym brzmieniu pojawiały się także wśród innych rzeźbiarek. Jest to jednak głos symptomatyczny, mogący być świadectwem tego, że wobec braku ciągłości tradycji – a więc braku własnych poprzedniczek – nawet tak wybitne jednostki, jak Zbrożna, były poniekąd bezradne.

Poniższy tekst naświetla okoliczności towarzyszące procesom realizacji pomnikowych w międzywojennej oraz powojennej Polsce, ze szczególnym uwzględnieniem dzieł autorstwa rzeźbiarek. Kończącą cezurę rozważań wyznacza rok 1971, gdyż to właśnie wówczas, w salach wrocławskiego Muzeum Architektury odbyła się pierwsza – na tak wielką skalę – wystawa *Rzeźby pomnikowej i monumentalnej w Polsce Ludowej*, podsumowująca powojenne osiągnięcia artystów na tym polu.⁹

Zagadnienie twórczości kobiet na niwie rzeźby pomnikowej nie zostało dotychczas podjęte przez badaczy, choć sporo rzeźbiarek (tworzących zarówno w okresie przed-, jak i powojennym), doczekało się osobnych publikacji na swój temat.¹⁰ Trudnością towarzyszącą szczegółowej analizie problemu jest niedostatek dokumentacji odnoszącej się do wznoszenia monumentów w okresie międzywojennym, a także brak zachowanej ewidencji rozpisanych konkursów na pomniki i ich przebiegów w przypadku realizacji powstałych już po II wojnie światowej. Te ostatnie materiały ulegały przedawnieniu po upływie pięciu lat i najczęściej zostawały zniszczone.

Pomocne w rozważaniach będą pojedyncze zachowane archiwalia oraz ówczesna prasa, na bieżąco komentująca powstałe, jak i niezrealizowane, monumenty. Poniższe rozważania będą dotyczyć niewielkiej liczby artystek, ponieważ niewiele kobiet rzeźbiących posiadało zarówno ambicje, jak i predyspozycje do uprawiania rzeźby pomnikowej, a ponadto znikoma część z nich zrealizowała własne koncepcje artystyczne. Ścieżka kariery każdej z omawianych rzeźbiarek biegła

zupełnie indywidualnie, ale wszystkim udało się osiągnąć wysoką pozycję w ówczesnym środowisku twórców. Analiza dostępnych materiałów pozwoli wykazać, że w istocie to nie talent odgrywał pierwszorzędną rolę w kwestii realizacji pomnikowych, ale uwarunkowania kulturowe oraz system administracyjno-urzędowy, w tym działalność instytucji monopolizujących rynek zamówień państwowych. Wszystkie te okoliczności raczej hamowały rozwój rzeźbiarek w swojej dziedzinie, wpływając tym samym na proces wyznaczania symbolicznych granic działalności rzeźbiarskiej kobiet i odgradzania ich sztuki od sfery publicznej.

Na skutek szczególnej sytuacji politycznej kraju po 1918 roku, pozycja społeczna kobiet uległa poprawie, a one same stały się istotną częścią nowego państwa. Krótki okres historyczny, w którym dawny, narzucony przez patriarchat system uległ poluzowaniu, stał się jednocześnie momentem ekspansji rzeźbiarek na arenie artystycznej i miał bardzo transgresyjny charakter. Wejście do środowiska opartego na dominującej pozycji mężczyzn wymuszało na kobietach konieczność konfrontacji z zastanymi wzorcami oraz schematami myślowymi, odnoszącymi się do ich uczestnictwa w kulturze. Działalność artystek mogła być odbierana jako zagrożenie cywilizacyjne, naruszające „tradycyjnie męski korporacjonizm zawodowy,”¹¹ a rzeźba pomnikowa należy do tego rodzaju twórczości, w którym patriarchalne tradycje zakorzenione są najgłębiej. Mechanizm powoływania do życia oraz realizacji monumentów z zasady opierał się na zmieniających się układach politycznych. Na wybór projektu pomnika i ocenę jego wartości większy wpływ potrafiły mieć względy polityczne, niż te o charakterze artystycznym. Według jednego z badaczy, pomniki zasadniczo są niedemokratyczne, gdyż jako „realizacja sztuki publicznej stanowią przejaw obecności władzy, więc wyraz dominacji jakiejś grupy nad innymi.”¹² Pomnik egzystuje w przestrzeni publicznej i organizuje ją, wzbudza emocje i symbolicznie przemawia do odbiorców. Ma bardzo jasno sprecyzowane funkcje znaczeniowe oraz drobiazgowo zdefiniowaną wymowę ideową. Artystki pragnące

uprawiać ten rodzaj rzeźby wkraczały więc na teren całkowicie dla nich zastrzeżony, bo dotychczas kobietom wzbraniano publicznego zabierania głosu. Bardzo podobna sytuacja miała w tym czasie miejsce w przypadku pisarek chcących rozwijać się na polu dramaturgii. Jak zauważyła jedna z badaczek: „Strażnicy patriarchalnej kultury nie mogli już (...) całkowicie zabronić kobietom pisanie, robili jednak co mogli, by (...) nie sięgnęły do form, które zakładałyby kontakt z publicznością, takich jak teatr czy pamflet.”¹³

Postępujące zmiany obyczajowe wzmogły ambicje kobiet, ale przełamanie środowiskowej hierarchii i męskiej dominacji wciąż było trudno osiągalnym celem. Nawet kobiety o ugruntowanej pozycji mierzyły się z barierami niemal nie do przekroczenia. Już samo tylko wykonywanie pracy kojarzonej z mężczyznami i z „męską koncepcją heroizmu,”¹⁴ zaburzało tradycyjną hierarchię płci. Tożsamość kobiet łączono bowiem z ich ‘naturalną’ strefą, a więc tą związaną z domem, odizolowaną od sfery publicznej. To „kulturowe umiejscowienie kobiet”¹⁵ nadawało im drugorzędną pozycję społeczną i podporządkowywało wobec mężczyzn. Według informacji zawartych w III tomie *Polskiej Bibliografii Sztuki* w okresie dwudziestolecia międzywojennego na ziemiach polskich powstało ponad sto pomników.¹⁶ Monumenty zrealizowane przez kobiety stanowią zaledwie kilkuprocentowy odsetek tej całości. Zważywszy jednak na okoliczności, zwłaszcza na stosunkowe *novum*, jakim był zawód rzeźbiarki w tamtym czasie, powyższy wynik można uznać za pewnego rodzaju sukces.

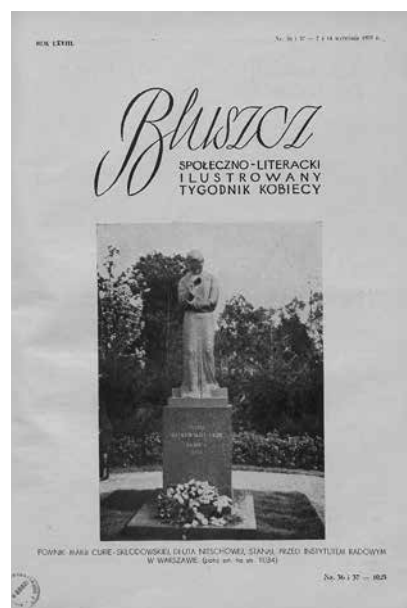
Dyskusje nad jakością i kondycją polskiej rzeźby pomnikowej trwały na łamach prasy przez cały okres dwudziestolecia międzywojennego. Objęły swoim zasięgiem nie tylko wąski krąg czytelników periodyków branżowych, ale były również obecne w prasie codziennej, w ogólnokrajowych pismach ilustrowanych czy magazynach dla kobiet. Ciekawym punktem rozważań krytyki była sprawa organizacji konkursów na pomniki, w szczególności kwestie związane z ich warunkami, przebiegiem czy zespołami komisji, w skład których – z małymi zmianami – wchodziły wciąż



2



3



4



5

2. Zofia Trzcińska-Kamińska przy *Popiersiu* Thomasa Woodrowa Wilsona, 1937 za: Joanna Figuła-Czech, „Burzliwe losy rzeźbiarskich wizerunków Thomasa Woodrowa Wilsona i Tadeusza Kościuszki,” *Renowacje i Zabytki* 71, nr 3 (2019): 140.

3. Zofia Trzcińska Kamińska przy pracy nad pomnikiem Tadeusza Kościuszki dla Poznania, 1930, za: Joanna Figuła-Czech, „Burzliwe losy rzeźbiarskich wizerunków Thomasa Woodrowa Wilsona i Tadeusza Kościuszki,” *Renowacje i Zabytki* 71, nr 3 (2019): 146.

4. Ludwika Nitchowa, „Pomnik Marii Skłodowskiej-Curie,” *Bluszczy* 68, nr 36-37 (1937): 1.

5. Hanna Nałkowska przy pracy nad *Pomnikiem Ofiar Hitleryzmu* dla Zgierza, ok. 1948, za: Biblioteka Narodowa w Warszawie, Fotografie rzeźb Hanny z Nałkowskich Stefanowiczowej, akc. 14111.

6. Fotografie ilustrujące artykuł „Kobiety budują Stolicę,” *Stolica* nr 10 (1953): 5.



Art-rzeźbiarka Danuta Kolarska odkuwa w kamieniu ciemny portret Jul. Tuwima. Pod wprawnym dotknięciem art-rzeźbiarki Zbroszyny kształtuje się z gliny portret Jul. Tuwima.

Fot. A. Kaczkowski

Wszystkie specjalności budowlane stoją otworem przed kobietami, a więc Kryśka Kacperska, Janka Amelska i Marysia Majchrzak odbywają pilnie na budowie praktykę zbrojarską i wkrótce staną się dobrymi fachowcami.

Hasła Planu 6-letniego planu nowo realizuje Alina Brzozowska, cieśla na budowie ul. Świerczewskiego 109.

Fot. J. Smogorzewski

6



7



8



9



10

7. Irena Molin-Sowa, Metody Sowa, *Pomnik Ofiar Hitleryzmu*, Leszczyny, 1966, za: *Rzeźba pomnikowa i monumentalna w Polsce Ludowej*, kat. wyst. Muzeum Architektury Wrocław, red. Maria Matusińska, Barbara Mitschein. Wrocław: Biuro Wystawa Artystycznych, 1971.

8. Helena i Roman Husarscy, *Pomnik Czynu Rewolucyjnego*, Sosnowiec 1967, za: *Rzeźba pomnikowa i monumentalna w Polsce Ludowej*, kat. wyst. Muzeum Architektury Wrocław, red. Maria Matusińska, Barbara Mitschein. Wrocław: Biuro Wystawa Artystycznych, 1971.

9. Tadeusz Łodziana, Zofia Wolska-Łodziana, *Pomnik Zwycięstwa*, Gódkap 1970, za: *Rzeźba pomnikowa i monumentalna w Polsce Ludowej*, kat. wyst. Muzeum Architektury Wrocław, red. Maria Matusińska, Barbara Mitschein. Wrocław: Biuro Wystawa Artystycznych, 1971.

10. Barbara Bieniulis-Strynkiewiczowa i Franciszek Strynkiewicz, *Pomnik Partyzanta*, Kraśnik, 1967, pocztówka, wł. autorki.



11. Elwira Zachert-Mazurczykowa i Jerzy Mazurczyk, *Pomnik Juliana Marchlewskiego* w Łodzi, 1964, fot. Ignacy Płazewski, Muzeum Miasta Łodzi, nr inw. MHML/1/4712/1.

te same od lat osoby.¹⁷ Wieloletni zastój w zakresie wznoszenia pomników na ziemiach polskich wpłynął na brak doświadczenia rzeźbiarzy w tej dziedzinie.¹⁸ Jakość dzieł często była niezadawalająca, a czas ich powstania ulegał przedłużeniom, stąd – według głosów prasowych – wynikało zniechęcenie społeczeństwa do nowych pomników¹⁹ i sugestia zaniechania ich wznoszenia na rzecz budownictwa mieszkaniowego.²⁰ Surowej ocenie podlegała działalność komitetów budowy, biur regulacyjnych i rad artystycznych, słowem – cała odgórna biurokratyzowana machina konkursowa, która „obraduje, dyskutuje, ogłasza konkurs, nagradza i... czeka,”²¹ a dzieło nigdy ostatecznie powstaje.

Znacznie szybciej realizowano pomniki mniej prestiżowe i skromniejszych rozmiarów, a więc po prostu tańsze. Wówczas najczęściej zgłaszano się bezpośrednio do wybranego twórcy lub zapraszano do konkursu wybrane osoby.

Z reguły było to wąskie grono dobrze wyspecjalizowanych i towarzysko ustosunkowanych ‘graczy,’ tworzących nieformalne spółki rzeźbiarzy, architektów i przedsiębiorców budowlanych.²² Faworyzowanie poszczególnych (w pierwszej kolejności męskich) twórców była według części krytyków działaniem rozsądnym, gwarantowała bowiem powstanie dzieł wysokiej jakości. Według opinii innych ta swoista artystyczna klika i wszechobecny nepotyzm wpływały demoralizująco na artystów i wykluczały uczciwe werdykty jury. Prowincjonalne konkursy „były rozdrapywane na własnych podwórkach,”²³ a w kwestii konkursów ogólnopolskich prym wiodło środowisko stołeczne, które skutecznie eliminowało konkurencję spoza Warszawy.²⁴ Rzeźbiarka Hanna Nałkowska (1888–1970) co prawda kształciła się w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych, ale była wychowanką Xawerego Dunikowskiego. Gdy ten odszedł w at-

mosferze skandalu, na jego miejsce powołano Tadeusza Breyera, u którego Nałkowska nie chciała praktykować. W przyszłości obawiała się wszystkich komisji, w których mógłby uczestniczyć Beyer lub jego uczniowie, twierdząc, że ich sądy zawsze będą w stosunku do niej nieprzychylnie.²⁵

Nałkowska zaliczała się do twórców autonomicznych, tworzących swoją sztukę raczej na uboczu i nie związanych z artystami państwowymi, nadającymi ton ówczesnej polskiej sztuce oficjalnej. Gdy artystka powracała z paryskich studiów do Warszawy, ze zgorzknieniem twierdziła, że będzie musiała „znowu wejść w tę niechęć, w tę walkę o każde zamówienie, każde postawienie rzeźby na wystawę.”²⁶ Trudno ocenić, ile w tych słowach prawdy, jednak faktem jest, że kilka pomnikowych realizacji Nałkowskiej zostało w niejasnych okolicznościach zablokowanych. Wśród nich znalazło się zamówienie na warszawski monument Józefa Ignacego Kraszewskiego czy na pomnik Józefa Montwiłła-Mireckiego dla Siedlec. Artystka w swoim *Dzienniku* pisała, że „w rzeźbie marzyła o wielkich pomnikach,”²⁷ ale to pragnienie pozostało głównie w sferze jej artystycznych ambicji. Jedyną realizacją w tym zakresie jest skromny monument poświęcony Poległym w Dąbrowie Tarnowskiej z 1930 roku, który do dziś stoi w Parku Miejskim, choć szczegóły jego powstania nie są znane, nie zachowała się także żadna dokumentacja dotycząca obiektu.

O wiele bliższa finału swoich monumentalnych dzieł była lwowska rzeźbiarka Janina Reichert (1895–1986), wychowanka Konstantego Laszczki. W 1927 roku Komitet budowy pomnika Juliusza Słowackiego we Lwowie powierzył jej wykonanie rzeźby wieszczka.²⁸ Zlecenie otrzymała poza konkursem i w nieznanych szczegółowo okolicznościach, co mogło dowodzić renomy, jaką młoda artystka cieszyła się już w rodzinnym mieście. Model monumentu został entuzjastycznie przyjęty przez zamawiających i większość krytyków, ale wśród niektórych decyzja wyboru Reichertówny wzbudzała kontrowersje. W *Sztukach Pięknych*, fachowym periodyku o ogólnopolskim zasięgu, anonimowy recenzent głośno stwierdzał,

że artystka może i jest utalentowana, ale młoda i „za mało przygotowana jeszcze do tak wielkiego dzieła, jak pomnik Słowackiego. Departament Sztuki MWRiOP powinien z urzędu wglądać w tę sprawę.”²⁹ Nic dziwnego, że w jednym z wywiadów dotyczących pomnika, Reichertówna głośno wyznała: „Przyznam się, trudności, na jakie w tej sprawie natrafiam, w dużym stopniu mnie zniechęciły.”³⁰ Ostatecznie realizację koncepcji artystki wstrzymano, a Komitet – bez ogłoszenia nowego konkursu – powierzył wykonanie pomnika Edwardowi Wittigowi.³¹

Mimo tego incydentu, kariera Reichertówny nabrała rozpędu. W drugiej połowie lat trzydziestych rzeźba monumentalna stała się głównym nurtem jej twórczości. Zaproszono ją do wykonania pomnika Marii Konopnickiej (il. 1), wygrała konkurs na projekt pomnika biskupa Władysława Bandurskiego, oba dzieła przeznaczono dla Lwowa. Wybuch wojny przerwał prace rzeźbiarki, a monumenty – już częściowo odlane w brązie – uległy zniszczeniu.

Niecodzienny splot okoliczności towarzyszył powstaniu poznańskiego popiersia Thomasa Woodrowa Wilsona autorstwa Zofii Trzcińskiej-Kamińskiej (1890–1977), artystki wykształconej w Wiedniu, Paryżu i Warszawie, wychowance Edwarda Wittiga. Kulisy powstania pomnika były kuriozalne i w dużym stopniu upokarzające jego autorkę. Rzeźbiarka należała do grona artystów państwowych, a prywatnie była żoną Zygmunta Kamińskiego – pedagoga i artysty, twórcy obowiązującego do dziś wzoru godła państwowego. Projekt monumentu Trzcińskiej zdobył pierwszą nagrodę w konkursie ogłoszonym w 1928 roku (il. 2). Artystka po wykonaniu i wysłaniu rzeźby do Poznania została zaproszona do stolicy Wielkopolski przez prezydenta miasta Cyryla Ratajskiego, który w trakcie bezpośredniej rozmowy oznajmił, że pomnik Wilsona zrealizuje jednak amerykański rzeźbiarz John Gutzon de la Moth Borglum, a jego dzieło zostanie ufundowane przez samego Ignacego Paderewskiego.³² Rzeźbę Trzcińskiej kilkukrotnie eksponowano na warszawskich wystawach jeszcze przed wojną, ale jej dalsze losy są niejasne. W 1973

roku została przypadkowo odkopana z ziemi w pobliżu poznańskiej Cytadeli. Ostatecznie dopiero w 1992 roku popiersie stanęło w pierwotnie zamierzonej lokalizacji, a więc w Parku Wilsona, niedaleko Palmiarni. W ramach rekompensaty za unieważnioną umowę, Trzińskiej zaproponowano wówczas kwotę pieniężną, ale artystka kategorycznie odmówiła, proponując w zamian wykonanie nowej rzeźby – pomnika Tadeusza Kościuszki. Sam precedens artystycznego roszczenia, a także pozytywna odpowiedź ze strony członków komitetu były z pewnością dowodem na jej uprzywilejowaną pozycję jako artystki (il. 3). Pomnik Kościuszki stoi w Poznaniu do dziś.

Rzeźbiarką, która w latach trzydziestych zwróciła na siebie uwagę krytyki i publiczności była Ludwika Nitschowa (1889–1989), wychowanka Tadeusza Breyera. W 1935 roku otrzymała od miasta zlecenie na pomnik Marii Skłodowskiej-Curie, który miał zostać umieszczony przed Instytutem Radowym w Warszawie (il. 4). Prawdopodobnie wpływ na decyzję władz miał fakt zakupu podobnej rzeźby przez rząd francuski.³³ Rok wcześniej Nitschowa wystawiła portret Skłodowskiej na ekspozycji Europejskich Artystek zorganizowanej przez Muzeum Jeu de Paume w Paryżu. W 1939 roku artystka wyrzeźbiła warszawską *Syrenę*, będącą – zaraz po Kolumnie Zygmunta – chyba najbardziej rozpoznawalnym pomnikiem miasta i zarazem jego symbolem. Pierwotny projekt rzeźby zakładał stworzenie imponującej, 20-metrowej figury Syreny wykonanej z zielonkawego szkła, wzniesionej na filarze wbitym w dno Wisły i odpowiednio iluminowanej dzięki reflektorom umieszczonym u podnóża rzeźby.³⁴ Skromne fundusze miejskie nie pozwoliły jednak artystce na realizację oryginalnej koncepcji i ujemnie wpłynęły na finalny efekt pracy, co potwierdzają ówczesne recenzje dzieła.³⁵

Dorobek Nitschowej nie był może spektakularnej jakości, również liczba stworzonych przez nią dzieł nie była zawrotna, ale rzeźby te miały bardzo czytelną formę oraz były jednoznaczne w odbiorze. Najpewniej też dzięki temu twórczość artystki całkiem sprawnie wpasowała się w nowe realia sztuki powojennej. Od 1947 roku Nitschowa pracowała w Ministerstwie Kultury i Sztuki w Biu-

rze Nadzoru Estetyki Produkcji, a w roku 1950 objęła stanowisko profesora na Warszawskiej ASP.³⁶ Była autorką pomników Chopina w Meksyku oraz w Wielkiej Brytanii, a także pomnika Kopernika w Warszawie i w Belgii.

Po latach II wojny światowej artyści – z różnym skutkiem – starali się wznowić działalność artystyczną. Rzeźbiarki starszej generacji z wysiłkiem odnajdywały się w nowej rzeczywistości, większość z nich nie powtórzyła już swoich międzywojennych sukcesów. Trzińska-Kamińska niemal całkowicie poświęciła się rzeźbie sakralnej. Trudność w powrocie do zawodu odczuwała Hanna Nałkowska, która po wojnie przebywała przez jakiś czas w Łodzi. Z zachowanych dokumentów wiadomo, że gdy w 1947 roku artystka otrzymała lukratywne zamówienie na pomnik Ofiar Hitleryzmu przeznaczony dla Zgierza, dwaj rzeźbiarze Wacław Wołosewicz i Jerzy Mazurczyk udali się do Komitetu Budowy Pomnika i skrytykowali decyzję powierzenia zamówienia Nałkowskiej (il. 5). W jednym z argumentów nie wahali się kwestionować jej kwalifikacji zawodowych.³⁷ Do wzniesienia monumentu nigdy nie doszło, ale nie wiadomo dokładnie z jakich przyczyn. Najprawdopodobniej Komitet nie zdołał uzbierać wystarczającej kwoty na budowę albo projekt rzeźby nie spełniał już wymagań nowej sztuki.³⁸ Janina Reichert po wojnie znalazła się wraz z mężem Fryderykiem Tothem w Krakowie, gdzie – jak sama stwierdziła – „już w czasie studiów nie wiodło mi się dobrze, a i teraz nie najlepiej. Ludzie nieprzychylni, jakby obcy, z którymi nie mogłam znaleźć wspólnego języka, zwłaszcza, że miałam już przeszło 50 lat.”³⁹

Kolejne powojenne pokolenie rzeźbiarek formowało się w okresie tworzenia nowego systemu władzy (il. 6). Była to silna reprezentacja artystek, określanych przez krytykę jako „ewenement na skalę światową.”⁴⁰ Ówczesna liczba kobiet rzeźbiących była również liczna, co jednak nie dziwi. Zdecydowana nadwyżka liczby kobiet nad liczbą mężczyzn rozpoczęła charakterystyczny dla lat czterdziestych – a uruchomiony już w trakcie okupacji – proces postępującego usamodzielnienia ekonomicznego i kulturowego kobiet.⁴¹



12

12. Alina Ślesińska w pracowni przy modelu *Pomnika Marii i Piotra Curie* dla Lublina, 1962, za: *Alina Ślesińska 1922-1994*, kat. wyst., Zachęta, Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, red. Ewa Toniak, 60. Warszawa: Zachęta. Narodowa Galeria Sztuki 2007.

Analiza twórczości artystek rzeźby pomnikowej, pozwala dostrzec regres w porównaniu z dokonaniem ich poprzedniczek w okresie międzywojennym. Proces powstawania pomników w PRL był splotem wielorakich manipulacji, zarówno na poziomie ideologicznym, jak i organizacyjnym.⁴² Inicjatywa i akceptacja projektów należały do domeny władzy i były zależne od jej dyrektyw, a skład komitetów budowy reprezentowała często ta sama grupa przedstawicieli związków artystycznych i politycznych. Szczegółowe zbadanie przebiegu ówczesnych konkursów na pomniki nie jest możliwe, gdyż – jak wskazywała Joanna Hübner-Wojciechowska – większość organizacji inicjujących ich rozpisywanie i czuwających nad przebiegiem nie prowadziła szczegółowej ewidencji.⁴³ Osobną kwestią determinującą wznoszenie pomników była rola ówczesnego systemu mecenatu państwowego. W zawodzie artysty rolę pośrednika między zleceniodawcą a twórcą pełniły Pracownie Sztuk Plastycznych, powołane do życia w Warszawie w 1949 roku jako Państwowe Przedsiębiorstwo Robót Dekoracyjnych, a od 1951 roku działające pod nazwą Przedsiębiorstwo Państwowe Pracownie Sztuk Plastycznych.⁴⁴ Po 1954 roku PSP miały już oddziały i delegatury w całym kraju, stając się 'krajowym monopolistą' większości realizacji „zamówień plastycznych w przestrzeni publicznej, od wystaw sklepowych po monumentalne założenia pomnikowe.”⁴⁵ Efektem scentralizowanej formy rozdziału zamówień artystycznych były spore nadużycia, o których informowano już w 1956 roku na łamach *Stolicy*. Krytyczny artykuł odnosił się do wyboru wykonawców zleceń oraz wąskiej listy płac Państwowej Pracowni Sztuk Plastycznych, na której „panował przedziwny kult nazwisk i pewna grupka »niezmiennych« osób otrzymujących zamówienia. A więc istnieją zaczerpnięte kręgi, do których »niewtajemniczonym« nie sposób się dostać.”⁴⁶

Krytyczne głosy odnoszące się do funkcjonowania PSP nie przycichły przez kolejne kilkadziesiąt lat i były słyszalne właściwie z każdego wojewódzkiego ośrodka ZPAP. Stanowiska artystów w sprawie PSP umieszczano często na łamach *Biuletynów* i *Informatorów* ZPAP. „Przedsiębiorstwo

to poważnie jest ograniczone w swej działalności wewnętrznymi zarządzeniami dyrekcji naczelnej, często stojącymi w jawnej sprzeczności z interesami plastyki i prawem autorskim.⁴⁷ (...) Ugruntował się pogląd o priorytecie PSP na rynku plastycznym, co w konsekwencji spowodowało różne przywileje tej instytucji w stosunku do innych przedsiębiorstw o analogicznym zakresie działania.⁴⁸ (...) Dyrekcja PSP dopuszczała do przykładów wydawania ocen artystycznych przez Komisje Artystyczne bez oglądania dzieł ocenianych, (...) mianowała «rzeczoznawcami» własnych pracowników bez uprawnień nadawanych przez MKiS i bez wymaganych cenzusów wykształcenia, (...) często opierała się przy decyzjach w tych sprawach na tak zawodnych osobistych sądach i nawykach.⁴⁹ (...) W okresie trzydziestu lat zrealizowano w kraju kilka tysięcy rzeźb i pomników o treści historycznej. Dzieł wybitnych jest w tym kilkanaście, przeważają raczej dzieła na średnim poziomie, ale sporo też – niestety – znalazło się na poziomie niezadawalającym. (...) Wielokrotnie zwracaliśmy się do władz z postulatem poprzedzania kosztownych realizacji pomnikowych o dużym znaczeniu dla kultury narodowej ogólnopolskimi konkursami.”⁵⁰

Mając na uwadze ówczesny system działania mecenatu oraz kontroli nad zamówieniami plastycznymi, nie zaskakuje fakt deprawacji środowiska twórców, którzy starali się, jak mogli, przystosować do panujących układów. Bieżące realia co prawda nie wykluczały sztuki kobiet ze sfery publicznej, ale statystyki potwierdzają, że rzeźbiarki miały zdecydowanie bardziej ograniczony dostęp do tej przestrzeni niż przed wojną. W archiwach Wydziału Muzeów i Pomników Walk i Męczeństwa Narodu Polskiego działającego w latach 1945–1954 zachowała się dokumentacja wizualna realizacji artystycznych, prowadzonych lub nadzorowanych przez Wydział.⁵¹ Są to zarówno rysunki inwentaryzacyjne, jak i projekty czy plany orientacyjne poszczególnych obiektów oraz miejsc upamiętnień. Monumenty wznoszono w dość porywczym tempie, a przeważająca część z nich posiadała niewielką wartość estetyczną. „Większość projektów – jak komentował to Marian Wnuk na łamach *Przeglądu Kulturalnego* – nie podlegała

żadnej artystycznej kontroli ani dyskusji.”⁵² Na 123 projekty 62 nie posiadały autora, natomiast 55 z nich należało do mężczyzn, zaś zaledwie 6 wykonały kobiety. Podobna dysproporcja towarzyszyła pracom eksponowanym na wspomnianej już wrocławskiej wystawie *Rzeźby pomnikowej i monumentalnej*, gdzie zaprezentowano modele, makiety i fotografie 46 monumentów, z czego zaledwie 7 było autorstwa rzeźbiarek, przy czym współautorami 3 z nich byli mężowie artystek⁵³ (il. 7, 8, 9).

Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na zmianę, jakiej uległa pozycja rzeźbiarek w ówczesnej strukturze zawodowej. W przypadku realizacji pomnikowych kobieca sygnatura najczęściej ujawniała się właśnie obok nazwiska męża, co w przypadku międzywojennych rzeźbiarek było w zasadzie niespotykane. Konsekwencją czasów powojennych był ogromny wzrost zawieranych małżeństw – typowe zjawisko kompensacji towarzyszące wszystkim długotrwałym konfliktom zbrojnym.⁵⁴ Trudno jednak nie ulec wrażeniu, że w tych małżeńskich kooperatywach artystki zostały zdegradowane do funkcji pomocniczej, a ich partycypację w danym projekcie uprawomocniał męski opiekun. Był to precyzyjnie określony porządek, w którym kobiety pełniły rolę „cichej robotnicy”⁵⁵ działającej za kulisami wielkich projektów rzeźbiarskich. Przykładami współpracujących po wojnie par małżeńskich są: Helena i Roman Husarscy, Metody Sowa i Irena Molin-Sowa, Franciszek Strynkiewicz i Barbara Bieniulis-Strynkiewiczowa (il. 10), Jerzy i Elwira Mazurczycowie (il. 11) czy Tadeusz Łodziana i Zofia Wołska-Łodziana. Mnogość twórczych aliansów może potwierdzać sytuację, jak pozornie emancypacyjna była retoryka nowej władzy, bo ostatecznie kobieta i tak podlegała męskiemu zwierzchnictwu.⁵⁶ Praca zarobkowa odgrywała zasadniczą funkcję emancypacyjną w odniesieniu do sfery prywatnej, ale zawodowe zaangażowanie kobiet było jednak społecznie dopuszczalne tylko w granicach normy, która zakładała przyzwolenie na tę pracę, ale nie na równouprawnienie w danej dziedzinie.⁵⁷

Nie była to sytuacja ówczasnie odosobniona, a z pewnością lepsza od tej, która panowała w ówczesnym świecie architektury. Według badań Grzegorza Piątka, zaraz po wojnie ani jedna z architektek „nie prowadziła żadnego istotnego projektu ani nie zasiadała w gremiach, które przysądzały kierunki odbudowy i oceniały rozwiązania szczegółowe. Wygląda na to, że w BOS [Biuro Odbudowy Stolicy – przyp. red.] kobiety kreśliły, parzyły kawę, notowały, gotowały, redagowały, dbały o mężczyzn. (...) Zgodnie z tym schematem architektki w Warszawie, jeśli zajmowały się projektowaniem, to głównie w zakresie najbliższym codziennej kobiecej krzątanim: mieszkaniem i jego najbliższym otoczeniem, czyli osiedlem, ogrodem, a także architekturą dla oświaty i opieki nad dzieckiem.”⁵⁸ To zjawisko było poniekąd zbieżne z sytuacją towarzyszącą ówczesnym rzeźbiarkom, które realizowały przedsięwzięcia o mniejszym rozmachu i często niepozorne w skali, bez wątpienia niżej płatne i co za tym szło – mniej prestiżowe. Sporą popularnością cieszyły się wśród nich prace przy konserwacji zabytków.⁵⁹ Z robót sztukatorskich oraz odbudowy zabytkowych rzeźb utrzymywało się liczne grono kobiet, a jedna z nich, Teresa Rostworowska, kierowała m.in. pracownią konserwacji rzeźby na Zamku Królewskim w Warszawie.⁶⁰ Stosunkowo sporo możliwości zarobku dawało dekorowanie obszarów miejskich zarówno w większych, jak i w peryferyjnych miastach całego kraju. Ograniczony dostęp kobiet do realizacji zamówień o dużym oddziaływaniu społecznym i stosunkowo łatwy akces do prac o charakterze ozdobnym, potwierdzały też badaczki Marty Leśniakowskiej, według której „w PRL-u powielana była XIX-wieczna klisza niższości kulturowej i artystycznej kobiet, oparta na deterministycznej tezie, że kobiety »z natury« nie są zdolne do tworzenia Sztuki Wysokiej, a ich konstrukcja biologiczna, a więc *per se* intelektualna, predestynuje je jedynie do tworzenia sztuki dekoracyjnej.”⁶¹

Nie zdumiewa zatem fakt, że w ramach tak funkcjonującego porządku artystycznego, mężczyźni wciąż podtrzymywali uprzywilejowaną pozycję na polu sztuki pomnikowej. Wielkie arty-

styczne wizje poddane były wpływowi ich działań i jedynym wyjściem było albo dostosowanie się do istniejących mechanizmów, albo rezygnacja z bycia ich częścią.⁶² Obowiązujące warunki nie okaleczały jednak z rzeźbiarskich ambicji. Alina Ślesińska twierdziła, że „rzeźba kameralna jest już dzisiaj zupełnie niepotrzebna, swoje zainteresowania kierowała w kierunku rzeźby monumentalnej, »z natury rzeczy« zmierzającej ku architekturze.”⁶³ Z kolei, gdy Alinę Szapocznikow zapytano „czego życzy sobie osobiście, swemu zawodowi i Warszawie w 1961 roku,” artystka odpowiedziała: „Sobie – realizacji rzeźbiarsko-urbanistycznych, Warszawie – realizacji urbanistyczno-rzeźbiarskich.”⁶⁴

Monumentalną w skali wizję artystyczną udało się powołać Ślesińskiej do życia w ghańskiej Akrze, gdzie w 1965 roku odsłonięto pomnik prezydenta Kwame Nkrumaha jej autorstwa.⁶⁵ We własnym kraju jej aspiracje rozwinęły się w mniejszej skali. W pierwszej połowie lat sześćdziesiątych, z okazji obchodów dwudziestolecia powstania Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, konkurs na monument patronki wygrał wykształcony w Leningradzie Marian Konieczny. W tym samym czasie, niecałe trzy kilometry dalej, wśród nowo powstałych budynków Państwowego Szpitala Klinicznego nr 4 odsłonięto rzeźbę Ślesińskiej przedstawiającą małżonków Curie (il. 12). W porównaniu z kolosalną, umieszczoną na wysokim cokole Skłodowską Koniecznego, wpasowane w okoliczną przestrzeń i niemal abstrakcyjne w formie postacie Ślesińskiej nie zwracały na siebie niczyjej uwagi. Powyższy przykład – choć jednostkowy – zdaje się doskonale naświetlać umiejscowienie aktywności twórczej kobiet w ówczesnej sferze publicznej, obszarze o wciąż wybitnie elitarnym charakterze.

Pojedyncze epizody z twórczości artystek w zakresie rzeźby pomnikowej ukazują, jak skomplikowanym procesem było przekroczenie granicy symbolicznej męskiej dominacji w obrębie sfery publicznej. Krótkotrwałe zjawisko międzywojennej rzeźby monumentalnej tworzonej przez kobiety, jako takie nigdy nie zdołało się w pełni rozwinąć. Po 1945 roku ten swoisty fenomen stop-

niowo ulegał wymazaniu, nie wpisywał się bowiem w ustalony z góry porządek historyczny – przywracający różnice i pogłębiający hierarchie między płciami.⁶⁶

Powyższe przykłady poszczególnych świadectw – choć tak odmienne w przypadku każdej z artystek – wydają się jednak reprezentatywne dla obecnych rozważań. Statystyki jednoznacznie wykazują niezwykle szczupły dorobek kobiet w tej dziedzinie, z pewnością jednak nie uzasadniony ich kwalifikacjami zawodowymi czy posiadanym talentem. Tradycja sztuki, w której brak artystek oraz ich dzieł, nigdy nie posłużyła za podstawę rozwoju twórczego kobiet. Nie było wielkich pomników stworzonych przez wielkie rzeźbiarki, bo nie istniały poprzedniczki, do których można było się odnieść i których dzieła służyłyby za miarę w ocenie.⁶⁷ Szansą, mogącą zmienić ten stan rzeczy, była twórczość międzywojennych pionierek w tym obszarze. Ich twórczość została jednak zignorowana przez powojenny dyskurs sztuki, a przerwane przez wojnę (w dosłownym sensie) kariery przerwały ledwo co budującą się genealogię kobiet uprawiających rzeźbę pomnikową.

Przypisy

- ¹ Wśród nielicznych publikacji odnoszących się do twórczości rzeźbiarek międzywojennego, warto wymienić: Aleksandra Melbechowska-Luty, *Posągi i ludzie. Rzeźba polska dwudziestolecia międzywojennego* (Warszawa: Neriton, 2005), 235–248; Małgorzata Dąbrowska, „Bourdelle – mistrz i inspirator. Polskie rzeźbiarki w Paryżu,” *Archiwum Emigracji* 1–2 (2012): 63–75; Magdalena Kasa, „Era Nowych Kobiet. Polskie rzeźbiarki dwudziestolecia międzywojennego,” w *Narodziny nowoczesności. Studia o polskiej rzeźbie dwudziestolecia międzywojennego*, red. Katarzyna Janicka, Arkadiusz Krawczyk (Wolsztyn: Biblioteka Publiczna Miasta i Gminy Wolsztyn, 2016), 129–140.
- ² Zob. Nora Koestler, „Kobiety polskie między społeczeństwem tradycyjnym a nowoczesnym,” w *Kobieta i edukacja na ziemiach polskich w XIX i XX wieku, cz. 1*, red. Anna Żarnowska, Andrzej Szwarz (Warszawa: Instytut Historyczny UW, 1992), 31–41; Roman Wapiński, „Kobieta i życie polityczne w Polsce niepodległej. Przemiany pokoleniowe,” w *Kobieta i świat polityki w niepodległej Polsce 1918–1939*, red. Anna Żarnowska, Andrzej Szwarz (Warszawa: Wydawnictwo Sejmowe, 1996), 17–32; Mariola Kondracka, „Kobiety na uniwersytetach,” w *Równe prawa i nierówne szanse: kobiety w Polsce międzywojennej*, red. Anna Żarnowska, Andrzej Szwarz (Warszawa: DiG, 2000), 271–282; Janusz Żarnowski, „Praca zawodowa kobiet w Polsce międzywojennej,” w *Kobieta i praca. Zbiór studiów*, red. Anna Żarnowska, Andrzej Szwarz (Warszawa: DiG, 2000), 119–140.
- ³ Jan Cz. [Jan Czempiniński], „Zamiary i siły,” *Kurier Warszawski*, 18 czerwca 1924, 11.
- ⁴ Eulalia Domanowska i Marta Smolińska „Rzeźba dzisiaj: sztuka w przestrzeni publicznej,” w *Rzeźba dzisiaj 2. Sztuka w przestrzeni publicznej*, red. Eulalia Domanowska, Marta Smolińska (Orońsko: Centrum Rzeźby Polskiej, 2018), 7; Piotr Piotrowski, „Agorafobia po komunizmie,” w *Sztuka według polityki. Od „Melancholii” do „Pasji”* (Kraków: Universitas, 2007), 227–230.
- ⁵ Warto w tym miejscu dodać, że pierwsze projekty pomników autorstwa kobiet – choć niezrealizowane – pojawiły się już w dziewiętnastym wieku, a ich autorkami były m.in. rzeźbiarki Tola Certowicz, Antonina Roźniatowska i Waleria Dąbrowska. Zob. Magdalena Kasa, „Dokonania polskich rzeźbiarek w świetle XIX-wiecznej krytyki artystycznej,” w *Bez gorsetu. Camille Claudel i polskie rzeźbiarki XIX wieku*, red. Ewa Ziemińska (Warszawa: Muzeum Narodowe, 2023), 46–59. Kat. wyst.; Ewa Ziemińska, „«Karawana do marzeń». Polskie rzeźbiarki XIX wieku,” w *Bez gorsetu. Camille Claudel i polskie rzeźbiarki XIX wieku*, red. Ewa Ziemińska (Warszawa: Muzeum Narodowe, 2023), 32–52. Kat. wyst.
- ⁶ Małgorzata Fidelis, *Kobiety, komunizm i industrializacja w powojennej Polsce* (Warszawa: W.A.B., 2015), 19.
- ⁷ Ibidem, 36.
- ⁸ „Barbara Zbrożyna rozmawia z Redakcją,” *Projekt 4* (1979): 14–21.
- ⁹ Maria Matusińska i Barbara Mitschein, red., *Rzeźba pomnikowa i monumentalna w Polsce Ludowej* (Wrocław: Biuro Wystaw Artystycznych, 1971). Kat. wyst.
- ¹⁰ Na temat monografii rzeźbiarek dwudziestolecia międzywojennego zob. Magdalena Kasa, *Niewidoczna. Rzeźbiarka Hanna Nałkowska* (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2021), 9.
- ¹¹ Marta Leśniakowska, „Polskie architektki w dyskursie nowoczesności około 1960,” w *Jestem artystką, we wszystkim, co niepotrzebne. Kobiety i sztuka ok. 1960*, red. Ewa Toniał (Warszawa: Neriton, 2010), 125.
- ¹² Piotrowski, *Sztuka według polityki*, 151.
- ¹³ Barbara Smoleń, „Kobieta i egzystencja. Wokół «Domu kobiet» Zofii Nałkowskiej,” w *Krytyka feministyczna: siostra teorii i historii literatury*, red. Grażyna Borkowska, Liliana Sikorska (Warszawa: Instytut Badań Literackich, 2000), 106–107.
- ¹⁴ Fidelis, *Kobiety, komunizm i industrializacja*, 148. W ten sposób Małgorzata Fidelis określiła pracę kobiet wykonujących zawód górniczek.
- ¹⁵ Monika Świerkosz, „Przestrzeń w feministycznej refleksji feministycznej,” *Teksty Drugie* 4 (2011): 87.
- ¹⁶ W rozważaniach pominięto takie formy rzeźbiarskie, jak kamienie, nagrobki, płyty pamięci, obeliski czy mauzolea. Ostateczna liczba powstałych pomników jest płynna, gdyż realizacja monumentów nie zawsze była odnotowywana w prasie ogólnokrajowej. *Polska bibliografia sztuki. T. III Rzeźba*, oprac. Janina Wiercińska, Maria Liczbińska, Hanna Faryna-Paszkiewicz (Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Lódź: Zakład Narodowy im. Ossolińskich; Wydawnictwo PAN, 1986), 128–211. Zob. także *Konkursy architektoniczne w Polsce w latach 1918–1939*, red. Olgierd Czerner (Wrocław: Muzeum Architektury i Odbudowy, 1970), brak numeracji stron. Kat. wyst.
- ¹⁷ Cz. [Czempiniński], „Zamiary i siły,” 11.
- ¹⁸ S.W. [Stanisław Woźnicki], „Konkursy na pomniki,” *Południe* 1 (1924/1925): 66–67.
- ¹⁹ Adam Wolmar, „Dookoła pomników warszawskich,” *Kurier Warszawski*, 19 sierpnia 1928, 13; Jaxa [Zdzisław Dębicki], „Dziesięć pomników (w Warszawie),” *Kurier Warszawski*, 2 grudnia 1928, 20; Adam Wolmar, „W sprawie pomników w Warszawie,” *Kurier Warszawski*, 4 grudnia 1928, 9; Wacław Boratyński, „Sprawa konkursów artystycznych,” *Tęcza* 4 (1937): 38–41; Tadeusz Filipczak, „Rozważania pod pomnikiem,” *Architektura i Budownictwo* 11–12 (1938): 344–349.
- ²⁰ W 1915 roku Alfred Lauterbach pisał: „Nie ma w Europie drugiego i tak wielkiego i tak ludnego miasta, któreby z Warszawą rywalizować mogło pod względem zaniedbania planu regulacyjnego (...). Gdy w Krakowie na jeden dom przypada mieszkańców 32, w Paryżu 32, w Poznaniu 49, w Berlinie 51, w Wiedniu 58, w Pradze 42 (...) w Warszawie 95.” Alfred Lauterbach, *Potrzeby estetyczne Warszawy* (Warszawa: Drukarnia Naukowa, 1915), 5, 205.
- ²¹ Adam Wolmar, „O zmianę otoczenia pomników warszawskich,” *Kurier Warszawski*, 20 marca 1928, 7–8.

- ²² Alicja Gzowska, „Dekoracja czy propaganda? Warszawska rzeźba architektoniczna w dwudziestoleciu międzywojennym,” w *Figury retoryczne – warszawska rzeźba architektoniczna 1918–1970*, red. Alicja Gzowska (Warszawa: Muzeum Narodowe, 2015), 13.
- ²³ Boratyński, „Sprawa konkursów artystycznych,” 40.
- ²⁴ Ibidem, 40.
- ²⁵ Hanna Nałkowska, Materiały różne, zapiski, próbki literackie, Biblioteka Narodowa w Warszawie, akc. 14103.
- ²⁶ Biblioteka Narodowa w Warszawie, Hanna Nałkowska, *Dzienniki*, rps. akc. 13716, k. 241.
- ²⁷ Ibidem, k. 294.
- ²⁸ Szczegółowe informacje dotyczące pomnika Słowackiego zob. Karolina Grodziska, *Zapomniana rzeźbiarka: Janina Reichert-Toth (1895–1986) i jej twórczość* (Kraków: wyd. K. Grodziska, 2009), 55–58.
- ²⁹ „Pomnik Słowackiego,” *Sztuki Piękne* 1 (1929): 31.
- ³⁰ Grodziska, *Zapomniana rzeźbiarka*, 71.
- ³¹ Dzieło Wittiga nigdy nie stanęło we Lwowie. Pomnik odtworzono z jego modelu kilkadziesiąt lat później i ustawiono na Placu Bankowym w Warszawie.
- ³² Na temat szczegółowej historii powstania pomnika Wilsona w Poznaniu zob. Edmund Nadolski, „Pomnik Thomasa Woodrowa Wilsona w Poznaniu,” *Kronika Wielkopolski* 4 (1994): 53–69; Joanna Figuła-Czech, „Burzliwe losy rzeźbiarskich wizerunków Thomasa Woodrowa Wilsona i Tadeusza Kościuszki,” *Renowacje i Zabytki* 3 (2019): 138–149.
- ³³ Irena Grzesiuk-Olszewska, *Warszawska rzeźba pomnikowa* (Warszawa: Neriton, 2003), 92.
- ³⁴ Ibidem, 100.
- ³⁵ Jan Kurzawa, „Pierwszy Ogólnopolski Salon Rzeźby,” *Kultura* (Poznań) 21 (1937): 7; Roman Zrębowicz, „Pierwszy Salon Rzeźby,” *Tygodnik Ilustrowany* 21 (1937): 406. Zofia Norblin-Chrzanowska, „Salon rzeźby w IPS-ie,” *Świat* 20 (1937): 6.
- ³⁶ Jej uczniami byli m.in. czołowi polscy przedstawiciele rzeźby monumentalnej: Gustaw Zemla i Stanisław Kulon.
- ³⁷ Biblioteka Narodowa w Warszawie, Korespondencja Hanny z Nałkowskich Stefanowiczowej, akc. 14107/II: pismo z 20 lipca 1947.
- ³⁸ Na temat szczegółów realizacji Pomnika Stu Straconych w Zgierzu zob. Magdalena Kasa, *Niewidoczna. Rzeźbiarka Hanna Nałkowska* (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2020), 146–151.
- ³⁹ Grodziska, *Zapomniana rzeźbiarka*, 154.
- ⁴⁰ Ewa Toniak, „Wstęp,” w *Jestem artystką, we wszystkim, co niepotrzebne. Kobiety i sztuka ok. 1960*, red. Ewa Toniak (Warszawa: Neriton, 2010), 7.
- ⁴¹ Barbara Klich-Kluczeńska, „Kobieta wobec rodziny,” w *Kobiety w Polsce 1945–1989. Nowoczesność. Równouprawnienie. Komunizm*, Katarzyna Stańczak-Wislicz, Piotr Perkowski, Małgorzata Fidelis, Barbara Klich-Kluczeńska (Kraków: Universitas, 2020), 306–307.
- ⁴² Zob. Hanna Kotkowska-Bareja, „Polityka a pomniki PRL 1945–1968,” *Rzeźba Polska* 10 (2000/2001): 93–94.
- ⁴³ Joanna Hübner-Wojciechowska, *Spoleczno-artystyczne warunki powstawania pomników w Polsce w latach 1945–1980* (Warszawa: Instytut Kultury, 1986), 4–5.
- ⁴⁴ Zlecenia PSP otrzymywali tylko członkowie Związku Polskich Artystów Plastyków (ZPAP) lub te osoby, które posiadały status artysty plastyka przyznany przez komisję Ministerstwa Kultury i Sztuki.
- ⁴⁵ Łukasz Ronduda, *Sztuka polska lat 70.: Awangarda* (Jelenia Góra: Polski Western; Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2009), 246–248. Zob. także Bożena Kostuch, „Rola P.P. Pracowni Sztuk Plastycznych,” w *Kolor i blask: ceramika architektoniczna oraz mozaiki w Krakowie i Małopolsce po 1945 roku* (Kraków: Muzeum Narodowe, 2015), 105–111. Joanna Filipezyk, *Sztuka na peryferiach. Opolskie środowisko plastyczne, 1945–1983* (Opole: Muzeum Śląska Opolskiego, 2015), 207–211. Ewa Toniak, „Przedsiębiorstwo Państwowe «Pracownie Sztuk Plastycznych» jako narracja o PRL,” *Pamiętnik Sztuk Pięknych* 9 (2015): 107–113.
- ⁴⁶ Beata Sowińska, „Zakłete rewiry plastyki,” *Stolica*, 28 października 1956, 5.
- ⁴⁷ „Łódzkie środowisko plastyczne,” *Biuletyn Informacyjny ZPAP* 63–64 (1968), brak numeracji stron.
- ⁴⁸ *Informator o działalności Zarządu Głównego ZPAP* 4 (1973), brak numeracji stron.
- ⁴⁹ *Informator Zarządu Głównego ZPAP* 2 (1979), 6.
- ⁵⁰ Ibidem, s. 8.
- ⁵¹ Piotr Lasek, *Katalog Pomników Walk i Męczeństwa Narodu Polskiego*, maszyn. Dokumentacja Wydziału znajduje się obecnie w Zbiorach Fotografii i Rysunków Pomiarowych Instytutu Sztuki PAN w Warszawie.
- ⁵² „Aktualne problemy plastyki,” *Przegląd Kulturalny*, 12–18 lutego 1953, 5.
- ⁵³ Helena i Roman Husarscy, arch. Witold Cętkiewicz *Pomnik Czynu Rewolucyjnego* w Sosnowcu; Irena Molin-Sowa, *Metody Sowa, Pomnik Ofiar Hitleryzmu* w Leszczynach; Zofia Wolska-Łodziana, Tadeusz Łodziana, *Pomnik Zwycięstwa* w Gołdapi;

Zofia Puciłowska, *Pomnik Mauzoleum na Pawiaku* w Warszawie – obelisk; Ludwika Nitschowa, *Pomnik Mikołaja Kopernika* w Warszawie, Pałac Kultury i Nauki; Krystyna Pławska-Jackiewicz, *Pomnik Marii Skłodowskiej-Curie* w Łądku Zdroju; Zofia Wolska-Łodziana, *Pomnik Juliana Marchlewskiego* w Warszawie.

⁵⁴ Klich Kluczeńska, *Kobieta wobec rodziny*, 307.

⁵⁵ Agata Araszkiewicz, „Kobieta z marmuru,” w *Maria Papa Rostkowska. Kobieta z marmuru*, red. Agnieszka Tarasiuk (Warszawa: Muzeum Narodowe, 2014), 57. Kat. wyst.

⁵⁶ Ewa Toniał, *Olbrzymki: kobiety i socrealizm* (Kraków: Korporacja „Ha!Art”, 2009), 144.

⁵⁷ Klich Kluczeńska, *Kobieta wobec rodziny*, 296.

⁵⁸ Grzegorz Piątek, *Najlepsze miasto świata. Warszawa w odbudowie 1944–1949* (Warszawa: W.A.B., 2021), 454–457.

⁵⁹ Wśród nich były m.in. Danuta Kolarska, Maria Furowicz-Jankowska, Halina Bajorska, Teresa Chłapowska, Walentyna Chałackiewicz i Janina Layman.

⁶⁰ Zob. Irena Oborska, „Pracownie konserwacji zabytków – działalność w latach 1956–1988. Projekty i odbudowa zamku królewskiego,” *Wiadomości Konserwatorskie* 31 (2012): 120–125.

⁶¹ Leśniakowska, *Polskie architektki*, 127.

⁶² Symptomatyczny w tym miejscu może być fakt, że poszczególne artystki, takie jak Magdalena Więcek czy Wanda Czelkowska, pozostawały poza tożsamością własnej płci i używały w stosunku do siebie męskoosobowej formy ‘rzeźbiarz.’ Anna Maria Leśniakowska, „O pracowni, która była domem, i o fotografiach, które rozmawiały z rzeźbami,” w *Magdalena Więcek. Działanie na oko*, red. Anna Maria Leśniakowska (Warszawa: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2016) 15; Maria Hussakowska, „Wanda Czelkowska. Mechanizmy znikania artystki i znikanie rzeźby,” w *Wanda Czelkowska – Retrospekcja*, red. Ewa Opalka (Warszawa: Muzeum Narodowe, 2017), 81. Kat. wyst.

⁶³ Krystyna Nastulanka, „Przyszłe pejzaże. Z Aliną Ślesieńską mówi Krystyna Nastulanka,” *Polityka*, 11 marca 1961, 6.

⁶⁴ „Noworoczna Ankieta. Mój rok 1960, Alina Szapocznikow,” *Stolica*, 1–8 stycznia 1961, 44.

⁶⁵ Ewa Toniał, „Od nomadycznych miast po chmurę punktów. Przypisy do twórczości Aliny Ślesieńskiej,” w *Alina Ślesieńska 1922–1994*, red. Ewa Toniał (Warszawa: Zachęta. Narodowa Galeria Sztuki, 2007), 12. Kat. wyst.

⁶⁶ Fidelis, *Kobiety i komunizm*, 230.

⁶⁷ Zob. Whitney Chadwick, *Kobieta, sztuka i społeczeństwo*, tłum. Ewa Hornowska (Poznań: Rebis, 2015), 293; Agata Jakubowska, „Mogliście nigdy nie słyszeć o Alinie Ślesieńskiej...,” w *Alina Ślesieńska 1922–1994*, red. Ewa Toniał (Warszawa: Zachęta. Narodowa Galeria Sztuki, 2007), 18. Kat. wyst.

Bibliografia

„Aktualne problemy plastyki.” *Przegląd Kulturalny* 6 (1953): 5

Araszkiewicz, Agata. „Kobieta z marmuru.” W *Maria Papa Rostkowska. Kobieta z marmuru*, red. Agnieszka Tarasiuk, 51–77. Warszawa: Muzeum Narodowe, 2014. Kat. wyst.

Biuletyn Informacyjny ZPAP: 63–64 (1968).

Boratyński, Wacław. „Sprawa konkursów artystycznych.” *Tęcza* 4 (1937): 38–41.

Chadwick, Whitney. *Kobieta, sztuka i społeczeństwo*. Tłum. Ewa Hornowska. Poznań: Rebis, 2015.

Czerner, Olgierd, red. *Konkursy architektoniczne w Polsce w latach 1918–1939*. Wrocław: Muzeum Architektury i Odbudowy, 1970. Kat. wyst.

Dąbrowska, Małgorzata. „Bourdelle – mistrz i inspirator. Polskie rzeźbiarki w Paryżu.” *Archiwum Emigracji* nr 1–2 (2012): 63–75.

Domanowska, Eulalia i Smolińska Marta. „Rzeźba dzisiaj: sztuka w przestrzeni publicznej.” W *Rzeźba dzisiaj 2. Sztuka w przestrzeni publicznej*, red. Eulalia Domanowska, Marta Smolińska, 5–10. Orono: Centrum Rzeźby Polskiej, 2018.

Fidelis, Małgorzata. *Kobiety, komunizm i industrializacja w powojennej Polsce*. Warszawa: W.A.B., 2015.

Figula-Czech, Joanna. „Burzliwe losy rzeźbiarskich wizerunków Thomasa Woodrowa Wilsona i Tadeusza Kościuszki.” *Renowacje i Zabytki* 3 (2019): 138–149.

- Filipczak, Tadeusz. „Rozważania pod pomnikiem.” *Architektura i Budownictwo* 11–12 (1938): 344–349.
- Filipczyk, Joanna. *Sztuka na peryferiach. Opolskie środowisko plastyczne 1945–1983*. Opole: Muzeum Śląska Opolskiego, 2015.
- Gładys-Jakóbk, Jolanta. „Kobiety w przestrzeni publicznej.” *Kwartalnik Kolegium Ekonomiczno-Społecznego. Studia i Prace* 3 (2012): 55–72.
- Grodziska, Karolina. *Zapomniana rzeźbiarka: Janina Reichert-Toth (1895–1986) i jej twórczość*. Kraków: wyd. K. Grodziska, 2009.
- Grzesiuk-Olszewska, Irena. „Plenery rzeźbiarskie i dekoracje miast – program i rzeczywistość.” *Rzeźba Polska* nr 2 (1987): 100–139.
- Grzesiuk-Olszewska, Irena. *Warszawska rzeźba pomnikowa*. Warszawa: Neriton, 2003.
- Gzowska, Alicja. „Dekoracja czy propaganda? Warszawska rzeźba architektoniczna w dwudziestoleciu międzywojennym.” W *Figury retoryczne – warszawska rzeźba architektoniczna 1918–1970*, red. Alicja Gzowska, 11–34. Warszawa: Muzeum Narodowe, 2015. Kat. wyst.
- Hübner-Wojciechowska, Joanna. *Społeczno-artystyczne warunki powstawania pomników w Polsce w latach 1945–1980*. Warszawa: Instytut Kultury, 1986.
- Hussakowska, Maria. „Mechanizmy znikania artystki i znikanie rzeźby.” W *Wanda Czelkowska – retrospekcja*, red. Ewa Opalka, 70–89. Warszawa: Muzeum Narodowe, 2017. Kat. wyst.
- Informator o działalności Zarządu Głównego ZPAP* 4 (1973).
- Informator Zarządu Głównego ZPAP* 2 (1979).
- Jan Cz. [Czempiański, Jan]. „Zamiary i siły.” *Kurier Warszawski*, 18 czerwca 1924.
- Jakubowska, Agata. „Mogliście nigdy nie słyszeć o Alinie Ślesieńskiej...” W *Alina Ślesieńska 1922–1994*, red. Ewa Toniał, 17–20. Warszawa: Zachęta. Narodowa Galeria Sztuki, 2007. Kat. wyst.
- Jaxa [Dębicki, Zdzisław]. „Dziesięć pomników (w Warszawie).” *Kurier Warszawski*, 2 grudnia 1928.
- Kasa, Magdalena. „Era Nowych Kobiet. Polskie rzeźbiarki dwudziestolecia międzywojennego.” W *Narodziny nowoczesności. Studia o polskiej rzeźbie dwudziestolecia międzywojennego*, red. Katarzyna Janicka, Arkadiusz Krawczyk, 129–140. Wolsztyn: Biblioteka Publiczna Miasta i Gminy Wolsztyn, 2016.
- Kasa, Magdalena. *Niewidoczna. Rzeźbiarka Hanna Nałkowska*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2021.
- Kasa, Magdalena. „Dokonania polskich rzeźbiarek w świetle XIX-wiecznej krytyki artystycznej.” W *Bez gorsetu. Camille Claudel i polskie rzeźbiarki XIX wieku*, red. Ewa Ziemińska, 46–59. Warszawa: Muzeum Narodowe, 2023. Kat. wyst.
- Klich-Kluczevska, Barbara. „Kobieta wobec rodziny.” W *Kobiety w Polsce 1945–1989. Nowoczesność, równouprawnienie, komunizm*, Katarzyna Stańczak-Wiślicz, Piotr Perkowski, Małgorzata Fidelis, Barbara Klich-Kluczevska, 291–336. Kraków: Universitas, 2020.
- Koestler, Nora. „Kobiety polskie między społeczeństwem tradycyjnym a nowoczesnym.” W *Kobieta i edukacja na ziemiach polskich w XIX i XX wieku* cz. 1, red. Anna Żarnowska, Andrzej Szwarz, 31–41. Warszawa: Instytut Historyczny UW, 1992.
- Kondracka, Mariola. „Kobiety na uniwersytetach.” W *Równe prawa i nierówne szanse: kobiety w Polsce międzywojennej*, red. Anna Żarnowska, Andrzej Szwarz, 271–282. Warszawa: DiG, 2000.
- Kostuch, Bożena. *Kolor i blask: ceramika architektoniczna oraz mozaiki w Krakowie i Małopolsce po 1945 roku*. Kraków: Muzeum Narodowe, 2015.
- Kotkowska-Bareja, Hanna. „Polityka a pomniki PRL 1945–1968.” *Rzeźba Polska* 10 (2000/2001): 93–94.
- Kurzawa, Jan. „Pierwszy Ogólnopolski Salon Rzeźby.” *Kultura* (Poznań) 21, (1937): 7.
- Lauterbach, Alfred. *Potrzeby estetyczne Warszawy*. Warszawa: Drukarnia Naukowa, 1915.
- Leśniakowska, Marta. „Polskie architektki w dyskursie nowoczesności około 1960.” W *Jestem artystką, we wszystkim, co niepotrzebne. Kobiety i sztuka około 1960*, red. Ewa Toniał, 123–135. Warszawa: Neriton, 2010.
- Leśniewska, Anna Maria. *Nowe miejsce rzeźby w sztuce polskiej lat 60. XX wieku jako wyraz przemian w sztuce przestrzeni*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2015.
- Leśniewska, Anna Maria. „O pracowni, która była domem, i o fotografiach, które rozmawiały z rzeźbami.” W *Magdalena Więcek. Działanie na oko*, red. Anna Maria Leśniewska, 15–29. Warszawa: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2016.
- Matusińska, Maria i Barbara Mitschein, red. *Rzeźba pomnikowa i monumentalna w Polsce Ludowej*. Wrocław: Biuro Wystaw Artystycznych, 1971. Kat. wyst.
- Melbechowska-Luty, Aleksandra. *Posągi i ludzie. Rzeźba polska dwudziestolecia międzywojennego*. Warszawa: Neriton, 2005.
- Nadolski, Edmund. „Pomnik Thomasa Woodrowa Wilsona w Poznaniu.” *Kronika Wielkopolski* 4 (1994): 53–69.
- Nastulanka, Krystyna. „Przyszłe pejzaże. Z Aliną Ślesieńską mówi Krystyna Nastulanka.” *Polityka*, 11 marca 1961.

- Norblin-Chrzanowska, Zofia. „Salon rzeźby w IPS-ie.” *Świat* 20 (1937): 6–7.
- Oborska, Irena. „Pracownie konserwacji zabytków – działalność w latach 1956–1988. Projekty i odbudowa zamku królewskiego.” *Wiadomości Konserwatorskie* 31 (2012): 120–125.
- Piątek, Grzegorz. *Najlepsze miasto świata. Warszawa w odbudowie 1944–1949*. Warszawa: W.A.B., 2021.
- Piotrowski, Piotr. *Sztuka według polityki. Od „Melancholii” do „Pasji.”* Kraków: Universitas, 2007.
- Polska bibliografia sztuki. T. III Rzeźba*, oprac. Janina Wiercińska, Maria Liczbińska, Hanna Faryna-Paszkiewicz. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź: Zakład Narodowy im. Ossolińskich; Wydawnictwo PAN, 1986.
- Ronduda, Łukasz. *Sztuka polska lat 70.: Awangarda*. Jelenia Góra: Polski Western; Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2009.
- Sowińska, Beata. „Zakłète rewiry plastyki.” *Stolica*, 28 października 1956.
- Smoleń, Barbara. „Kobieta i egzystencja. Wokół »Domu kobiet« Zofii Nałkowskiej.” W *Krytyka feministyczna: siostra teorii i historii literatury*, red. Grażyna Borkowska, Liliana Sikorska, 105–120. Warszawa: Instytut Badań Literackich, 2000.
- S.W. [Woźnicki, Stanisław]. „Konkursy na pomniki.” *Południe* 1 (1924/1925): 66–67.
- Świerkosz, Monika. „Przestrzeń w feministycznej refleksji feministycznej.” *Teksty Drugie* 4 (2011): 86–104.
- Toniak, Ewa. „Od nomadycznych miast po chmurę punktów. Przypisy do twórczości Aliny Ślesieńskiej.” W *Alina Ślesieńska 1922–1994*, red. Ewa Toniak, 7–15. Warszawa: Zachęta. Narodowa Galeria Sztuki, 2007. Kat. wyst.
- Toniak, Ewa. *Olbrzymki: kobiety i socrealizm*. Kraków: Korporacja „Ha!Art”, 2009.
- Toniak, Ewa. „Wstęp.” W *Jestem artystką, we wszystkim, co niepotrzebne. Kobiety i sztuka około 1960*, red. Ewa Toniak, 7–11. Warszawa: Neriton, 2010.
- Toniak, Ewa. „Przedsiębiorstwo »Państwowe Pracownie Sztuk Plastycznych« jako narracja o PRL.” *Pamiętnik Sztuk Pięknych* 9 (2015): 107–113.
- Wapiński, Roman. „Kobieta i życie polityczne w Polsce niepodległej. Przemiany pokoleniowe.” W *Kobieta i świat polityki w niepodległej Polsce 1918–1939*, red. Anna Żarnowska, Andrzej Szwarz, 17–32. Warszawa: Wydawnictwo Sejmowe, 1996.
- Wolmar, Adam. „O zmianę otoczenia pomników warszawskich.” *Kurier Warszawski*, 20 marca 1928.
- Wolmar, Adam. „Dookoła pomników warszawskich.” *Kurier Warszawski*, 19 sierpnia 1928.
- Wolmar, Adam. „W sprawie pomników w Warszawie.” *Kurier Warszawski*, 4 grudnia 1928.
- Ziemińska, Ewa. „»Karawana do marzeń«. Polskie rzeźbiarki XIX wieku.” W *Bez gorsetu. Camille Claudel i polskie rzeźbiarki XIX wieku*, red. Ewa Ziemińska. Warszawa: Muzeum Narodowe, 2023. Kat. wyst.
- Zrębowicz, Roman. „Pierwszy Salon Rzeźby.” *Tygodnik Ilustrowany* 21 (1937): 405–408.
- Żarnowski, Janusz. „Praca zawodowa kobiet w Polsce międzywojennej.” W *Kobieta i praca. Zbiór studiów* red. Anna Żarnowska, Andrzej Szwarz, 119–140. Warszawa: DiG, 2000.

Źródła archiwalne, rękopisy, maszynopisy

Biblioteka Narodowa w Warszawie:

Korespondencja Hanny z Nałkowskich Stefanowiczowej, akc. 14107/II.

Hanna Nałkowska, *Dzienniki*, rps. akc. 13716.

Hanna Nałkowska, Materiały różne, zapiski, próbki literackie, akc. 14103.

Lasek, Piotr. *Katalog Pomników Walk i Męczeństwa Narodu Polskiego*, maszynopis.

Magdalena DEMBEK

Wydział Sztuk Pięknych, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

TWÓRCZOŚĆ GRAFICZNA JAKO ZAPIS WYDARZEŃ Z ŻYCIA NA PRZYKŁADZIE PRAC Z TORUŃSKIEGO OKRESU TWÓRCZOŚCI TERESY JAKUBOWSKIEJ (1954–1965)

Teresa Jakubowska, graficzka wywodząca się ze środowiska toruńskiej grafiki, a od wielu lat tworząca i mieszkająca w Warszawie, określa swą twórczość jako pamiętnik osobistych przeżyć, przemyśleń i odczuć.¹ Wśród prac z pierwszego, toruńskiego okresu działalności artystki zwracają uwagę wyjątkowe linoryty będące zapiskami – obrazkami z jej prywatnego życia, odzwierciedlającymi ważne i bolesne wydarzenia. Powstanie tych grafik było podyktowane chęcią utrwalenia w pamiętnikowej formule wydarzeń i emocji – nie za pośrednictwem pióra na papierze, ale nożyka na linoleum. Wycinane tym właśnie narzędziem drzeworyty i linoryty były wyrazem sprzeciwu i buntu młodej Jakubowskiej, jej niezgody na otaczającą rzeczywistość oraz sposobem na przepracowanie bolesnych doświadczeń. Podjęcie takiej osobistej problematyki i ujęcie jej w uproszczonej, surowej formie, było w realiach PRL-u czymś wyjątkowym. Zarówno poruszana tematyka, jak i zastosowane dla wzmocnienia wymowy przekazu rozwiązania formalne, nie mają analogii w grafice polskiej tamtego okresu.

Pozycję w świecie sztuki i przychyłność krytyków przyniosły jednak Jakubowskiej te gra-

fiki, które są satyrycznym komentarzem rzeczywistości PRL-u, ukazanym przez pryzmat osobistych doświadczeń kobiety artystki. Aby tę pozycję osiągnąć, Teresa Jakubowska wykazała się silną wolą i wytrwałością, pokonując różnorodne przeciwności determinujące status kobiety artystki, która „negocjuje swoje materialne i dyskursywne pozycje w różnych historycznych momentach.”²

Celem artykułu jest próba odczytania prac z pierwszego okresu twórczości Teresy Jakubowskiej pod kątem praktyk autobiograficznych. Jakubowska była pierwszą graficzką w Polsce obrazującą w okresie powojennym, w realiach socrealizmu, wątki z własnego życia. Nasuwa się refleksja o bezkompromisowości jej wypowiedzi artystycznych na gruncie polskiej grafiki lat pięćdziesiątych i połowy lat sześćdziesiątych dwudziestego wieku i prekursorskim wobec sztuki feministycznej ujęciu i sposobie przekazywania przez Teresę Jakubowską osobistego doświadczenia kobiety i artystki.

Najważniejsze pytania, jakie nasuwają się podczas analizy prac artystki są następujące: jakie rodzaje praktyk autobiograficznych można wyróżnić w jej grafikach, z jakich powodów oraz



1

1. Teresa Jakubowska, *Poród*, linoryt, 1958. Fot. Zbigniew Suliga, Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku

w jaki sposób przejawiają się one w tych pracach. Podjęta zostanie tutaj próba rozstrzygnięcia tego, w jakim stopniu prace graficzne Jakubowskiej stają się świadectwem jednostkowego doświadczenia, a w jakich aspektach i w jakim zakresie stają się odzwierciedleniem kobiecego doświadczenia zbiorowego, wspólnotowego.

Twórczość Jakubowskiej z okresu toruńskiego była przedmiotem zainteresowania historyków i krytyków sztuki, m.in. Jerzego Frycza,³ Ewy Garzdeckiej,⁴ Bożeny Kowalskiej,⁵ Ignacego Witza,⁶ Wiesławy Wierchowskiej,⁷ Magdaleny Szafkowskiej.⁸ Najszersze dotąd omówienie dorobku artystki zawiera katalog monograficznej wystawy w Muzeum Okręgowym w Toruniu pod redakcją Agaty Rissmann z tekstem Małgorzaty Geron.⁹ Do najnowszych opracowań należą: katalog wystawy *Z życia wycięte...*¹⁰ oraz wspomnienia córki artystki,¹¹ stanowiące skarbnicę wiedzy o życiu i twórczości artystki.

Autobiograficzne wątki w sztuce Jakubowskiej pierwszy zauważył Ignacy Witz, który określił jej twórczość jako „pamiętnik pisany linorytem.”¹² Intuicyjna uwaga Witza nie została jednak rozwinięta przez krytykę lat sześćdziesiątych, mimo, że artystka podkreślała w wywiadach¹³ wagę osobistego przeżycia oraz konkretnych wydarzeń odzwierciedlonych w swoich grafikach. Brak komentarza krytyków i teoretyków sztuki na ten temat mógł wynikać z narzuconej przez władze potrzeby podkreślania nowych treści ideowych i zadań społeczno-wychowawczych, które w socrealizmie miała pełnić sztuka.¹⁴

Na wybór podjętej tematyki i ukształtowanie sposobu patrzenia przez artystkę na świat silny wpływ wywarły wydarzenia z młodościowego okresu życia i studiów. Teresa Jakubowska, urodzona w 1930 roku, wilnianka z pochodzenia, w 1948 roku podjęła studia na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. W 1946 roku katedrę grafiki¹⁵ na Wydziale Sztuk Pięknych UMK objął Jerzy Hoppen, mistrz wkleśłodruku, który kultywował tradycje grafiki wileńskiej. Jakubowska została jego studentką, choć jak sama później wspominała, graficzką

została ‘przez przypadek.’ Rodzice artystki znali ówczesnego dziekana Wydziału Sztuk Pięknych, architekta Stefana Narębskiego jeszcze z Wilna (ojciec Jakubowskiej przebywał wraz z nim w więzieniu). Ze względu na zamiłowanie do rysunku i za radą profesora przyszła artystka wybrała tę właśnie szkołę.

Artystka wyszła za mąż w 1949 roku (w wieku 19 lat) za kolegę ze studiów – Wojciecha Jakubowskiego. Kiedy po pierwszym roku nauki trzeba było wybrać specjalność, wahała się między różnymi możliwościami. Ostatecznie poszła w ślady swego męża, który zdecydował się na grafikę u profesora Jerzego Hoppena. Jego twórczość, oparta na perfekcyjnym opanowaniu techniki, nawiązywała do sztuki dawnej. Hoppen kładł nacisk na opanowanie przez swoich studentów warsztatu graficznego i zachęcał do podejmowania tematyki, której pasjonatem był już w Wilnie – dawnej architektury i krajoznawstwa. Jakubowska nie poddała się, tak jak inni studenci, wpływom mistrza. Zgodnie ze swym temperamentem, poszła zupełnie inną drogą. Była w pewnym sensie samoukiem – sama wybrała technikę i tematykę prac graficznych, które były skrajnie odmienne od dzieł profesora. Hoppen natomiast hołubił męża artystki, z zapalem uczył go miedziorytu i innych technik w metalu, w których się specjalizował. Teresę Jakubowską traktował protekcyjnie, wykazując pozorną troskę o nią. Mawiał nawet: „Niech pani sobie rączek nie brudzi, niech pani idzie zrobić mężowi obiad.”¹⁶ Mimo takiej postawy mistrza artystka nie zniechęciła się i nie zaniedbała studiów. Kiedy na trzecim roku (1952) urodziła córkę Helenę i Hoppen zasugerował, by powtarzała rok, nie przystała na tę propozycję i nadrobiła wszystkie powstałe zaległości. Upór i wytrwałość, z jakim walczyła o ukończenie studiów, o wybraną drogę artystyczną (pomimo wielu przeciwności) zapoczątkowały późniejszymi sukcesami artystycznymi.

Jakubowska nie była wówczas jedyną młodą artystką, która doświadczyła bycia w podobnej sytuacji. O postrzeganiu polskich architektek w PRL-u pisała tak Marta Leśniakowska: „W PRL-u powielana była dziewiętnastowieczna klisza o »niższości« kul-

turowej i artystycznej kobiet, oparta na deterministycznej tezie, że kobiety »z natury« nie są zdolne do tworzenia Wysokiej Sztuki / Architektury, a ich konstrukcja »biologiczna,« a *per se* intelektualna, predestynuje je jedynie do wierzania »sztuki dekoracyjnej.«¹⁷ Szybko wycofano się z początkowych deklaracji 'walki' o równouprawnienie kobiet, które, jak zauważyła Izabela Kowalczyk, pojawiły wraz z potrzebą większej liczby rąk do pracy, natomiast kiedy została ona zaspokojona, władza odwołała się do tradycyjnej roli kobiety. Badaczka uważa, że przez cały okres PRL kobiety stanowiły najtańszą siłę roboczą, a ich faktyczna sytuacja była zła.¹⁸ Ewa Toniak podkreśla dwoistość oczekiwań wobec kobiet, widoczną zwłaszcza w prasie kobiecej drugiej połowy lat czterdziestych. Oficjalny dyskurs znosił różnicę płciową, kreując nowy typ kobiety: pracującej zawodowo, androgynicznej i muskularnej. Natomiast w praktyce rola kobiety, mająca być »reprodukcją przedwojennego wizerunku pani domu,«¹⁹ ograniczała się do sfery prywatnej. Likwidacja tożsamości seksualnej ujawniała się np. poprzez usunięcie używanego przed wojną określenia 'architektka,' zastąpionego słowem 'architekt.' Owa utracona tożsamość według badaczki wyznaczała sytuację zawodową kobiety: mogła ona studiować, ale praktykować – już tylko w roli »niewidocznej pomocnicy.«²⁰

Teresa Jakubowska takiej roli przyjąć nie chciała i nie mogła. Trudno jednoznacznie stwierdzić, czy o tej postawie zdecydowała wewnętrzna konieczność tworzenia, świadoma lub intuicyjna potrzeba 'użycia' sztuki jako narzędzia w procesie terapeutycznym, czy niezgoda na przedmiotowe traktowanie. Postanowiła zostać graficzką. Z technik graficznych wybrała wypukłodruk – cięcie małym szewskim nożykiem w drewnie lub linoleum pozostało jej ulubioną techniką. Nie tylko w ten sposób wyróżniała się na tle innych studentek. »Moje koleżanki to były nauczycielki, o wiele starsze ode mnie – wspominała. – Chciały sobie dorobić specjalizacje do nauki rysunków, więc poszły na sztuki piękne. Pilne uczennice. A ja marzyłam o tym, żeby wyjeżdżać. Łaknęłam wiedzy, bo te studia nic mi nie dały.«²¹

W okresie, gdy Jakubowska studiowała, obowiązywał w sztuce realizm socjalistyczny. Narzucano więc tematy odpowiadające ówczesnym kierunkom polityki: gloryfikację panującego ustroju, przodownictwo pracy, osiągnięcia partii i socjalizmu, portretowanie polityków. Ucieczką od nich był pejzaż i widoki architektury wykonywane w konwencji realistycznej. Artystka w tym czasie ujawniła swój własny 'realizm krytyczny:' świadomie i konsekwentnie wycinała drzeworyty i linoryty przedstawiające motywy i sceny z życia: zabawy, śluby, pogrzeby, procesje, stragany, sale szpitalne, plaże – wszystko wypełnione sylwetkami zwyczajnych ludzi, ukazanych w krzywym zwierciadle.

Pierwszym entuzjastą jej twórczości był profesor Tymon Niesiołowski, przed wojną formista i członek grupy Rytm, a po wojnie jeden z najwybitniejszych twórców reprezentujących środowisko toruńskie. Jakubowska spotykała się z profesorem w pracowni, dokąd przychodziła wówczas ze swoją kilkuletnią córką. Kiedy skarżyła się na trudności, mistrz motywował ją i mobilizował.²² Niesiołowski jako jedyny wykładowca udzielił jej wsparcia, upewniał artystkę, że jej prace mają wartość, a kiedy nie chciała ich wystawić razem z obrazami i grafikami kolegów na pierwszej studenckiej wystawie z obawy, że ją wyśmieją, sam umieścił na ekspozycji jej grafiki. Początek swojej drogi artystycznej Teresa Jakubowska opisała we wspomnieniach następująco:

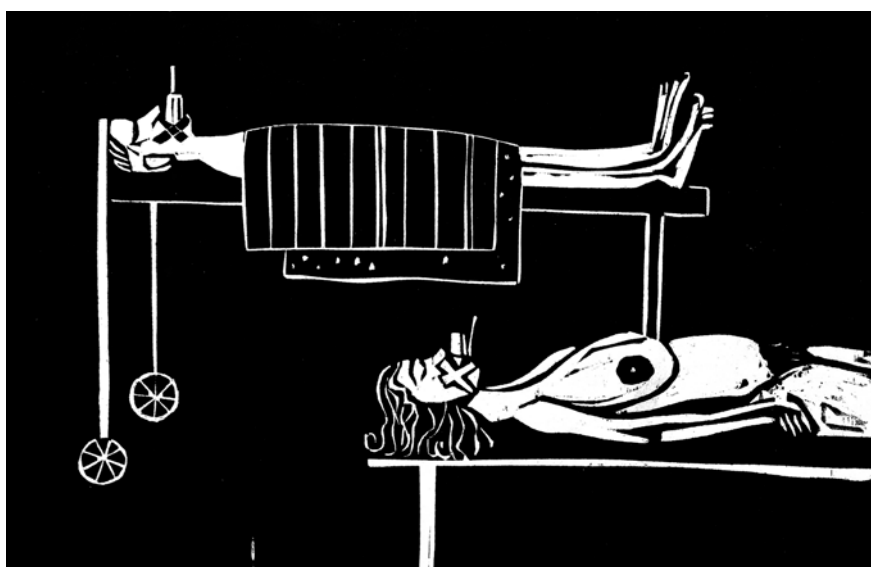
Moje wejście w życie artystyczne rozpoczęło się od małych, nieśmiałych drzeworytów i linorytów wycinanych zwykłym nożykiem szewskim w skrawkach desek kreślarskich lub ścinków linoleum podłogowego lub gumolitu. Tematem tych maleńkich wypukłodruków była otaczająca rzeczywistość. Własnym charakterem pisany – może inspirowany własną skłonnością do ironii, powstawał groteskowy pamiętnik – zapis świata, w którym dane mi było egzystować. Bunt wieku młodzińskiego przeciw skostnieniu, tradycji i mieszczaństwu. Najpierw-



2

2. Teresa Jakubowska,
Przeprowadzka,
linoryt, 1960. Fot.
Zbigniew Suliga,
Muzeum Pomorza
Środkowego
w Słupsku

3. Teresa Jakubowska,
Narkoza, drzeworyt,
1960. Fot. Zbigniew
Suliga, Muzeum
Pomorza Środkowego
w Słupsku



3



4. Teresa Jakubowska, *Rozwód*,
linoryt, 1961.
Fot. Zbigniew Suliga, Muzeum
Pomorza Środkowego w Słupsku

5. Teresa Jakubowska, *Przerwane
macierzyństwo*, linoryt, 1962.
Fot. [http://historielez.artmuseum.
pl/pl](http://historielez.artmuseum.pl/pl)



sze drzeworyty to stragany z jarzynami, przechadzki mieszczan na spacerze, procesje, sceny ze ślubów czy pogrzebów, kolejki w sklepach. To był mój świat codzienności, w którym żyłam i buntowałam się. Zawzięcie dłubane prace, odbijane w wolnych chwilach na byle jakim papierze, stawały się spontaniczną twórczością. Brak pracowni, materiałów i prawdziwej atmosfery, a przede wszystkim brak czasu ze względu na obowiązki rodzinne, nie był wówczas przeszkodą dla wewnętrznej konieczności wypowiedzenia się.²³

Możliwe, że drzeworyt *Przekrój* z 1959 roku jest reminiscencją życia z mężem i jego rodziną w niewielkim mieszkaniu toruńskiej kamienicy. Podzielona na sześć pól kompozycja, wypełniona tłumem ludzi, może być zapisem dojmującej ciasnoty. Artystka niewątpliwie – o czym świadczą jej słowa cytowane powyżej – odczuwała brak intymności, brak przestrzeni i czasu dla siebie, zarówno w życiu prywatnym, jak i zawodowym. Jej linoryty z tego okresu są szczelnie wypełnione ludzkimi sylwetkami: w domu, na ulicy, w szpitalu, na plaży itd. Nie bez powodu po przeprowadzce do Warszawy, kiedy zmieniła się jej sytuacja osobista i poprawiły się warunki (zyskała własną pracownię), jej grafiki także się zmieniły – klaustrofobiczny nastrój ustąpił w nich miejsca przestrzeni i refleksji.

Dyplom otrzymała w 1953 roku, a jej prace zostały po raz pierwszy zaprezentowane w 1956 roku na Pierwszej Ogólnopolskiej Wystawie Grafiki Artystycznej i Rysunku w warszawskiej Zachęcie. Od tego czasu brała udział we wszystkich ważniejszych wystawach okręgowych, środowiskowych i ogólnopolskich. Jesienią 1956 roku Jakubowska wzięła udział w pierwszej ogólnopolskiej wycieczce (zorganizowanej przez Związek Polskich Artystów Plastyków) na wystawę obrazów Rembrandta do Amsterdamu i było to dla niej wielkie przeżycie artystyczne. Następny wyjazd, dwa lata później na Wystawę Światową Expo'58 do Brukseli, zaowocował jej nowymi pracami, zde-

cydowanie śmielszymi w sposobie cięcia, rozmiarach i tematyce. Z tego okresu pochodzą 'egzotyczne' cykle drzeworytów oraz nieliczne monotypie. Także w 1958 roku odbyła się jej pierwsza wystawa indywidualna, w toruńskim Dworze Artusa, a w 1959 roku w warszawskiej Galerii Ekranu.

Nie tylko studia, ale i kolejne lata, aż do przeprowadzki artystki do Warszawy, były dla niej bardzo trudne. W 1957 roku urodziła drugie dziecko, syna Tytusa. Linoryt *Poród* (il. 1) z 1958 roku, odnosi się do tego wydarzenia. Jest on wyjątkowy: zarówno w warstwie dokumentalnej obrazującej warunki na oddziałach położniczych tamtych czasów, jak też jako świadectwo człowieka odartego z godności. Ale przede wszystkim jako wstrząsające kobiece doświadczenie uprzedmiotowienia w najbardziej intymnej chwili – narodzin dziecka. Wokół nagiej rodzącej kobiety zgromadził się tłum: lekarz, studenci medycyny, pielęgniarki, inne kobiety... Lekarz stoi wciśnięty między dwa łóżka, po lewej stronie rozgrywa się bowiem taka sama scena (widoczny jest tylko jej fragment). *Poród*, tak jak inne prace Jakubowskiej z tego okresu, charakteryzuje groteskowe ujęcie tematu. Artystka skupia uwagę na postaciach ludzkich, na ich ciałach, fizjonomii; deformuje, wyolbrzymia, przerysowuje pewne cechy fizyczne, nie ośmiesza jednak, tylko uwypukla absurdalność sytuacji. Przywiązuje wagę do detalu – odtwarza szczegółowo liczne przedmioty obecne w przestrzeni: krzesło, szafki, kwiaty, wazoniki, dzbanki. Zaznacza nawet dekoracyjny motyw na szpitalnym łóżku oraz wzory na sukienkach kobiet. Uderza w tej grafice kontrast między indywidualnym, niepowtarzalnym przeżyciem każdego porodu przez kobietę a prozaicznością jego przedstawienia. Absurd tej sytuacji – zakłócenia intymności, udziału tylu osób, tłoku – został przez artystkę spotęgowany, porodówka jawi się jako miejsce masowej 'produkcji.'

W trudnym dla Jakubowskiej roku 1959 nastąpiło ostateczne rozstanie z mężem oraz jej pobyt w szpitalu. Po separacji wraz z dziećmi przeprowadziła się z toruńskiej ulicy Małe Garbary, gdzie mieszkała dotychczas z rodziną męża, na ulicę Mickiewicza. Reminiscencje tego wyda-

rzenia odnajdziemy na linorycie *Przeprowadzka* (il. 2) z 1960 roku. Artystka przedstawia siebie na pierwszym planie, pośrodku kompozycji, wśród mężczyzn wnoszących po schodach jej dobytek. Jej wzrok zwrócony jest w stronę niesionego przez czterech mężczyzn mebla / przedmiotu, wyglądającego jak stół z maszyną do szycia lub prasa drukarska do wypukłodruku. Widzę w tym przedstawieniu graficzkę, która spogląda na najważniejszą dla niej rzecz – narzędzie pracy twórczej, bez której nie potrafiła żyć i która, poprzez możliwość odreagowywania, przepracowywania bolesnych spraw, wyrzucania z siebie trudnych emocji, utrzymywała ją na powierzchni, popychała dalej wbrew przeciwnościom.

W tym samym 1959 roku artystka przeszła operację, a rok później powstał niezwykle oszczędny formalnie drzeworyt *Narkoza* (il. 3). Leżący na łóżkach chorzy – kobieta i mężczyzna – poddani narkozie, ukazani są na czarnym tle, wyglądają jakby zawieszeni w pustce. Jakubowska niezwykle sugestywnie oddaje to ich uśpienie, zawieszenie między życiem a śmiercią. W przeciwieństwie do bohaterki poprzedniej grafiki, ta dwójka ludzi jest osamotniona, jakby wyłączona z życia. Jeśli można się tutaj doszukać groteskowego ujęcia, to może tylko w tym ich uprzedmiotowaniu bądź bezbronności. Zwraca uwagę nagość kobiety – czy tak wspomina artystka swój pobyt w szpitalu? Dlaczego nikt jej nie przykrył? Czy ten brak godności, uprzedmiotowanie, były jej własnym doświadczeniem? Jak trafnie podsumowała Magdalena Szafkowska: „Groteska i groza łączą się w ponury nastrój strachu, bezsilności w zimnym bezdusznym szpitalnym wnętrzu. Szpital zdaje się być metaforą zagubienia, samotności współczesnego człowieka w nieprzyjaznym świecie, gdzie nie ma on większego wpływu na swój los.”²⁴

Pod koniec roku Jakubowska odbyła podróż świąteczno-noworoczną statkiem *Transylwania* po morzu Śródziemnym. Zobaczyła wtedy Tunis, Tripolis, Stambuł, Kair, miasta Grecji i Włoch. Ta podróż i dwie wcześniejsze miały ogromny wpływ na jej twórczość, w ciągu kolejnych lat pojawiały się w pracach Jakubowskiej ich remi-

niscencje. Podróże zapewne rozbudziły również ochotę na dalsze wyprawy i zwiedzanie, co stało się później ważnym i stałym elementem jej życia. Rejs, w który wyruszyła na pokładzie *Transylwanii* świadczy o dużej sile psychicznej i niezależności artystki. Nie tylko walczyła o siebie, o swój rozwój artystyczny na studiach, nie tylko dzieliła obowiązki rodzinne, a potem życie samodzielnej matki z pracą twórczą, ale także potrafiła zrobić coś tylko dla siebie.²⁵ O podróży tej opowiedziała na łamach *Pomorza* w ramach konkursu wywiadów *Kobieta 1961*:

Moją pasją są podróże. W ubiegłym roku popełniłam szaleństwo. Zadłużyłam się i zafundowałam sobie wspaniałą podróż: Węgry–Rumunia–Turcja–Egipt–Tunezja–Libia–Włochy–Grecja. Nie żałuję, choć finansowo pogrzebałam się doszczętnie. Żaden film, żadna książka, nie mogą dać tyle wrażeń, tyle impulsu twórczego. Nie mówiąc już o tym, że spotkanie ze sztuką Włoch pomogło mi ogromnie w rozwijaniu własnej pracy twórczej. Mam teraz tyle nowych pomysłów, tyle zapału, ochoty do życia. Warto było.²⁶

Utrzymanie dwojga dzieci było dla samotnej artystki trudne.²⁷ Po separacji i przeprowadzce nastąpił rozwód, który Jakubowska upamiętniała z dużym dystansem (*Rozwód*, linoryt, 1961, il. 4). Kobieta i mężczyzna stoją tyłem do widza – po bokach, przy przeciwległych krawędziach ryciny. Natomiast w centrum, za biurkiem siedzi urzędnik. Odległość między rozwodzającymi się oraz biała przestrzeń tła (jakby nie do końca wycięta, przez co widoczne są czarne, rozedrgane ślady po nożu wprowadzające element niepokoju) odzwierciedlają obcość i pustkę, jaka się między nimi wytworzyła. Jest to sytuacja osobista, ale także uniwersalna; w sposób realistyczny i symboliczny zarazem Jakubowska uchwyciła samo jej sedno: po prostu dwoje niegdyś bliskich sobie, a teraz obcych ludzi, staje przed sądem.



6

6. Teresa Jakubowska, *Przejście*, linoryt, 1962. Fot. <https://zacheta.art.pl/pl/kolekcja/katalog/jakubowska-teresa-przejście>

Ten swoisty tryptyk traumatycznych doświadczeń (*Poród, Narkoza i Rozwód*) jest niezaprzeczalnym dowodem na to, że Jakubowska należy do artystów świadomych natury swoich impulsów twórczych.

(...) Impuls artystyczny wiąże się w szczególności z pozycją depresyjną. Artysta bowiem odczuwa potrzebę odtworzenia tego, czego doświadcza w głębiach swego wewnętrznego świata. Żywione przez niego przekonanie, że w dziele sztuki musi odtworzyć całkiem nowy świat własnego doświadczenia, wypływa z wewnętrznego spostrzeżenia, że oto jego wewnętrzny świat uległ zniszczeniu: wyznacza to samą istotę pozycji depresyjnej. To właśnie dlatego każdy wielki artysta tworzy swój własny świat.²⁸

Koncepcja doświadczenia estetycznego Melanie Klein i Hanny Segal zakłada, że źródłem artystycznej kreacji jest dążenie jednostki do przezwyciężenia pozycji depresyjnej i zajęcia postawy realistycznej, opartej na rozgraniczeniu między własnym światem wyobrażeń, a światem zewnętrznym. Według Segal, jednostka za pomocą sztuki przepracowuje własne traumy i konflikty z przeszłości, a proces twórczy wykazuje podobieństwo z procesem terapii analitycznej.²⁹ U Teresy Jakubowskiej proces ten zachodzi w czasie teraźniejszym, nie sięga ona głęboko w przeszłość, tylko na bieżąco (lub po krótkim czasie) analizuje, przetwarza, odreagowuje i przepracowuje traumatyczne doświadczenia, wycinając je nożem w drewnie i linoleum. Istotną kwestią jest wybór narzędzia pracy. Nożem można zrobić mocniejsze i głębsze ślady – nie wyłobienia, ale właśnie cięcia. Przywodzi to skojarzenie z zadawaniem ciosu nożem. Złość, gniew są najsilniejszymi ludzkimi emocjami, a poradenie sobie z nimi, przepracowanie ich jest niezmiernie trudne. Zwłaszcza dla kobiet, którym od zawsze odmawiano nie tylko prawa do ich okazywania, ale i odczuwania. Nie chcąc tłamsić w sobie tych

uczuć, Jakubowska, nieśmiała i delikatna kobieta, „uzbrojona” w nóż, postanowiła lub odczuła silną potrzebę wyrzucenia ich z siebie w sposób niekrzywdzący innych, a jednocześnie wysyłający konkretny przekaz. Zapytana o to w wywiadzie, tak odpowiedziała:

Bardzo lubię swoją pracę i tę technikę. Dlatego, że jest taka zdecydowana. A jednak zawsze przed zaczęciem boję się o to, co będzie. Pracuję wprost na kliszy. A jak coś wytnę, to już tego poprawić nie można. Nieraz można zauważyć po fragmentach, kiedy zaczęłam, a kiedy skończyłam. To, co robię, jest improwizacją szewskim nożem na płycie linoleum. Nie używam dłutek. Ten nóż jest zrośnięty z ręką i sam chodzi.³⁰

Ryciny *Poród, Narkoza i Rozwód* ukazują intymne, bolesne sceny z życia graficzki, ale wykonała je ona (podobnie, jak pozostałe prace z tego czasu) w sposób przywołujący na myśl kadry fotograficzne. Osiągnęła w ten sposób efekt dystansu, zobiektywizowania. Ukazała na nich siebie, ale bez cech charakterystycznych, o czym decyduje stopień uproszczenia, a w linorycie *Rozwód* – przedstawienie sylwetek tyłem do widza. Nie jest więc rozpoznawalna, dzięki czemu *Poród, Narkoza i Rozwód* obrazują uniwersalne kobiece doświadczenie. Jak zauważa Philippe Lejeune: „Dla autoportrecisty problem tożsamości ma dwa oblicza: autora i modela. Ale w rzeczywistości to problem nie *dla niego*. Jeśli nie dba on o to, by stwierdzić, iż chodzi o jego portret, to bez wątpienia dlatego, że dla niego (jak i jego rodziny) rzecz jest oczywista. Autoportrecista nie myśli o tym, że sto kilometrów dalej lub za sto lat, nikt nie będzie miał pewności, że to właśnie on.”³¹ Kiedy artyście zależy na przekazaniu głębszego sensu swojego doświadczenia, na konkretnym przesłaniu, to kwestia rozpoznawalności przestaje mieć znaczenie. Wizerunek własny zostaje użyty do ‘wyższych celów,’ jest pretekstem do opowiedzenia historii. Jakubowska wykorzystywała osobiste doświadczenie, przeżycie po to, żeby mówić o zdarzeniach

i sprawach będących udziałem kobiet. Co istotne ‘przenosiła’ na matrycę ‘na bieżąco’ swe emocje i przeżycia, które nie zatarły się z upływem czasu.

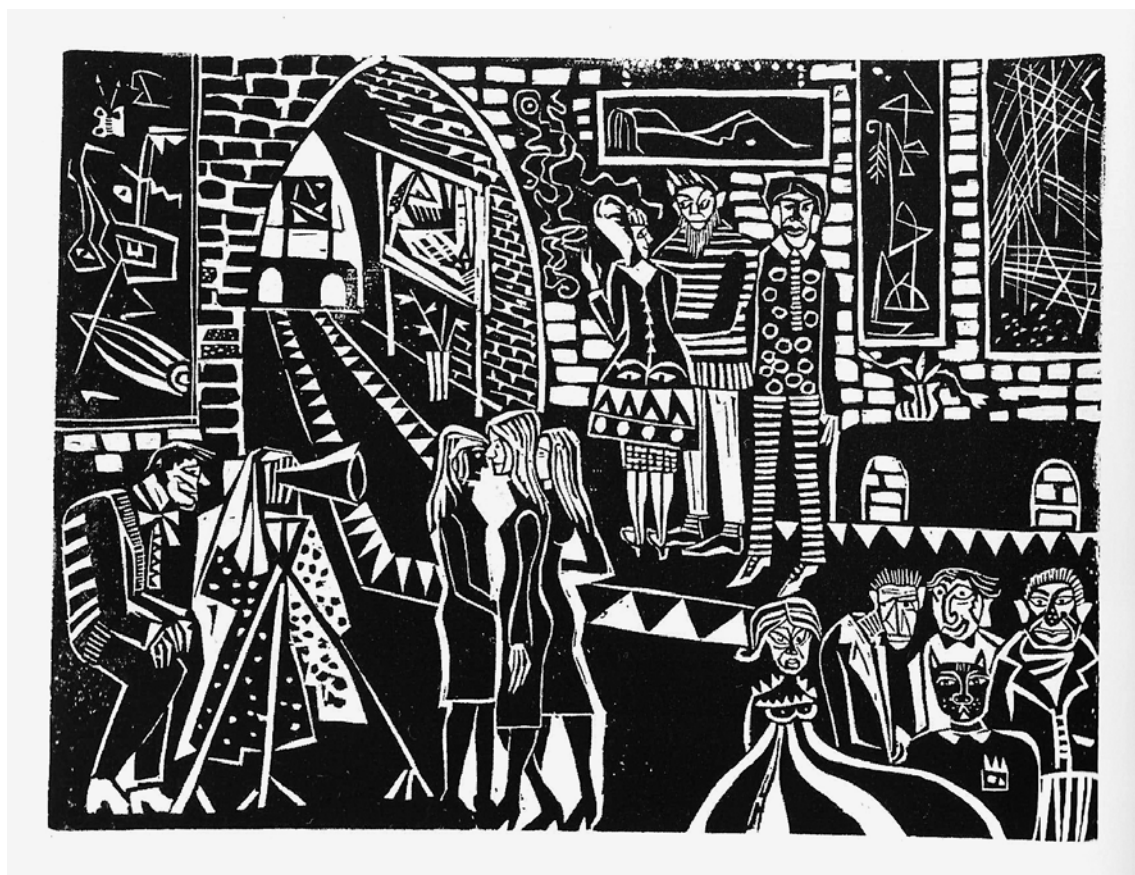
Rolę swoistego rodzaju świadectwa odgrywa też *Przerwane macierzyństwo* (il. 5, 1962), linoryt wstrząsający w swej wymowie. Rozgrywający się dramat został na nim ukazany w układzie strefowym, jako kadr, fragment większej całości. W prawym dolnym rogu kompozycji stoi kobieta opierająca się o ścianę, prawą rękę trzyma na podbrzuszu, lewą zasłania twarz. Jest bosa, a jej buty leżą obok. Spogląda na nią tylko jeden z trzech przechodzących, jakby uciekających, ubranych w kitle mężczyzn-lekarzy, niosących w wiadrach formy przypominające płody. Artystka ukazała je w formie przypominającej ornament, ‘ukryła’ motywy płodów przed wzrokiem poprzez dodanie kolejnych elementów. W górnej części, w wydzielonej strefie nad głową kobiety widnieje sześć par obutych męskich stóp. Można odnieść wrażenie, że dramat kobiety rozgrywa się pod podłogą (pod ziemią), po której stąpają mężczyźni. Być może jest to metafora podziemia aborcyjnego? W tej scenie autorka obrazuje kobietę, która straciła ciążę. Mimo że twarz ma przesłoniętą, z jej postaci emanują rozpacz, ból, strach, osamotnienie. Linoryt, który można odczytać jako opowiadający o poronieniu lub aborcji, jest niewątpliwie jednym z niewielu dzieł polskich artystek poruszających te tematy, a już z pewnością w latach sześćdziesiątych dwudziestego wieku, zanim w latach siedemdziesiątych zaczęły pojawiać się zwiastuny sztuki feministycznej w Polsce. Razem z *Porodem* linoryt *Przerwane macierzyństwo* stanowi swoisty graficzny dyptyk, w którym znalazły odbicie doświadczenia związane z kwestiami rozrodczymi, a które artystka zobrazowała jako uprzedmiotawiające i traumatyczne. To przeżycia, w których kobieta jest zawsze sama, mierząc się z nieczułością systemu społecznego i medycznego.³²

Praca ta jest niewątpliwie krytyką systemu, który deklarował równouprawnienie kobiet, a traktował je przedmiotowo. Można odczytać ją również w szerszym kontekście – jako metaforę życia kobiety w patriarchalnym świecie, stworzo-

nym i zarządzanym przez mężczyzn. Niezależnie od okoliczności utraty ciąży czy będących wyborem kobiety, czy samoistnego poronienia, uważam, że grafiką tą Jakubowska podkreśla fakt, iż ciąża i dziecko były zawsze i nierozdzielnie związane z odpowiedzialnością i życiem kobiet.³³ Jak słusznie stwierdziła Ewelina Wejbert-Wąsiewicz, która drobiazgowo zbadała sytuację kobiet w PRL-u, sprawa zapobiegania ciąży nie tylko spoczywała wyłącznie na barkach kobiet, ale wręcz uważano, że powinny one także ‘załatwić ją’ we własnym zakresie, czyli w tajemnicy. „Z uwagi na brak nowoczesnych środków i metod zapobiegania ciąży – wnioskuje badaczka na podstawie przeprowadzonych badań – aborcja [po 1956 roku] stała się sposobem kontroli płodności wielkiej rzeszy obywaterek.”³⁴

Od ponad stulecia, a nawet dłużej, trwa spór o prawa reprodukcyjne kobiet. Jak podkreślała kuratorki i kuratorzy wystawy *Kto napisze historię lez. Artystki o prawach kobiet*: „ścierają się tu odmienne wizje społeczeństwa i państwa, roli religii i granic wolności jednostki, a podstawowe pytanie brzmi: kto ma w tej sprawie decydujący głos: społeczności czy same kobiety?”³⁵ W kwestii tej, powodującej nie tylko głębokie podziały, ale nawet generującej akty agresji, ginie opis osobistych, kobiecych doświadczeń, i właśnie praca *Przerwane macierzyństwo* Jakubowskiej przywraca właściwą w tej sprawie, kobiecą perspektywę.

Przejšcie (il. 6), linoryt z 1962 roku, ukazuje następstwo rozvodu artystki – kolejną przeprowadzkę oraz symboliczną wędrówkę ku czemuś nowemu i nieznanemu. Jakubowska sportretowała siebie z dwójką dzieci; córka podąża za matką trzymaną za rękę, a synek jest uwieszony u jej szyi. Idą po linie rozciągniętej między budynkami, których fragmenty widać po bokach kompozycji; w dole zaś zgromadził się tłum gapiów. Nie bez powodu drogą życia kobiety jest tu cienka lina: rozwód i samodzielne macierzyństwo było w tamtych czasach postrzegane jako skandal, postępowanie wymagające dużej odwagi. *Przejšcie* po linie może symbolizować ogrom trudności, jakie już trzeba było i trzeba jeszcze będzie pokonać. Jednak sylwetka kobiety



7

7. Teresa Jakubowska, *Krzysztofory – vernisage*, linoryt, 1960.
Fot. za: *Teresa Jakubowska – grafika*, katalog wystawy,
red. Agata Rissmann, (Toruń: Muzeum Okręgowe w Toruniu, 2000),
94.

jest wyprostowana, kroczy ona pewnie i – można powiedzieć – z optymizmem ku niewiadomej, ku oknu, które tu jest plamą czerni o jednolitym natężeniu. Wśród tłumu można zaobserwować różne reakcje na tę odważną postawę: jedni patrzą zdziwieni z otwartymi ustami, inni wytykają palcem, jeszcze inni wydają się wiwatować.

Znacząca w kontekście tego przedstawienia jest relacja córki artystki, Heleny Kreowskiej, według której grafika powstała w związku z planami przeprowadzki do Warszawy. Lecz według niej odzwierciedla tę wcześniejszą przeprowadzkę z „ciasnego, ciemnego i nieprzyjaznego lokum do ogromnego, słonecznego mieszkania.” Kreowska pamięta to następująco:

(...) Gdy miałam 7 lat, rodzice rozwiedli się, więc mama ze mną i dwuletnim Tytusem przeprowadziła się do mieszkania na ul. Mickiewicza 61 m. 8. Tam mieliśmy chyba 120 metrów kwadratowych: dwa ogromne pokoje, łazienko-kuchnię, trzy balkony i bardzo blisko ogromny toruński park. Właśnie tę przeprowadzkę i rozwód widzę w tej grafice: czarne okna niewiadomej przed nami, plotkujące toruńskie środowisko poniżej i trudności samotnej wtedy kobiety, graficzki. Bo tak jak i dziś, wtedy trudno było się utrzymać artystom ze swojego zawodu.³⁶

Linoryt ten należy uznać za jedną z najważniejszych autobiograficznych prac artystki, ponieważ odzwierciedla on przełomowy moment w jej życiu i jej przemianę wewnętrzną. Według Anthony’ego Giddensa, proces budowania tożsamości – jej kreacja i prezentacja – odbywa się przez refleksyjne porządkowanie narracji, czyli mówiąc inaczej: przez opowiadanie własnej historii, przez autobiografię.³⁷ Jeśli przyjąć, że opowiadanie własnej historii stanowi proces konstruowania własnej tożsamości, to można powiedzieć, że w tym miejscu nastąpił kluczowy dla artystki moment. Zmiana sytuacji osobistej i roli społecznej spowodowała, że Jakubowska mogła stać się osobą

niezależną, wolną, mogła porzucić życie, wobec którego się buntowała. *Przejście* jest wyrazem wyzwolenia. Moim zdaniem nie tyle widać w tej grafice trudną sytuację samotnej kobiety – matki, ile nadzieję, wiarę we własne możliwości. Jest to manifest siły, odwagi oraz przekaz dla innych kobiet. Z wszystkich grafik Jakubowskiej właśnie ta ma najsilniejszą feministyczną wymowę.

Sposób ukazania przez artystkę momentu przełomu jako jej przejścia z dziećmi po linie można odnieść także do obrzędu przejścia, procesu zmiany sytuacji. Znamienne, że kolejny rok – 1963 – był dla artystki przełomowy. Wraz z Józefem Gielniakiem reprezentowała polską grafikę na paryskim Biennale Sztuki Młodych. Pojechała na otwarcie tej imprezy do Paryża indywidualnie, co było w tym czasie nie lada wyczynem, ale pokonała trudności, a dzięki zakupieniu jej grafik przez Bibliothèque nationale de France, pobyt w Paryżu, który był dla niej ogromnym przeżyciem, przedłużyła do kilku tygodni. Po powrocie wykonała cykl prac o tematyce paryskiej, wycinanych już w „profesjonalnym linoleum”³⁸ i odbijanych na bibułkach japońskich, zakupionych w stolicy Francji.³⁹ W tym okresie grafiki Jakubowskiej zaczęły wzbudzać duże zainteresowanie, co zapoczątkowało jej wieloletnią współpracę z Biurem Handlu Zagranicznego Desa, zajmującym się rozpowszechnianiem i sprzedażą dzieł sztuki za granicą. Dzięki temu artystka mogła odbyć kolejne podróże: do Włoch, Szwajcarii, Niemiec, Związku Radzieckiego, Egiptu, Grecji, Turcji.

Autobiografizm Jakubowskiej wyraża się przede wszystkim poprzez autonarrację. Jednak w linorycie *Krzysztoforzy – vernisage* (il. 7) z 1960 roku można zauważyć trzy najbardziej znaczące praktyki na polu autobiograficznym: autoportret, autonarrację i autokomentarz. Jakubowska przedstawiła siebie na tym linorycie w trzech postaciach, jako artystkę, ubraną w skromną czarną sukienkę, prawdopodobnie udzielającą wywiadu w galerii lub filmowaną, ponieważ naprzeciw niej stoi operator kamery. W pobliżu znajdują się dwie grupki: widzów i krytyków, lecz ona stoi sama, choć ‘w trzech osobach:’ jako trzy rozmawiają-

ce ze sobą kobiety. Zdolna graficzka, a przy tym atrakcyjna kobieta, musiała wzbudzać (według relacji córki artystki) zazdrość. Widoczne jest to w zachowaniu grupy ludzi ukazanych w prawym dolnym narożniku, mimika twarzy których wyraża niechęć. Artystka stosuje tu charakterystyczną deformację, ale też ciekawy zabieg: nadaje ludzkim twarzom kształt zwierzęcych pysków, z których jeden jest wyraźnie koci. Może on symbolizować niezależność, ale także złe intencje, co jest tym bardziej prawdopodobne, że został usytuowany w grupie osób wyrażających niechęć. Artystka jest tutaj z jednej strony wyizolowana, z drugiej – stanowi przedmiot zainteresowania.

Pracę tę można interpretować jako poszukiwanie przez autorkę własnego 'ja,' określenie swej pozycji względem otoczenia. Trzy ujęcia⁴⁰ tej samej postaci mogą być dwuznaczną aluzją do zmienności ludzkiej natury, do masek, które nosi każdy człowiek. Trzy osoby mogą także reprezentować trzy aspekty tożsamości. Nathalie Heinich zaproponowała tzw. model trójdzielny, w którym na tożsamość składają się trzy elementy: autopercepcja (sposób postrzegania danej osoby jako siebie samej), autoprezentacja (sposób, w jaki dana osoba prezentuje się innym) oraz desygnacja (sposób, w jaki nazywają ją i oceniają inni).⁴¹ Takie postrzeganie tożsamości jest spójne z teorią Brigitte Gautier dotyczącą autobiografii kobiet. Twierdzi ona, że autorka podczas pisania 'rozdziała' projektowany obraz samej siebie na trzy portrety: obraz siebie samej (autopercepcja), obraz siebie, jaki autorka pokazuje innym (reprezentacja) oraz obraz będący wynikiem informacji zwrotnej o sobie otrzymywanej od innych (określenie).⁴²

Tak samo artystka przedstawia swój wizerunek w trzech powyższych aspektach. Zastanawiające jest to, że postaci graficzki są właściwie takie same, oprócz tego, że jedna z nich ma czarną twarz. W kontekście całej narracji tej kompozycji można wysnuć przypuszczenie, że przedstawienie, któremu artystka nadaje czarną (być może zaciemnioną) twarz, reprezentuje 'innych,' oceniających. Jeżeli Jakubowska była obiektem zazdrości i plotek (według relacji córki), na pewno słyszała i czu-

ła nieprzychylnie komentarze, dotyczące zarówno jej życia prywatnego, jak i artystycznego. Czarna twarz może zatem symbolizować ten negatywny odbiór jej osoby. Postać ta jest odwrócona tyłem do operatora kamery; co może oznaczać, że nie chce pokazać światu tej twarzy. Artystka w trzech osobach jest jednością, o czym świadczy biała otoczka wokół jej postaci. Biel otaczająca trzy postacie izoluje i wyodrębnia ją z otoczenia. Prawdopodobnie Jakubowska zmanifestowała w tej pracy swoje niedopasowanie, odmienność, brak akceptacji w toruńskim środowisku artystycznym.

Jak już wcześniej wspomniałam, Ignacy Witz, krytyk sztuki, rysownik i malarz był orędownikiem twórczości Jakubowskiej i chyba najtrafniej ją scharakteryzował w tamtym czasie. Poświęcił jej fragment w swej książce *Przechadzki po warszawskich wystawach*,⁴³ wydanej po jego śmierci, oraz rozdział w książce *Obszary malarzskiej wyobraźni*,⁴⁴ gdzie tak pisał o autobiograficznym tonie twórczości artystki:

(...) Przystając z jej drzeworytami i linorytami, odkryjemy w nich ponadto pewien dość zdumiewający, wyjątkowo osobisty ton, ton moim zdaniem rzadko dający znać o sobie, jak gdyby zapożyczony (znowu!) z intymnie prowadzonego pamiętnika. Lecz jest to tym razem ton pamiętnika rzeczowego i konkretnego, unikającego wieloznacznego słownictwa metafor. Ten ton, którego obecność obserwujemy w twórczości wielu artystów, który ujawniliśmy zarówno u Giełniaka, jak i innych omawianych tu artystów. Pamiętajmy: to ton pamiętnika kobiety, ton, który można by uważać za osobisty, niemal prywatny, gdyby nie to, że artyści nie obowiązują przecież biografia własna....⁴⁵

Ignacy Witz dostrzegł wyjątkowość grafik Jakubowskiej w dwóch aspektach. Po pierwsze podkreślił, że osobisty ton jej twórczości jest konkretny, bezpośredni, realistyczny – w odróżnieniu od autobiografizmu metaforycznego, kiedy

artyści nie mówią o sobie wprost. Rzeczywiście, dobrą analogią jest tutaj twórczość Józefa Gielniaka, także grafika tworzącego w tym samym czasie co Jakubowska. W swoich linorytach operował on zupełnie innym językiem – rozbijając materię, opowiadał o swoim dzieciństwie czy życiu zdefiniowanym przez chorobę w kompozycjach przywodzących na myśl marzenia sennie. Drugim aspektem, który mocno akcentuje Witz, jest kwestia płci. To, że kobieta tak rzeczowo, realnie i groteskowo, a nawet brutalnie opisuje rzeczywistość musiało spotkać się ze zdziwieniem odbiorców, kierujących się stereotypem kobiety – artystki tworzącej sztukę lekką, przyjemną, dekoracyjną. W dodatku to kobieta obrazuje własne doświadczenia. Nie jest to tylko osobisty ton pamiętnika, jest on zdefiniowany przez płęć.

Izabela Kowalczyk wychodzi z założenia, że działalność artystyczna była i jest określona przez płęć artysty: „To, co ją konstytuowało w przeszłości, to kategorie związane z prymatem płci męskiej w dyskursie sztuki, takie jak: geniusz, twórca, odbiorca, wykluczające kobiety z działalności artystycznej; to także mechanizmy związane z edukacją artystyczną, do której kobiety nie miały dostępu, to wreszcie twórczość, w której męczyzna jest podmiotem mówiącym, zaś kobieta jedynie obiektem sztuki.”⁴⁶ Jednym z przejawów doświadczenia płci (tu: kobiecości) jako istotnego czynnika warunkującego sposoby narracji artystycznej jest swoisty autobiografizm codzienności, zauważalny w sztuce współczesnych artystek, które opowiadają o swoim życiu przez eksponowanie w sztuce codziennych, zwyczajnych zajęć.⁴⁷ Prekursorką tych działań była Maria Pinińska-Bereś,⁴⁸ która podejmowała pewne wątki kobiece w polskiej sztuce już na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych.⁴⁹ U Teresy Jakubowskiej, która owe wątki rozwijała jeszcze wcześniej, nie dostrzeżemy nobilitacji, nadawania rangi prozaicznym codziennym czynnościom. Jest to obszar, wobec którego – zapewne z racji trudnych doświadczeń – artystka chce się zdystansować, stosując sarkazm i ironię.

Wszystko, co Jakubowska wycina w linoleum lub drewnianej matrycy, jest odzwierciedleniem jej doświadczeń, przeżyć i emocji – artystka podchodzi do rzeczywistości przez ich pryzmat. Jeśli pokazuje miasto, to jest to miejsce, w którym coś przeżyła, miejsce z którym łączy określone wspomnienia i odczucia. Jeśli są to sceny rodzajowe, to zawsze związane ze zdarzeniem, w którym albo sama uczestniczyła, albo wnikliwie się mu przyglądała. Komentuje sytuację, ukazując swoje emocje i filtrując je przez swoje doświadczenie. Nie tworzy tradycyjnych autoportretów; jedyny własny wizerunek wykonała w technice olejnej w 1948 roku. Jednak często umieszcza na grafikach swoją postać – zawsze wśród ludzi, budynków, w centrum jakiegoś wydarzenia. W pracach, takich jak *Przejście*, z jednej strony pokazuje siebie i wydarzenie z własnego życia, a z drugiej uogólnia to wydarzenie w taki sposób, że staje się ono uniwersalnym kobiecym doświadczeniem. Nie ukazuje przy tym swojego życia w intymnych scenach domowych ani w pracowni, lecz w kontekście kulturowym, społecznym, historycznym i politycznym.

W trakcie analizy graficznej twórczości Teresy Jakubowskiej wyraźnie zauważamy granicę, przełom, którym była – odzwierciedlona w linorycie *Przejście* – przeprowadzka artystki do Warszawy (1966). W stolicy zaczęła ona nowe życie, jej sytuacja prywatna zmieniła się i ustabilizowała. Zawodowo też rozwinęła skrzydła, nie miała już potrzeby buntu, walki z przeciwnościami. Pamiętnik graficzny Jakubowskiej jest wycinany w linoleum jej osobistym, niepowtarzalnym duktem cięcia, rozpoznawalnym jak indywidualny charakter pisma. Artystka opowiada o własnym doświadczeniu swoim własnym językiem i sposobem cięcia w wybranej technice graficznej. Nie sposób nie myśleć o tych grafikach w kontekście feministycznym, chociaż był on dla polskich twórczyń lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych obszarem nieznanym, nieobecnym. Działania artystyczne implikujące problemy feminizmu pojawiły się w Polsce w latach siedemdziesiątych – co było wręcz niezwykle, biorąc pod uwagę sytuację polityczną

i społeczną w kraju.⁵⁰ Ten wczesny feministyczny rys czyni prace Jakubowskiej jeszcze bardziej wyjątkowymi, pionierskimi.

Nasuwa się pytanie o przyczyny i źródła takiej postawy, sposobu myślenia, poglądów. Oprócz niewątpliwej dojrzałości i buntowniczej natury artystki, jej oporu wobec tendencji dominujących w toruńskim środowisku grafiki, być może dużą rolę odegrała jej otwartość na doświadczenia, które niosły ze sobą liczne podróże. Wiele z nich Jakubowska odbyła już na początku drogi twórczej. Być może dzięki nim mogła zetknąć się z postawami i zjawiskami artystycznymi, które później, wraz z ruchami kontestacyjnymi, przetoczyły się przez Europę.

W twórczości Teresy Jakubowskiej przenikają się i współlistnieją dwa sposoby podejścia do rzeczywistości i sztuki: osobiste (jednostkowe) oraz zbiorowe. Umiejętnie stosuje zasadę wycofywania 'ja,' kiedy chce pokazać doświadczenia kobiece, ogólnoludzkie. Nie ma u Jakubowskiej rozróżnienia na to, co prywatne, i na to, co polityczne. Pod tym względem jej prace z pierwszego okresu twórczości spełniają postulat radykalnych feministek z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych dotyczący połączenia sfery publicznej i prywatnej.⁵¹ Judy Chicago, jedna z czołowych amerykańskich artystek feministycznych, stwierdziła, że ruch feministyczny zaoferował kobietom specyficzny kontekst tworzenia nowej sztuki, która afirmuje osobiste i zbiorowe doświadczenia kobiet, czerpiąc tworzywo i inspirację bezpośrednio z ich życia.⁵²

Teresa Jakubowska porusza problematykę funkcjonowania kobiet w sferze sztuki, kultury i w społeczeństwie. Jest ona niewątpliwie jedną z prekursorów polskiej sztuki feministycznej, a w polskiej grafice po 1945 roku jako pierwsza rozwijała autobiografizm, nie skupiając się wyłącznie na swoim 'ja,' lecz określając przede wszystkim swoją relację ze światem. Sposób ujęcia i forma przekazywania przez graficzkę osobistego doświadczenia kobiety i artystki oraz bezkompromisowość jej wypowiedzi artystycznych na gruncie polskiej grafiki lat pięćdziesiątych i połowy lat

sześćdziesiątych dwudziestego wieku stawiają ją w szeregu artystek, które realizowały siebie pomimo okoliczności, a może na przekór im i mówiły własnym głosem za pośrednictwem wybranych technik i narzędzi.⁵³ Swoją konsekwentną postawę w sztuce Jakubowska realizowała w okresie PRL-u. Oprócz niej, z równą determinacją, w wybranych (czasem niekonwencjonalnych) technikach tworzyły inne Polki, np. Maria Pinińska-Bereś, Ewa Partum, Magdalena Abakanowicz, Natalia Lach-Lachowicz, a we Francji Alina Szapocznikow.

Podążając za myślą, iż kobieca autobiografia w literaturze i sztuce była i jest wyrazem dążenia autorek do niezależności, samostanowienia i określania własnej tożsamości, można stwierdzić, że właśnie ta potrzeba oraz silny bunt wobec – jak mówi Jakubowska – skostnienia, tradycji i mieszczańskiej kołtunerii, przeciwko tradycyjnemu postrzeganiu roli kobiety w świecie, w którym tylko mężczyźni mieli głos i władzę, leżą u podstaw autobiografizmu w jej twórczości.

*

Artykuł jest przeredagowaną wersją podrozdziału niepublikowanej pracy doktorskiej *Autobiografizm w graficznej twórczości Teresy Jakubowskiej i innych wybranych współczesnych polskich artystek*, przygotowanej pod kierunkiem dr hab. Katarzyny Kulpińskiej, prof. UMK na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu. Fragmenty tego tekstu zostały wygłoszone w formie referatu *Autobiografizm we wczesnych grafikach Teresy Jakubowskiej*, przedstawionego na konferencji studencko-doktoranckiej pt. „Kobiety – Sztuka – Społeczeństwo” w Instytucie Sztuki PAN 24 czerwca 2022.

Przypisy

- ¹ Helena Kreowska, red., *Grafiki Teresy Jakubowskiej. Życie w PRL: emocje, satyra, nadzieja* (Warszawa: Muzeum Karykatury im. E. Lipińskiego, 2020), 8.
- ² Marsha Meskimmon, *Historiography / Feminisms / Strategies*, dostępny 20.02.2023, http://www.ktpress.co.uk/pdf/nparadoxaissue12_Marsha-Meskimmon_29-31.pdf.
- ³ *Wystawa grafiki Teresy Jakubowskiej* (Toruń: Dwór Artusa / ZPAP, 1958), 4–6. Kat. wyst.
- ⁴ *Wystawa grafiki Teresy Jakubowskiej* (Warszawa: Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, 1963). Kat. wyst.; *Teresa Jakubowska. Wystawa grafiki* (Olsztyn: BWA / Olsztyn-Zamek, 1965). Kat. wyst.
- ⁵ „Plastycy toruńscy w warszawskiej galerii,” *Pomorze* 46, nr 16 (1958): 8; *Wystawa grafiki Teresy Jakubowskiej* (Warszawa: Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, 1965). Kat. wyst.
- ⁶ *Grafika Teresy Jakubowskiej* (Sopot–Gdynia: BWA, 1967). Kat. wyst.; Ignacy Witz, *Obszary malarskiej wyobraźni* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1967), 204–213; Ignacy Witz, *Przechadzki po warszawskich wystawach 1954–1968* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1972), 403–405.
- ⁷ *Wystawa grafiki Teresy Jakubowskiej* (Warszawa: Galeria Kordegarda, 1976). Kat. wyst.
- ⁸ Magdalena Szafkowska, *Teresa Jakubowska. Linoryty* (Wrocław: Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 2010); Magdalena Szafkowska, „Cykl linorytów Teresy Jakubowskiej – prace o charakterze symbolicznym i egzystencjalnym,” w *Wielość w jedności. Drzeworyt polski po 1900 roku. Materiały z sesji naukowej 23 X 2009*, red. Barbara Chojnacka i Michał F. Woźniak (Bydgoszcz: Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy, 2011), 110–119.
- ⁹ Agata Rissmann, red., *Teresa Jakubowska – grafika* (Toruń: Muzeum Okręgowe w Toruniu, 2000). Kat. wyst.
- ¹⁰ Karolina Prymlewiec, red., *Teresa Jakubowska. Z życia wycięte* (Warszawa: Muzeum Karykatury im. Eryka Lipińskiego, 2020). Kat. wyst.
- ¹¹ Kreowska, red., *Grafiki Teresy Jakubowskiej. Życie w PRL*.
- ¹² Witz, *Obszary malarskiej wyobraźni*, 212.
- ¹³ Jarosław Szymkiewicz, „Z Teresą Jakubowską – o grafice. z cyklu »Rozmowy o sztuce«,” *Gazeta Pomorska (Spojrzenia)*, 21–22 października 1961, 3; Danuta Kern, „Pamiętnik linorytem pisany. Rozmowa z Teresą Jakubowską,” *Poezja* 2 (1987): 100–102.
- ¹⁴ O krytyce artystycznej PRL-u zob.: Piotr Juskiewicz, *Od rozkoszy historiozofii do „Gry w Nic”: polska krytyka artystyczna czasu odwilży* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2005); Piotr Juskiewicz, „Mity, metafory i władza. Krytyka artystyczna w PRL – szkic metodologiczny,” w *Sztuka w okresie PRL-u: metody i przedmiot badań. Materiały z seminarium zorganizowanego przez Instytut Historii Sztuki UJ, Zakład Historii Sztuki Nowoczesnej, 11–12.12.1997* (Kraków: Instytut Historii Sztuki UJ, 1999); Wiesława Wierchowska, *Sąd nieocenzurowany, czyli 23 wywiady z krytykami sztuki* (Łódź: Film i Literatura, 1989); Anna Markowska, *Definiowanie sztuki – objaśnianie świata. O pojmowaniu sztuki w PRL-u* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2003); Dorota Kozicka, „Krytyk w PRL-u,” *Wielogłos* 1–3 (2008): 136–137, dostępny 17.04.2023, <https://www.ejournals.eu/pliki/art/19130/>.
- ¹⁵ Po II wojnie światowej przy Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu zaczęto organizować Sekcję Sztuk Pięknych, którą w 1946 roku przekształcono w odrębny Wydział Sztuk Pięknych. Decydujący wpływ na jego powstanie mieli pracownicy przedwojennego Wydziału Sztuk Pięknych wileńskiego Uniwersytetu Stefana Batorego. Wraz z falą pracowników nauki i sztuki tego uniwersytetu przybyli graficy wileńscy: profesor Jerzy Hoppen, Edward Kuczyński i Koźma Czuryło, organizatorzy Katedry Grafiki, która zaczęła funkcjonować w maju 1946 roku.
- ¹⁶ Małgorzata Czyńska, „Teresa Jakubowska. Artystka, która zawsze miała poczucie życia na wulkanie,” *Wysokie Obcasy*, 14 maja 2021, <https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,157211,27083075,teresa-jakubowska-artystka-ktora-zawsze-miala-poczucie-zycia.html>, dostępny 06.12.2021,
- ¹⁷ Marta Leśniakowska, „Polskie architektki w dyskursie nowoczesności,” w *Alina Ślesieńska. 1922–1994* (Warszawa: Narodowa Galeria Sztuki Zachęta, 2007), 33. Kat. wyst.; także: „Polskie architektki w dyskursie nowoczesności około 1960 r.” w *Jestem artystką we wszystkim co niepotrzebne. Kobiety i sztuka około 1960*, red. Ewa Toniał (Warszawa: Neriton, 2010), 127.
- ¹⁸ Izabela Kowalczyk, „Wątki feministyczne w sztuce polskiej,” *Artium Quaestiones*, 8 (1997): 136.
- ¹⁹ Ewa Toniał, „Artystki w PRL-u,” w *Artystki polskie*, red. Agata Jakubowska (Warszawa: Wydawnictwo Szkolne PWN, 2011), 96.
- ²⁰ Toniał, „Artystki w PRL-u.”
- ²¹ Czyńska, *Teresa Jakubowska*, brak numeracji stron.
- ²² W przekazie artystki słowa otuchy profesora Niesiołowskiego brzmiały następująco: „Słuchaj, ty się nie przejmuj. Oni wszyscy są lepszymi i gorszymi rzemieślnikami, a ty jesteś artystką, jedyną na roku. Zobaczysz, że tylko ty wyjdiesz z tego kręgu.”
- ²³ Rissmann, red., *Teresa Jakubowska*, 10.
- ²⁴ Magdalena Szafkowska, „Cykl linorytów Teresy Jakubowskiej – prace o charakterze symbolicznym i egzystencjalnym,” w *Wielość w jedności. Drzeworyt polski po 1900 roku. Materiały z sesji naukowej 23 X 2009*, red. Barbara Chojnacka i Michał F. Woźniak (Bydgoszcz: Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy, 2011), 114.

²⁵ Wyruszając w podróż Jakubowska zostawiła dzieci pod opieką swoich rodziców. Można przypuszczać, że spotkała się ze zdziwieniem i oburzeniem otoczenia w obliczu tej sytuacji, ponieważ nawet dzisiaj kobiety-matki dotyka reprimenda za tego typu (normalne – zdawałoby się) realizowanie swoich potrzeb, pasji. Poświęcenie się rodzinie, często kosztem własnych potrzeb wpisane jest w model Matki-Polki, zob. Sławomira Walczewska, *Damy, rycerze, feministki. Kobięcy dyskurs emancypacyjny w Polsce* (Kraków: Wydawnictwo eFka, 1999).

²⁶ Zofia Nowicka, „Popeliłam szaleństwo... (wywiad z Teresą Jakubowską),” *Pomorze* 108, nr 5 (1961): 3.

²⁷ Teresa Jakubowska wykonywała różne prace plastyczne, np. malowała piwnicę i robiła dekoracje w Klubie Młodzieżowym ZMS Iskra. Raz w tygodniu jeździła do Bydgoszczy, by uczyć w Liceum Plastycznym. Udzielała też prywatnych lekcji plastyki toruńskiej młodzieży planującej zdawać egzaminy na studia. Przed świętami Bożego Narodzenia i Wielkiej Nocy sprzedawała ręcznie robione przez siebie kartki świąteczne.

²⁸ Hanna Segal, *Marzenie senne, wyobrażenia i sztuka*, przekł. Paweł Dybel (Kraków: Universitas, 2003), 122–123.

²⁹ Segal, *Marzenie senne*, 16–17.

³⁰ Danuta Kern, „Pamiętnik linorytem pisany. Rozmowa z Teresą Jakubowską,” *Poezja* 2 (1987), 100.

³¹ Philippe Lejeune, „Patrząc na autoportret,” w Philippe Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, tłum. Regina Lubas-Bartoszyńska (Kraków: Universitas, 2001), 210.

³² Linoryt Teresy Jakubowskiej *Przerwane macierzyństwo* znalazł się na wystawie *Kto napisze historię lez. Artystki o prawach kobiet* w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 26 listopada 2021–27 marca 2022.

³³ Tak, jak w *Przerwanym macierzyństwie*, dramat niechcianej ciąży wybrzmiewa także w linorycie *Ślub* (1959). W obu wypadkach kobieta jest tak samo osamotniona, co artystka ukazała poprzez odsunięcie i wyróżnienie postaci panny młodej.

³⁴ Ewelina Wejbert-Wąsiewicz, *Aborcja. Między ideologią a doświadczeniem indywidualnym. Monografia zjawiska* (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2011), 75–76.

³⁵ *Kto napisze historię lez*, dostępny 20.02.2023, <https://artmuseum.pl/pl/wystawy/kto-napisze-historie-lez>.

³⁶ Kreowska, red., *Grafiki Teresy Jakubowskiej. Życie w PRL*, 35.

³⁷ Aneta Olszewska, „Wprowadzenie do auto/biografii. Refleksja badaczki doświadczeń biograficznych kobiet. Perspektywa feministyczna,” w *Badanie biografii – źródła, metody, konteksty*, red. Ryszard Skrzyniarz, Elżbieta Krzewska i Wioleta Zgłobicka-Gierut (Lublin: Episteme, 2014), 56.

³⁸ Wcześniej graficzka pracowała na skrawkach desek kreslarskich, ścinkach linoleum podłogowego lub gumolitu, zob. *Teresa Jakubowska – grafika*, 10.

³⁹ *Teresa Jakubowska – grafika*, 11–12.

⁴⁰ Potrójne autoportrety znajdziemy także w grafikach Ewy Kuryluk i Krystyny Piotrowskiej.

⁴¹ Nathalie Heinich, *Sztuka jako wyzwanie dla socjologii*, rozmowy z Julienem Ténédosem, przeł. Jan Maria Kłoczowski (Gdańsk: Fundacja Terytoria Książki, 2019), 54.

⁴² Brigitte Gautier, „Zakłęcia czarodziejki Vivien, czyli o autobiografii kobiecej” w *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*, red. Grażyna Borkowska i Liliana Sikorska (Warszawa: Warszawa: Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, 2000), 152–158.

⁴³ Witz, *Przechadzki po warszawskich wystawach*, 403–405.

⁴⁴ Witz, *Obszary malarskiej wyobraźni*, 204–213.

⁴⁵ Ibidem, 212.

⁴⁶ Kowalczyk, *Wątki feministyczne w sztuce polskiej*, 135.

⁴⁷ Marzanna Morozewicz, „Autobiografizm w sztuce kobiet,” w *Autobiografizm w kulturze współczesnej*, red. Katarzyna Citko i Marzanna Morozewicz (Białystok: Trans Humana, 2012), 76.

⁴⁸ Zob. Agata Jakubowska, *Sztuka i Emancypacja kobiet w socjalistycznej Polsce. Przypadek Marii Pinińskiej-Bereś* (Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2022).

⁴⁹ Andrzej Kostolowski, „Żywy Róż,” w *Nurt intelektualny w sztuce polskiej po drugiej wojnie światowej* (Lublin: Galeria BWA, 1985). Kat. wyst. Za: Kowalczyk, „Wątki feministyczne,” 135–152.

⁵⁰ Kowalczyk, *Wątki feministyczne*, 136–137.

⁵¹ Współczesny ruch kobiecy w haśle „To co prywatne jest polityczne” powiązał ze sobą sferę pracy zawodowej i sferę domowo-rodzinną. Uczestniczki tego ruchu wskazały na fakt, że osobiste, prywatne doświadczenie jest procesem o charakterze społecznym, rezultatem relacji interpersonalnych, a nie oderwaną sferą życia indywidualnego, zob. Maggie Humm, *Słownik teorii feminizmu* (Warszawa: Semper, 1993), 193.

⁵² Za: Humm, *Słownik*, 226.

⁵³ W przypadku linorytu nie jest to określenie metaforyczne. Jakubowska wybrała nożyk, którym cięła formy w linoleum.

Bibliografia

- Czyńska, Małgorzata. „Teresa Jakubowska. Artystka, która zawsze miała poczucie życia na wulkanie.” *Wysokie Obcasy*, 14 maja 2021, dostępny 06.12.2021, <https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,157211,27083075,teresa-jakubowska-artystka-ktora-zawsze-miala-poczucie-zycia.html>.
- Gautier, Brigitte. „Zaklęcia czarodziejki Vivien, czyli o autobiografii kobiecej.” W *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*. Red. Grażyna Borkowska i Liliana Sikorska, 152–158. Warszawa: Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, 2000.
- Grafika Teresy Jakubowskiej*. Sopot–Gdynia: BWA, 1967. Kat. wyst.
- Heinich, Nathalie. *Sztuka jako wyzwanie dla socjologii*. Rozmowy z Julienem Ténédosem. Przeł. J. M. Kłoczowski. Gdańsk: Fundacja Terytoria książki, 2019.
- Humm, Maggie. *Słownik teorii feminizmu*. Warszawa: Semper, 1993.
- Jakubowska, Agata. *Sztuka i emancypacja kobiet w socjalistycznej Polsce. Przypadek Marii Pinińskiej-Bereś*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2022.
- Juszkiewicz, Piotr. *Od rozkoszy historiozofii do „Gry w Nic”: polska krytyka artystyczna czasu odwilży*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2005.
- Juszkiewicz, Piotr. „Mity, metafory i władza. Krytyka artystyczna w PRL – szkic metodologiczny.” W *Sztuka w okresie PRL-u: metody i przedmiot badań. Materiały z seminarium zorganizowanego przez Instytut Historii Sztuki UJ, Zakład Historii Sztuki Nowoczesnej, 11–12.12.1997*. Kraków: Instytut Historii Sztuki UJ, 1999.
- Kern, Danuta. „Pamiętnik linorytem pisany. Rozmowa z Teresą Jakubowską.” *Poezja* 2 (1987): 100–102.
- Kostołowski, Andrzej. „Żywy Róż.” W *Nurt intelektualny w sztuce polskiej po drugiej wojnie światowej*, Lublin: Galeria BWA, 1985. Kat. wyst.
- Kowalczyk, Izabela. „Wątki feministyczne w sztuce polskiej.” *Artium Quaestiones* 8 (1997): 135–152.
- Kozicka, Dorota. „Krytyk w PRL-u.” *Wielogłos* 1/3 (2008): 136–137. Dostępny 17.04.2023, <https://www.ejournals.eu/pliki/art/19130/>.
- Kreowska, Helena, red. *Grafiki Teresy Jakubowskiej. Życie w PRL: emocje, satyra, nadzieja*. Warszawa: Muzeum Karykatury im. E. Lipińskiego, 2020.
- Lejeune, Philippe. „Patrząc na autoportret.” W Philippe Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*. Tłum. Regina Lubas-Bartoszyńska, 205–217. Kraków: Universitas, 2001.
- Leśniakowska, Marta. „Polskie architektki w dyskursie nowoczesności.” W *Alina Ślesieńska 1922–1994*. Warszawa: Narodowa Galeria Sztuki Zachęta, 2007. Kat. wyst.
- Leśniakowska, Marta. „Polskie architektki w dyskursie nowoczesności około 1960 r.” W *Jestem artystką we wszystkim co niepotrzebne. Kobiety i sztuka około 1960*, red. Ewa Toniak. Warszawa: Neriton, 2010.
- Markowska, Anna. *Definiowanie sztuki – objaśnianie świata. O pojmowaniu sztuki w PRL-u*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2003.
- Meskimmon, Marsha. *Historiography / Feminisms / Strategies*. Dostępny 20.02.2023, http://www.ktpress.co.uk/pdf/nparadoxaissue12_Marsha-Meskimmon_29–31.pdf.
- Morozewicz, Marzanna. „Autobiografizm w sztuce kobiet.” W *Autobiografizm w kulturze współczesnej*, red. Katarzyna Citko i Marzanna Morozewicz, 67–89. Białystok: Trans Humana, 2012.
- Nowicka, Zofia. „Popelniam szaleństwo... (wywiad z Teresą Jakubowską).” *Pomorze* 107, nr 5 (1961): 3.
- Olszewska, Aneta. „Wprowadzenie do auto/biografii. Refleksja badaczki doświadczeń biograficznych kobiet. Perspektywa feministyczna.” W *Badanie biografii – źródła, metody, konteksty*, red. Ryszard Skrzyniarz, Elżbieta Krzewska i Wioleta Zgłobicka-Gierut, 53–68. Lublin: Episteme, 2014.
- Prymlewiec, Karolina, red. *Teresa Jakubowska. Z życia wycięte*. Warszawa: Muzeum Karykatury im. Eryka Lipińskiego, 2020. Kat. wyst.
- Rissmann, Agata, red. *Teresa Jakubowska – grafika*. Toruń: Muzeum Okręgowe w Toruniu, 2000. Kat. wyst.
- Segal, Hanna. *Marzenie senne, wyobrażenia i sztuka*. Przeł. P. Dybel. Kraków: Universitas, 2003.
- Szafkowska, Magdalena. „Cykl linorytów Teresy Jakubowskiej – prace o charakterze symbolicznym i egzystencjalnym.” W *Wielość w jedności. Drzeworyt polski po 1900 roku. Materiały z sesji naukowej 23 X 2009*, red. Barbara Chojnacka i Michał F. Woźniak, 110–119. Bydgoszcz: Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy, 2011.
- Szafkowska, Magdalena. *Teresa Jakubowska. Linoryty*. Wrocław: Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 2010.
- Szymkiewicz, Jarosław. „Z Teresą Jakubowską – o grafice. z cyklu »Rozmowy o sztuce«,” *Gazeta Pomorska (Spojrzenia)*, 21–22 października 1961.
- Teresa Jakubowska. Wystawa grafiki*. Olsztyn: BWA / Olsztyn-Zamek, 1965. Kat. wyst.

- Toniak, Ewa. „Artystki w PRL-u.” W *Artystki polskie*, red. Agata Jakubowska. Warszawa: Wydawnictwo Szkolne PWN, 2011.
- Walczewska, Sławomira. *Damy, rycerze, feministki. Kobięcy dyskurs emancypacyjny w Polsce*. Kraków: Wydawnictwo eFka, 1999.
- Wejbert-Wąsiewicz, Ewelina. *Aborcja. Między ideologią a doświadczeniem indywidualnym. Monografia zjawiska*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2011.
- Wierzchowska, Wiesława. *Sąd nieocenzurowany, czyli 23 wywiady z krytykami sztuki*. Łódź: Film i Literatura, 1989.
- Witz, Ignacy. *Obszary malarstwa wyobraźni*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1967.
- Witz, Ignacy. *Przechadzki po warszawskich wystawach 1954–1968*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1972.
- Wystawa grafiki Teresy Jakubowskiej*. Toruń: Dwór Artusa, ZPAP, 1958. Kat. wyst.
- Wystawa grafiki Teresy Jakubowskiej*. Warszawa: Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, 1963. Kat. wyst.
- Wystawa grafiki Teresy Jakubowskiej*. Warszawa: Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, 1965. Kat. wyst.
- Wystawa grafiki Teresy Jakubowskiej*. Warszawa: Galeria Kordegarda, 1976. Kat. wyst. Dostępny 20.02.2023, <https://artmuseum.pl/pl/wystawy/kto-napisze-historie-lez>.

SUM MA RIES

WHY HAVE THERE BEEN NO GREAT FEMALE ARTISTS? HISTORY OF ART IN POLAND FIFTY YEARS SINCE THE PUBLICATION OF LINDA NOCHLIN'S FAMOUS ESSAY

Edited by Karolina ŁABOWICZ-DYMANUS

Karolina ŁABOWICZ-DYMANUS

ON THE HISTORY OF ART IN POLAND IN FIFTY YEARS SINCE THE PUBLICATION OF LINDA NOCHLIN'S FAMOUS ESSAY

The anniversary of Linda Nochlin's essay has inspired reflections on feminist art history in Poland. Conferences in 2021 and 2022 gathered researchers across generations to explore Nochlin's impact on Polish studies concerning the social conditions and exclusion of women in the art field, emphasizing critical examination of artistic categories and mechanisms of marginalization. The evolution of feminist studies in Poland has considered local contexts, shifting from Western models to developing methodologies that investigate the circumstances of female artists in the Polish People's Republic, as seen in recent research.

Karolina MAJEWSKA-GÜDE

SHADOW OF THE EAST - SHADOW OF THE WEST. EWA PARTUM'S ARTISTIC PRACTICE IN THE CONTEXT, AND TOWARDS FEMINIST INITIATIVES IN WEST BERLIN

The article, based on my book publication, is an attempt to historicize Ewa Partum's feminist work in a transnational context and, at the same time, it is an intervention in the history of feminist art written from a comparative perspective. The main theme of the text is the problem of the relationship between Ewa Partum's work and the feminist artistic community of West Berlin. In the first part, I present the artist's artistic strategies in her feminist work of the 1970s and early 1980s in Poland, and then I describe the specific political and institutional conditions in which the artist operated after 1982, i.e. after making the decision to emigrate to West Berlin. In conclusion, I draw attention to changes in Ewa Partum's artistic strategy in West Berlin.

Magdalena KASA

THE MISTRESSES OF THE SECOND TIER. ON POLISH FEMALE SCULPTORS, MONUMENTS, AND INSURMOUNTABLE OBSTACLES

The primary objective of the article is to shed light on the circumstances surrounding the creation of public sculptures by Polish female sculptors. The interwar period of their activity was juxtaposed with the work of women belonging to the subsequent generation of sculptors practicing this art form after World War II. Thus far, this realm has been entirely reserved for men, with patriarchal traditions deeply entrenched therein. Entry into an environment based on the dominant position of men necessitated women to confront existing patterns and mental schemas related to their participation in culture. A careful thought allows one to discern the operation of a mechanism in which both cultural conditioning and administrative systems contributed to the process of delineating symbolic boundaries of female sculptural activity and segregating their art from the public sphere.

Social transformations after 1918 strengthened the position of women desiring to pursue their own professional careers. A group of thoroughly educated female sculptors entered the artistic arena at that time, among whom were those who began practicing their creativity within the realm of monumental art. Forms of public art were practiced by interwar artists with already established positions, such as Zofia Trzcińska-Kamińska, Hanna Nałkowska, Janina Reichert, and Ludwika Nitchowa. The promising careers of the vast majority of them were interrupted by the outbreak of World War II and all circumstances associated with this event. The subsequent generation of female artists formed during the establishment of a new governance structure, which ostensibly promoted the concept of freedom among citizens. However, the previously dynamic process of women gaining further freedoms in the field of sculpture was almost entirely halted in the new regime.

The communist ideology deepened the hierarchy between the sexes, which ultimately became the primary means of delineating social boundaries and isolating women from the public sphere, thereby depriving them of access to monumentally-oriented endeavours.

Magdalena DEMBEK

GRAPHIC CREATIVITY AS A RECORD OF LIFE EVENTS. ON THE EXAMPLE OF TERESA JAKUBOWSKA'S (1954–1965) WORKS FROM HER TORUŃ PERIOD

This article is about the graphic artist Teresa Jakubowska and the first period of her artistic work. It focuses on the works that are a reflection of the artist's private life. The artist herself compares her work to a diary containing a record of her life's experiences, thoughts, and feelings. The subjects and problems addressed by the artist, the way they were illustrated, and formal solutions used have no analogy in the Polish printmaking of that time. Jakubowska's linocuts and woodcuts are analyzed for use of autobiographic practices, the areas of these practices are identified, and the ways these practices were carried out are then presented.

An attempt was made to determine to what extent the discussed prints become a testimony to her personal experience, and in what aspects and to what extent they constitute a reflection of the collective female experience. Furthermore, this article highlights Teresa Jakubowska's innovative methods of recognizing and transmitting the content, as well as her intransigent works in the context of Polish printmaking after 1945.

VIA
RITA

Ján KRALOVIČ

Academy of Fine Arts and Design, Bratislava

READYMADE–HUMAN: PRINCIPLES OF ARTISTIC AND THEORETICAL WORK OF ROBERT CYPRICH

Introduction

This study aims to present the artwork and, in part, the mindset of the Slovak artist and theorist Robert Cyprich (1951 Levoča–1996 Prague). During the sixties to eighties, he was active within the context of the alternative or unofficial art scene. He articulated his perspectives and endeavoured to cultivate participatory activities from his position on the periphery. Given the lack of documentation for many of his activities and the circulation of texts only in transcripts and samizdat literature, the primary source for this study is archival material, particularly Cyprich's extensive correspondence. I would like to express my gratitude to Jan Mlčoch for making the author's archive available to me, as well as to Daniel Grúň for facilitating access to Cyprich's correspondence with the Czech artist Jiří Hynek Kocman. I am also indebted to Zora Rusinová and the collector Boris Kršňák for allowing me to borrow the correspondence between Cyprich and Alex Mlynárčik, which forms part of his collection. In the case of quotations from correspondence,

I adhere to the author's original formulations and the use of capitalisation as employed by the author in his writing.

Cyprich was an artist of considerable versatility whose significance extends beyond the borders of Slovakia. He was not a professional artist by trade. He undertook studies in art history at the Comenius University in Bratislava, but did not complete his course of study due to the direction of the discipline at that time and also in part due to his bohemian nature. By the end of the sixties, he had become immersed in a multitude of artistic and literary pursuits, creating events, conceptual projects, happenings, musical scores and visual poetry. From an early age, he engaged in frequent and extensive correspondence with a diverse array of artists. He engaged in epistolary exchanges with artists and art theorists from the then Czechoslovak Republic, Poland, as well as from Western European countries (especially France), the former Soviet Union, and Argentina. As he lacked the official status of an artist and thus was unable to pursue a freelance occupation, he was compelled to engage in a range of occasional and civilian employment.¹



Robert Cyprich, photo collage, early 1970s (?), Collection of Ján Mlčoch

In addition to his creative output, he was also engaged in theoretical activities. His reflections on contemporary Czech and Slovak art, as well as international art more broadly, are substantial and marked by his knowledge of the wide-ranging context of international literature. His proficiency in several languages (English, French, Russian) and extensive written correspondence enabled him to gain knowledge beyond the local environment. His texts, which are replete with erudition, contain discernible criticism of the ethos of 'avant-gardists,' a mindset that is often prevalent among local artists. To this day, his texts are dispersed throughout samizdat publications or, on occasion, published in semi-official catalogues. In addition to his artistic and theoretical activities, he also engaged in the commercial breeding of dogs as a source of income. It is noteworthy that during the eighties, he effectively abandoned his artistic activities in favour of this latter occupation. He lived an intense and, at times, self-destructive life. He left behind a substantial body of work, including poetry, texts, concepts, musical scores, manifestos, actions, and a rich correspondence. From the sixties until the eighties, he was involved in the publishing and distribution of samizdat through his own publishing house, P.A.N. (Pro Arte Nova). He translated, transcribed and distributed texts by international artists and theorists, and also compiled thematically focused anthologies (such as those on Fluxus, Happening and Performance).

Cyprich died prematurely at the age of 45, as a consequence of long-term health issues and mental exhaustion. A comprehensive survey of his artistic and theoretical work has yet to be undertaken.²

Experimental Tendencies

Cyprich began creating art and forged his first contacts in music or visual art through his association with Slovak artist Milan Adamčíak. Both artists hailed from Ružomberok. In the latter part of the sixties, Adamčíak was engaged in teaching a cello class at a local music school. In 1968, the then deputy director Imro Fellegi dispatched a 16-year-old Cyprich to Adamčíak with the supposition that the two would establish a rapport despite their five-year age difference. His interests were not solely focused on music. He amassed a considerable corpus of knowledge from a multitude of sources, encompassing literary, philosophical, and artistic domains. It was inevitable that, in the context of a relatively insular environment such as that of Ružomberok, he would encounter constraints on the extent to which he could expand his knowledge. Adamčíak served as both a mentor and a partner for dialogue to the younger Cyprich. He provided him with books and together they commenced a search for information via direct correspondence with artists whose work they admired, not exclusively from Czechoslovakia.³ During this period, Cyprich introduced Adamčíak to the works of Ben Vautier and Julien Blaine (*Propositions*), which he had encountered in foreign periodicals. In 1967, they participated together in the IFCM (International Festival of Contemporary Music) in Prague. At that time, both were engaged in the composition of their own experimental texts. Cyprich proposed that they visit Ladislav Novák, Jiří Valoch, Josef Hiršal and Bohumila Grögerová and Milan Grygar with their work. Valoch and Hiršal furnished them with a number of addresses, and upon returning to Ružomberok, they commenced a period of intensive correspondence.⁴ Their shared interest in experimental art (including happenings, performances, concrete and visual poetry, notations, scores, and so forth) Furthermore, Cyprich's interest in computer art⁵ and his experience of life in a small town reinforced the collaboration between the two men, leading in

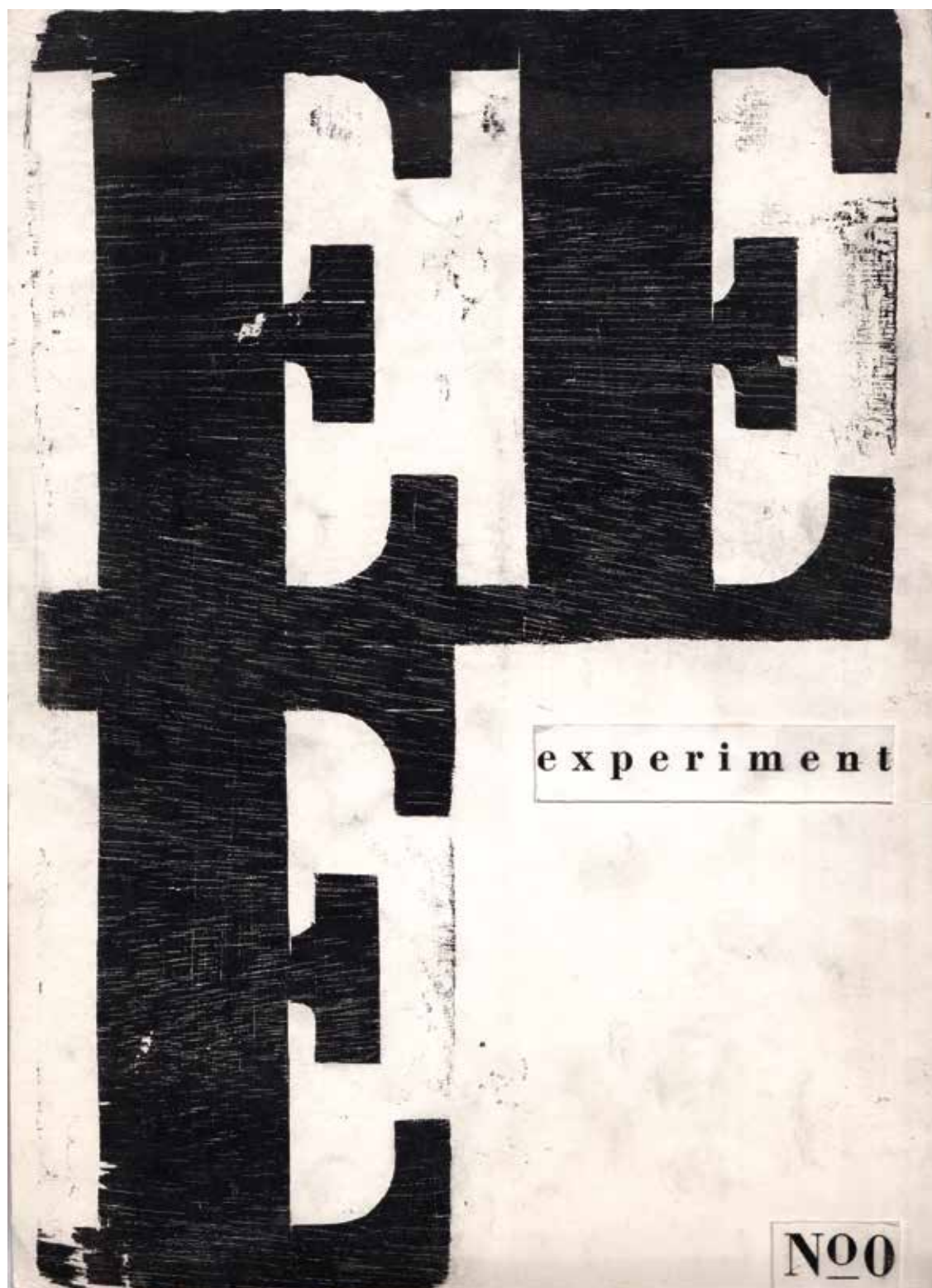
1968 to the decision to publish a magazine. This was to be an anthological publication of their own texts, together with international and translated texts on contemporary art of the time. In 1968, they commenced the collation of materials and the design of the inaugural issue of the *Experiment* magazine, which was to be designated the 'zero' issue. As the principal editor, they approached Vincent Šábík, the editor-in-chief of the esteemed *Revue světové literatury* magazine. The archive has preserved the order form, which announced the forthcoming publication of the magazine and also contained a preliminary plan of the texts that were to be published. *Experiment 0*, subtitled *Journal of the Confrontation of Experiments in Art*, announced the following texts: Robert Cyprich, "Credo of Syntology;" Ladislav Novák, "On the Festival of Phonic Poetry;" Jaroslav Paclt, "About the Acoustic Drawings of Milan Grygar;" Ladislav Kupkovič, "Ad Libitum;" Knížák's, "Manifesto of Actual Art," along with computer art, new music, samples of acoustic drawings, concrete poetry, and the presentation of the Brazilian magazine of concrete art *Ponto*.

The activities undertaken during the period 1968-69 constituted an initiation for Cyprich into the art scene and the alternative sphere. This was a departure from the conventional gallery environment and a move towards a non-institutional operation.⁶ At this time, he was still a high school student, but rather than pursuing studies, he was engaged in the exploration of art and texts, seeking to expand his knowledge beyond the confines of the domestic artistic environment. This expansion of knowledge resulted in a deviation from the Fluxus-musical concept towards a highly intermedia nature of his work. Cyprich began to expand his artistic ambitions, devoting himself more assiduously to his own work. For subsequent sociologically oriented events, focused on the motif of appropriation, activation and performative transformation of reality, his acquaintance with the artist Mlynářčik was pivotal.⁷

By the end of the sixties, Cyprich, in addition to actively participating in artistic activities, reflected on the work and artistic events around him also through theoretical works. It is also important to mention the *Credo of Syntology*, which presents a synthesis of ideas from various theorists and thinkers (Pierre Restany, Herbert Marcuse, Leon Bagrit, Louis Armand, André Lerou-Gourhan, etc.) in the form of a text that is both theoretical and reflective. He synthesises the disparate elements and links them with an argument for a comprehensive scientific and artistic exploration of the world. In relation to Cyprich's concept of Syntology, he states:

With the advent of the 21st century, the classical notion of the structure of 'work' – comprising material, media, form, and so forth – ceased to exist in space-time. The concept of Syntola was thus born. Syntola can be defined as a form of creation that is based on interpretation. The art of SYNTOLOGY encompasses the realms of science, philosophy, and art. However, the practice of creating art in the 21st century is not exclusive to artists alone. Rather, it is a pursuit that can be engaged in by anyone, and the act of doing so serves to stimulate the individual's unique creative potential. Synthology can be defined as a form of humanist ethics. Our sentences do not end with periods, as is the case in the natural sciences, nor with question marks, as is typical in philosophical discourse, nor with exclamation marks, as is common in artistic expression. The art of Syntology is not a closed system; rather, it is a maximally open system. Dynamics is a constant in our methodology. Syntola is an open form of immediate action.⁸

In an effort to achieve complexity in absorbing and projecting diverse paraphrased ideas from the fields of science, social studies, philosophy and art, the linguistic impermeability



Cover design for the magazine *Experiment*, 1968–69, design by Saša Ryčeký, Collection of Ján Mlčoch

DEAR G N L M N
E T E E

Č SSR 23 VII 69

I AM SENDING YOUR MY RESPECTFUL GREETINGS

EXCUSE ME FOR TROUBLING YOU WITH MY HUMBLE REQUEST

KNOW YOU AS AN EXCELLENT EXPERIMENTATOR IN CON-
CRETE ORARY ART

THAT'S WHY I WANT TO INFORM YOU ABOUT SOMETHING THAT WILL
INTEREST YOU HERE IN CZECHOSLOVAKIA THERE IS A GREAT NUMBER
OF GOOD "CONCRETISTS" BUT THEY MISS PLACE FOR CONFRONTATION
OF THEIR OPINIONS
THAT IS WHY I RESOLVED WITH MY FRIENDS TO EDIT THE REVUE
"experiment"

THAT IS SPECIALISED ON THESE FOLLOWING PROBLEMS:

- experiments in arts
- technics and science in art
- integration of science and arts
- experimental esthetics
- art and life

THE REVUE IS NONPERIODICAL/ 2-4 TIMES IN YEAR/ AND IS PUBLISHED
IN FOLLOWING EDITORSHIP:

alex mlynarčík/ environmental happenings/
vincent šabík/ literature esthetics/
robert cyprich/ synthesis of sciences and arts happenings
computer-art objective poetry/
milan adamčík/ events concrete poetry musical graphics/
jirí valoch/ concrete poetry esthetics "inter-medies"/
jindřich procházka/ art of new naturalism/
saša rychecký/ plastic part/

the REVUE WE SHALL SEND YOU FOR EXCHANGE WITH YOUR PERIODICAL
AND NOW I BEG YOU TO HELP US BY
CREATING AND EDITING OUR

REVUE BE SO KIND AND WRITE SOME
ARTICLE OF YOUR BRANCH OR OF YOUR OWN PRACTICE/ also with some sam-
ples/

*Thanking in advance for
your news
Yours respectfully Robert Cyprich*



1



2



3

1. Robert Cyprich – Milos Adamčiak: *Water Music*, 1970, photo by Juraj Bartoš, Collection of Ján Mlčoch

2. Alex Mlynárčik (collaboration: Robert Cyprich): *Eva's Wedding*, 1972, Žilina, photo: Miloš Vančo.

3. Robert Cyprich, Reproductions: *Memories of the Present III*, (samizdat, 1972) leaflet cover, Collection of Ján Mlčoch

of Cyprich's texts arises, and often the inability to determine where his own reasoning and original formulations begin. However, given the considerable time that has elapsed since the creation of the *Credo of Syntology* (1968/69) and the relatively young age of the artist, the text represents an admirable outline of the author's highly current ideas, which were not yet translated into Czech or Slovak at that time. It bears witness to Cyprich's unceasing pursuit and his unwavering endeavour to comprehend the world and to identify the prevailing issues and trajectory of our times. Furthermore, the motive of interpretation and appropriation is also closely aligned with his initial interest in music and musical scores. The following text will focus on Cyprich's use of the method of appropriation in his artistic activities. This involves transforming the initial work into a situational action with the nature of a performance or happening.

Cyprich – Organiser and Co-Creator

By the end of the sixties, Cyprich's period of intensive collaboration with Adamčiak came to an end, which saw both artists engage in joint projects with Mlynárčik, in addition to pursuing their own individual projects. The period between 1969 and 1971 was characterised by a high level of activity within the Slovak art scene, with numerous collective actions taking place. Cyprich was present at numerous events as both an organiser and an artist. One of the most extensive and organisationally demanding was the *Festival of Snow*. This was conducted as part of the FIS Ski Jumping World Championships at Štrbské Pleso in 1970. In addition to the aforementioned three artists, other colleagues also assumed the role of co-organisers. Furthermore, the following individuals were instrumental in the organisation of the event: Erik Dietman, Zita Kostrová, Miloš Urbásek and Anton Cimmermann. As stated by Cyprich, the festival marked the inaugural instance of interpretation in visual art as a conduit

for a novel mode of conceptualisation. The event constituted the implementation of the *Manifesto on Interpretation in Visual Arts*, which was authored by Mlynárčik and Urbásek in June 1969. It states:

The interpretation of visual art represents a novel creative dimension. It opens up new avenues for exploration, offering fruitful outcomes that emerge from the authentic gestures we have previously adhered to with a sense of trepidation. It can be defined as the creative implementation of a project or the re-implementation of an existing work of art.⁹

At the festival, Cyprich interpreted the work of Walter de Maria, *Mile Long Drawing* (1968) through the creating of two 50-kilometre-long ski trails in the snow, 10 centimetres apart, made by cross-country skis.

In letters to Mlynárčik from the late seventies, Cyprich expressed a sense of mild bitterness regarding the event. He questioned the dominant position granted to Mlynárčik and Urbásek in the organisation of the event, as reflected in their late seventies correspondence. Concurrently, he was engaged in correspondence with a number of artists and was preparing a comparable event in Ružomberok, designated *Project 0.00*. Among those who promised their participation, and submitted projects were: Christo, Dick Higgins and Ben Vautier. Ultimately, the event did not take place, and the *Festival of Snow* was held instead. The reason for this is not stated by Cyprich in the letter. Cyprich's emancipation from the notion that he was a collaborator of Adamčiak and subsequently Mlynárčik is also reflected in his correspondence with Kocman from 1979. In one of the letters, he states that the concept of the *Festival of Snow*, which focused on interventions in the natural environment, was his own idea. Mlynárčik, Urbásek and others only joined the project at the implementation stage.

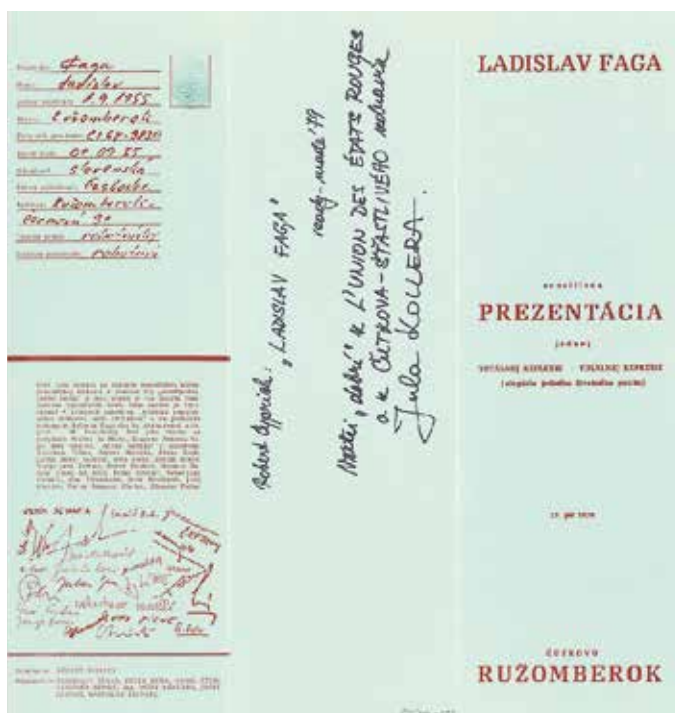
The year 1970 was characterised by a proliferation of group activities. Cyprich was instrumental in initiating or participating in several of these activities or directly. A brief overview of these will be provided here. In March, the trio of artists Adamčiak, Revallo and Cyprich organised an intermedia event, entitled *Water Music*, in the indoor swimming pool of Bernolák dormitory in Bratislava. An underwater composition for three string instruments and a xylophone was performed in honour of G. F. Handel. The performers, attired in either swimwear or diving suits, situated the musical event outside the conventional concert venues, thereby emphasising the elements of the Fluxus gag in a manner that was both whimsical and Dadaist in nature. Furthermore, the event was also inspired by John Cage's *Water Music* (1952) and *Water Walk* (1959).

On October 27, Cyprich and Mlynárčik initiated the *Garden of Contemplation* action. It was a work intervention announced through the medium of an invitation and a poster. They extended an invitation to participate in the *Open Studio*, which the city streets of Bratislava were to become. Participants were offered the opportunity to earn additional income by sweeping the streets during nighttime hours. The demonstration was held in commemoration of the 10th anniversary of the French New Realism. Additionally, Cyprich, Adamčiak and Mlynárčik took part in the inaugural *Open Studio* event on November 19, 1970 at the residence of Rudolf Sikora on Tehelná Street. As part of the exhibition, they performed as Ensemble Comp. (Adamčiak: cello, drums; B. Bubelka: drums; Cyprich: drums; M. Lucký: drums) with a musical intervention, 5 x 1/4, based on four independent 10-minute improvisations, where each song was accompanied by a rhythm section of three cymbal players. In his individual contribution, Cyprich presented the piece *Fuga a Soggetti For Three Philips*, which made reference to Bach's unfinished counterpoint composition (*Fuga a 3 Soggetti*). In this instance, the ambience of Bach's composition was replaced by the sound synchronisation of three tape

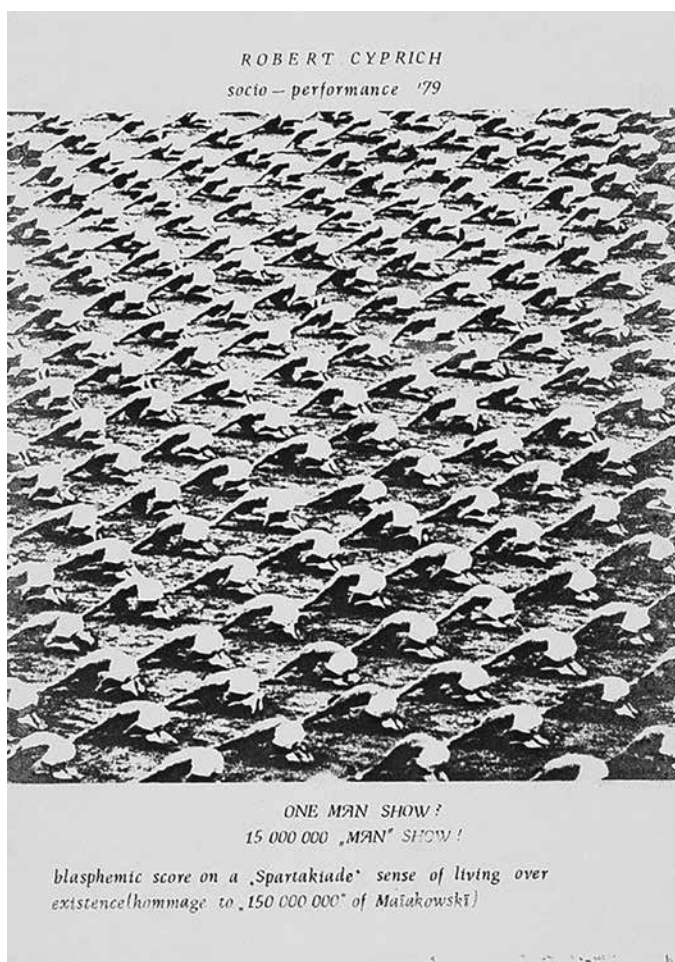
recordings of rock performers (Jethro Tull, Julie Driscoll and Tiny Tim). Additionally, he contributed to the sound environment, which constituted a component of Mlynárčik's action entitled *Three Graces*. In this instance, the artist engaged in an act of appropriation by contracting the presence of three models, who were permitted to move freely among the visitors during the exhibition.

In the Christmas period of 1970, an action initiated by Adamčiak and named *Pax Et Gaudium* took place at Orlovská lúčka under Malinô Brdo mountain. Both Mlynárčik and Cyprich participated in the event, which was documented photographically by Peter Surový.¹⁰ The event was monumental in terms of the number of participants and the complexity of its dramaturgical plan. *Day of Games – If All the Trains in the World* (1971) was an all-day event conceived by Mlynárčik in honour of the termination of the operation of the forest railway running between Nová Bystrica and Zakamenné. The participants included Adamčiak, Cyprich, E. Dietman, M. Dobeš, V. Jakubík, V. Kordoš, A. Miralda, M. Mudroch, H. Nagasawa, L. Nusberg, D. Seltz, J. Shejbalová-Želibská, Ch. Tobas and Urbásek. The creative embellishment of the train, the impromptu ambience, artistic interventions and events at each halt fostered a celebratory atmosphere of collective participation, uniting the local populace with visitors and invited artists. In the 'mail wagon,' Cyprich placed baskets with messenger pigeons, which were symbolically released at the Cyprichova Kykuľa train stop. Three cards (*Pigeogram*) have been preserved in the artist's estate, bearing greetings to the artists and the artistic group (Knud Pedersen, Edgardo Vido and CAyC – Centro de Arte y Comunicación, Argentina).

The final extensive collaboration between Cyprich and Mlynárčik was the city happening titled *Eva's Wedding* (1972), which was realised as a 'live play' based on the painting by Eudovít Fulla. *Eva's Wedding* was not merely a dramatisation of the plot derived from the



1



2

1. Robert Cyprich, *Ladislav Faga – Presentation*, July 21, 1979, Čutkovo, Ružomberok, Archive of Július Koller, Slovak National Gallery

2. Robert Cyprich, *ONE MAN SHOW? 15,000,000 "MAN" SHOW!*, leaflet, Archive of Július Koller, Slovak National Gallery

3. Robert Cyprich, 1979, *Red Year*, poster for the event with a list of addressed artists, 1979, Collection of Ján Mlčoch

ROBERT CYPRICH

introduces the year

1979

in form of the International Festival of Socio-cultural Processual Feasts as

RED YEAR

with the creative cooperation of 365 friends from all over the world

JANUARY	FEBRUARY	MARCH	APRIL	MAY	JUNE
1 Friday	1 Wednesday	1 New Year's Day	1 Tuesday	1 Monday	1 Thursday
2 Saturday	2 Thursday	2 Monday	2 Wednesday	2 Tuesday	2 Friday
3 Sunday	3 Friday	3 Tuesday	3 Thursday	3 Wednesday	3 Saturday
4 Monday	4 Saturday	4 Wednesday	4 Friday	4 Thursday	4 Sunday
5 Tuesday	5 Sunday	5 Thursday	5 Saturday	5 Friday	5 Monday
6 Wednesday	6 Monday	6 Friday	6 Sunday	6 Saturday	6 Tuesday
7 Thursday	7 Tuesday	7 Saturday	7 Monday	7 Sunday	7 Wednesday
8 Friday	8 Wednesday	8 Sunday	8 Tuesday	8 Monday	8 Thursday
9 Saturday	9 Thursday	9 Monday	9 Wednesday	9 Tuesday	9 Friday
10 Sunday	10 Friday	10 Tuesday	10 Thursday	10 Wednesday	10 Saturday
11 Monday	11 Saturday	11 Wednesday	11 Friday	11 Thursday	11 Sunday
12 Tuesday	12 Sunday	12 Thursday	12 Saturday	12 Friday	12 Monday
13 Wednesday	13 Monday	13 Friday	13 Sunday	13 Saturday	13 Tuesday
14 Thursday	14 Tuesday	14 Saturday	14 Monday	14 Sunday	14 Wednesday
15 Friday	15 Wednesday	15 Sunday	15 Tuesday	15 Monday	15 Thursday
16 Saturday	16 Thursday	16 Monday	16 Wednesday	16 Tuesday	16 Friday
17 Sunday	17 Friday	17 Tuesday	17 Thursday	17 Wednesday	17 Saturday
18 Monday	18 Saturday	18 Wednesday	18 Friday	18 Thursday	18 Sunday
19 Tuesday	19 Sunday	19 Thursday	19 Saturday	19 Friday	19 Monday
20 Wednesday	20 Monday	20 Friday	20 Sunday	20 Saturday	20 Tuesday
21 Thursday	21 Tuesday	21 Saturday	21 Monday	21 Sunday	21 Wednesday
22 Friday	22 Wednesday	22 Sunday	22 Tuesday	22 Monday	22 Thursday
23 Saturday	23 Thursday	23 Monday	23 Wednesday	23 Tuesday	23 Friday
24 Sunday	24 Friday	24 Tuesday	24 Thursday	24 Wednesday	24 Saturday
25 Monday	25 Saturday	25 Wednesday	25 Friday	25 Thursday	25 Sunday
26 Tuesday	26 Sunday	26 Thursday	26 Saturday	26 Friday	26 Monday
27 Wednesday	27 Monday	27 Friday	27 Sunday	27 Saturday	27 Tuesday
28 Thursday	28 Tuesday	28 Saturday	28 Monday	28 Sunday	28 Wednesday
29 Friday	29 Wednesday	29 Sunday	29 Tuesday	29 Monday	29 Thursday
30 Saturday	30 Thursday	30 Monday	30 Wednesday	30 Tuesday	30 Friday
31 Sunday	31 Friday	31 Tuesday	31 Thursday	31 Wednesday	31 Saturday
JULY	AUGUST	SEPTEMBER	OCTOBER	NOVEMBER	DECEMBER
1 Saturday	1 Friday	1 Thursday	1 Wednesday	1 Tuesday	1 Monday
2 Sunday	2 Saturday	2 Friday	2 Thursday	2 Wednesday	2 Tuesday
3 Monday	3 Sunday	3 Thursday	3 Wednesday	3 Tuesday	3 Monday
4 Tuesday	4 Monday	4 Friday	4 Tuesday	4 Monday	4 Sunday
5 Wednesday	5 Sunday	5 Saturday	5 Monday	5 Sunday	5 Saturday
6 Thursday	6 Tuesday	6 Friday	6 Sunday	6 Saturday	6 Friday
7 Friday	7 Wednesday	7 Thursday	7 Tuesday	7 Monday	7 Sunday
8 Saturday	8 Thursday	8 Saturday	8 Monday	8 Sunday	8 Saturday
9 Sunday	9 Friday	9 Sunday	9 Tuesday	9 Monday	9 Sunday
10 Monday	10 Saturday	10 Monday	10 Wednesday	10 Tuesday	10 Monday
11 Tuesday	11 Sunday	11 Tuesday	11 Thursday	11 Wednesday	11 Sunday
12 Wednesday	12 Monday	12 Wednesday	12 Friday	12 Thursday	12 Saturday
13 Thursday	13 Tuesday	13 Thursday	13 Saturday	13 Friday	13 Sunday
14 Friday	13 Wednesday	14 Friday	14 Sunday	14 Saturday	14 Monday
15 Saturday	14 Thursday	15 Saturday	15 Monday	15 Sunday	15 Tuesday
16 Sunday	15 Friday	16 Sunday	16 Tuesday	16 Monday	16 Wednesday
17 Monday	16 Saturday	17 Monday	17 Wednesday	17 Tuesday	17 Monday
18 Tuesday	17 Sunday	18 Tuesday	18 Thursday	18 Wednesday	18 Sunday
19 Wednesday	18 Monday	19 Wednesday	19 Friday	19 Thursday	19 Saturday
20 Thursday	19 Tuesday	20 Thursday	20 Saturday	20 Friday	20 Sunday
21 Friday	20 Wednesday	21 Friday	21 Sunday	21 Saturday	21 Monday
22 Saturday	21 Thursday	22 Saturday	22 Monday	22 Sunday	22 Tuesday
23 Sunday	22 Friday	23 Sunday	23 Tuesday	23 Monday	23 Wednesday
24 Monday	23 Saturday	24 Monday	24 Wednesday	24 Tuesday	24 Monday
25 Tuesday	24 Sunday	25 Tuesday	25 Thursday	25 Wednesday	25 Sunday
26 Wednesday	25 Monday	26 Wednesday	26 Friday	26 Thursday	26 Saturday
27 Thursday	26 Tuesday	27 Thursday	27 Saturday	27 Friday	27 Sunday
28 Friday	27 Wednesday	28 Friday	28 Sunday	28 Saturday	28 Monday
29 Saturday	28 Thursday	29 Saturday	29 Monday	29 Sunday	29 Tuesday
30 Sunday	29 Friday	30 Sunday	30 Tuesday	30 Monday	30 Wednesday
31 Monday	30 Saturday	31 Monday	31 Wednesday	31 Tuesday	31 Monday

000000-0000000000000000

From the beginning, the relationship in the industry of the music and the film has been a complex one. The music industry has been a major force in the development of the film industry, and the film industry has been a major force in the development of the music industry. The relationship between the two industries has been a complex one, and it has been a major factor in the development of the entertainment industry as a whole. The music industry has been a major force in the development of the film industry, and the film industry has been a major force in the development of the music industry. The relationship between the two industries has been a complex one, and it has been a major factor in the development of the entertainment industry as a whole.

[illegible][illegible]

pubmed: 12406636, july 1999, Neurology, 53(1):10-15

LET EACH DAY BECOME FEAST FOR YOU...



1

1. Robert Cyprich: *EX-TENSION* (collaboration: Jozef Molitor) April 19, 1980, Theatre at Roland, Bratislava, Collection of Ján Mlčoch

2. Robert Cyprich, newspaper advertisement with the text: "I will advantageously sell my participation in the Biennale in Paris 1975. Agreement certain. P.S.: »Art Trade«" (text in Czech language), 1975, Collection of Ján Mlčoch

Budapest, 74.nov.22.

Kedves Robert,

ne haragudj, hogy kérésedre csak most tudok
 ... néma sikemilt ui lakásba költöznünk, és ezzel
 ... a "La ..."
 4 hodin v..."-

MELANTRICH

Brno, tř. Vítězství 25/27

Václavské nám.

ujszágban
sem vették**LIDOVÁ DEMOKRACIE***Pište čitelně!***TEXT INZERTU**

Řádků:

UPOZORNĚNÍ!

Při zadávání inzerátů musí inzerent předložit osobní nebo jiný úřední průkaz.
 Nepřijímáme inzeráty půjček, kaucí, prodej-koupě zlata, šperků a podobně.
 Při prodeji nebo pronájmu hospodářských usedlostí nutno předložit povolení ONV.
 Při náboru pracovních sil musí být předložen souhlas k volnému náboru.

Výhodně ouprodám účast na Biennale de Paris 1975.

Dohoda jistá.

Zn.: "Obchod s uměním".

Číslo inzerátu

Den uveřejnění

Rubrika

Cena

Den podání

Mír 3-3602049

Vít.
Výřez

Telefon: 25 337-9

G. 12 3044 70

aforementioned painting; it was also a genuine wedding ceremony between two young people. A situation that represents a significant event in the life of an individual was deliberately selected. The celebration was relocated to an unconventional setting, namely a public theatre that drew upon the motifs of folklore and folk wedding rituals, thereby reviving the civilising aspects of the city.

It must be acknowledged that the calculation of participatory actions in which Cyprich participated between 1966 and 1972 is incomplete. It is my intention to mention and highlight the key pieces. This period was of significance with regard to its formation and subsequent active co-organisation. In his correspondence with Kocman, he categorises the period as 'the period of Ružomberok activities (1966-1969),' which was characterised by a high level of interest in a range of cultural phenomena, including events, happenings, experimental poetry and New Music. Then a collective, 'comlynárčik' period followed characterized by the reflection of the legacy of New Realism and the Soviet avant-garde.¹¹

Interest in Humans

In his letters, Cyprich refers to the subsequent period as 'the period of lonely running' (1973-74), which was characterised by a synthesis of his previous activities. He then refers to 'the period of deep immersion in society' (1974-78), during which he engaged in an intensive search for and verification of the fundamental tenets of his philosophical approach. This period was the subject of his subsequent detailed examination. This represents an endeavour to apply the methods of creating works of art in an environment that is not typically associated with artistic pursuits; specifically, in a factory and among the workers therein. Cyprich investigated the viability of the concept of the 'world of art' and the question of whether a work of art arises from its acceptance and categorisation within the

art world or vice versa. He sought to ascertain whether it is a means of transforming society that is apathetic or resistant to artistic production. His scepticism towards the commercialisation and commodification of art led him to orientate himself towards working with people from a non-artistic environment.

In a samizdat text from this period, "Marktlücke," written in November 1978 and edited in April 1979, Cyprich considers the potential for artistic creation to occupy a 'gap in the market' between its conventional, liberal form of production for the artistic community (or in the West for the art market) and the social functions that could facilitate the transformation of aesthetic experience into broader social and cultural understanding. He discusses social issues and, surprisingly, 'socialist art,' which draws inspiration from the research of Russian interwar avant-gardes.¹² This art "takes the social structure into its own hands like a marble sculptor and helps to sculpt poor-quality and beautiful protrusions." Avant-garde art will

conceptualise urban folklore (not an anachronistic and outdated representation) as an exhibition space whose streets will serve as a canvas, as Mayakovsky imagined. If it returns to the pivotal cross-roads, it will rectify everything and can be defined as the New Socialist Realism.¹³

It can be observed that Cyprich employs contemporary terminology, but imbues it with novel meanings. He conceives of 'New Socialist Realism' as an avant-garde and highly experimental art form that emerges from elitist exhibition spaces or various 'pseudo-underground' movements confined to loyal communities. These works seek to verify their efficacy on ordinary people and in their natural environment. He does not differentiate between social or socialist art and the avant-garde, but rather views them as complementary. The capacity of the avant-garde to engage with a diverse audience and facilitate their

transformation through shared experiences or collaborative creation is a defining feature of its vitality and life force. This was most evident in the collective events *Days of Joy* or *Eve's Wedding*.

In his text “Marktlücke,” Cyprich asserts that

the socialist state employed a strategy to render avant-garde art unsustainable. It seeks to suppress the creative and vital power of the artistic avant-garde, which results in the artistic avant-garde moving further and further away from its ideals. The avant-garde art movement is beginning to seek outlets for its creative energy in more liberal spheres, and it is evident that it is being acknowledged and appreciated in the context of liberal culture. This represents a further misunderstanding. From an ideological and creative perspective, liberal culture is no longer based on the values of avant-garde poetry and instead uses it for propaganda purposes. Despite the fact that this creation often exhibits high creative parameters, it is employed by liberal culture solely for the purpose of addressing a specific market need. MARKTLÜCKE.¹⁴

In the period between 1979 and 1980, Cyprich developed the motifs from “Marktlücke” in correspondence with Mlynárčik. He outlined his activities in terms of his interest in working in society, especially with people in Ružomberok and in the Slovnaft factory in Bratislava, where he was employed at that time. In his correspondence, he expresses an interest in appropriation techniques, which he refers to as READYMADE-HUMAN. In an undated letter to Mlynárčik from 1979, he states:

The modern readymade: a person is the individual with whom I shared hundreds of moments in Ružomberok, a significant amount of tension, aspirations and stress in Slovnaft, and numerous instances of misunderstanding and deceit in various aspects of life.¹⁵

During the period between 1974 and 1978, he undertook regular visits to his native Ružomberok with the intention of implementing social projects in which he sought to act as an intermediary and elucidate the concepts of modern art to individuals from a diverse range of socioeconomic backgrounds. He engaged in discussions with young workers, introducing them to the principles of modern art. A variety of social activities were prevalent within the art world at the time. In Slovakia, a parallel can be observed between the activities of artists belonging to the alternative scene, such as Július Koller, Ľubomír Ďurček and Květa Fulierová with amateur artists.¹⁶ Social interactions and educational initiatives reached their zenith in two major events: *Operation Mátrayi* (1973–1975) and *Presentation Ladislav Faga: Ready-Made '79*.

In the case of *Operation Mátrayi*, it was a process-based work that he carried out in 1973–75 through a friend from Ružomberok. My knowledge of the work is limited; I am only aware of it from vague descriptions in Cyprich's letters.¹⁷ The long-term strategy of the ‘play-pretend artist’ was based on a concept of absurdity. Cyprich attempted to demonstrate to a working-class individual that it was possible for them to become an artist as well. The social game's objective was to persuade Mr. Mátrayi from Ružomberok of the merits of his art. A note in the letter to Kocman indicates that the game has reached its limits and that several individuals from the artistic community have been invited to participate in the project in its entirety. In his writings, Cyprich states:

Right now, I am attempting to persuade Štraus (Slovak art historian and theorist) to publish him as an equal progressivist in Domus, and it is possible that he will also appear in the Lexicon of Modern Slovak Art as one of the cornerstones of this culture.¹⁸

The event, entitled *Presentation Ladislav Faga: Ready-made '79*, took place on July

21, 1979, in Čutkovská dolina in Ružomberok. This event represented the pinnacle of socially conscious initiatives undertaken in Ružomberok. In contrast to the preceding events, which were largely conducted via correspondence, the presentation evinces a similar grandeur to the joint 'festivities' organised with Mlynárčik. The event assumed the form of an exhibition opening in a setting in nature, attended by a broader circle of Cyprich's acquaintances beyond the confines of the art society. Subsequently, the group proceeded to Mount Šťastlivá, where they paused at thirteen locations to view the charcoal drawings, which depicted the landscapes of Ladislav Faga. At the conclusion of this 'procession', a feast with music awaited the participants. Goulash was served, and wine was poured from a bottle bearing the label 'Rosé Selavy,' a reference to Marcel Duchamp's female alter ego. In a letter to Július Koller dated 25/07/1979, Cyprich states that "the era of grand rituals and grand optimism is now behind us." However, he maintains an optimistic outlook on the world,

regardless of the definitive nature of this world and European civilisation. To perish amidst the chaotic vortex of the carnival in Rio de Janeiro... to die amidst the masses, surrounded by their ugliness, superficiality, depravity, yet also their wisdom and poeticism (...) Duchamp's readymade was an everyday ITEM, ready to wear. In my view, this individual is an ordinary, "ready-made", "communal" HUMAN (...) This HUMAN does not adhere to the conventional forms of cultural expression, yet does not believe in some kind of OTHER CULTURE. Instead, he appears to embrace a PERSONAL CULTURE. And that is the moment that appeals to me, to reinforce his sense for personal culture. Ultimately, each individual possesses a unique skill set (I work with computers, whereas someone else may be an artist, librarian, or worker)... and the rest is our

PERSONAL CULTURE, encompassing our capacity to live and our CREATIVE SUPERSTRUCTURE.¹⁹

A longer excerpt from the letter elucidates the methodologies employed by Cyprich in the latter half of the seventies. On the one hand, there was a prevailing scepticism about large-scale happening events, given the prevailing atmosphere of normalisation and the associated feasibility challenges. Conversely, there was a sustained interest in the use of art as a means of fostering collective experience, whereby the nuances of everyday life are enhanced through heightened awareness of processes and a focus on a form that is collaboratively created and shared, even within a more circumscribed group comprising artists and non-artists. An interest in the motif of reproduction, re-creation or creation that follows or copes with another is a defining characteristic of the Slovak neo-avant-garde. Cyprich situates the motif of the reproduction of live events within the context of a festive event (e.g. the *Presentation of Ladislav Faga: Ready-made '79*). He pursues the establishment of a new poetic objectivity, a new reality, and the glorification of the elementary energies of socio-process and an anthropological scale of reality.²⁰ Cyprich's oeuvre is oriented towards reinterpretations of the readymade; towards 'appropriation' as a strategy that may not only be related to the object or work of art, but also to an event or even a person. Readymades are individuals who are neither artists nor even amateurs, but who are nevertheless included in the context of art. They are situated within a specific context and are presented with situations that correspond to the artistic operation. This may involve the implementation of exhibitions, the inclusion of their works in magazines, or the persuasion of a theorist to write about them. The process of 'readymadeization' represents a significant departure from the conventional principles governing the creation of an organic work of art. The objective is to

uncover the institutional nature of art, which is predicated on the establishment of the artist or work on the basis of a network of curators, commissioners, gallery owners and institutions that verify and sanctify the work. Although the institutional theory or commodity function of art is not a prominent topic of interest in Czechoslovakia, due to differing conditions and the status of the artist compared to Western, capitalist societies, Cyprich perceives that art has a commercial aspect, which motivates galleries to enhance the nominal value of works for financial benefit. He was aware of this model through his correspondence with Mlynářčik, who had first-hand experience of the Western, particularly French, gallery scene. Despite the disparate circumstances in Czechoslovakia, Cyprich's artistic strategies are oriented towards the de-fetishisation of the work. He concentrates on the experience of working with amateurs or reflects and critiques the commercialisation of artistic production in his work.²¹ The artist's thinking is strongly influenced by Hal Foster's later essay "What's New in the Neo-Avant-Garde?" in which he discusses the following: "If the historical avant-garde focuses on conventionality, the neo-avant-garde focuses on institutionality."²²

The originality of Cyprich's work lies in his perception of the position of Slovak neo-avant-gardists in relation to the specific position of the artist in Czechoslovakia. The artists' work is situated within the context of unofficial activities, reflecting progressive tendencies. However, they also utilise the status of an artist who can pursue a freelance career and engage in public or state commissions. Cyprich subsequently relinquishes this position. He is gainfully employed in a factory, yet he devoted a portion of his time to art as a leisure activity. He perceived it as a mission in an environment outside the art world, with the objective of reinstating the significance of art in the process of sensitisation across a broad social spectrum. In the latter part of the seventies, he commenced an intensive study of the documents and history of the Russian avant-gardes of the

twenties and thirties. Despite characterising his position as neo-avant-garde, namely reflecting the context in which art is created and for which it is intended, the primary source of inspiration for his methodology during this period is Russian constructivism and productivism. He provides a detailed account of his endeavours in a series of letters to Mlynářčik between 1980 and 1981. In these texts, he presents himself as a 'missionary' of art among the general public.²³ Some of Cyprich's statements evoke a messianic fervour and express admiration for the works of avant-garde authors such as Alexei Gan and Vladimir Mayakovsky.

He articulated his perspective most explicitly in the aforementioned text "Marktlücke," wherein he explored the concept of integrating the tenets of socialist art with those of the avant-garde. The socialist project aimed to bring about social change through the advancement of construction and industry. However, it largely overlooked the cultural and spiritual sphere, which encompasses art as a vital aspect. For Cyprich, the avant-garde can be considered a form of socialist art insofar as it seeks to transform the individual into a participant in the creation of material and cultural values. It is evident that he was aware of the utopian nature of his ideas, given his residence in a socialist country. In the text, however, he advocates a return to the original ideas of the avant-garde, an acceleration of revolutionary vitalism, and the emancipation of humankind through the freedom of creation. In his proclamatory text, he states that:

the essence of the socialist revolution with art, with avant-garde art in particular, is of paramount importance (...) avant-garde art occupies a primary position in the ideological foundation of the socialist revolution. The discrepancy between current practice and the ideals of the revolution is not a result of flaws in the revolutionary ideals themselves, nor is it a reflection of shortcomings in the role of art. It is often observed that when weapons are used, the muses are silent. However,

in a socialist state, where machines and production halls are in operation, art must remain silent. NEVERTHELESS, SOCIALISM IS NOT A PROGRAM FOR ONE GENERATION. The socialist revolution is a project of a new era, a distinctive and popular endeavour to reinstate the role of the individual. It is a harbinger of a new era of human development, a concept that is central to the contemporary avant-garde artistic movement.²⁴

Cyprich's perspectives and attempts to connect the avant-garde orientation of art with an anti-bourgeois ideology represented a bold and thought-provoking approach within the context of contemporary art historical discourse. The rehabilitation of the term 'socialist art' through references to the Russian avant-garde of the early twentieth century represents an effort to return to the ideals of art as the principle of forming and constructing social relations. He is interested in the motif of participation in the relationship, as defined by the German philosopher Hans Georg Gadamer: "the peculiar existence of a work of art consists in the fact that, like this work, it becomes an experience that transforms the one who experiences it."²⁵ Art as a game is therefore not only something spontaneous but is a form of creating time-space for an intensive experience with co-creation and participation in the creation of a situation or a work of art. The concept of 'socialist art' as employed by Cyprich in *Marktlücke* is to be understood as having a meaning that differs significantly from that which is conventionally ascribed to it in the present era. This connection is made in relation to the aspect of personal change, which is revolutionary in nature and only possible within the context of relations with others. It is in opposition to the passive and conventional approach to life, as well as the elitism of the so-called 'quasi-avant-garde' art. In his artistic and theoretical work, Cyprich attempts to synthesise two disparate concepts:

1) To rehabilitate the principles of the avant-garde, where art has the task of changing the individual and society.

2) To address the contemporary situation of socialist art, which is essentially the art of idealisation and kitsch and has relinquished its primary responsibilities of reflection on society.

In Cyprich's terminology, the true essence of socialist art is to embody the characteristics of the avant-garde, to possess a visionary quality, and to foster a sense of relationality. It should not be employed as a propaganda tool; rather, it should be utilized as a means of facilitating joint discourse and the creation of cultural, ethical, and aesthetic values that emancipate and displace material values. In light of the socio-political discourse that pervaded Czechoslovakia during the seventies, this mode of thinking is particularly noteworthy. The texts and ideas of international authors, such as José Ortega y Gasset, Herbert Marcuse, Max Horkheimer and Theodor Adorno, are referenced and engaged with. Furthermore, the theoretical framework is present in Cyprich's artistic initiatives. Such works frequently assume the form of a text, a correspondence challenge, or a verbal performance that encourages action. He conceives of a work of art as a means of constructing a new whole, which can also manifest as social relationships initiated through mail-art challenges.

Reflection on the Socio-Cultural Context

The poster appeal entitled *ONE MAN SHOW? 15,000,000 MAN SHOW* represents the pinnacle of efforts related to the appropriation of the social context. It features a reproduction of a photograph from the Spartakiad exercise. The accompanying text beneath the photograph pays homage to Mayakovsky, and it is evident from the context of the title that it is a reference to his poem *15,000,000*. The number also

serves to indicate the approximate number of inhabitants in Czechoslovakia, who collectively constitute a social body. Such physical rituals exemplify the characteristics of a totalitarian spectacle, wherein individuality is subjugated and the individual assumes the role of an imaginary member within the collective body of a socialist society. The body becomes a conduit for obedience, a unified character of society where individual freedom is an expression of undesirable liberalisation and emancipation. Cyprich's interpretation of the concept of socialist art employs a range of connotations, with the objective of co-creating an environment through the voluntary relinquishment of part of one's individuality by those engaged in the act of creating a collective work. The work *ONE MAN SHOW?* offers a critique of socialist understanding and indoctrination, which is based on uncritical collectivisation and unification. This is also indicated by the term 'Man,' which denotes 'man' in English. However, in this context, it also evokes Heidegger's philosophy and the German indefinite pronoun. The German word 'man' is an indefinite pronoun that denotes a mode of existence characterised by shared thoughts, emotions and actions. The concept is antithetical to individuality, manifesting itself in the form of general principles and conventions.²⁶ The ambiguity inherent in the title is significant, as it determines the relationship between the individual and the social construct, which erodes and obscures the subject's identity. The poster is regarded as blasphemous in relation to the prevailing attitudes and understanding of social or socialist creation during the period in question.

The Red Year 1979 project represents the pinnacle of collective and continuous efforts to develop the concept of festivity within banality of everyday life. In the correspondence appeal, Cyprich sets forth the fundamental prepositions:

The Red Year is an event of the international festival of socio-cultural processual festivities. Processual is not limited

to a mere duration of 365 days, but also encompasses the structure and nature of the individual actions taking place. These events are themselves shaped by processual nature, action, and spatio-temporality. The concept of *The Red Year* entails the poeticisation and transformation of the concept of "everydayness" into that of a holiday. It represents a synthesis of EUROPEAN and SLAVIC traditions within the context of an analysis of the socialisation of art. It is a programme of continuous engagement. The Red Day is regarded as a holiday in the calendar. The event constitutes a curriculum in which all the festive days are transformed into a creative poetisation of the socio-process and the participation of the artists involved.²⁷

Each of the 365 artists contacted was required to send the relevant documentation (photographic, project, text, etc.) within 40 days of the project realisation, but no later than December 25, 1979. The poster served to encourage participation in the creation of a unified output and the pursuit of innovative humane points of view. The project's ambition is evident from the appeal that was issued. Furthermore, Cyprich considered the distribution of individual names in the calendar as part of the concept of the socio-cultural year. The days are thus associated with a variety of symbolic contexts. Additionally, the placement of names of theorists at the end of the calendar is deliberate, with the intention of fostering an atmosphere conducive to making statements in favour of future years. He does not affix his name to the calendar, instead perceiving himself as an organiser who provides an impetus for action. Nevertheless, the planned sequence of daily activities, artistic works and concepts, which were to be created by individual artists, did not come to fruition. The majority of respondents did not respond to the call, as evidenced by subsequent correspondence from Cyprich. This suggests that they did not perceive the call to be sufficiently justified or relevant. The

participants interpreted the project as a mail art initiative, whereas Cyprich's intention was to create an artistic participatory work that would be implemented throughout the year. Concurrently, the title was selected in consideration of the author's interpretation of the ideological and statist implications associated with the concept of socialist art and the pervasive symbolism of red. In a letter to Kocman following the unsuccessful appeal, he states:

It is impossible to isolate oneself from such a reality where sickles and hammers are affixed to fences and our cities are somewhat "fairytale-like" cloaked in "red cloth". *The Red Year* represents my reaction and direct response to the transformation of this "redness" into my poetic world, which currently stands on its own (or maybe for now "toddles") in the midst of this public and official "redness". The vision of the Red Year evokes the poetic experience of the "everydayness", thereby transforming it into a holiday-like state of being. Furthermore, it has no intention to render the "redness" on the fences in an absurd manner; rather, it is to indicate where it should be situated in accordance with my ideas.²⁸

Following the failure of the project, Cyprich's interest shifted towards a more in-depth study, with the artistic or organisational creation being gradually postponed. He drew inspiration from the aforementioned environment of the Russian avant-garde of the period 1909-1915. In letters to Mlynářčik from the eighties, he provides a comprehensive account of his research methodology, which involved the collection of literature on the context in question and the identification of sources of inspiration for what he characterises as a "fantastic time of great messianism, creative boil, countless manifestos, conflicts and qualitatively radical concepts."²⁹ Cyprich's primary interest was in Russian productivism, a movement that placed

greater emphasis on the role of the artist as an engineer than as a painter of canvases. It was proposed that greater attention should be paid to social processes than to the suggestion of visionary paths or the decoration of public or gallery space. However, what particularly captured his attention during this period is the shift in focus from the artist as an isolated figure to the artist as a representative of the people. The manifestos of this era were not disseminated through publications such as *Le Figaro* or presented at Cabaret Voltaire; instead, they were delivered directly to the public in public spaces, serving as a reflection of the diverse social landscape.³⁰ The study of Russian avant-garde art (e.g. Tatlin's speeches in factories and squares) served to reinforce his conviction that art can be a vehicle for participation in the creation of new forms through the medium of activation. The foundation of this approach is the reflective aspect, which can be observed in both the work and the writing, and which is to be followed by the aspect of visionary thinking. Through a reflexive reading of manifestos, Cyprich develops two key concepts: the construction of the future and utopianism, as well as the interest in the human, which positions the artist as a guide mediating experience. In his correspondence, however, he also makes reference to non-Russian authors, such as John Dewey, the author of the celebrated book *Art as Experience* (1934), which was a significant source of inspiration for the emergence of the happenings movement. Dewey posits that any experience can be imbued with an aesthetic quality, or indeed become artistic, provided that it is fulfilled. The completion of the work is contingent upon the interaction between the artist and the audience, which occurs through the act of perception. The objective of the artist is to create a complex work in which the conclusion is of equal importance to the process. The participation of the viewer in the completion of the experience allows for the deduction of not only their reception of the work, but also the co-creation of meaning independent of the process taken by the artist.³¹ Despite the new

theoretical stimuli, however, 1979 was the year that saw the lack of success of *The Red Year* event, which proved to be a significant turning point for Cyprich. His activity waned in the eighties, although he did undertake several actions³² and also participated in group performances, either initiated by the artist Peter Meluzin or involving the circle around Ján Budaj. Once more, he demonstrated his capacity for collaboration, yet there is no longer any opportunity for him to pursue his own original work.

In conclusion, an overview of Cyprich's selected activities from his youth to 1980 indicates a strong relationship to cooperation (Adamčiak, Mlynárčik), a tendency to experiment with various artistic forms, and at the same time reveals a significant interest in text and the written word. His keen interest and linguistic abilities enabled him to familiarise himself with a considerable corpus of foreign literature, and his capacity for rigorous research and reflection was also evident in his own writings and correspondence. This text primarily focuses on his interest in artistic interpretation and appropriation, particularly in the sixties when he became intensely interested in the communicative and participatory aspect of art. The central function of the artist in the present era is to organise leisure time in the natural environment of those to whom they wish to communicate. This is to be done in the context of urbanised nature, including factories, offices and streets. The significance of Cyprich's paraphrase lies in its recontextualisation of the setting and timeframe of events, with the aim of engaging with humanity in a manner that is neither exploitative nor demeaning. The use of declarative statements, the discovery or appropriation of materials, and the creation of an unconventional, game-like context represent a significant strategy for him. A significant number of activities were not documented photographically, and we are only able to gain insight into them through an extensive body of correspondence. Moreover, in the second half of the seventies, the avant-garde manifestos of Russian artists exerted a significant influence

on him, providing insights and principles that informed his understanding of contemporary art.³³ Cyprich, therefore, challenges the conventional interpretation of the avant-garde as a counterpoint to socialist art. In his correspondence with the critic and art historian Tomáš Štraus, dated April 1979, he states: "It seems to me that the most avant-garde act of today is to leave the avant-garde."³⁴

In his work, the artist draws the viewer into the context of the work as a found subject, as a readymade, with the intention of disrupting the hermetic and elitist concept of art. Cyprich attempts to rehabilitate the concept of art as a socially significant and socio-cultural phenomenon. He argues that it should not be ideologized in the context of 'socialist' culture. Instead, he suggests that it should align with the principles of the avant-garde, which emphasize human transformation through experience or aesthetic experience.

Translation: Katarína Müllerová

The translation of the text was supported by an internal grant from the Academy of Fine Arts in Bratislava

The study was created within the framework of the KEGA grant project: 001VŠVU-4/2022 Contemporary Thinking on Exhibitions and Curating and the translation of the text was supported by an internal grant from the Academy of Fine Arts in Bratislava.

Notes

¹ In accordance with the socialist legislation (65/1965 Coll.), individuals were not only entitled to employment, but were also obliged to be employed. An exception was made for artists who were permitted to pursue a freelance profession. In the event of evasion of work and the absence of registration by the employer on the ID card, one was threatened with prosecution under §203, 53/1963 Coll., for parasitism. From personal conversations with his friends and acquaintances (art historian Jozef Molitor, artist Dezider Tóth), I was able to confirm his unconventional way of life, including his occasional employment and part-time work. In his correspondence, Cyprich mentions his employment with Slovnaft. He applied his technical expertise in this capacity. By the end of the 1960s, he had developed an interest in technological development and cybernetic systems, which he employed in both his professional and artistic practices.

² At the turn of 2020–21, the exhibition *Experiment* took place in art space tranzit.sk in Bratislava (Dec.11, 2020–May14, 2021). This was a selection of the artist's works. The works from Cyprich's archive, which were kept after his death by his partner, art restorer Zuzana Melíčková, and which are currently managed by the artist and curator Jan Mlčoch, were supplemented by works by younger artists. Artists who responded to the themes and legacy of Cyprich's work included Liza Gennart, Katarína Hládeková, Katarína Karafová and Michal Huštatý, Martin Toldy and Miroslav Tóth. The exhibition was not a retrospective; rather, it was based on materials that remained with Cyprich's partner after his death. For further information, please see: Ján Mlčoch, Ján Kralovič, Beata Jablonská, *Experiment* (Bratislava: TRANZIT, 2020).

³ Adamčiak had subscriptions to numerous periodicals, including *Sešity pro mladou literaturu*, *MY 64*, *Dialog*, *Host do domu*, *Výtvarné Umění*, *Divadlo*, *Mladá tvorba*, *Typografie*, *Revue světové literatury*, and others. These publications offered insights into the evolving trends in global art during the second half of the 1960s, translating and disseminating texts on experimental art. For further information, please see: Michal Murin (ed.) *Archive I., Experimental poetry 1964–1972* (Košice: Dive buki, 2011), 21.

⁴ Ibidem, 14.

⁵ Cyprich was among the first Slovak authors and theoreticians to reflect this new direction in art. Furthermore, the text *Art and computer?* (*Experiment* magazine, a samizdat publication from 1968) employed the use of computers in its artistic practice. Art historian Radislav Matuščík makes reference to Cyprich's composition *Mon Alphabet de la Syntologie pour Paris* (presented by Jochen Gerz), which was a poetic composition created through a mathematical principle and generated by a computer. Radislav Matuščík, Before 1964 – 1971 (Žilina: Považská Gallery of Art, 1994), 95.

⁶ Alternative forms of artistic creation involved an effort to shape the field of production, which demonstrated a degree of freedom in terms of disconnecting from conservative artistic expression and seeking new means of expression. A significant development was the establishment of genuine, independent communication channels, whether through artistic works or through community gatherings, discussions, and exhibition presentations. In the Slovak context, the distinction between alternative and unofficial scenes has been subjected to detailed examination by the art historian Zuzana Bartošová. Bartošová provides clear definitions of the individual terms. The term 'alternative scene' refers to artistic events held prior to 1972, when a greater degree of flexibility existed in terms of creative possibilities and approaches. However, following the second November Congress of the Union of Slovak Fine Arts, it became necessary to adopt a different terminology, with the term 'unofficial art' emerging to describe the sphere of prohibited and undesirable artistic expression. For further information, please see: Zuzana Bartošová, *Despite Totalitarianism* (Bratislava: Kalligram, 2011), 36–56, 320–322.

⁷ Cyprich met Alex Mlynáček in the summer of 1969 as part of the *Spawning* event at the Teriánske Pleso lake in the High Tatras (19 July 1969). In the following years, they collaborated on numerous projects, including the *Donations for the Youth Biennale in Paris* (1969), the *1st Festival of Snow* (1970), and *Gardens of Contemplation* (1970), among others. In one of his letters to J. H. Kocman, Cyprich refers to this period as the 'co-mlynárčik period.' He further states that

it was already a period of collaboration with Mlynárčik, rather than a period of formation. Prior to this, Mlynárčik and I were not acquainted. I consider the period between 1967 and 1969 to represent a period of honest work on my part, which, at times, appears more convincing than certain gestures from my recent work (and not only my own). Therefore, the notion that Mlynárčik is my 'godfather' is an absurd fabrication, both in my own estimation and in that of Mlynárčik himself. Given that Mlynárčik and I had some degree of familiarity with one another through our respective relatives, it is reasonable to assume that we initiated contact and collaborated to a greater extent than with other individuals. Nevertheless, the entirety of the collaboration effectively spanned a mere two and a half years.

As stated in a letter to Jiří Hynek Kocman (manuscript, 1979). In the archives of Jiří Hynek Kocman.

⁸ Robert Cyprich, "Credo of Syntology" (typescript, 1968–69). The text forms part of the typewritten texts in the folder of the forthcoming *Experiment* magazine. The following material is drawn from the archives of Jan Mlčoch.

⁹ Pierre Restany, *ELSEWHERE* (Bratislava: SNG, 1995), 78.

¹⁰ Milan Adamčiak recalls that the event did not conclude favourably for him. During the course of the event, he suffered an epileptic seizure and was subsequently admitted to the hospital in Ružomberok. He subsequently elected to create an additional iteration of his contribution to *Pax et Gaudium*, which occurred in 1971. Michal Murin, *Archive IV. Actions, performances, projects, concepts and exhibitions* (Košice: Dive buki, 2014), 212.

¹¹ From private correspondence. From the archive of Jiří Hynek Kocman.

¹² At the time of writing, an extensive exhibition entitled *Revolution was in progress. The exhibition Russian Avant-Garde 1912–30* (October 1972–January 1979) was held at the Museum of Modern Art in New York, and is referenced in the text. This demonstrates Cyprich's keen awareness of exhibitions in the West.

¹³ Robert Cyprich, *Marktlücke* (samizdat, typescript 1978-79), 6.

¹⁴ Ibidem, 7-8.

¹⁵ Letter from Robert Cyprich to Alex Mlynářčik (manuscript, undated, 1979), 4, From the Archive of Boris Kršňák.

¹⁶ See: Daniel Grůň, ed., *AMA: Lubomír Ďurček, Květoslava Fulierová, Jůlius Koller and Amateur Artist* (Vienna: Schlebrügge, editor, 2020).

¹⁷ The work was examined by Daniela Šiandorová in her exceptional doctoral dissertation: Daniela Šiandorová, "Theoretical and Artistic Work of Robert Cyprich in the Context of the Age" (MA thesis. University of Trnava. Faculty of Education, 2020), 60–62.

¹⁸ Letter from Robert Cyprich to J. H. Kocman (manuscript, undated), from the archives of J. H. Kocman.

¹⁹ Letter from Robert Cyprich to Julius Koller (Ružomberok/Bratislava, 25.07.1979). Available at: https://www.webumenia.sk/dielo/SVK:SNG.IM_358-B1-486.

²⁰ See: Robert Cyprich, *Reproductions: Memories of the Presence III*. Samizdat (1972).

²¹ In 1972, Cyprich participated in the Venice Biennale independently with an event called *Souvenir du présent*. In this proposal, he suggested filling the city of Venice with planes and cars containing counterfeit banknotes. The banknotes would bare the inscription 'Où est-ce que ç est Biennale Internationale d'Arte Venezia Les argents.' [Where it the International Biennale of Art? Only money, nothing else.] The question thus arises as to the current status of the Biennale Internazionale d'Arte Venezia. The sole focus was on financial gain. The artist's principal concept was to 'decipher' the role of money as a motivating factor in interpersonal relationships and human megalomania. In 1975, at the Youth Biennale, he distributed an advertisement to various newspapers in which he stated his intention to sell his invitation to participate in the event. In 1979, in the work *Time of Cage*, he responded to one of the auction records at the time. Two works by Yves Klein were auctioned in Zurich: *The Red Monochrome* was valued at 17,000 Swiss francs, while the *Blue Monochrome* was valued at 46,000 Swiss francs. On 5th September 1979, Cyprich contacted three prominent French galleries. Alexandra Ilolas, Matias Fels and Denis René. During the call, he remained silent for four minutes and 33 seconds, a reference to the famous composition by Cage. Cyprich was subsequently charged 300 Czechoslovak crowns for these telephone calls. His silent 'protest' or subversive reaction to the commodification of art was reflected in the actual financial cost of maintaining his silence.

²² Hal Foster: "What's Neo about the Neo-Avant-Garde?" *Notebook for Art, Theory and Related Zones* 4, no. 8, (2010): 75.

²³ In a letter to Mlynářčik from 1980, undated but likely written in the early 1980s, he provides a summary of his activities in recent years.

Perhaps it would be beneficial to provide a more detailed account of my spiritual wanderings and the mission I have been pursuing over the past four to five years. It is, in fact, a considerable amount of work, and I feel it would be unwise to divulge too many specifics, as it might prove disruptive to the overall structure. In essence, I was seeking the contemporary READYMADE WORKER, a man who may be the sole individual capable of safeguarding the conscience and reputation of our civilisation, given that he is not merely its product but also its architect. I made regular visits to Ružomberok. Over the course of the past four years, I have engaged in discussions with young workers, preached the word of modern artistic thinking, and worked in Slovnafť among proletarians in the most authentic sense. Here, I WAS LEARNING to (in a painter's language) PRIME THE CANVAS. (...) I instructed them to build PERSONAL CULTURE. I do not understand the term 'to teach' in the context of pedagogical discourse. Indeed, I lived with them and therefore taught them in the most direct way possible.

In conclusion, he states:

What is the subsequent step? After a period of approximately four to five years, I emerged from my secluded state to share insights regarding my experience of remaining within that state. What is the subsequent step? This is a curious state of affairs. LIFE, after all.

The text is a letter from Robert Cyprich to Alex Mlynářčik (manuscript, 1980) which is not paginated. It is currently held in the archives of B. Kršňák.

²⁴ Robert Cyprich, *Marktlücke*. Samizdat, typescript (1978-79), 8.

²⁵ Hans-Georg Gadamer, "Truth and Method," in Miroslav Petříček, ed. *II. Reflections on the Theatre* (Prague: Herrmann & Sons, 1993), 10.

²⁶ Robert Cyprich, 'Man' (definition of the term), ONE MAN SHOW? 15 000 000 "MAN" SHOW? Available in the SNG /Jůlius Koller Archives: https://www.webumenia.sk/dielo/SVK:SNG.IM_358-B1-504.

²⁷ Robert Cyprich: *Dear friend, (Invitation to participate in the Red Year project) I.*, Available in the SNG/Jůlius Koller Archives: https://www.webumenia.sk/dielo/SVK:SNG.IM_358-B1-494.

²⁸ Letter from Robert Cyprich to Jiří Hynek Kocman (manuscript).

²⁹ From a letter by Robert Cyprich to Alex Mlynářčik (typescript, 21.03.1980) Archive of Boris Kršňák.

³⁰ Ibidem, 5.

³¹ See Mario Perniola, *20th Century Aesthetics* (Prague: Karolinum, 2000), 99–101.

³² The most significant action of the beginning of the 1980s was Cyprich's performance EX-TENSION (April 19, 1980, Divadlo u Rolanda theatre, Bratislava) with participation of the art historian Jozef Molitor. The event was based on the auction of parts of his own body, during which he gradually revealed his naked body and symbolically offered parts for the highest possible price to the audience. Cyprich exchanged the coins that had been auctioned for paper money, which he then consumed in front of the audience. This act served to confirm the value of both himself as an artist and his status as an art object.

³³ When the term 'monochrome' is mentioned, it provokes a reflexive response, prompting the mention of Klein, American painting of the second half of the century, or Fontana's White Manifesto. There is a tendency to overlook the fact that in 1921, I repeat, 1921, Rodchenko exhibited works such as Pure Blue Colour and Pure Yellow Colour. When the term 'Living Theatre' is mentioned, it is generally understood, although not universally, what it refers to. However, the use of cranes, trucks, and kinetic environments by Annenkov and Popova is not as widely recognized.

The following text is taken from a letter written by Robert Cyprich to Alex Mlynárčik (manuscript April 12, 1980), 7. Archive of B. Kršňák.

³⁴ Robert Cyprich, letter to Tomáš Štraus, in Tomáš Štraus, *The Slovak Variant of Modernity* (Bratislava: Pallas, 1992), 220.

Bibliography

Bartošová, Zuzana. *Despite Totalitarianism*. Bratislava: Kalligram, 2011.

Cyprich, Robert. *Credo of Syntology*. Samizdat, typescript, 1968-69.

Cyprich, Robert. *Marktlücke*. samizdat, typescript 1978-79.

Cyprich, Robert. *Reproductions: Memories of the Presence III*. Samizdat (1972).

Foster, Hal. "What's Neo about the Neo-Avant-Garde?" *Notebook for Art, Theory and Related Zones* 4, no. 8, (2010).

Gadamer, Hans-Georg. "Truth and Method." In Miroslav Petříček, ed. *II. Reflections on the Theatre*. Prague: Herrmann & Sons, 1993.

Grůň, Daniel, ed. *AMA: Lubomír Ďurček, Květoslava Fulierová, Július Koller and Amateur Artist*. Vienna: Schlebrügge.editor, 2020.

Matuščík, Radislav. *Before 1964 – 1971*. Žilina: Museum of Art in Žilina, 1994.

Mlčoch, Ján, Ján Kralovič, Beata Jablonská. *Experiment*. Bratislava: TRANZIT, 2020.

Murin, Michal, ed. *Archive I., Experimental poetry 1964-1972*. Košice: Dive buki, 2011.

Murin, Michal. *Archive IV. Actions, performances, projects, concepts and exhibitions*. Košice: Dive buki, 2014.

Perniola, Mario. *20th Century Aesthetics*. Prague: Karolinum, 2000.

Restany, Pierre. *ELSEWHERE*. Bratislava: SNG, 1995.

Šiandorová, Daniela. "Theoretical and Artistic Work of Robert Cyprich in the Context of the Age." MA thesis. University of Trnava. Faculty of Education, 2020.

Štraus, Tomáš. *The Slovak Variant of Modernity*. Bratislava: Pallas, 1992.

Collection of Boris Kršňák, Prague

Collection of Ján Mlčoch, Prague

Collection of Jiří Hynek Kocman, Brno

Archive of Július Koller, Slovak National Gallery, Bratislava

Collection of Zora Rusinová, Bratislava

Sharon Lee COWAN

John Cabot University

VLADIMIR RADUNSKY. A PORTRAIT OF THE ARTIST IN CONTEXT

Five years after the passing of artist and illustrator Vladimir Radunsky, it is time to draw a portrait of this complex figure, in the context of his life and migrations. Born in Russia, in 1954, Radunsky embraced illustration after difficult vocational junctures, rising to fame in New York City in the 1980s, in the epicentre of publishing. Despite international acclaim and the lure of a major North American metropolis, Radunsky chose the ancient city of Rome as his preferred and final domicile. This study aims to relate the profound effect context and cultural upbringing had on this multifaceted artist.

The major hinge points in Vladimir Radunsky's artistic life were his two emigrations. The first, in 1982 at the age of 28, catapulted him from a grim USSR to New York City, via Rome. Eighteen years later and now an accomplished artist and illustrator, Radunsky moved permanently to Italy, as the husband of Eugenia Uritskaya and father of their twin girls. This geographic zigzag divides Radunsky's life into three distinct periods and accounts for the rich cultural heritage that informs his artistic oeuvre.

Багаж (Baggage), as it happens, is the title of the 1929 poem by Samuil Marshak that sparked Radunsky's first published book in the

USA as sole illustrator, in 1989. The irresistible rhyming cadences of the original are beloved by all Russian-speaking children even today, and many an artist has tried his hand at illustrating them—including Russian avant-garde luminary Vladimir Lebedev. For Radunsky's edition, Henry Holt and Company settled on the title, *The Pup Grew Up*, from Richard Pevear's rather free English translation.

For his second book, Radunsky again reached back to his Moscow childhood, illustrating Marshak's *Почта (Hail to Mail)*, a didactic picture book explaining the postal system (also the basis for an iconic 1929 silent animated film).

Look closely at Radunsky's cover art for *Hail to Mail*. The profiles of three identical postmen in indigo-blue uniforms dominate the composition, like a single three-eyed military creature looking straight into the reader's own gaze. Behind the postmen in the lower-right corner, New York City peeps out in the form of a red brick tenement, roof-top water tank, and Coca Cola billboard. The artist's visual vocabulary is expanding. He is now a New Yorker and an American. Similar cultural accretions and stylistic changes accompany his second migration, to Italy.



Chukovsky (1882-1969)
major Russian writer, lit-
erary critic, and translator. The
author of *The Art of Translation*
from *Two to Five*, a classic
on the psychology of
children's speech, he is perhaps
best known today for his clas-
sical children's poems, including
"The Telephone" and "Dr. Aibolit."

Radunsky, the son of a
writer, was born in the Ural
region of Russia. He has il-
lustrated numerous books for
children, including *The Maestro*,
Hail to Mail, *The Pup*,
Up!, and *The Story of a*
Named Will, *Who Went Sled-*
Down the Hill, which was
published by North-South
Books. He has won many
prizes—so many that we can't
count them.

Text copyright © 1986 by Jenny Gornik. Illustrations
copyright © 1986 by Vladimir Radunsky. All rights reserved.
No part of this book may be reproduced or stored in any
form or by any means, electronic or mechanical, including
photocopying, recording, or any information storage and
retrieval system, without permission in writing from the
publisher. Published in the United States by North-South
Books, Inc., New York. Published simultaneously in Great
Britain, Canada, Australia, and New Zealand by North-South
Books, Inc., an imprint of David Fickling Ltd., London.
Zürich, Switzerland. Library of Congress Cataloging in
Publication Data is available. A CIP catalogue record for this
book is available from The British Library. The artwork consists
of collages made with various different types of paper pasted
with acrylics, some photographs of people from magazines,
some acrylic, and some fabrics. Designed by Vladimir
Radunsky. Printed in Belgium.
ISBN 1-55620-480-3 (hardcover) \$19.95 (hardcover)





E was once a litt
Eely
Weely
Peely
Eely
Twirly tweely
Little eel.



DO NOT SPIT

**PENALTY UNDER BYLAWS
FIRST OFFENSE £2
EACH SUBSEQUENT OFFENSE**

Thumpy
Pumpy
Dumpy thumpy
Little pump.

P

POLITE NOTICE

MAKING A NOISE WITHIN THIS CARRIAGE WILL BE PROSECUTED

ISBN 0-8050-0952-3



Soviet Russia

Radunsky grew up in a world that was not only Russian, Eurasian, and isolated from the west. It was also a world of material hardship and erratic scarcity. Food and consumer goods were centrally planned, manufactured, and distributed with an eye to utility, nothing more. There were two kinds of bread – white and brown – and one rubbery cheese, labelled simply *сыр* (cheese). Daily necessities including food were subject to frequent shortages, and a Soviet citizen learned always to carry a net shopping bag in purse or pocket, in case she happened upon a group of people queueing outside a shop – a sure sign that some desirable product had just been delivered and soon would be sold out again.

Shortages, cramped apartments shared with strangers, erratic availability of hot running water, and other hardships were daily reality. The Communist Party's grip on history, culture, and personal behaviour was exercised through school curricula, publishing, broadcast media, ubiquitous propaganda posters, strict border controls, hiring and firing, university admissions, and ostracisation and harsh prison sentences for anyone stepping out of line.

Soviet Jews had a harder row to hoe than their non-Jewish peers. Like Russian Orthodoxy, Jewish religious practice was suppressed after the Bolshevik Revolution of 1917. Successive generations of Jews gradually lost the 'habit' and indeed knowledge of Jewish faith and rites and came to experience their Jewishness as only an official identity category.¹ In a vast country spanning eleven time zones, all citizens were issued domestic passports with their nationality (read 'ethnicity') prominently indicated. If his family name or non-Slavic appearance did not call attention to a person's Jewishness, his passport certainly did. Birth certificates, too, announced the parents' Jewishness or other 'nationality.'

Even if the official government policy was that everyone was first and foremost a Soviet, Jews were effectively second-class Soviet citizens.

Bullied at school, taunted with racial slurs, and denied a place at medical school in spite of his excellent grades, the young Vladimir Radunsky finally enrolled at the Moscow Architecture School, where his older brother was studying at the time. Small wonder, then, that Radunsky – born in Perm in 1954 and growing to young adulthood in Moscow – always considered himself a 'secular Jew.'

Life in late-twentieth century Russia was not all gloom and doom, however. Many individuals today who are old enough to have experienced it, including Jewish émigrés, cherish the memory of certain features. Ironically, the dreariness of 'official' culture drove a certain segment of the population to seek out off-limits books, magazines, music, film, and art. Contraband cultural material from the West was smuggled in via strictly limited student exchange programmes, a few intrepid (and closely monitored) tourists.

This was the era of *samizdat* copying of forbidden literature, and cassette tape duplication of Western pop music. Homegrown writers, musicians, and visual artists in the Soviet Union stayed creatively active, too. Some earned a living with paid propaganda art assignments from the state while secretly producing their own work on the side – sometimes at great risk to themselves and their families.²

Western and pre-revolutionary Russian art exhibited in a few state-operated venues offered another cultural bright spot. Thanks to avid eighteenth century collectors such as Catherine the Great, museums like the Hermitage were – and are – chock full of top-shelf works from East and West, from antiquity through the Renaissance and onward.³ Again, in the absence of interesting alternatives for spending their free time, Russians flocked to museums. Not only the educated elite and quiet dissidents: teachers, factory workers, doctors, clerical workers, and street cleaners went to art museums, too.

Perhaps it was during his time as an architecture student that Radunsky first encountered

Matisse's *La Danse* in the Hermitage Museum in Leningrad. This painting is quoted visually in two of Radunsky's books – *The Maestro Plays* (text by Bill Martin, Jr.) and *I Love You, Dude* (written and illustrated by Radunsky) – and in both cases the languid dancers have become chubby red pigs.

In *The Maestro Plays*, Radunsky also quotes a Cubist work of Picasso – an artist with no fewer than 38 works in the Hermitage collection. The museum's collection of French impressionist paintings (21 works by Monet alone) may also have made their impression on the young artist-to-be.

Throughout his career in the USA and Italy, Radunsky drew upon the cultural storehouse of his Russian childhood and youth: folk tales, poetry, fine art, illustration, cartoons, and literature high and low, including early twentieth century Russian Avant-garde art.⁴

In 1993, he illustrated *The Story of a Boy Named Will*, a translation by Jamey Gambrell of a work by Daniil Kharms (1905–1942), a Russian avant-garde poet who was effectively backed into children's literature when he came under scrutiny (and worse) by the state cultural authorities.

In 1996, Radunsky illustrated Korney Chukovsky's *Телефон* (*The Telephone*), also a Gambrell translation of a favourite Russian children's poem. Here, Radunsky clearly revels like one of his hand-painted characters in a world of rich textile patterns, surfaces, and textures.

Even after years in the USA, collaborating with American writers, translators, and publishers, Radunsky continued to pepper his illustrations with bears, concertinas, a balalaika, and other, subtler, cultural signposts.

A Lebedev-like dog appears embroidered on a doll's smock, just below its Cyrillic nickname Ушик (Little Ears) in *My Dolly*, one of two books in which Radunsky's illustrations accompany a text by American folk singer and composer Woody Guthrie. (The actual smock was embroidered by Radunsky's friend and fellow artist Irina Zatulovskaya.) *The Mighty Asparagus*, published in 2004, is Radunsky's award-winning⁵ adaptation of the Russian story

Penka (*The Turnip*), which in turn is based largely on the Grimm Brothers' *Die Rube*.

Emigration

For decades, all Soviet citizens were effectively caged inside their country, forbidden to travel abroad, much less emigrate. Israel's Knesset passed the Law of Return in 1950, entitling anyone with at least one Jewish grandparent to immigrate to Israel and become an Israeli citizen, but only a trickle of Soviet Jews were allowed out. In 1965, publication of Elie Wiesel's book, *The Jews of Silence: a Personal Report on Soviet Jewry*, brought increased awareness and international attention.⁶

The early 1970s saw the birth of a unified "Free the Soviet Jews" movement in the American Jewish community. Although it struggled at first to gain traction at a time when the Vietnam War and the Civil Rights movement had centre stage, the drive to free Soviet Jews gained strength and momentum year on year, and ultimately drew the support of key non-Jewish national political figures like Democrat US Senator Henry M. "Scoop" Jackson, and Republican President Ronald Reagan. December 1974 saw the Jackson-Vanik Amendment overwhelmingly approved by the US Congress, linking trade concessions and low-interest loans for any 'non-market' (communist) country to that country's demonstrated "respect for the right to emigrate."⁷

Many Jewish students in the USA were motivated to take part in the movement to help Soviet Jews, because they felt the American Jewish community had not done enough during the Holocaust era.⁸ Inspired by the biblical Exodus story, one of the campaign's rallying cries was "Let My People Go."⁹ For more than 20 years there were constant protest vigils – largely organised and maintained by Jewish students – in front of the Soviet consulates in Washington DC, San Francisco, New York, and Houston. Active for many years in the movement, American attorney



The Maestro

The End

his all happened a long time ago in the town named

Bruss

in the countr

Belgi

I hope one day you g
with yo
And now you
and can tell it to you
to their children, and
children.

Henry Holt and Company New York

The Maestro Plays

by Bill Martin Jr

pictures by
Vladimir Radunsky

42

I was lovingly cleaned, scraped free of chewing gum, and dressed in an ornate gold frame. I was carefully taken to a museum and hung on a wall for all to see.

"Dude, this is your home now and these are your neighbors. This is a Picasso and this is a Matisse. I'm sure you will like one another."

Just then a whole crowd of people rushed in. "Genius! Extraordinary!" "Just look at this Dude. What a face!" "How simple and dignified! Subtle, yet provocative!" "Oh, and the shoes! How clever. How elegant!"

Every day, tour group after tour group came to see me and my new friends. Children of all ages, adults, students, senior citizens—they all admired us.

Never had I known such happiness, not even when I was on a cup filled with milk. At last I could bring joy to people. I wished those Seven From Paris could see me now. Too bad they do not allow elephants in the museum.



Painters came and quickly and neatly

pencil



This nonsense went
all day long.
Jing-a-ling,
ting-a-ling,
ding-dong!

What a monument!
First Mr. Seal called



Dorit Grossman Perry recalled how American Jewish families made use of the Jewish coming-of-age ritual of bar mitzvah:

The whole bar mitzvah scene was transformed by this. Most bar mitzvahs in those years involved a Soviet twin. Someone in the Soviet Union who could not have a bar mitzvah. It gives me shivers to remember it. At each American bar mitzvah, there would also be a photo of a young Soviet Jew and their name and something about them, so there was a lot of identifying with these people.¹⁰

A Soviet Jew who requested an exit visa from his government could expect a waiting period of several months. During that time he had to survive without income because his application to emigrate triggered immediate dismissal by his employer (or expulsion from university), and no other employer would hire him. In this period Natan Sharansky and other high-profile Soviet Jews became *causes célèbres*, having been jailed, exiled, and otherwise persecuted merely for having requested exit visas. When their applications were denied by the Soviet authorities, they came to be known as ‘refuseniks’ and became the public face of Soviet Jews hoping to leave. (Sharansky and others were finally allowed to emigrate to Israel in 1986, thanks in large part to external pressure from the USA and Israel.¹¹ In the meantime, Radunsky had already made his way out.)

By the mid-1970s, as many as half of all emigrating Jews were the United States rather than Israel as their destination of choice. Typically, they would declare a plan to immigrate to Israel and receive an Israeli visa at the Dutch Embassy in Moscow (which handled Israeli affairs in the Soviet Union.) If a Soviet Jew was fortunate enough to receive an exit visa, he would then surrender his USSR passport and travel by train or bus to Vienna¹² – with a Soviet ‘stateless passport,’ two suitcases maximum, and the equivalent of only a few hundred dollars.¹³ (Radunsky left

with just a duffel bag, his widow Eugenia said in a recent interview.) Soviet border guards often demanded bribes of vodka or cigarettes before letting the emigrants through – in disregard of their exit visas and legal entitlement to pass.¹⁴

In Vienna, HIAS and other Jewish organizations met the new arrivals. Those entering Austria and choosing a destination other than Israel were transported to Rome for processing.¹⁵ The US Immigration and Naturalization Service had its European office in Rome, and HIAS likewise set up a Rome office to help the refugees prepare their applications and present their cases. When the Soviet government became aware of this trend, it clamped down again on emigration.¹⁶

Vladimir Radunsky’s application for an exit visa was approved in 1982, at what was actually a low point in the third wave (1948–1986) of Jewish emigration from the USSR.¹⁷ HIAS reported having assisted a total of just 1327 Soviet Jews that year,¹⁸ down from a high of 51,000+ in 1979.¹⁹ By 1984, more than half of all applications for emigration were being denied, swelling the ranks of the refuseniks.²⁰ According to one source, more Jews in that period were imprisoned, exiled, or sent to psychiatric hospitals than were allowed to leave.²¹

While in Rome, those hoping to settle in the USA or another western country underwent medical examinations and security clearances by their intended destination country. They attended US government-sponsored English classes and were offered Jewish educational and social programmes arranged by American Jewish organizations.²²

Immigration processing required them to remain in Rome for approximately six weeks, though in Radunsky’s case the sojourn became extended. It seems he was so delighted by Italy that he dragged his feet, sabotaging the efforts of HIAS to send him on to New York.²³ The Italian government extended hospitality to both HIAS and its Soviet Jewish clients during their waiting period in Rome.²⁴ Housing was provided in towns along the Tyrrhenian coast such as Ladispoli

and Santa Marinella, about a one-hour train ride from Rome's city centre. Through a French friend, however, Radunsky found very modest accommodations in a monastery in Trastevere, operated by nuns who rented rooms to pilgrims. Every night they would bring him chamomile tea, Radunsky's widow Eugenia said.²⁵

United States

Eventually Radunsky would fly to New York and settle in the New York-New Jersey area, where in the meantime his brother with his young family had become established. It is worthwhile to pause here and imagine the impact of arriving in the USA of the early 1980s – a bustling, colourful land of commerce and abundance. American Jewish families and individuals welcomed the newcomers, assisted them with housing and employment, arranged English-language classes, and helped them learn the ropes of their new country.²⁶ Dorit Grossman Perry, a young Jewish activist in the San Francisco Bay Area at the time, recounts a personal episode that has remained with her:

Each of us was paired with a recently arriving family from the Soviet Union. We were to be their guides to the USA – how to get a driver's license, and basic everyday stuff. I met with my family and brought them up to speed on life in America . . . I took them to the local Safeway (supermarket, *ed.*). There was a father of about 45, the mother, and a young teen. We got to the bread aisle, and I'm starting to show them, white, whole wheat, sourdough . . . and the man asks, "Will all this be here tomorrow?" and I say yes. Then the man asks, "And also tomorrow?" I say yes. "And tomorrow after that?" I again respond yes, and he starts to cry.²⁷

It is impossible to say how closely this scene tallied with Radunsky's own early impressions of the United States. Perhaps the shock of New York for an arriving Soviet was slightly muted as a result of his six-month stay in colourful, chaotic Rome. In any event, he wasted no time establishing himself. He found work at first as a graphic designer with Harry N. Abrams (now Abrams Books) and with the Metropolitan Museum of Art. Later, he worked as an art director at Macmillan Publishers.²⁸ Gradually, though, he found a fruitful niche in children's book illustration.

Indeed, it would be more accurate to say children's book design and development, since by all accounts Radunsky had precise notions concerning a book's every detail – from typographic choices to page layouts, from cover to inside cover to the appearance of the preliminary pages and backmatter. "He took total control," said his widow Eugenia, "including placement of the barcodes. He would never let anyone touch his designs. For some of the books, which required calligraphy, he would do the calligraphy himself for every foreign edition." (It should be noted that several of his books were not only designed and illustrated but also written by Radunsky.)²⁹

In the words of Eugenia, "He was still a very young man when he arrived in New York. Everything he saw there – its unique architecture, light, music, the whole atmosphere of artistic New York of the '80s – consumed him completely."³⁰ New social connections must have acted as a stimulant, too. Radunsky moved in Russian émigré circles, meeting and marrying the young Eugenia Uritskaya, from a Soviet Jewish émigré family in Boston.

He forged relationships with other fellow émigrés, including poet and Nobel laureate Joseph Brodsky. In the mid-1990s, the Brodskys and the Radunskys were friends and neighbours in Brooklyn Heights. Ballet legend and fellow émigré Mikhail Baryshnikov also figured strongly in their lives,³¹ and Radunsky ultimately collaborated artistically with both men.

ingly,
drippingly...





piero della Francesca, Giovanni Bellini, Perugino, Fra Angelico, Andrea Mantegna, Domenico Ghirlandaio, Masaccio, Pietro and Ambrogio Lorenzetti, Fraulein Gasters, thank you and sorry.

—V. R.



I was once a jar of jam,
Jammy
Mammy
Clammy
Jammy
Sweetie swammy
Jar of jam.



Discovery – Brodsky’s poem published as a book with Radunsky’s design and illustrations – rethinks the meaning of the discovery of a new continent. The book appeared shortly after Brodsky’s death in 1996, but the poet did see some of the artwork in progress and, as a fellow artist, even dared to offer Radunsky some advice.³²

Together with Baryshnikov, Radunsky created the book, *Because*, published in 2007 by Simon & Schuster – a light-hearted introduction to dance and the life of a dancer. Prolific Russian-British writer Boris Akunin also numbered among Radunsky’s friends.

He frequented the Russian Samovar, a mid-town Manhattan restaurant catering to Soviet émigrés, opened by Roman Kaplan in 1986. Radunsky gifted Kaplan with an autographed drawing titled *Игрушка (Toys)*, which for years was displayed in the restaurant.³³

The artist’s years in the United States (1982–2001) were also a period of stylistic fecundity. In his earliest works, such as *The Pup Grew Up* and *Hail Mail*, we see richly detailed paintings with a ‘retro’ and European feel. As time passed, he came into contact with the work of American children’s book illustrators such as Eric Carle (*The Hungry Caterpillar*), Lane Smith (*The Stinky Cheese Man*), Maira Kalman (*Next Stop Grand Central*), and Leo Lionni (*A Color of His Own*) and began to experiment with new techniques. Radunsky’s total *oeuvre* includes illustrations created with everything from old-school gouache or tempera³⁴ paint and brushes on textured paper, to cut-outs, collage, photography, digital post-production, fabric construction, lino etching, and pencil scribbles. His pure, sometimes melancholy early style gives way to riotous colour combinations and surprising contrasts between deep texture and utter two-dimensionality.

Fortunately for Radunsky, the picture book of the 1980s had become an experimental art form, as Stoppa observed in her unpublished 2009 paper on Radunsky. Here, she wrote, the role of the designer becomes preponderant, acting skilfully in an invisible way on the structure and

the packaging of the book.³⁵ Other important artists who also designed children’s books include Juan Miro, John Cage, Sonia Delaunay, Andy Warhol.³⁶

Indeed, there is no reason to limit to children’s illustrators the list of likely influences on Radunsky. Why not propose Cy Twombly? Marc Chagall? Vassily Kandinsky? In a thought-provoking tribute published one year after Radunsky’s 2018 death, fellow writer-illustrator Eugene Yelchin drew a heavy through-line between Radunsky and the Russian avant-garde of the early twentieth century: “Picture books produced in the USSR at that one moment in time reflected the revolutionary avant-garde at its most gleeful, most rebellious, most innovative – the very qualities that came to define Vladimir Radunsky’s spirit.”³⁷

It should be noted, however, that Radunsky rejected the importance of Russian Avant-gardist Vladimir Lebedev in the evolution of his own style:

With all my old affection for V. Lebedev,” he told his friend and Princeton philologist Yuri Leving, “the only thing that unites us is that we are namesakes, that sometimes I also wear a cap, I also sometimes draw with pen and black ink and even a brush, I also made a couple of books (illustrating) Marshak . . . What else? Oh, we both love boxing, ballet, and order in the workshop. I would love to find some other similarities, but I’m afraid that’s where our similarities end.”³⁸

Radunsky’s widow Eugenia has her own thoughts about the many styles and techniques her husband used over the years:

When he started doing children’s books, I think he was very influenced by the Russian children’s book illustrators of the ’20s and ’30s, obviously. Later on he was kind of growing out of it and was really interested in doing something more, I wouldn’t say abstract, but kind of on a bigger scale.

There he was just drawing inspiration from everything that he saw around him. And of course he had a very classical training in architecture . . . In Russia, in order to get into architecture school, you have to know how to draw classical busts . . . and so he had to do that. But as far as painting, he never had a lesson. That's also part of the reason that his style is so eclectic: every book he approached as a new project, as a way to learn new techniques. It was a very tortuous process because he was never trained. He had to reinvent the wheel every time.³⁹

Interviewed in Rome in 2008 by Belgium-based curator Anna Stoppa, Radunsky was asked directly about the relationship between today's children's books and contemporary art more broadly. He had this to say:

Children's books, their design and style of illustration, are a mirror reflection of what is happening in the contemporary art world at large. In fact, they are a fragment of this grown-up art world. Sometimes a very valuable fragment.⁴⁰

In the course of that same interview, Radunsky expressed his admiration for certain Western forerunners in children's book art: Ludwig Bemelmans of 'Madeline' fame, Shel Silverstein, 'Babar' creator Jean de Bruhnoff, and many others.⁴¹ He was also marked by Soviet *multiki* or animation artists, for example Yuri Norstein, and by graphic artist and children's book illustrator Mai Miturich, his widow Eugenia added.⁴²

In addition to possible influences already observed by others, this writer would propose American-British animator Terry Gilliam of Monty Python fame. Like Gilliam, Radunsky enjoyed lifting retro photography and drawings from their historic settings and pasting them into his colourful make-believe world of illustration. His book *An Edward Lear Alphabet* is brimming

with this technique. It stemmed from his love for old photographs, which he collected from flea markets all over the world, said Eugenia. "All the photography used in the book *Alphabetabum* came entirely from his own collection, she added.⁴³

Italy

For almost twenty years in the USA, Radunsky's reputation as a consequential children's book artist did nothing but grow. Throughout those same years, though, he incubated the memory of his six-month stay in Rome in 1982 – a time spent in immigration limbo but under the care of kindly nuns near the Ponte Sisto bridge in Trastevere. His friend and idol Joseph Brodsky was also under the Eternal City's spell, visiting almost every year after first seeing it upon his own (forced) emigration from the USSR in 1972,⁴⁴ and producing landmark poetic works during a stay at the American Academy in Rome in 1981.⁴⁵

"Rome had a very special meaning for both of us," said Eugenia, "especially for (Vladimir) because he had studied architecture." Ancient ruins, Renaissance and Baroque palaces, and Rome's many other monuments were familiar to Radunsky from his studies, but until emigrating he had known them only from reproductions. "To see it all was really life changing."

So, in 2001 with their twin daughters still pre-schoolers, the couple indulged a shared dream and relocated their little family from Brooklyn Heights to Rome.

"We were supposed to be here for a brief stint, a year or two," said Eugenia, long enough for the girls to experience another culture and learn another language. But two years soon became three, then five, then ten . . . and the Radunskys never returned to the USA.

"We fell into a rhythm," she said. "The children started going to an Italian school and we just felt very comfortable. Vladimir especially felt very comfortable . . . he felt like it was a place

where he knew everything, and he knew the people, he could relate to people, which he never could in the United States, even though he loved New York and was fascinated by New York and absorbed New York energy. In Rome he felt like he was basically home.”⁴⁶

Radunsky set up his artist’s studio on via degli Orti d’Alibert in Trastevere, in a somewhat ramshackle complex of one- and two-storey buildings encircling a courtyard. These quarters were owned and rented out by the Vatican, mainly to artists, Eugenia said.

Radunsky’s daily routine began with a morning bicycle ride – from his home in Rome’s Celimontana neighbourhood to the studio in Trastevere. There, he worked not only at his art, but also at repairing and remodelling the building. “It was really shabby and falling down,” said Eugenia. “He rebuilt it and created a really nice space for himself and for other people. We used to invite people there, we used to have parties in the courtyard. There was a nice sense of community there.”⁴⁷

He liked to take long walks about Rome with the family dachshund, and had a comfortable, proprietary air when visiting the Italian capital’s museums and open-air monuments.⁴⁸ Being surrounded by Italy’s rich artistic heritage was a double-edged sword for Radunsky, according to Eugenia: “Rome inspired him, but it also made him very aware of his own artistic shortcomings.”

The years in Rome – tragically curtailed by Radunsky’s illness and death in September 2018 – were at least as productive as his New York period. Stylistically, his work became increasingly daring and eclectic. In *The Mighty Asparagus*, published in 2004 and mentioned earlier, he quotes not only early Italian Renaissance architecture and painting (Piero della Francesca, Gentile da Fabriano), but also ancient Roman wall painting (perhaps the frescoes from Roman Empress Livia’s suburban villa at Prima Porta). He adopts the Renaissance habit of slipping his self-portrait into the corners and shadows of his

books – here a graceful pen-and-ink drawing, there a photo of a red-faced man with a telephone receiver atop his head.

“After New York, Rome was like coming back to something he already knew, somewhere in his subconscious,” said Eugenia, “but seeing it in its original form emboldened his work.”⁴⁹ In 2009, Radunsky was selected for a prestigious artist’s fellowship at a spectacularly well preserved medieval castle in Umbria. The competitive Civitella Ranieri Fellowship provides small cohorts of talented artists, composers and writers with a secluded, peaceful space in which to work for six weeks.⁵⁰ It may have been there that Radunsky first started to experiment with working in three dimensions.

During his final decade Radunsky’s work indeed took flight from the printed page. In 2008 and 2009, the Nina Lumer Gallery in Milan mounted successive exhibits of his work, including *Vestiaro / Bestiario* (*Cross-dressed*, in English),⁵¹ also published as a children’s book in 2011, and reiterated as an exhibit in Rome in 2011-12.⁵² For this show, Radunsky designed and oversaw the detailed construction of articles of clothing for animals – horses, elephants, pigeons, hippopotami – presenting them as a haute couture fashion collection.

In 2010, Radunsky again pushed beyond his habitual genre with *Пёс Xun-Xon*, the Russian-language edition of *Hip Hop Dog*, a children’s book created with writer-artist Chris Raschka. In Russian stores, the book was sold packaged with a CD containing a song composed and performed by Russian pop star Vova Kristovsky.

For the 2017 production of the ballet *Don Quixote* at Rome’s Teatro dell’Opera, Radunsky was tapped to design both set and costumes. Here was a completely new realm of artistic expression. Not only would it mean working in three dimensions, but in an immersive, monumental format and for dancers in motion. Radunsky described the experience this way:

This production to a great extent was influenced by the renowned ballet dancer and choreographer, Mikhail Baryshnikov, who in his time (at the end of the '70s) created his own version of this great ballet for the American Ballet Theatre. This is my one and only experience as a set and costume designer for the theatre. Although I have seen countless classical versions of *Don Quixote* and was inspired by many of them, I mainly sensed in the classical libretto, originally created in the middle of the XIX century by the French choreographer Marius Petipa, the familiar overtones of a children's book and imagined the set as a huge toy – an enormous pop-up book. I saw an opportunity to make a life-size toy paper theatre and fill it with live dancers, dressed in grotesque costumes, as is typical of children's books characters, while always keeping to a fairly accurate historical perspective.⁵³

After decades of solitary studio work, it must have been strange for Radunsky to occupy the special laboratory set up for him in the attic of the Teatro dell'Opera – all arranged to his specifications with tables, paints, brushes, and ceramic bowls.⁵⁴ Strange, and thrilling, to see his colourful set designs towering over the dancers, and to see his bright costume designs leaping and pirouetting across the stage in “an explosion of colours and patterns.”⁵⁵

Regrettably, Radunsky did not live to further explore theatrical set design or costume design as the next frontier for his talent and imagination. He was already ill while working on *Don Quixote*. According to artist-architect friend Alexander Brodsky, the ballet was a culminating moment and a happy one, during what was a difficult time for Radunsky:

(. . .) you see, there are these artists who work on a huge scale – who paint on enormous canvases, ten by ten metres, while he (Radunsky) always drew with a fine pen on a tiny piece of paper. Not that he had ever wanted to paint monumental works, but when he saw what it meant to work on a large scale, he was really happy. He said it many times, that he was sorry that he had not discovered it earlier.⁵⁶

Conclusions

A ground-breaking artist and thinker, Vladimir Radunsky was one human being on the great wave of humanity that flowed from the USSR at the end of the twentieth century. Discriminated against, imprisoned, and finally released by their government, nearly two million Jews emigrated from the former Soviet Union between 1970 and 2019.⁵⁷ On average, these were cultured, educated, sometimes even brilliant individuals. Nobel laureate Joseph Brodsky, Google founder Sergei Brin, WhatsApp founder Yan Koum, and mathematician-politician Natan Sharansky were some of the superstars, but virtually all of this émigré cohort went on to lead productive lives in their new countries.

It is unlikely that Brin would have built Google had he stayed in Russia, and it seems even less likely that Vladimir Radunsky would have produced his unique and abundant body of work had he not emigrated. One need only turn the pages of his 33 children's books – or watch a videorecording of the 2017 production of *Don Quixote* – to understand that.

Radunsky may have left Russia with only a duffel bag, but he also carried his Soviet Russian cultural baggage. Attracted to beauty in many forms, he acquired more such heritage wherever he went – in hard-edged New York, in elegant Paris where he was granted a special French “talent passport,”⁵⁸ and in the eternal palimpsest that is Rome. Drawing upon this storehouse of

aesthetic acquisitions he created mad mashups, working in genres that offered him maximum freedom and outlets for his thoughtful humour.

Many of the actual protagonists in the Soviet Jewish migratory wave had – and still have – little idea of the coordinated campaign among American Jews that led to their rescue. Like his peers, Radunsky may have been unaware of the full backdrop to his own arrival and subsequent flourishing in the West. The movement's activists, after all, never asked anything in return for their efforts. It was satisfaction enough to see people like Radunsky settle successfully and go on to contribute their talents and energies in the USA, Israel, or another destination.

As much as he brought to the table by virtue of his own international peregrinations, Radunsky also continuously rummaged in history for inspiration. He seems to have been in continuous dialogue with figures from the past – Albert Einstein, Edward Lear, Ludwig Bemelmans, Piero della Francesca, Pablo Picasso, to name just a few – as if they were his contemporaries, neighbours, and everyday companions.

This feature of Radunsky's consciousness is delicately captured in a soon-to-be-released documentary film: *Dudunya: the Art and Many Hats of Vladimir Radunsky*. Directed by Andrei Zagdansky and executive produced by Mikhail Baryshnikov, Lissa Rinehart, and David Saylor, the one-hour film includes footage of the artist speaking on camera, as well as thoughtful and moving interviews with colleagues and friends, in Russian, English and Italian. The film's Italian debut took place in 2024, in connection with a new exhibition of Radunsky's work at the Palazzo delle Esposizioni in Rome.

Captions for collages

Collage 1

- *The Telephone*, by Korney Chukovsky, translated by Jamie Gambrell, illustrated by Vladimir Radunsky
- *Because*, by Mikhail Baryshnikov and Vladimir Radunsky
- *An Edward Lear Alphabet*, written by Edward Lear, made up and colored by Vladimir Radunsky
- *Table Manners*, a collaboration of Chris Raschka and Vladimir Radunsky

Collage 2

- *Manneken Pis: A Simple Story of a Boy Who Peed on a War*, as told by Vladimir Radunsky, illustrated by Vladimir Radunsky
- *The Maestro Plays*, text by Bill Martin, Jr., illustrations by Vladimir Radunsky
- *Hail to Mail*, text by Samuel Marshak, translated by Richard Pevear, illustrated by Vladimir Radunsky
- *I Love You, Dude*, author and illustrator Vladimir Radunsky
- *The Telephone*, by Korney Chukovsky, translated by Jamie Gambrell, illustrated by Vladimir Radunsky
- *An Edward Lear Alphabet*, written by Edward Lear, made up and colored by Vladimir Radunsky

Collage 3

- *The Maestro Plays*, text by Bill Martin, Jr., illustrations by Vladimir Radunsky
- *The Mighty Asparagus*, adapted from the Russian story, Penka, illustrated by Vladimir Radunsky
- *I Love You, Dude*, author and illustrator Vladimir Radunsky
- *#1 (one)*, written and illustrated by Vladimir Radunsky.
- *An Edward Lear Alphabet*, written by Edward Lear, made up and colored by Vladimir Radunsky
- *Manneken Pis: A Simple Story of a Boy Who Peed on a War*, as told by Vladimir Radunsky, illustrated by Vladimir Radunsky
- *Hail to Mail*, text by Samuel Marshak, translated by Richard Pevear, illustrated by Vladimir Radunsky

ACKNOWLEDGEMENTS

This article is adapted from a research paper produced for the course, "Fabricating Rome," taught by Dr. Cornelia Lauf, within the MA in Art History program at John Cabot University, Rome. The author acknowledges with gratitude the time and assistance generously provided by Eugenia Radunsky; Dorit Perry; Anna Stoppa, KASK, Ghent; Dr. Cornelia Lauf; Livia Piotto, Frohring Library; Daniela Lancioni, Palazzo delle Esposizioni; Nina Colantoni, Nina Due Galleria; Chris Raschka; Sherri Dougherty; Lukasz Guzek; Daniel E. Slotnik, *The New York Times*; Dr. Lila Yawn, Program Director, MA in Art History, John Cabot University; and "Fabricating Rome" classmates Erin Brehmer, Kelsey Herber, and Carolina de Paiva.



Exhibition view of the exhibition *Vladimir Radunsky*,
Palazzo Esposizioni Roma, 2024,
Photo © Azienda Speciale Palaexpo / Claudia Gori







Notes

¹ Adam Lake, “Jewish Immigrants from the Former Soviet Union: the Formation of New Social Networks, Integration, and Activity Spaces.” Dissertation presented to the Department of Geography and the Graduate School of the University of Oregon in partial fulfilment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, June 2012, 44.

² Polina Baitsym, “Navigating through the History of Ukrainian Art,” public lecture, Meeting 3, Bibliotheca Hertziana / Max Planck Institute, Rome, 21 February 2023.

³ Cynthia Hyla Whittaker, “Catherine the Great and the Art of Collecting: Acquiring the Paintings that Founded the Hermitage,” in *Word and Image in Russian History: Essays in Honor of Gary Marker* (Boston, USA: Academic Studies Press, 2010), 148.

⁴ Eugene Yelchin, “Vladimir Radunsky and the Russian Avant-garde,” *The Horn Book Magazine*, January-February 2019, 62.

⁵ *New York Times* “Best Illustrated Children’s Books of 2004,” accessed Dec. 18, 2023, <https://www.nytimes.com/2004/11/14/books/arts/childrens-books-best-illustrated-books.html>.

⁶ Rachel Beinus, “The Experience and Emigration of Soviet Jews: 1970-2000,” Senior Thesis, Department of History, Barnard College, Columbia University, April 8, 2001.

⁷ Lake, “Jewish Immigrants,” 59.

⁸ Beinus, “The Experience and Emigration of Soviet Jews,” 62.

⁹ Dorit Grossman Perry, interviewed via remote connection on 12 November 2023, San Francisco, USA, and in subsequent correspondence, with Sharon Lee Cowan. Active from a very young age in the campaign to free Soviet Jews, Grossman Perry went on to practice law in Northern California’s Bay Area. In the late 1980s she was tapped to head the legal appeals team for the Hebrew Immigrant Aid Society (HIAS) in Rome, Italy. Today she serves on the HIAS board of directors.

¹⁰ Grossman Perry, interviewed.

¹¹ Laura Bialis, director, *Refusenik*, A Foundation for Documentary Projects Production, 2008. <https://www.youtube.com/watch?v=nRkdtHUGEIQm>.

¹² Grossman Perry, interviewed.

¹³ Lake, “Jewish Immigrants,” 34.

¹⁴ Grossman Perry, interviewed.

¹⁵ “Annual Report,” Hebrew Immigrant Aid Society (HIAS), 1982.

¹⁶ Mark Tolts, “A Half Century of Jewish Emigration from the Former Soviet Union: Demographic Aspects,” paper presented at the Project for Russian and Eurasian Jewry, Davis Center for Russian and Eurasian Studies, Harvard University, on 20 November 2019.

¹⁷ Beinus, “The Experience and Emigration of Soviet Jews,” 27.

¹⁸ “Annual Report,” HIAS, 1982.

¹⁹ Tolts, “A Half Century of Jewish Emigration,” 2.

²⁰ Beinus, “The Experience and Emigration of Soviet Jews,” 40.

²¹ Beinus, “The experience and Emigration of Soviet Jews,” 40.

²² “Annual Report,” HIAS, 1982.

²³ Eugenia Radunsky, interviewed.

²⁴ “Annual Report,” HIAS, 1982.

²⁵ Eugenia Radunsky, interviewed.

²⁶ Lake, “Jewish Immigrants,” 80-81.

²⁷ Grossman Perry, interviewed.

²⁸ Eugenia Radunsky, interviewed.

²⁹ These include: *If I Met Bemelmans* (2015); *Vestiario/Bestiario* (2011); *You?* (2009); *Le Grand Bazaar* (2006); *I Love You, Dude* (2005); *What Does Peace Feel Like?* (2004); *#1 (one)* (2003); *Mannekin Pis* (2002), *#10 (ten)* (2002); and *Square, Triangle, Round, Skinny* (2002).

³⁰ Eugenia Radunsky, interviewed.

³¹ Yuri Leving, “Leving, Yuri. Aatseel Keynote Speech: “The Pleasures of Philology,” Aatseel Keynote Speech, in *The Slavic and East European Journal*, Vol. 63, No. 2 (Summer 2019): 159.

³² Eugenia Radunsky, interviewed.

³³ *Русская культура в изгнании – архив Русский Самовар* (trans., *Russian Culture in Exile, Russian Samovar Archive*) exhibition catalogue, Moscow, Antiquarium Publishing House, 2017, item 326.

- ³⁴ Sally Lodge, "All Things Asparagus: A versatile vegetable sprouts in two venues," *Publisher's Weekly*, June 14, 2004, 32.
- ³⁵ Anna Stoppa, "Picture This: I libri di Vladimir Radunsky," *relatrice Cornelia Lauf*, 2008-2009, 43.
- ³⁶ Stoppa, "Picture This," 44.
- ³⁷ Yelchin, "Vladimir Radunsky and the Russian Avant-garde," 62.
- ³⁸ Yuri Leving, "Сидим, два гения ... Владимир Радунский об Иосифе Бродском Фильм Юрия Левинга," ("We sit, two geniuses . . . Vladimir Radunsky on Joseph Brodsky: a film by Yuri Leving"), Colta website, <https://www.colta.ru/articles/specials/19175-sidim-dva-geniya>, accessed 18 December 2023. Original Russian text is as follows: "При всей моей старой привязанности к В. Лебедеву роднит нас только то, что мы с ним тезки, что я иногда тоже хожу в кепке, тоже иногда рисую пером и черной тушью и даже кистью, тоже сделал . . . пару книжек С.Я. Маршака . . . Что еще? А, мы оба любим бокс, балет и порядок в мастерской. Я бы с удовольствием нашел еще какие-нибудь черты сходства, но боюсь, что на этом наше сходство и заканчивается".
- ³⁹ Eugenia Radunsky, interviewed.
- ⁴⁰ Stoppa, "Picture This!", 129.
- ⁴¹ Stoppa, "Picture This!", 130.
- ⁴² Eugenia Radunsky, interviewed.
- ⁴³ Eugenia Radunsky, interviewed.
- ⁴⁴ "A Tribute to Joseph Brodsky on Two Evenings," American Academy in Rome website, accessed Dec. 19, 2023, <https://www.aarome.org/news/features/tribute-joseph-brodsky-two-evenings>.
- ⁴⁵ Yuri Leving, "Aatseel Keynote Speech: The Pleasures of Philology," in *The Slavic and East European Journal*, Vol. 63, No. 2 (Summer 2019): 172.
- ⁴⁶ Eugenia Radunsky, interviewed.
- ⁴⁷ Eugenia Radunsky, interviewed.
- ⁴⁸ Yuri Leving, "Сидим, два гения ... Владимир Радунский об Иосифе Бродском Фильм Юрия Левинга," ("We sit, two geniuses . . . Vladimir Radunsky on Joseph Brodsky: a film by Yuri Leving"), Colta website, accessed Dec. 18, 2023, <https://www.colta.ru/articles/specials/19175-sidim-dva-geniya>,
- ⁴⁹ Eugenia Radunsky, interviewed.
- ⁵⁰ "Vladimir Radunsky – Civitella Ranieri Fellow, 2009," Civitella Ranieri website, accessed Dec. 19, 2023, <https://civitella.org/fellow/vladimir-radunsky/>.
- ⁵¹ "Vladimir Radunsky: Happy Days are Here Again!," Nina Due Galleria, accessed Dec. 18, 2023, <http://www.ninadue.com/vladimir-radunsky-happy-days-are-here-again/>.
- ⁵² "Vestiaro/Bestiario. Abito per animali dalla collezione di Vladimir Radunsky," Palazzo delle Esposizioni website, <https://www.palazzo.esposizioni.it/mostra/vestiariobestiario-abiti-per-animale-dalla-collezione-di-vladimir-radunsky>.
- ⁵³ "Don Quixote – Set and Costumes: Teatro dell'Opera, Rome, 2017," Vladimir Radunsky website, accessed Nov. 28, 2023, <http://www.vladimirradunsky.com/theatre.html>.
- ⁵⁴ Anna Biagiotti, speaking on camera in *Dudunya: the Art and Many Hats of Vladimir Radunsky*, Andrei Zagdansky, director, AZ Films, 2023.
- ⁵⁵ Georgia Bettoja, speaking on camera in Zagdansky's film, *Dudunya*.
- ⁵⁶ Zagdansky, *Dudunya*, 2023 (quotation drawn from English subtitling of Brodsky segment).
- ⁵⁷ Tolts, "A Half Century of Jewish Emigration," 1.
- ⁵⁸ Eugenia Radunsky, interviewed.

Bibliography

TEXTS

- "Annual Report," HIAS, 1982. Accessed Dec. 18, 2023. https://digipres.cjh.org/delivery/DeliveryManagerServlet?dps_pid=IE2267057.
- "A Tribute to Joseph Brodsky on Two Evenings." American Academy in Rome website. Accessed Dec. 19, 2023. <https://www.aarome.org/news/features/tribute-joseph-brodsky-two-evenings>.
- Baitsym, Polina. "Navigating through the History of Ukrainian Art," public lecture, Meeting 3, Bibliotheca Hertziana / Max Planck Institute, Rome, 21 February 2023.
- Beinus, Rachel. "The Experience and Emigration of Soviet Jews: 1970-2000." Senior Thesis, Department of History, Barnard College. New York, NY, USA: Columbia University, April 8, 2001.
- Lake, Adam. "Jewish Immigrants from the Former Soviet Union: the Formation of New Social Networks, Integration, and Activity Spaces." Dissertation presented to the Department of Geography and the Graduate School of the University of Oregon in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, June 2012. Accessed Dec. 18, 2023. https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/bitstream/handle/1794/12436/Lake_oregon_0171A_10428.pdf;sequence=1.
- Leving, Yuri. "Сидим, два гения – Владимир Радунский об Иосифе Бродском: Фильм Юрия Левинга." *Colta*, 19 Sept 2019. Accessed Nov. 27, 2023. <https://www.colta.ru/articles/specials/19175-sidim-dva-geniya>.
- Leving, Yuri. Aatseel Keynote Speech: "The Pleasures of Philology." *The Slavic and East European Journal*, Vol. 63, No. 2 (Summer 2019): 159-178.
- Limonic, Laura. "Jewish Identity among Contemporary Jewish Immigrants in the United States." In *Wandering Jews: Global Jewish Migration*, edited by Steven J. Ross, Steven J. Gold, and Lisa Ansell, 1-32. Purdue University Press, 2020. <https://doi.org/10.2307/j.ctv15pjxf.5>.
- Polovetz, Stan. "Today's Washington rally will be impressive - but what about tomorrow?" *Jerusalem Post*, 14 November 2023. Accessed Dec. 18, 2023. <https://www.jpost.com/opinion/article-773139>.
- Stan, Susan. "Going Global: World Literature for American Children." *Theory Into Practice* 38, no. 3 (1999): 168-77. Accessed Nov. 27, 2023. <http://www.jstor.org/stable/1477308>.
- Tabarovsky, Izabella. "The liberation fight for Soviet Jews was a miracle. Most of us didn't know about it." *Jewish Telegraphic Agency*, April 24, 2019. Accessed Nov. 27, 2023. <https://www.jta.org/2019/04/24/ideas/the-liberation-fight-for-soviet-jews-was-a-miracle-most-of-us-didnt-know-about-it>.
- Tolts, Mark. "A Half Century of Jewish Emigration from the Former Soviet Union: Demographic Aspects." Paper presented at the Project for Russian and Eurasian Jewry, Davis Center for Russian and Eurasian Studies, Harvard University, on 20 November 2019.
- Whittaker, Cynthia Hyla. "Word and Image in Russian History: Essays in Honor of Gary Marker." Essay. In *Catherine the Great and the Art of Collecting: Acquiring the Paintings That Founded the Hermitage*, 147-71. Boston, USA: Academic Studies Press, 2019. <https://doi.org/10.1515/9781618117090-014>.
- Wiesel, Elie. *The Jews of Silence: A Personal Report on Soviet Jewry*. Translated by Neal Kozodoy. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1966.
- Yelchin, Eugene. "Vladimir Radunsky and the Russian Avant-garde." *The Horn Book Magazine*. January-February 2019.

FILMS

- Bialis, Laura, director. *Refusenik*. A Foundation for Documentary Projects Production, 2008. 1:55:53. <https://www.youtube.com/watch?v=nRkdthUgEIQ>. Accessed Dec. 18, 2023.
- Zagdansky, Andrei, director. *Dudunya: the Art and Many Hats of Vladimir Radunsky*. AZ Films, 2023. 56:58. Not yet released. (Previewed Dec. 18, 2023).

WEBSITES

- "Don Chichotte," Stagione 2017-2018. Teatro dell'Opera di Roma. Accessed Dec. 18, 2023. <https://www.operaroma.it/spettacoli/don-chisciotte/>.
- "Vestiaro/Bestiario. Abiti per animali dalla collezione di Vladimir Radunsky, 1 novembre 2011-5 febbraio 2012." Palazzo delle Esposizioni. Accessed Dec. 18, 2023. <https://www.palazzo-esposizioni.it/mostra/vestiariobestiario-abiti-per-animale-dalla-collezione-di-vladimir-radunsky>.
- "Vladimir Radunsky." Accessed Dec. 18, 2023. <http://vladimirradunsky.com>.
- "Vladimir Radunsky – Civitella Ranieri Fellow, 2009." *Civitella*. Accessed Nov. 27, 2023. <https://civitella.org/fellow/vladimir-radunsky/>.
- "Vladimir Radunsky: Happy Days are Here Again!," Nina Due Galleria. Accessed Dec. 18, 2023. <http://www.ninadue.com/vladimir-radunsky-happy-days-are-here-again/>.

Paweł LESZKOWICZ

Academy of Art in Szczecin, Curatorial Studies

GINA PANE AND KRZYSZTOF JUNG: QUEER LOVE IN EUROPEAN PERFORMANCE ART OF THE 1970s

This essay examines how countercultural performance art and its documentation in the 1970s opened up the possibility for two queer action/body artists to express an alternative vision of love in its diversity. The French-Italian lesbian artist Gina Pane and the Polish gay artist Krzysztof Jung performed same-sex love, pleasure, desire, embodiment, and suffering on both sides of the Iron Curtain in Cold War Europe. In their uniquely pioneering body art, they examined sexual identities, embodied subjectivity, personal emotions, and artistic involvement in human freedom at a time of dramatic social transformation in both Eastern and Western European contexts.

I will analyze ground-breaking performances by Pane and Jung from the 1970s to look comparatively at queer art and performance of the time and also to question the way European art history is divided hierarchically into cultural centers and peripheries. Pane is a well-known

pioneer of European body art of the 1970s, while Jung, a Polish artist from the isolated formerly communist Eastern Block, has almost disappeared from mainstream art history. In this way, my text offers a comparative perspective on body art, and divergent sexualities and embraces a comparative view of European art history, seeing it more from the margins than from the centre.

Early queer performative practices appeared in European art of the 1970s and opened up previously hidden pleasures and desires. In 1974 Jean-Christophe Amman organized the influential exhibition *Transformer: Aspekte der Travestie* at the Kunstmuseum in Lucerne, which then travelled to Graz and Bochum. This pioneering show featured performative drag self-portraits and, as Sarah Wilson writes, 'was a hymn to extravagant and beautiful drag artist(e)s, demonstrating the new androgyny of genderfuck.' In addition to Pane, in France Michel Journiac was creating photo-compositions and actions on transvestitism

and homoerotic desire.¹ In Spain, the transgender artist José Pérez Ocaña was performing angelic masculine femininity inspired by Andalusian music and folklore.² Jung was breaking similar sexual boundaries behind the Iron Curtain playing with the eroticism of the male nude.

Pane's *Sentimental Action* (1973) at the Galleria Diagramma in Milan and *Melancholic Action 2x2x2* (1974) performed at Studio Morra in Naples can be juxtaposed with Jung's *Love* (1978) and *The Shared Performance/Conversation* (1980) at the Repassage Gallery in Warsaw. Both queer performance artists expressed the taboo subject of same-sex love in the medium of body art/performance. In both cases love and desire were embodied and enacted in front of a live audience, creating a safe space for an existential and amorous experience that was otherwise difficult to achieve in the outside world. Pane and Jung found in countercultural artistic communities the atmosphere and freedom that allowed them to explore their sexuality, spirituality, and personal life. Hence their actions can be analysed in political as well as intimate terms. Through the exploration of gay and lesbian emotions and desires, they proposed performance art as a form of 'love dissidence' - a powerful and revolutionary act taking place in completely different national and political contexts in the 1970s.

The methodological purpose of this analysis is not to prove that Pane and Jung directly and self-consciously expressed lesbian and gay identity and politics as the main agenda of their multifaceted actions. They both used a highly metaphorical language of bodily gestures and attributes which is open to many readings, that can include contemporary queer readings but which are not determined by them. Moreover, this essay is part of a broader ambition to 'queer' performance art from the 1960s and 1970s in Europe, opening it up for a queer interpretation that is often based on subtle performative allusions, hints in the photo-documentation, contextual historical understanding and biographical facts. We know, from their biographies and letters, that both Pane

and Jung were queer and a desire/love theme was part of their performative exploration. There are some obvious signs in their actions but this is mostly made manifest in ambiguous traces that need close reading. The work of queer reading requires the decoding of complex contextual signs within performative expressions and their documentation.

JUNG

The study of Krzysztof Jung's (1951-1998) output belongs to the bigger project of tracing homoerotic expression in art behind the Iron Curtain, in Eastern Europe, and the crucial role of counterculture in enabling such subversions. Jung performed with his naked, beautiful, and eroticized body; his actions reveal a fascination with the male body as an aesthetic, sexual, and rebellious subject. The visual conventions of the People's Republic of Poland distorted and veiled the male body: full male nudity, considered ugly and pornographic, was censored. The censorship of sexuality left an imprint on the dominant aesthetic formation of communist Modernism in which the male nude was degraded, prudishly concealed and censored. The majority of male and female artists during this period conformed to the obligatory castration, degradation, desexualization, and marginalization of the male body. The suppression of male nudity and eroticism carried with it the repression of its queer dimensions. It was the dominant - female - nude that affirmed the communist patriarchy and channelled the sexual imagination. Starting in the 1960s and 70s, however, some artists used the eroticism of the naked male body as a way of contesting cultural norms. In particular, performance artists associated with the Repassage Gallery in Warsaw, and notably Jung, used male nudity as an act of subversion.³

In those communities that appreciated performance art, Jung found an opening that allowed him to explore male nudity and plural sexuality. In the 1970s, Jung was affiliated with

the Warsaw countercultural gallery Repassage. In its alternative space, he performed many events, that raised such taboo issues as the beauty of the male body, the amorous relation between men, and a deep interrogation of love and desire in its plural forms, especially love triangles. He pioneered art as a form of erotic and amorous dissidence, a vision made in the context of the oppressive heteronormative systems that have been dominant in Eastern Europe.

Surprisingly, homosexuality has never been criminalized in law in an independent Poland. After regaining independence in 1918, the country applied the Napoleonic Code, which decriminalized homosexuality. The 1932 Polish criminal code abandoned laws prohibiting homosexuality. After the Second World War, the liberal interwar law continued to function, making it the only country in the Eastern Bloc not to introduce Soviet criminalization of homosexuality. However, this legal advantage did not in any way change the negative attitudes of society and the authorities. In general, homosexuality continued to exist only as a social taboo or pathology, registered mainly in medical or criminal contexts, and linked with certain underworld subcultures at the margins of society. Moreover, gays and lesbians were represented in the pop culture of the communist period as humorously grotesque characters. But queerness was visible in high culture – in literature, visual arts, and theatre – and treated seriously, but in a coded and highly metaphorical way. Moreover, homosexuality became a subject of public discussion in the 1970s, when journalists for the first time started to deal openly with “silent social issues” such as alcoholism, drug use, and dissident sexualities. Yet in the 1970s, there was no homosexual movement in Poland, like in the West, but only occasional cultural appearances.⁴ Yet it must be emphasised that in the Peoples Republic of Poland homosexuality was not a criminal offence and was present in many high art and countercultural activities, and this relatively liberal context made possible both the art of Jung and its public visibility. It was also a decade when

counterculture was blossoming in Poland in the form of the hippy movement, rock music, student clubs, happening/performance and other forms of experimental art – the so-called ‘neo avant-garde.’ As homosexuality belonged to the margins of society, it found its natural place in this subcultural network of people and art institutions.

Jung worked within the milieu of the countercultural and neo-avant-garde Repassage Gallery, which he also managed in the late 70s, from 1978 to 1979. In Poland, in the 1970s so-called ‘author galleries’ mushroomed and were the location of many and varied experimental artistic activities. These galleries, despite being funded by the institutions of the communist state, had a margin of freedom and depended on the individual visions of their curators. The authors’ galleries were islands of freedom within the institutional art system due to their marginal status and the small circle of artists/friends to whom they catered. In this way, these galleries offered the possibility for art to occupy a position slightly outside the official gender and sexual cultural policy which was patriarchal and heteronormative. New ideas about corporeality, human subjectivity, and interaction were consistently pursued by Repassage Gallery (1971-1981). Founded in Warsaw in 1971 by the married couple Elżbieta and Emil Cieślars, the gallery was situated in a Warsaw University building, under the umbrella of the University’s Socialists Student Union Organization and was run mainly by artists from the Department of Sculpture at the nearby Fine Arts Academy. Thus, even though it was a state-run gallery, like all institutions in the People’s Republic of Poland, and was funded by public money and under the control of the Central Office of Censorship, it was able to operate within those limits with a considerable amount of freedom. A liberal atmosphere was possible because of the double umbrella of the Fine Arts Academy and the Student Union Organization which allowed for a more unorthodox, challenging approach to identity and culture. In general, a certain freedom of expression was allowed to the Polish neo-avant-garde of the 1970s. The authorities of the

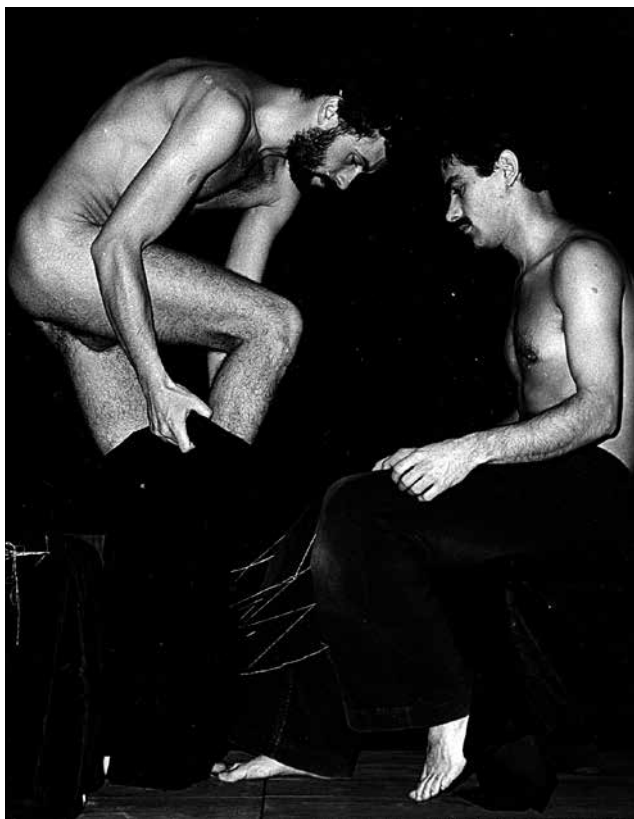


FIG.1) Krzysztof Jung, *Love (for Czesław Furmankiewicz)*, (12/03/1978), performance, performers: Krzysztof Jung, Maria Olejniczak, Jerzy Słomiński, Repassage Gallery, Warszawa 12.03.1978, photo from the Repassage Archive. Courtesy of the Museum of Fine Arts Academy in Warsaw.



FIG.2) Krzysztof Jung, *The Shared Performance/Conversation* (22/12/1980), performance, performers: Krzysztof Jung, Dorota Krawczyk-Janisch, Wojciech Piotrowski. Re'Repassage Gallery 12.03.1978 Warsaw, Photo. Grzegorz Kowalski from the Repassage Archive. Courtesy the Museum of Fine Arts Academy in Warsaw.





totalitarian state considered it elitist and incapable of making any significant impact on society and culture at large. Indeed, if isolation within poorly attended and secretive galleries was a guarantee of relative freedom, it was forbidden to take artistic action beyond the gallery itself. The few actions that originated in Repassage and entered the street were stopped by the police. Further proof of its oppositional status is the fact that Repassage Gallery was deliberately closed at the moment of the introduction of martial law in Poland in 1981.

Repassage specialized in performance and body art as an exploration of human freedom and authenticity and as such it can be rightly considered a location of counterculture. The gallery was set up as a place where art, culture, and community could be practiced as a therapeutic psychodrama of togetherness in defiance of the false ideology of the external state and its imposed social norms of standardized behaviour. The creators and founders of Repassage identified three interconnected concepts, contestation, opposition, and counterculture, and used them interchangeably. They contested and opposed the dreary everyday and official cultural life of Poland, but principally they associated themselves with counterculture as an alternative youth subculture that included rock music and the 'hippy' style. Next to experimental art, other events considered countercultural were concerts of jazz, rock, and eventually punk music, ecological actions and workshops, and discussions about Buddhism and Eastern philosophy.⁵ In this way, the hippy movement of the Western block was partially influential and present in communist Poland, through alternative music, lifestyle, philosophy, and fashion. In photographs from the period, the artists and audience look like hippies, with long hair. Men with long hair introduced a feminization and fragilization of the masculine image and a more unisex look. Moreover, the male nude was explored in the gallery more than the female nude, which questioned the norms of patriarchy. Alongside this, women artists had a strong presence. In this way, countercultural gender non-conformism trickled into the community.

Repassage combined a political, psychological, and sexual understanding of art practice and gallery space. It was a private/public realm that enabled communal gatherings. Foremost, however, was body art's carnality and sensuality, and it was used to uncover an alternative form of primeval existence and a true connection to oneself and others. In this community, Jung found a haven for his existential and erotic experimentation and his performances were psychodramas of togetherness and unbounded desire.

Jung is now recognized to be the major precursor of Polish gay/queer art. His installations and performances at Repassage, preserved only in photographs, reveal his fascination with the nude body, and especially the male body as an aesthetic subject. His performances raised the topics of homoerotic dialogue between male partners, sexuality in multiple configurations, and self-liberation and self-denuding from oppressive norms.

Since his first actions in 1967, Jung's art featured naked men and women who tore apart threads and webs of threads which the artist had woven around them like a spider who was himself caught in the web as well. In his performance *Love* (1978) FIG.1, using thread the artist tied together a man and a woman, both naked, young, and attractive, and both his close friends and fellow artists from Repassage Gallery. As the photo documentation testifies they sat naked on the floor, back to back, and bound by the thread. The naked Jung wove the web with dextrous movement, taking some time to net the participants. Then the threads were broken by tiny fires struck by a match.⁶ The artist placed himself within this burning triangle, making a metaphor for polysexual erotic connection between the genders.

The action of weaving and threading was a typical feature of his performances, and in all these actions, the essential elements were to weave a web, to insert himself inside it, and to work with friends. In Jean Laplanche's psychoanalytic reading, the act of weaving, based on Penelope's loom in Homer's *Odyssey*, is interpreted as unconscious mourning. Hence weaving is related

to loss and working through grief.⁷ Thus repetitive weaving and catching friends in webs in Jung's actions might be seen as a defense against losing them, by keeping them close and alive. His performances affirm the value of friendship and mourn its possible fragility and temporality.

Bound naked men, and sometimes women, who liberated themselves from webs can attract a variety of other meanings as well. Their actions might be a projection, an enactment of their craving for truth, with truth in this context figured as something that is bodily authentic, and opposed to a false official system that stripped people of authentic human contact. This is how Jung's performances were mostly interpreted at the time of their creation in the 1970s. They were not perceived or conceptualized from a queer point of view, even though his collaborators knew about his gay sexual identity and that he performed with men whom he loved or desired, including his main partner Wojciech Piotrowski.

But from a contemporary queer perspective, his artistic theatre can be understood as signifying the destruction of a strict web of masculinity, liberating it from closed Communist, patriarchal, and hetero-centric gender norms and their associated pitfalls. His performance art can be interpreted in political (anti-communist) as well as sexual (anti-hetero-normative) terms. Jung's homoeroticism salvaged the attractive male body in the art of Eastern Block and affirmed its shape, its sensations, and its eroticism. He was the only artist in the region and time-space who specialized exclusively in the male nude. Additionally, his performances depended on friendships with people in the experimental gallery, and he performed both together with friends and for friends. This network of friends was a counter-culture within the totalitarian state, interconnected by touch, emotion, and desire.

The Shared Performance/Conversation at Repassage Gallery (1980) FIG.2 featured three people: Jung and two of his friends, Dorota and Wojciech. The two male lovers, Krzysztof and Wojciech Piotrowski dressed in black and sat in

a dark room surrounded by the audience. They were stitching their shirts and pants together to become one, and looking each other in the eyes. These amorous phases of the performance are well documented in black and white photographs. At the end, they undressed and left the room, leaving the stitched clothes behind. The two men also posed for their fellow artist Grzegorz Kowalski's series of photographs *In the Mirror* (1980) FIG.3. They linger naked on the surface of a horizontal mirror, their bodies reflected and doubled, as two separated Narcissuses drowning in both themselves and one another. Kowalski's role is very special for Jung's performances, as he was the main photographer of the actions.

In 1980, Jung and Wojciech Piotrowski performed in Grzegorz Kowalski's triptych *Three Threads from Life, Each with an Axis of Symmetry*. According to Grzegorz Kowalski's account, Wojciech and Krzysztof, wearing identical black trousers and white shirts, sat at a small table on which a mirror was placed so that they could see each other's reflection. They took off their shirts, and they cut each other's hair. They piled the cut hair on the mirror. Then, they put on the shirts and stitched their sleeves together. Finally, they set fire to the hair and to the threads which connected them, and sat looking each other in the eyes for a long while.⁸

The photographic record of Jung and Wojciech Piotrowski's passionate interactions reveal the eroticism of men in love. This is unique because of the distinct psychological and physical connection as well as the closeness between two naked, attractive men. It is very unlikely that any comparable homoerotic work can be found in the visual culture of the Eastern Block of the period, and especially considering all the homophobic and humiliating allusions produced to stigmatise homosexual identity as pathological or grotesque, such as can be found in socialist films.⁹ In this context, Jung's actions carry a deep psychic and analytic reflection on the relationship between two men. In Jung's 'artistic theatre' things that were impossible in real life became



FIG.3) Grzegorz Kowalski, *In the Mirror* (1980), Krzysztof Jung and Wojciech Piotrowski sitting for Grzegorz Kowalski unfinished work *In the mirror*, Courtesy Grzegorz Kowalski.

FIG.4) Krzysztof Jung, *Self portrait with a naked man* (1990), pencil on paper. Courtesy of the Museum of Fine Arts Academy in Warsaw and Doroty Krawczyk-Janisch.



real. What was impossible in the visual culture of the 1970s, namely, non-homophobic reflection and experience of masculine same-sex love and desire, became real in the Repassage circle, and especially when Jung directed the gallery in the period 1979-1980.

Jung's performances and installations are known because they were part of the neo-avant-garde of the 1970s, which was considered an important school of Polish contemporary art. While the homoerotic aspect of his performance art is still ignored, Jung's gay drawings, deposited at the Museum of the Academy of Fine Arts in Warsaw, were for a very long time completely neglected. They are a treasure of Polish art, comparable to Andy Warhol's drawings from the 1950s, which were also discovered very late. Jung's erotic drawings were rediscovered first in the exhibition *Ars Homo Erotica* (2010) at Warsaw's National Museum, and recently at the German exhibition *Krzysztof Jung, Zeichnungen* (2019) at the Schwules Museum in Berlin.

Jung's drawings mainly date from the 1980s and include self-portraits, portraits, and male nudes. Most of the portraits and self-portraits are nudes depicting in a gentle line attractive male bodies in full frontal nudity FIG.4. There are homoerotic drawings featuring the artist himself, as well as phallic-organic biological forms and vignettes of cruising scenes. There are also portraits of male faces, and friends of the artist, which constitute a record of the artistic and erotic bohemian life of Warsaw in the 1970s and 1980s. Moreover, Jung was very close to the homosexual circle of the Paris-based Polish oppositional magazine *Kultura* which included famous gay writers and artists such as Konstanty Jeleński and Józef Czapski, and created many portraits of both men. In his art and life, he always wove a queer web of connections and interactions with many European references. He often travelled to Paris. It is highly likely but unknown whether he was aware of Pane, the star of European body art at the time.

Pane

In Gina Pane's (1939-1990) case the amorous significance of her performances has to be extracted from other meanings attributed to performance art in that period. The cultural and political revolt of the 1960s and 70s has been a crucial context for reading Pane. May 1968 in Paris is an important historical turning point that inspired and radicalized her. Before 1968, she was exhibiting geometric primary structures; afterwards her art consisted of performances and installations which were politically engaged and idea-driven.¹⁰

The main difference between the art of Pane and Jung is to be found in the sexual and cultural context. Jung's art was one of many isolated islands of sexual dissidence in Poland and there was no gender/queer discourse around his art at the time. Pane's art, however, functioned in the broader framework of an open queer and feminist sexual revolution and movement that characterized the West in the 1960s and 70s. Both in Italy and in France, early homosexual manifestos and theory were published and widely discussed in artistic circles. In 1977 Mario Mieli published *Elementi di critica omosessuale* in Italy. Before this, in 1971 Hocquenghem had set up the Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire (FHAR) in France and his text *Le désir homosexuel* appeared in 1972 and is commonly considered the first work of queer theory. Legal, medical, and educational practices were changing in French society. The gay magazine *Arcadie* organized a Paris congress in 1975, with further conferences in other major French cities. In politics, local gay cells on the communist model were organised, in addition to a flourishing gay sex industry and clubbing culture. Homosexual film festivals were held in Paris in 1977 and 1978.¹¹ Therefore Pane's art had a chance to be understood by the audience not only in artistic terms, as in Jung's case, but foremost in the framework of revolutionary sexual politics.

In Pane's case the countercultural elements were different to those of Jung's circle in Cold War

era Poland. In the West, performance art was not always countercultural as it was in Eastern Europe but the ideas that Pane was driven by were, in contrast, rather more typical of the social revolt of the 1960s. Her countercultural influences in Italy and France were much more political and involved women's rights/feminism, the peace movement and anti-war protests, along with opposition to imperialism, capitalism and patriarchy. Yet both artists shared the goal of a utopian spiritualisation of materialistic society. Jung's actions tended to invoke the privacy of human relationships, the spirituality of art and intimate touch as an escape from the highly politicised social reality of the totalitarian state within the private/public oasis of an experimental gallery. Pane's frame of reference was more directly social in a political way, and spirituality referred critically to capitalist materialism. Yet the divergent sexuality of artists from both sides of Europe was nevertheless neglected for a long time in both cases and re-examined only in the 21st century, long after their deaths. So far, critics have only mentioned Pane's sexual identity in passing, choosing instead to concentrate on the broader categories of femininity, religion, or the politics of body art. Jennifer Blessing has presented the most extensive queer reading of the artist's actions and I am indebted to her in my interpretation.

Gay and lesbian identity, which emerged in the 1960s as one of the great modern subjects of cultural and social discourse, to this day constitutes a wound on the body of civilization due to the persistence of homophobia, whereby a continuum of homophobic prejudice extends itself between the poles of silence and violence. The sexuality of both artists has been silenced, and Pane's actions reflect the violence.

The artist was born in France, lived in Paris, yet spent her youth in Italy. Her father was Italian, and her mother was Austrian. Italian and French cultures permeate her art and she makes use of both languages. Pane is experiencing a renaissance in the 21st century, in an age of virtual bodies. Her actions, conceived 50 years ago,

were manifestations of suffering. She repeatedly made small, delicate incisions on the skin of her hands, arms, back, belly, lips, tongue, and eyelids. She used her blood and wounds as a text, writing her artistic manifesto as a *Letter to a Stranger (An Unknown One)*. This 1974 *Letter* states: "If I open my body so that you can see your blood, it is out of love for you, the other..."¹²

Western European and American masochistic body art of the 1970s has usually been discussed within the historical frame of the Vietnam War and artists' identification with the victims of Western imperialist military and political violence.¹³ Accordingly, *Un-anaesthetised Climb* (1971) was the first of Pane's action that employed the act of self-wounding. Over thirty times she scaled a painful jagged-edged ladder. It was presented as a protest against the war crimes in Vietnam to counter a sense of complacency and indifference to such events. This political performance was her most bloody sacrifice in the name of the 'anaesthetized' society.¹⁴ The performance was carefully photographed by a friend - Françoise Masson, who documented the majority of Pane's acts of sacrifice.

Although anti-war politics is present in Pane's art, femininity is equally important. Countless analyses of her art and internet entries on the artist restate the claim that Pane externalized the self-hate that women living in a patriarchy are forced to internalize, or that she reenacted the violence against women present in this culture. Though her feminism is obvious, from a present-day perspective such a generalized feminism may cause meanings to be diluted and to disappear in the universal. I would like to suggest that the deep underpinning of her performances relate to queer femininity and her experience of love, and from this to recover the relevance of her art for contemporary queer perspectives.¹⁵

Critical commentaries on body art also emphasized that the risky, masochistic, and radical practices of the 1960s and 1970s were suffused with the revolutionary spirit of various civil rights movements that shook Western civilization





FIG.5) Gina Pane, *Azione Sentimentale*, performance 09.11.1973, Galleria Diagramma, Milan

© ADAGP, Paris, [2024].

and transformed it entirely.¹⁶ Risk-taking, exposing oneself to suffering, and confronting the aggression of the dominant system were the experiences of those who fought in the name of the rights of women, people of colour, gays, and lesbians. Democratic civil rights were extended to those groups because people had taken the risk of confronting injustice and discrimination. The story of minority movements in the history of humanization is also a story of the continuous sacrifice of human victims. Pane's actions are rituals of suffering and offering. While she did not openly express the gay and lesbian militancy of identity politics, she reflected symbolically on the risk-taking practices of sacrifice undertaken to create a more tolerant, emphatic and equal society.

On November 9, 1973, at the Galleria Diagramma in Milan, Pane performed *Sentimental Action* (*Azione Sentimentale*) FIG.5. The viewer entered the space of three rooms. On the floor of the first room, there was a black velvet square with a white satin rose appliquéd in the middle. On the walls, there were three photographs showing roses in a silver vase. "Dedicated to a woman by a woman" read Pane's caption. In the next room, a slide was projected on a wall. It showed a portrait of the artist from the waist down, dressed in white pants, holding a bouquet of red roses in her lap. In the third room, a performance was in progress. Rings had been drawn in white chalk on the floor, and inside them the word "donna." Only women were invited to witness this performance. Pane, dressed in white, performed before an all-female audience seated within the circles.

In the photographs, Pane lay on the floor holding a bouquet of red roses, which she alternately pushed away and held close. This was a series of carefully staged and repeated poses, which ended with Pane sitting curled up like an embryo, hugging the bouquet. In the next phase, Pane pierced her forearm with eight rose thorns and sliced her palm with a razor blade. The outstretched bleeding hand symbolizes love passing from hand to hand. The artist offered this blood to the community of women present. Significantly, she surrounded herself with women

and used the rose to say "I love you." Two female voices could be heard while Pane was delicately cutting her body; these were an Italian and a French woman reading letters addressed to one another. It was an epistolary dialogue of love, as well as a narrative about the death of the mother of one of the women, whose lover had sent her a bouquet of roses as a consolation. Then Pane repeated all the initial gestures and movements with a bouquet of white roses. The performance closed with the sound of Frank Sinatra singing *Strangers in the Night* in the adjacent room. This classic and romantic piece about loneliness, longing and fulfilled desire, emphasized the character of the action as a love song in itself.

In the commentary to *Azione Sentimentale* Pane wrote: "The »intra« space is stated by an exchange/mirror closed circuit: the Woman/Women relationship, identifying itself in the primary emotive phenomenon – mother/child, a symbolic relationship which can discover different emotional solutions to one's own conflicts of introjection."¹⁷ Often the artist framed same-sex feminine intimacy with the psychoanalytic language of motherhood and related bodily fluids. For this reason Jennifer Blessing considers that the maternal metaphors in Pane's art represent lesbian desire.¹⁸

Azione Sentimentale is characteristic of Pane's long performances, usually lasting an hour or two, and carefully staged in an almost ritualistic manner. The repetition of certain meaningful gestures and movements, as well as the use of objects, played a central role. Pane's actions tended to combine multiple media: slides, texts read aloud, and music, as well as the filming of the audience. Simultaneously, each performance was documented with film and photography; Pane herself carefully planned the documentation, making drawings so that the photographer knew exactly when to turn on the camera. Pane was the de facto director. Although the cutting, wounding, and pain appeared only at specific points of the performance, it was on the cut that the photo documentation was centered. Pane's language of performance was based on the wound and on pain,

and not on the body, which she rarely exposed fully.¹⁹ The pain and the wound awakened both herself and her audience from paralysis. Pane programmatically worked within and against the so-called “anesthetized society.” Her mission was to make the audience conscious of their own numbed state and to bring them and herself out of it, through the experience of the wound.

By using photo documentation and film footage, Pane and her partner Anne Marchand created artistic representations that she called “evidence.” These were usually geometric compositions of photographs showing the key moments of the performances: the body in religious poses, blood, wounds, the artist's self-mutilation and its demonstration. The “evidence” of *Azione Sentimentale* is especially beautiful. The artist's ritual poses, the whiteness of her clothes, the bouquets, the cuts, the thorns puncturing the arm, and all in shades of white and red. White and red like white and red roses, body and blood, and finally, blood and milk, which fluid often turned up in Pane's performances. The photographic compositions – the artistic evidence of Gina Pane's performances – function as self-portraits inscribed with subtle biographical traces, such as the presence of her partner Anne Marchand and Marchand's own photographs. In the action, Marchand's photograph appeared at the base of a configuration of tarot cards on the floor.

Anne was Pane's long-time companion, who collaborated with her and was part of the art circuit. She was known as Pane's partner in the body art community. As noted by Jennifer Blessing, Anne Marchand appears in a few of Pane's works, such as the actions *A Hot Afternoon* (1977), *Little Journey* (1978), and *Mezzogiorno a Alimenta* (1978); she is also the sole actor in the film *Soli-trac* (1968). Marchand is present in the two main “queer” actions, through the evidence of her photograph in *Action Mélancolique 2x2x2* and *Azione Sentimentale*. The epistolary dialogue between the two women in *Azione Sentimentale* also contains an autobiographical reference to Anne/Gina.²⁰

Azione Sentimentale was a confession of love between women. Queer rights and love stories were no less audible in the 1974 *Action Mélancolique 2x2x2* FIG.6 performed at Studio Morra in Naples. Initially, three couples sat on the stage: two women, two men, and a woman with a man, each couple holding a bouquet. Commenting on this performance, Pane wrote that by putting homosexual couples next to the heterosexual one she had pushed aside pathological associations and created a shared emotional space. Then Pane herself came on stage and drew hearts on her palm and shoulder, and then on the naked back of a woman holding a bouquet. The presence of Pane's partner Anne Marchand in the performance was significant. It was through her photographs that Pane introduced the personal into her public performances. Blood and wounds also appeared in *Action Mélancolique*, during which Pane cut her ear and pierced her arm with pins. The non-hetero-normative amorous emotional space had to simultaneously become a space of pain, which the artist's self-wounding evoked. The transformation was symbolized by the artist rinsing her mouth with cold milk, which she warmed in her mouth and spat out, feeding a cold and unfeeling world with its warmth.

Manifested in her work, suffering reflects not just the ever-present risk involved in the struggle for minority rights but also her private struggle and resistance. Pane often used the word “aggression.” Asked about the central role of the wound in her works, she answered that the wound stands for a statement of the body's extreme sensitivity; it is a sign of suffering, a sign of external aggression. The wound recalls the situation of being the object of aggression, of always being exposed to violence.²¹ The performances, which left the artist in a state of psychological and physical exhaustion, were intended to break through the viewers' indifference or hostility, to expose their fear and disgust, to lead them to empathize with her pain and also to break down the barriers between people. I would like to suggest that Pane internalized and exposed on her body the aggression towards queer subjects that exists in the outside world. Her performances ren-



FIG.6) Gina Pane, *Action Mélancolique*, performance, 1974, Studio Morra, Naples

© ADAGP, Paris, [2024].

der the state of the individual locked in a hostile structure, imprisoned in it as in a trap and subjected to torture.

Pane came to believe in art as a political force that could catalyze change. In an interview in 1973, she stated that she believed that the artist can be “a catalyst of social and moral change because he (sic.) has complete liberty of expression...”²² In this way, her aesthetic perspective was always ethical.²³ She may have also treated the spectacle of suffering as a means to transform consciousness by sensitizing viewers to the pain of others. Sexual identity appeared in her work in three ways: on the biographical level, when she made art together with her partner Anne Marchand and used her photographs in the performances; on the thematic level, when she introduced same-sex couples into the performances; and on the intellectual level, by declaring an affinity with other artists of the sexual avant-garde in her times. In Pane's notes made in 1968 we read: “Merce Cunningham and John Cage were the initiators of new relations; they led to their explosion.”²⁴ This is a reference to both artistic and existential relations of these two American artists who worked and lived together in the 1950s.²⁵

Pane performed two decades later, at a moment in Western culture when sexual minorities had come out of hiding and taken on the struggle to win civil rights. Pane substituted her pain for the struggle. Her aggression towards herself constituted a way of externalizing violence, of freeing herself from the ages-long history of violence towards women. It signified the risk associated with gestures of resistance and the risk-taking of the civil rights movements. A wound must appear on the social body for an awakening and healing to take place. It was in this context that Pane spoke about intervening within an anesthetized society.

In Pane's art, the body and sexuality were not just political but, above all, intimate and psychological. Therefore critics emphasize the connections between Pane's art and French psychoanalytic feminism of the 1970s, notably that

associated with Helene Cixous and Luce Irigaray. Both these queer philosophers stressed the freeing of the feminine *jouissance*, meaning pleasure/pain, through a lesbian desire which restores the denied union with the mother's body. Just like the blood and milk in Pane's work, maternal and feminine metaphors were crucial for the invention of a new feminine language of art. In her performances, we find numerous references to the maternal body in the context of love between women, either directly, as in *Azione Sentimentale*, or obliquely, by way of erotic allusions.

Pane's nutritional and maternal metaphors take on queer dimensions in relation to Helen Cixous' concept of *écriture féminine* and French psychoanalytic feminism of the 1970s. Cixous proposed a form of writing that expresses feminine essence, specifically female desire and *jouissance*, bodily and linguistically. Maternal associations were employed to provide a psychoanalytic background for the liberation of female *jouissance* through lesbian desire.²⁶ Woman-to-woman desire was evoked through a symbolic presentation of female genitalia as roses and blood. There are many references to the maternal body through the fluids of milk and blood. In the course of the action titled *Psyché* (1974), Pane unbuttoned her shirt to lick and suck her breast, and then made incisions around her navel.

Queer Love

In Gina Pane's art, the wound and the blood associated with sexuality contributed to the masochistic element that is characteristic of many practitioners of body art. In her work, the suffering additionally contains strong religious and spiritual references associated with a Catholic iconography of martyrs, such as St. Lawrence, St. Francis, St. Sebastian, and St. Lucy. All the wounds are like stigmata.²⁷ In 1981, after ten years of exhausting performances, Pane abandoned actions and turned to the creation of religiously inspired semi-abstract sculptures called *Partitions*. They are reliquary-like vitrines devoted to saints and commemorating her painful body art. One of these forms is entitled *The Martyrdom of Saint Sebastian, After the Posture of a Painting by Memling* (1984). Similarly, when in 1981 the Repassage Gallery in Warsaw was closed because of martial law, Jung started to create a series of drawings and paintings about Saint Sebastian. In one of the photographs from the 1980s, he is shown in the pose of this saint. St. Sebastian has been associated through the ages with marginalized and persecuted queer people and with homoerotic expression in painting. It is not a coincidence that both Pane and Jung decided to identify in their late periods with the iconic 'gay' saint of outsiders.²⁸

Spirituality has here a crucial function on two levels. Firstly, Pane and Jung referenced Christian iconography and theology of suffering and desire to express an existential and political reflection on injustice, violence, and homophobia. Identifying with the martyrs of a religion that officially rejects queers allowed them to queer Catholicism, discovering in it values relevant to non-heteronormative people. Catholicism also provided them with a language of the body and emotions that enabled the expression of extreme psychosomatic and metaphysical experiences.

On a second level, the spirituality of love and friendship played an important role in their performances, which pointed out the role of human empathy and interdependence. The relation-

al nature was strongly spiritual, emphasizing the connection between the personal and the spiritual. They both started from the body but directed their art towards the transcendent, which was in line not only with Catholicism but also with the counter-culture and its interest in Eastern spirituality. This transcendental aspect of their art gave it an aura of mystery. The spiritual character is also indicated by the ritualistic nature of the performances, so it was body art with a spiritual, existential, amorous, and political, multi-level dimension.

So far critics have found it so easy to universalize the radical gestures of Pane and Jung, in her case interpreting them as paradigms of religious ritual, rebellion against the alienation of the individual, and opposition to anesthetized society and capitalist patriarchy. Similarly, in Jung's case, this translation into universalized simplicities is achieved in a discourse about spiritual awakening, authentic human contact, and the neo-avant-garde language of performance art. Yet they were both queer performance artists who enacted the concepts of erotic and amorous differences. In the 1970s both artists were gay and lesbian subjects working in the paradigm of same-sex desire and love, and consciously queering the spaces of art and art institutions in which they performed. It was a time when being open about queer sexuality was both pioneering and transgressive and this has carried the resonance of their work into the present day.

Both were performers of the 1970s, when the private was political, and when the practitioners of body art followed a code of ethical and social responsibility. For Pane and Jung their intimate partners played a role in their performances, connecting art and life in a countercultural spirit. Their respective private lives were queer and from this, we can infer that the subtle politics of their art must have been the same. Their great themes were love and the intimate relations between people connected by love. Pane expressed it through suffering and the exposition of the wound; Jung through the psychodrama of human contact and erotic touch. Theirs was an ethical position in art

because they considered art to function as a link between people and both explored the relationship between their bodies and the collective body. Their performances reached a community of sensitivity and compassion that is an essential component in any social change that aspires to equality and justice.

In this analysis, I intended to emphasize the queer dimension of their performances, and the themes of same-sex love, desire, and subjectivity. It is important to note that even in studies devoted to radical performance art, a hetero-normative approach remains dominant when conceptualizing the subject of love and relationships in performance art of the 1970s. The field is dominated by Marina Abramović and Ulay's actions that reflect their relationship and the vicissitudes of love, particularly in the famous series of *Relation Works* (1976–1988).²⁹ Gina Pane and Krzysztof Jung not only worked on the subject of same-sex amorous relationships in their art but also expanded the experiences and spaces of love and intimacy along queer trajectories, which for us today is significant both in political and private terms. All that remains of their work are descriptions and photographs of mysterious actions: we can only imagine the pain and the pleasures.

Notes

- ¹ Sarah Wilson, "Monsieur Venus: Michel Journiac and Love," in K. Scott, & C. Arscott, eds., *Art and Sexuality: The Manifestations of Venus* (Oxford: Oxford University Press, 2001), 162-165.
- ² Paul Preciado, "The Ocaña We Deserve. Conceptualism, Sexual Insubordination, and Performance Politics," *Stedelijk Studies* 3 (2015), accessed March 10, 2020, <https://stedelijkstudies.com/journal/preciado-ocana-deserve/>.
- ³ Paweł Leszkowicz, "The Male Nude as a Queer Feminist Iconography in Contemporary Polish Art," in Amelia Jones and Erin Silver, eds., *Otherwise. Imagining Queer Feminist Art Histories* (Manchester: Manchester University Press, 2016), 187.
- ⁴ Tomasz Kitlinski, *Dream Democracy? A Philosophy of Horror, Hope and Hospitality in Art and Action* (Lublin: Maria Curie-Skłodowska University Press, 2014), 214.
- ⁵ Maryla Sitkowska, ed., *Sigma, Galeria Repassage, Repassage 2, Repassage*, exhibition catalogue, (Warszawa: Zachęta National Gallery, 1993), 4-15.
- ⁶ Grzegorz Kowalski and Maryla Sitkowska, eds., *Krzysztof Jung (1951-1998)* (Warsaw: Xawery Dunikowski Museum, 2001), 65-8. Exhibition catalogue.
- ⁷ Jean Laplanche, *Essays on Otherness* (London and New York: Routledge, 1998), 238-250.
- ⁸ Kowalski and Sitkowska, eds., *Krzysztof Jung*, 90-6.
- ⁹ Ewa Mazierska, "Od homoseksualisty do geja: konstrukcja „innych seksualności” w polskim kinie okresu PRL-u," in Sebastian Jagielski and Agnieszka Morstin-Popławska, eds., *Ciało i seksualność w kinie polskim* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2009), 43-50.
- ¹⁰ Jennifer Blessing, "Some Notes on Gina Pane's Wounds." In *Gina Pane* (Bristol: John Hansard Gallery, University of Southampton, Arnolfini, 2002), 25. Exhibition catalogue.
- ¹¹ Jacques Girard, *Le Mouvement homosexuel en France, 1945-1980* (Paris: Éditions SYROS, 1981), 142-5.
- ¹² Gina Pane, "Lettre à un(e) inconnu(e)," *Artitudes International*, no.15/17 (October/December 1974): 34.
- ¹³ Kathy O'Dell, *Contact with the Skin. Masochism, Performance Art and the 1970s* (Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1998), 1-10.
- ¹⁴ Inge Linder-Gaillard, "Stigmata, Icons and Reliquaries: Messages from St. Gina," in *Gina Pane* (Bristol: John Hansard Gallery, University of Southampton, Arnolfini, 2002), 52. Exhibition catalogue.
- ¹⁵ Paweł Leszkowicz, "Female St. Sebastian: Parallel lines in the radical lesbian art of Gina Pane and Catherine Opie," accessed January 10, 2020, http://interalia.org.pl/en/artykuly/2010_5/07_female_st_sebastian_parallel_lines_in_the_radical_lesbian_art_of_gina_pane.htm.
- ¹⁶ O'Dell, *Contact with the Skin*, 10-15.
- ¹⁷ Lea Vergine, *Body Art and Performance. The Body as a Language* (Milano: Skira, 2000), 197.
- ¹⁸ Blessing, "Some Notes on Gina Pane's Wounds," 34.
- ¹⁹ Blessing, "Some Notes on Gina Pane's Wounds," 26.
- ²⁰ Blessing, "Some Notes on Gina Pane's Wounds," 39.
- ²¹ Lea Vergine, "Interview with Gina Pane," in *Gina Pane: Partitions Opere Multimedia 1984-85* (Milan: Mazzotta, 1985), 49. Exhibition catalogue.
- ²² Linder-Gaillard, "Stigmata, Icons and Reliquaries: Messages from St. Gina," 52.
- ²³ Anne Tronche, "If someone is here, they are present," in *Gina Pane* (Bristol: John Hansard Gallery, University of Southampton, Arnolfini, 2002), 68. Exhibition catalogue.
- ²⁴ Tronche, "If someone is here, they are present," 68.
- ²⁵ Jonathan D. Katz, "John Cage's Queer Silence; or, How to Avoid Making Matters Worse," in *Writings Through John Cage: Music, Poetry and Art*, Bernstein and Hatch, eds. (Chicago: University of Chicago Press, 2001), 41-61.
- ²⁶ Blessing, "Some Notes on Gina Pane's Wounds," 30.
- ²⁷ Linder-Gaillard, "Stigmata, Icons and Reliquaries: Messages from St. Gina," 50.
- ²⁸ Richard A. Kaye, "Losing his Religion. Saint Sebastian as Contemporary Gay Martyr," in Peter Horne, ed., *Outlooks. Lesbian and Gay Sexualities and Visual Culture* (London, New York: Routledge, 1996), 86-105.
- ²⁹ Therefore I am not comparing the Abramovic/Ulay work to Pane's and Jung's actions, as I would consider it inscribing the queer artists in the dominant and already established heteronormative framework.

Bibliography

- Blessing, Jennifer. "Some Notes on Gina Pane's Wounds." In *Gina Pane*, 25-39. Bristol: John Hansard Gallery, University of Southampton, Arnolfini, 2002. Exhib. cat.
- Girard, Jacques. *Le Mouvement homosexuel en France, 1945-1980*. Paris: Éditions SYROS, 1981.
- Katz, Jonathan D. "John Cage's Queer Silence; or, How to Avoid Making Matters Worse." In *Writings Through John Cage: Music, Poetry and Art*, 41-61. Edited by Bernstein and Hatch. Chicago: University of Chicago Press, 2001.
- Kaye, Richard A. "Losing his Religion. Saint Sebastian as Contemporary Gay Martyr." In Peter Horne, ed. *Outlooks. Lesbian and Gay Sexualities and Visual Culture*, 86-105. London, New York: Routledge, 1996.
- Kitlinski, Tomasz. *Dream Democracy? A Philosophy of Horror, Hope and Hospitality in Art and Action*. Lublin: Maria Curie-Skłodowska University Press, 2014.
- Kowalski, Grzegorz and Maryla Sitkowska, eds. *Krzysztof Jung (1951-1998)*. Warszawa: Xawery Dunikowski Museum, 2001. Exhib. cat.
- Laplanche, Jean. *Essays on Otherness*. London and New York: Routledge, 1998.
- Leszkowicz, Paweł. "The Male Nude as a Queer Feminist Iconography in Contemporary Polish Art." In Amelia Jones and Erin Silver, eds. *Otherwise. Imagining Queer Feminist Art Histories, 185-204*. Manchester: Manchester University Press, 2016.
- Leszkowicz, Paweł. "Female St. Sebastian: Parallel lines in the radical lesbian art of Gina Pane and Catherine Opie." Accessed January 10, 2020. http://interalia.org.pl/en/artykuly/2010_5/07_female_st_sebastian_parallel_lines_in_the_radical_lesbian_art_of_gina_pane.htm.
- Linder-Gaillard, Inge. "Stigmata, Icons and Reliquaries: Messages from St. Gina." In *Gina Pane*, 50-61. Bristol: John Hansard Gallery, University of Southampton, Arnolfini, 2002. Exhib. cat.
- Mazierska, Ewa. "Od homoseksualisty do geja: konstrukcja »innych seksualności« w polskim kinie okresu PRL-u." In Sebastian Jagielski and Agnieszka Morstin-Popławska, eds. *Ciało i seksualność w kinie polskim*, 43-63. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2009.
- O'Dell, Kathy. *Contact with the Skin. Masochism, Performance Art and the 1970s*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1998.
- Pane, Gina. "Lettre à un(e) inconnu(e)." *Artitudes International*, no.15/17 (October/December 1974): 32-35.
- Preciado, Paul. "The Ocaña We Deserve. Conceptualism, Sexual Insubordination, and Performance Politics." *Stedelijk Studies* 3 (2015). Accessed March 10, 2020. <https://stedelijkstudies.com/journal/preciado-ocana-deserve/>
- Sitkowska, Maryla ed. *Sigma, Galeria Repassage, Repassage 2, Re'Repassage*. Warszawa: Zachęta National Gallery, 1993. Exhib. cat.
- Tronche, Anne. "If someone is here, they are present." In *Gina Pane*, 58-70. Bristol: John Hansard Gallery, University of Southampton, Arnolfini, 2002. Exhib. cat.
- Wilson, Sarah. "Monsieur Venus: Michel Journiac and Love." In K. Scott, & C. Arscott, eds. *Art and Sexuality: The Manifestations of Venus*, 160-175. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Vergine, Lea. *Body Art and Performance. The Body as a Language*. Milano: Skira, 2000.



**GALERIA
IM. ANDRZEJA PIERZGALSKIEGO.
DOKUMENTY ARTYSTÓW 10**

**ANDRZEJ PIERZGALSKI GALLERY.
ARTISTS' DOCUMENTS 10**

GALERIE DÉDIÉE
À ANDRZEJ PIERZGALSKI.
DOCUMENTS D'ARTISTES 10

Leszek BROGOWSKI

HIPOTEZY PROGRAMOWE 10 / PROGRAMME ASSUMPTIONS 10 / HYPOTHÈSES DE PROGRAMME 10

■ Moja fascynacja pracą Ad Reinhardta – jego postawą i jego malarstwem, tekstami poetyckimi, a jednocześnie teoretycznymi – nie osłabła od pięćdziesięciu lat. Wydaje mi się, że to Andrzej Szewczyk pożyczył mi egzemplarz świeżo wydanej książki *Art-as-Art. The selected writings of Ad Reinhardt*, należący do Galerii Foksal. Pierwszym tego efektem był tekst wydrukowany w *Miesięczniku Literackim* w sierpniu 1982 roku. To, że jego tytuł zmieniono bez mojej zgody, było dla mnie najmniejszym zmartwieniem, ponieważ od stanu wojennego ogłoszonego w grudniu 1981 roku uczestniczyłem w bojkocie kultury oficjalnej i zwróciłem się do redakcji pisma o wycofanie mojego eseju. Czasy były skomplikowane, a ten 190 numer pisma miał oznaczać powrót do ‘normalnego życia.’ Nie przypadkiem w stopce redakcyjnej widnieje tylko – bez składu redakcji, która prawdopodobnie złożyła wypowiedzenie – nazwisko redaktora naczelnego, Włodzimierza Sokorskiego, generała brygady, byłego ministra kultury, ówczesnego zastępcy członka Komitetu Centralnego partii komunistycznej, który nie wstydził się stanu wojennego. Uznając tę niechcianą publikację za niebyłą, przygotowałem i w roku 1984 wydałem stustronicowy samizdat, zawierający moje tłumaczenia

27 tekstów Reinhardta, planszę tego artysty *How to Look at Modern Art in America*, jak również wspomniany artykuł w zmienionej wersji: „Ad Reinhardt: robotnik w malarstwie i odkrywca idei.” Tadeusz Mysłowski skontaktował mnie z Ritą Reinhardt, od której uzyskałem potrzebne upoważnienia, sformułowane odręcznie w liście... napisanym po polsku. Publikacja ta wpisywała się w działania, które prowadziłem na polu konspiracyjnie od czasu zamknięcia Galerii GN, którą założyłem w 1978 roku, i prowadziłem w Gdańsku przez cztery lata, a którą ostatecznie zamknąłem 13 grudnia 1981 roku.

Studia filozoficzne, podjęte w roku 1985, otworzyły mi oczy na nowe aspekty sztuki Reinhardta. Moje pierwsze zakochanie w tej dwójce praktyce malarza i teoretyka było przede wszystkim wywołane poglądem, że sztuka nie musi się ograniczać do wyrażania przeżyć i że można ją uprawiać inaczej, jako formę refleksji prowadzonej co prawda w języku, lecz uruchamiając i wyposażając w znaczenia elementy zmysłowe i materialne (formy, przedmioty, gesty, zdjęcia, dokumenty, druki itp.). Moje pierwsze życie artysty, między rokiem 1975 a 1985, opierało się właśnie na tej możliwości, która wzięła górę w mo-

jej praktyce. Pociągnęła mnie nawet w kierunku sztuki, gdyż – w przeciwnym razie – nie miałem niczego do ‘wyrażania,’ a w końcu zaprowadziła mnie na studia filozoficzne we Francji.

Zanurzenie się w historii filozofii pozwoliło mi zrazu ugruntować rozumienie procedur desubiektywizacji sztuki u Reinhardta, z jednej strony poprzez interpretowanie historii (mówienie ‘nie’ temu, co już zrobiono), a z drugiej strony poprzez język, który staje się właściwym polem inwencji (lub twórczości, jak kto woli), również w malarstwie, co zapowiada protokoły konceptualne. To nowe odczytanie sztuki twórcy zostało zapisane w nowym eseju: „Ad Reinhardt: la peinture et l’écrit” [Ad Reinhardt: malarstwo i pismo], który opublikowałem w 1996 roku w piśmie *Recherches poétiques*, kierowanym wtedy przez Richarda Conte. Z inicjatywy Doroty Czerner został on przełożony na angielski i opublikowany w Stanach Zjednoczonych w piśmie *The Open Space Magazine* w roku 2005.

Wnioski zawarte w tej ostatniej publikacji zapowiadały już, że w studiach nad Reinhardtem niezbędne będzie odwoływanie się do tradycji anarchistycznej. Istotnie, stopniowo odkrywałem, że jego teksty zawierały tyle samo domyślnych odniesień do filozofii Georga W. F. Hegla, co do pisarzy uznawanych za mniej lub bardziej anarchistycznych: Pierre’a-Josepha Proudhona, Michaila Bakunina, Alberta Camusa, Benjamin’a Péreta, ale również Oscara Wilde’a czy Paula Gauguina. To była metoda przyswojona sobie przez Reinhardta: kryptocyty lub przeinaczenia cytatów pozwalały mu nie mówić nic innego, jak to, co inni artyści powiedzieli już wcześniej jako artyści: „Nie wygłosiłem żadnego oryginalnego stwierdzenia. Wszystkie pochodzą od artystów, którzy mówili podobne rzeczy jako artyści” (1966). Te odkrycia stały się inspiracją dla książki *Ad Reinhardt. Peinture moderne et responsabilité esthétique* [Ad Reinhardt. Malarstwo nowoczesne a odpowiedzialność estetyczna], wydanej w 2011 roku dzięki przyjaźni i uporowi Cyrille’a Haberta, ówczesnego dyrektora wydawnictwa La Transparence w Chatou.

Ad Reinhardt Foundation zaczęła w tym czasie udostępniać nowe, niepublikowane źródła dotyczące artysty: jego listy, notatki, wykłady i wywiady, katalogi jego prywatnej biblioteki, ale również jego prace jako rysownika. Niektóre nagrania zostały spisane na moją prośbę, lecz życzliwość Anny Reinhardt dalece wykraczała poza pracę polegającą na upublicznianiu archiwów. Nie dzieląc moich interpretacji, wspierała moje badania, a przede wszystkim zezwoliła na zilustrowanie książki mojego autorstwa wieloma rysunkami satyrycznymi Reinhardta. W sposób zabawny a zarazem trafny komentowały i objaśniały one sztukę nowoczesną z amerykańskiego punktu widzenia. Miałem bowiem przekonanie, że czarne obrazy artysty nie nadawały się do reprodukcji (co wyczytałem bezpośrednio z jego tekstów), stąd wybór *cartoons* w celu zilustrowania książki.

Jednakże główne tezy tej książki dotyczą czarnego malarstwa Reinhardta, a zwłaszcza jego praktyki przemalowywania własnych obrazów, kiedy wracały one do pracowni ze śladami i odciśkami powstałymi w wyniku manipulowania, transportu lub reakcji widzów w trakcie ich publicznych prezentacji – był to moim zdaniem jeden z najbardziej subwersywnych aspektów jego sztuki, często pomijany milczeniem. O ile bowiem jego wynalazki malarskie dokonują się w języku, o tyle realizacja czarnych obrazów staje się niejako aktem egzystencjalnego poświadczenia, podczas gdy obraz-przedmiot staje się z kolei drugorzędny – i niereprodukowalny – w stosunku do całego życia artysty, poświęconego interpretowaniu sztuki. To dlatego nikt inny nie mógłby wykonać jego czarnych obrazów za niego – powiedział Reinhardt Bruce’owi Glaserowi – podczas gdy protokoły konceptualne mogły być często realizowane przez kogokolwiek, czasem z paroma ograniczeniami... Zwłaszcza gdy ów ‘ktokolwiek’ zapłacił artyście honorarium.

Moja książka z 2011 roku zaczynała się zatem od analizy dyskursu, a mianowicie od porównania tekstów artysty z pismami Hegla z jednej, a tekstami anarchistycznymi z drugiej strony. Kończyła się zaś paroma konkluzjami, jakie można wy-

ciągnąć na temat sztuki nowoczesnej, tej, którą Reinhardt uprawiał i interpretował, a którą objaśniał w swojej serii *How to Look at*. Sztuka nowoczesna daje artyście wolność, którą można interpretować jako nieograniczoną tylko wtedy, gdy pojmuje się ją jako wolność racjonalną, przemyślaną i powiązaną z historią, którą interpretuje. Sztuka jest zatem korzystaniem z autonomii, natomiast dzieła sztuki nie są autonomiczne, ponieważ łączą się z historią, przynajmniej taką, jak analizuje ją i rozumie artysta. Malowanie wyłącznie czarnych obrazów bez ich uprawomocnienia przez całą interpretację historii, z której wynikają, nie miałyby żadnego sensu. Bo czego byłoby to poświadczenie? Dlatego też, w przeciwieństwie do konceptualistów, Reinhardt nie dopuszcza możliwości, aby zatrudnić kogoś innego jako podwykonawcę do malowania swoich obrazów. Lecz jest to powód etyczny (nie należy tego czynić), a nie praktyczny (nic nie stoi temu na przeszkodzie), ponieważ projekt nowoczesności, nawet niedokończony, opiera się na rozumie, racjonalności, zdolności człowieka do myślenia o sobie w kategoriach historii. To dlatego Reinhardt wprowadził w końcu pojęcie ‘odpowiedzialności estetycznej.’

Po ukazaniu się książki *Ad Reinhardt. Malarstwo nowoczesne a odpowiedzialność estetyczna* wydawało mi się, że moje badania nad Reinhardtem zostały definitywnie zakończone. Zaproszenie, jakie skierowali do mnie w 2022 roku Louise Duneton, Mathieu Boisadan i Olivier Deloignon z Haute École des Arts du Rhin (HEAR) w Strasburgu, wyrwało mnie z tego błogostanu. Organizowali oni jednodniowe seminarium na temat malarstwa i ilustracji, co przypomniało mi o tym, że w mojej książce satyryczne rysunki Reinhardta na temat sztuki nowoczesnej i właściwego sposobu patrzenia na nią nie zostały przeanalizowane. Nie było to jednak przeoczenie, książka nie była właściwym miejscem. Ich rola polegała na tym, że wносиły konkretny kontekst środowiska nowojorskiego, w obrębie którego rozgrywała się historia, jaką książka miała zbadać. Otóż ilustracje te stanowiły przeciwwagę, która może stawiać pod znakiem zapytania czystość i radykalizm jego czarnego malarstwa! Wyzwanie, jakim była próba zrozumienia powodów takiej roz-

bieżności, sprawiło, że otworzyłem rozdział, którego niniejsze dossier jest efektem. Podeszedłem do pytań, które mi się w ten sposób nasunęły, z etycznego punktu widzenia. Wyszedłem z założenia, że etyka była dla Reinhardta wymogiem intelektualnym w stosunku do rzeczywistości, którą należy interpretować, aby działać. Tzn. interpretować w całej jej złożoności i we wszystkich wymiarach, jakie się na nią składają: osobistym, artystycznym i kulturowym (co oczywiste), ale również społecznym, ekonomicznym, wychowawczym, politycznym itd. Ta perspektywa etyczna doprowadziła mnie w konsekwencji do ponownej refleksji nad Reinhardtowską koncepcją malarstwa jako praktyki powszechnej, wyeksponowaną już w książce z roku 2011. Tym razem jednak chciałem zrozumieć jej aspekt dezalienujący, który ukierunkował teraz moje badania nad rysunkami satyrycznymi i innymi pracami graficznymi, również tymi, które Reinhardt wykonał przed 1946 rokiem, kiedy to opublikował pierwszą *art page* zatytułowaną: *Jak patrzeć na sztukę w Ameryce*.

Tymczasem, po opublikowaniu mojej książki z 2011 roku, otrzymałem (do dziś niedrukowany) artykuł Davida Rybaka, który w swojej pracy dyplomowej napisanej w Académie des Beaux-Arts w Paryżu zajął się właśnie badaniem ilustracji, często zaczepnych i zaangażowanych politycznie na modłę lewicową, które Reinhardt wykonywał zwłaszcza będąc studentem. Aby dopełnić niniejsze wydanie galerii *Dokumenty artystów*, odnowiłem także kontakt z Margaux Verdet, której miałem okazję towarzyszyć w części jej drogi jako młodej badaczki w dziedzinie sztuki, a która zgodziła się ponownie zagłębić się w karykatury, poprzez które Reinhardt interpretował istotę i ewolucję sztuki nowoczesnej. Niech oboje zechcą przyjąć podziękowanie za wierność swoim przedmiotom badań. Lisa Cherkerzian pomogła mi nawiązać kontakt z Jasonem E. Hillem, autorem książki z 2018 roku zatytułowanej *Artist as Reporter. Weegee, Ad Reinhardt, and the PM News Picture*, który upoważnił nas uprzejmie do opublikowania poniżej jej fragmentów.

Mój referat z seminarium w Strasburgu został wydrukowany w maju 2024 roku, w numerze 4 pisma *Éclat*, wydanym przez studentów HEAR.

Tutaj jest on przetłumaczony na język polski. Jego tezy kładą mniejszy nacisk na wielorakie talenty Reinhardta-artysty niż na dezalienującą stronę jego prac, tak od siebie odległych, jak rysunki satyryczne – zjadliwe i zwariowane, oraz czarne malarstwo – radykalne i niezmiennie takie samo.

W konkluzjach, do których doprowadziły mnie te nowe badania, uderzająca okazała się dla mnie konstatacja, że oba aspekty twórczości artysty, nad którymi podjąłem pracę, a mianowicie jego ilustracje satyryczne, odnoszące się do kontekstu społeczno-politycznego i historycznego, a następnie, od roku 1946, do sztuki, oraz idea malarstwa jako programu działalności malarskiej wychodzącej poza ramy profesjonalnej pracowni i galerii sztuki, która może być uprawiana przez każdego, znalazły oddźwięk w sztuce, z którą obcowiałem od dawna, nie dostrzegając jej związku z Reinhardtem. Wnioski zawarte w tym tekście przywracają zatem sensowną ciągłość prac tego ostatniego i czterech artystów, których drogę próbowałem w ten sposób objaśnić: Claude’a Raulta, Bernarda Brunona, Ernesta T. i Laurenta Marissala. Poświęcona im dokumentacja będzie z powodów technicznych zaprezentowana w galerii numeru 32 w 2025 roku. Będzie to część II galerii poświęconej Reinhardtowi oraz temu, co współcześnie można nadal uznać za impuls, jaki nadał on dynamice sztuki.

■ My fascination with the work of Ad Reinhardt – with his stance, his painting, his texts so poetic and theoretical at the same time – has not faded for 50 years. I believe it was Andrzej Szewczyk who lent me a copy, borrowed from the Foksal Gallery, of *Art as Art. The selected writings of Ad Reinhardt*, which had just been released. This resulted in my text published in *Miesięcznik Literacki...* in August 1982. Its title having been changed without my consent was the least of my worries as since the imposition of Martial Law in December 1981, I had participated in the boycott of Polish official culture, and asked the journal to withdraw my essay. Times were complicated, and issue 190 of the magazine was to mark the return to ‘normal life.’ It was not a coincidence that only the name of the editor-in-chief remained in the masthead, but none of the members of the editorial board, most likely resigned. The man was Włodzimierz Sokorski - brigadier general and a former minister of culture, deputy member of the Central Committee of the PPR at the time, who was unashamed of the Martial Law. Having decided to treat this unwanted publication as non-existent, I prepared and published in 1984 a hundred-page long samizdat, comprising my translations of 27 texts by Reinhardt, the artist's cartoon *How to Look at Modern Art in America*, as well as the said article, revised: “Ad Reinhardt: The Painting Workman and Discoverer of Ideas.” Tadeusz Mysłowski put me in touch with Rita Reinhardt from whom I received the necessary authorizations in a letter... handwritten in Polish. This publication was part of the work that I had been doing semi-clandestinely since the closing of the GN Gallery which I established in Gdańsk in 1978, led for three years, and closed down for good on December 13, 1981.

The philosophy studies that I undertook in 1985 opened my eyes to new aspects of Reinhardt's art. My first love of this double practice - as a painter and a theoretician, was above all driven by the idea that art should not be limited to the expression of experiences, and that it can be practised differently – as certain reflection

carried out by means of language, of course, but also by organizing and rendering significant sensitive, material elements (shapes, objects, gestures, photos, documents, printed matter, etc.). My first life as an artist, between 1975 and 1985, was fuelled precisely by this notion which prevailed in my practice; in fact, it led me towards art as I had nothing to 'express' otherwise; and ultimately, it encouraged me to study philosophy in France. Diving deep into its history allowed me to strengthen my understanding of the desubjectivization strategies in Reinhardt's art – performed, on the one hand, through interpreting history (saying no to what has already been done), and, on the other hand, through language which becomes the proper sphere of invention (or creation, if you will), in painting as well, anticipating conceptual practices. I recorded this new reading of his art in my next essay, "Ad Reinhardt: Painting and Writing" which was published in 1996, in *Recherches poïétiques*, led by Richard Conte at that time. Thanks to Dorota Czermer, the text was translated into English and published in the United States, in *The Open Space Magazine*, 2005.

The conclusions of this latest publication brought to the fore a need for the studies of Reinhardt to refer to the anarchist tradition. Indeed, I was gradually unearthing in his writings as many implicit references to the philosophy of Georg W.F. Hegel as to writers identified more or less vaguely as anarchists: Pierre-Joseph Proudhon, Michel Bakunine, Albert Camus, Benjamin Péret, but also Oscar Wilde or Paul Gauguin. This was Reinhardt's assumed method: crypto-quotations or rendition of quotes. It allowed him to say nothing more than what other artists had already said as artists: "I haven't made a single original statement. They all come from artists who said such things as artists" (1966). These discoveries form the foundations of my book *Ad Reinhardt. Modern Painting and Aesthetic Responsibility*, published in 2011 thanks to the friendship and tenacity of Cyrille Habert, then the publishing director of Éditions

de la Transparence in Chatou. At that time, the Ad Reinhardt Foundation began to release new, previously unpublished sources relating to the artist: his letters, notes, conferences and interviews, catalogues of his personal library, but also his cartoons. At my request, several recordings were transcribed; however, Anna Reinhardt's generosity went well beyond the pursuit aimed at making the archives public: while not sharing my interpretations, she supported the research, and notably authorized the illustration of my book with a number of Reinhardt's satirical drawings which commented on, funnily yet fairly, and explained modern art from the American point of view. Indeed, I was convinced that the artist's black paintings were not reproducible, which I believe I had read in his writings, hence choosing the cartoons to illustrate the work.

However, the main theses of my book concern Reinhardt's black painting, particularly the practice of repainting his own paintings when they returned to the workshop, marked with traces and imprints due to their handling, transport or viewer reactions during public presentations. In my opinion, this is one of the most subversive aspects of his art, often overlooked. Since, if his pictorial inventions were made in the pit of language, the creation of black paintings seems an act of existential attestation, while the painting-as-object becomes secondary – and non-reproducible – against the entire life of an artist dedicated to the interpretation of art. This is why no one could make the black paintings for him, he told Bruce Glaser, as conceptual practices could often be performed by anyone, with certain constraints at times... notably when such a person has transferred their rights to the artist. Therefore, my 2011 book began with a discourse analysis, namely the comparison of the artist's writings with those of Hegel, on the one hand, and, on the other hand, with some anarchist writings. It ended with possible conclusions concerning modern art, that which Reinhardt practised and interpreted, as well as elaborated on in his *How to Look at* series. Modern art grants artists freedom that

can be deemed unlimited only if it is conceived as rational freedom, one that reflects and refers to the history it interprets. Art is, therefore, an exercise in autonomy, but works of art are not autonomous because they are linked to history, at least that is how the artist analyses and understands it. Simply painting black pictures, without founding their genuineness on the entire meaning of the history which they stem from, would make no sense, since what would that testify to? Also, unlike the conceptualists, Reinhardt did not take into the account the possibility that someone else could be employed to paint his works for him. However, the reason is ethical (one must not do it), not practical (nothing prevents one from doing it). For the project of modernity, even if it remains unfinished, is based on reason, on rationality, on human capacity to see themselves in the light of history. This is why, in the end, Reinhardt introduced the concept of aesthetic responsibility.

After the publication of *Ad Reinhardt. Modern Painting and Aesthetic Responsibility*, I thought my research on Reinhardt was completed. However, an invitation extended to me in 2022 by Louise Duneton, Mathieu Boisadan and Olivier Delavoine, from the Haute École des Arts du Rhin (HEAR) in Strasbourg put an end to that peace of mind. They were organizing a study day on painting and illustration, which reminded me that Reinhardt's satirical drawings concerning modern art and the proper way to look at it, had not been analysed in my book. Yet this was not an omission as the book was not meant to focus on the drawings: their role was to provide the context of the New York environment within which the story I set out to study had taken place. However, these illustrations constitute a counterweight which is enough to question the purity and radicality of the artist's black paintings! The challenge I undertook to understand the reasons for this inconsistency, ultimately led me to open another chapter which culminates in this dossier. It is from an ethical point of view that I approached the questions imposed on me, as I understand that Reinhardt found ethics an intellectual requirement in the

face of reality that one must interpret in order to act. That is to say, one must strive to understand it with its complexity, all its constituent aspects: personal, artistic and cultural, of course, but also social, economic, educational, political, etc. This ethical perspective made me re-examine Reinhardt's idea of painting as a popular practice, which I accentuated in the 2011 work, this time focusing on its disalienating quality, which also oriented my research on his satirical drawings and other graphic works, including those that Reinhardt produced before 1946 when the first 'art page:' *How to Look at Art in America* was published. However, it has occurred that after the publication of my 2011 book, I received an article, unpublished until today, by David Rybak who, in his thesis at the Académie des Beaux-Arts de Paris, set out to study precisely the illustrations, often combative and left-wing involved, that Reinhardt produced, mostly when he was a student. In order to complement this edition of the *Artists' Documents* gallery, I also reconnected with Margaux Verdet, whom I had the opportunity to accompany on a stage of her journey as a young art researcher, and who agreed to delve back into the subject of the caricatures by means of which Reinhardt interpreted the essence and future of modern art. I would like to thank both of them for staying true to their research subjects as well as for their contributions. Lisa Cherkerzian connected me with Jason E. Hill, the author of the 2018 book *Artist as Reporter. Weegee, Ad Reinhardt, and the PM News Picture*, who kindly granted us his permission to reproduce its fragments below.

My contribution to the study day in Strasbourg was published in May 2024 in issue 4 of the *Éclat* magazine, created by the HEAR students. It is here translated into Polish. Its assumptions put less emphasis on the multiple talents of Reinhardt-as-an-artist, and more on the disalienating aspect of his works - as distant from one another as the satirical, caustic and zany drawings, and the black painting, radical and always identical. While coming to the conclusions of this new research, I was struck to note that the two aspects of the

artist's work, which I proposed to work on - namely his satirical illustrations relating to the socio-political and historical context, then his art from 1946, as well as the idea of painting as a project of pictorial activity going beyond the constraints of a professional studio or an art gallery, capable of being practised by everyone - have found an echo in the art that I had been around for a long time without having associated it with Reinhardt. Thus, the conclusions of this text restore the continuity of meaning between the works of four artists whose careers I attempted to clarify in a similar manner: Claude Rutault, Bernard Brunon, Ernest T. and Laurent Marissal. The dossier dedicated to them will, for technical reasons, be presented as part of gallery number 32, in 2025; this will be part II of the set dedicated to Reinhardt and to what in today's art can still be considered the incitement that he imprinted onto the dynamics of art.

■ Ma fascination pour le travail d'Ad Reinhardt – par sa posture et sa peinture, par ses textes poétiques mais en même temps théoriques – n'a pas faibli depuis 50 ans. Je crois que c'est Andrzej Szewczyk qui m'a prêté un exemplaire appartenant à la galerie Foksal de *Art-as Art. The selected writings of Ad Reinhardt*, qui venait de paraître. Il en a résulté d'abord un texte publié dans *Miesięcznik literacki...* en août 1982. Que son titre ait été changé sans mon accord fut le moindre de mes soucis, car depuis la Loi martiale de décembre 1981, je participais au boycott de la culture officielle et ai demandé à la revue le retrait de mon essai. Les temps étaient compliqués, et ce n°190 de la revue devait marquer le retour à la 'vie normale.' Ce n'est pas par hasard que seul le nom du rédacteur en chef, sans le comité de rédaction probablement démissionnaire, apparaît dans l'ours: Włodzimierz Sokorski, brigadier-général et ancien ministre de la culture, membre suppléant du Comité central du PC polonais de l'époque, à qui la Loi martiale ne faisait pas honte. Considérant cette publication non voulue comme non advenue, j'ai préparé et publié en 1984 un samizdat de 100 pages, comportant mes traductions de 27 textes de Reinhardt, la planche de l'artiste *How to Look at Modern Art in America*, ainsi que ledit article, révisé: "Reinhardt: l'ouvrier en peintures et le découvreur d'idées." Tadeusz Mysłowski m'a mis en relation avec Rita Reinhardt dont j'ai reçu les autorisations nécessaires, rédigées à la main dans une lettre... écrite en polonais. Cette publication s'inscrivait dans le cadre des activités que je menais semi clandestinement depuis la fermeture de la galerie GN, que j'ai fondée en 1978, que j'ai dirigée pendant trois ans à Gdańsk et que j'ai fermée définitivement le 13 décembre 1981.

Les études de philosophie que j'ai entreprises en 1985 m'ont ouvert les yeux sur de nouveaux aspects de l'art d'Ad Reinhardt. Mes premiers amours de cette double pratique, de peintre et de théoricien, ont surtout été impulsés par l'idée selon laquelle l'art ne doit pas être contenu à l'expression des vécus, et qu'il peut

être pratiqué autrement, comme une forme de réflexion menée au sein du langage, certes, mais en mobilisant et en rendant signifiants des éléments sensibles et matériels (formes, objets, gestes, photos, documents, imprimés, etc.). Ma première vie d'artiste, entre 1975 et 1985, était portée, précisément, par cette possibilité qui l'a emporté dans ma pratique; elle m'a même entraîné vers l'art, car – sinon – je n'avais rien à 'exprimer,' et elle m'a finalement conduit aux études de philosophie en France. La plongée dans l'histoire de celle-ci m'a d'abord permis de renforcer la compréhension des procédures de la désobjectivisation de l'art chez Reinhardt, d'une part, à travers l'interprétation de l'histoire (dire non à ce qui a déjà été fait), et, d'autre part, à travers le langage qui devient le lieu propre de l'invention (de la création, si l'on veut), y compris en peinture, ce qui annonce les protocoles conceptuels. Cette nouvelle lecture de son art a été consignée dans un nouvel essai, "Ad Reinhardt: la peinture et l'écrit," que j'ai publié en 1996 dans *Recherches poïétiques*, dirigées alors par Richard Conte. À l'initiative de Dorota Czermer, il a été traduit en anglais et publié aux États-Unis dans la revue *The Open Space Magazine* en 2005.

Les conclusions de cette dernière publication annonçaient déjà la nécessité pour les études reinhardtiennes de se référer à la tradition anarchiste. En effet, je découvrais progressivement que ses écrits comportaient autant des références implicites à la philosophie de Georg W.F. Hegel qu'aux écrivains identifiés plus ou moins vaguement comme anarchistes : Pierre-Joseph Proudhon, Michel Bakounine, Albert Camus, Benjamin Péret, mais aussi Oscar Wilde ou Paul Gauguin. C'était la méthode assumée d'Reinhardt: les crypto-citations ou les détournements des citations lui permettaient de ne rien dire d'autre que ce que d'autres artistes avaient déjà dit en tant qu'artistes: "Je n'ai pas fait une seule déclaration originale. Elles viennent toutes des artistes qui ont dit des choses comme ça en tant qu'artistes" (1966). Ces découvertes ont été à l'origine du livre *Ad*

Reinhardt. Peinture moderne et responsabilité esthétique, publié en 2011 grâce à l'amitié et à la ténacité de Cyrille Habert, alors directeur des éditions de la Transparence à Chatou. La Ad Reinhardt Foundation a alors commencé à rendre accessibles de nouvelles sources inédites relatives à l'artiste: ses lettres, notes, conférences et entretiens, les catalogues de sa bibliothèque personnelle, mais aussi ses productions de cartooniste. Certains enregistrements ont été transcrits à ma demande, mais la générosité d'Anna Reinhardt allait bien au-delà de ce travail visant à rendre publiques les archives: sans partager mes interprétations, elle a soutenu mes recherches et a notamment autorisé à illustrer mon livre avec une quantité de dessins satiriques d'Reinhardt qui, de manière drôle et juste à la fois, commentaient et expliquaient l'art moderne du point de vue américain. En effet, ma conviction a été que les peintures noires de l'artiste n'étaient pas reproductibles, ce que je crois avoir lu directement dans ses écrits, d'où le choix des *cartoons* pour illustrer l'ouvrage.

Pourtant, les principales thèses de mon livre portent sur la peinture noire de Reinhardt, et tout particulièrement sur sa pratique de repeindre ses propres tableaux lorsqu'ils retournaient à l'atelier, marqués de traces et d'empreintes des manipulations, du transport ou des réactions de spectateurs lors de leurs présentations publiques; c'était selon moi un des aspects les plus subversifs de son art, souvent passé sous silence. Car si les inventions picturales se font dans le creux du langage, la réalisation des peintures noires devient comme un acte d'attestation existentielle, alors que la peinture-objet, elle, devient secondaire – et non-reproductible – par rapport à toute la vie d'artiste vouée à l'interprétation de l'art. C'est pour cela que personne d'autre ne pourrait réaliser ses peintures noires pour lui, dit-il à Bruce Glaser, tandis que les protocoles conceptuels pouvaient souvent être réalisés par quiconque, avec, parfois quelques contraintes... notamment lorsque ce quiconque a réglé à l'artiste ses droits. Mon livre de 2011 commençait donc par l'analyse

du discours, à savoir le rapprochement des écrits de l'artiste avec ceux de Hegel, d'une part, et, d'autre part, avec les écrits anarchistes, et il se terminait par quelques conclusions que l'on peut tirer sur l'art moderne, celui que Reinhardt pratiquait et interprétait, et qu'il explicitait dans sa série *How to Look at*. L'art moderne accorde à l'artiste une liberté que l'on peut considérer comme illimitée seulement si on la conçoit comme une liberté rationnelle, réfléchie et articulée à l'histoire qu'elle interprète. L'art est donc un exercice d'autonomie, mais les œuvres d'art, elles, ne sont pas autonomes, car elles s'articulent à l'histoire, telle du moins que l'artiste l'analyse et la comprend. Ne peindre que les tableaux noirs sans en fonder la légitimité par toute l'interprétation de l'histoire dont ils découlent n'aurait aucun sens, car de quoi serait-ce une attestation? Aussi, contrairement aux conceptualistes, Reinhardt ne conçoit pas la possibilité que quelqu'un d'autre puisse être employé comme ouvrier pour peindre ses tableaux. Mais c'est une raison éthique (on ne doit pas le faire) et non pratique (rien n'empêche de le faire), car le projet de la modernité, soit-il inachevé, est fondé sur la raison, sur la rationalité, sur la capacité qu'a l'homme de se penser à l'aune de l'histoire. C'est pourquoi Reinhardt a finalement introduit le concept de la responsabilité esthétique.

Après la parution d'*Ad Reinhardt. Peinture moderne et responsabilité esthétique*, je croyais mes recherches sur Reinhardt définitivement refermées. L'invitation que m'ont adressée en 2022 Louise Duneton, Mathieu Boisadan et Olivier Deloignon de la Haute école des arts du Rhin (HEAR) de Strasbourg ont mis un terme à ma quiétude. Ils organisaient une journée d'études sur la peinture et l'illustration, ce qui m'a rappelé que dans mon ouvrage les dessins satiriques de Reinhardt sur l'art moderne, et la bonne façon de regarder celui-ci, n'ont pas été analysés. Ce n'était pourtant pas un point aveugle, car ce n'était pas le lieu: leur rôle a été d'apporter le contexte concret du milieu new-yorkais au sein duquel se jouait le récit que l'ouvrage se proposait

d'étudier. Or, ces illustrations constituaient un contrepoids qui a de quoi interroger la pureté et la radicalité de sa peinture noire! Le défi entrepris pour comprendre les raisons d'un tel écart m'a finalement mené à ouvrir le chapitre dont le présent dossier est l'aboutissement. C'est du point de vue éthique que j'ai abordé les questions qui se sont ainsi imposées à moi, étant entendu que l'éthique était pour Reinhardt une exigence intellectuelle face à la réalité que l'on doit interpréter pour agir, c'est-à-dire que l'on doit interpréter dans toute sa complexité et dans toutes ses dimensions constitutives: personnelle, artistique et culturelle, certes, mais aussi sociale, économique, pédagogique, politique, etc. Cette perspective éthique m'a par conséquent conduit à réinterroger l'idée reinhardtienne de la peinture comme pratique populaire, déjà mise en valeur dans l'ouvrage de 2011, mais pour comprendre désormais sa qualité désaliénante, qui a également orienté mes recherches sur les dessins satiriques et autres travaux graphiques, y compris ceux que Reinhardt a réalisés avant 1946, date à laquelle a été publiée la première *art page: Comment regarder l'art en Amérique*. Or, il se trouve qu'après la publication de mon livre de 2011, j'ai reçu un article de David Rybak, inédit jusqu'à aujourd'hui, qui, dans son mémoire de fin d'études à l'académie des Beaux-Arts de Paris, s'est proposé d'étudier, précisément, les illustrations, souvent combatives et politiquement engagées à gauche, que Reinhardt réalisait notamment lorsqu'il était étudiant. Pour compléter la présente édition de la galerie du *Document d'artistes*, j'ai également repris contact avec Margaux Verdet, que j'ai eu l'opportunité d'accompagner sur une partie de son parcours de jeune chercheuse en art, et qui a accepté de se replonger dans les caricatures à travers lesquelles Reinhardt interprétait l'essence et le devenir de l'art moderne. Qu'ils soient tous les deux remerciés pour la fidélité à leurs objets de recherche et pour leurs contributions. Lisa Cherkerzian m'a mis en relation avec Jason E. Hill, auteur de l'ouvrage de 2018 *Artist as*

Reporter. Weegee, Ad Reinhardt, and the PM News Picture, qui nous a aimablement autorisés à reproduire ci-dessous des extraits.

Ma contribution à la journée d'étude à Strasbourg a été publiée en mai 2024 dans le n°4 de la revue *Éclat*, réalisée par les étudiants de la HEAR. Elle est traduite ici en polonais. Ses thèses insistent moins sur les multiples talents de Reinhardt-artiste que sur l'aspect désaliénant de ses productions aussi éloignées les unes des autres que les dessins satiriques, caustiques et loufoques, et la peinture noire, radicale et toujours identique à elle-même. Dans les conclusions auxquelles ces nouvelles recherches m'ont conduit, j'ai été frappé de constater que les deux aspects de la production de l'artiste sur lesquels je me suis proposé de travailler, à savoir ses illustrations satiriques relatives au contexte socio-politique et historique, puis sur l'art à partir de 1946, ainsi que l'idée d'une peinture comme projet d'activité picturale sortant du cadre de l'atelier professionnel et de la galerie d'art, et susceptible d'être pratiquée par tout un chacun, ont trouvé un écho dans l'art que je côtoyais depuis longtemps sans l'avoir mis en relation avec Reinhardt. Les conclusions de ce texte restituent donc une continuité de sens entre les travaux de celui-ci les quatre artistes dont j'ai tenté d'éclaircir ainsi les parcours: Claude Rutault, Bernard Brunon, Ernest T. et Laurent Marissal. Le dossier leur étant consacré sera, pour des raisons techniques, présenté dans la galerie du numéro 32 en 2025; ce sera la partie II d'un ensemble consacré à Reinhardt et à ce qui dans l'art d'aujourd'hui peut encore être considéré comme une impulsion qu'il a imprimé la dynamique de l'art.

PODZIĘKOWANIA

Redakcja *Sztuki i Dokumentacji* oraz autorzy składają serdeczne podziękowania Fundacji Ad Reinhardt za pomoc i wsparcie w przygotowaniu niniejszego wydania *Galerii Dokumentu Artystów*.

ACKNOWLEDGMENTS

The editors of *Art and Documentation* and the authors would like to thank the Ad Reinhardt Foundation for its help and support in preparing this issue of the Artists' Document Gallery.

REMERCIEMENTS

Les éditeurs d'*Art et Documentation* et les auteurs souhaitent remercier la Fondation Ad Reinhardt pour son aide et son soutien dans la préparation de ce numéro de la Galerie du Document d'Artistes.

*

Translation from French into Polish
by Tomasz Stróżyński

Translation from French into English,
and from Polish into English
by Katarzyna Podpora

Leszek Brogowski

Université Rennes 2

BYĆ ALBO NIE BYĆ SZTUKI: KARYKATURA POLITYCZNA I MALOWANIE DLA SIEBIE U AD REINHARDTA

Nic nie jest dość poważne,
aby brać to na poważnie.
Marcel Duchamp¹

To jest zbyt poważne,
aby brać to na poważnie.
Ad Reinhardt²

W 2011 roku opublikowałem książkę *Ad Reinhardt. Peinture moderne et responsabilité esthétique*³ [Ad Reinhardt. Malarstwo nowoczesne a odpowiedzialność estetyczna] poświęconą relacji, w jakiej malarstwo tego artysty, a w szczególności jego obrazy, pozostaje z historią. Lecz jest ona ilustrowana wyłącznie jego *comics* – rysunkami satyrycznymi, komiksami, karykaturami, za pomocą których starał się on ‘objaśniać’ sztukę nowoczesną. Ten dobór ilustracji opierał się nie tylko na wypowiedziach samego artysty, który uważał swoje czarne obrazy za niereprodukowalne, ale również na moim przekonaniu, że karykatury te są dokumentami artystycznymi, wnoszącymi elementy kontekstu nieodzowne dla zrozumienia przedstawionej w tej książce argumentacji. Związek między Reinhardtowską praktyką malarstwa a jego praktyką rysunków satyrycznych nie został wówczas sproblematyzowany, chociaż załączki takiej analizy – która wtedy mnie nie interesowała – były tam obecne. Zaproszenie na konferencję *Malarstwo a ilustracja*, zorgani-

zowaną przez HEAD w Strasburgu w roku 2022, dało mi sposobność przemyślenia na nowo tego związku, a w konsekwencji umożliwiło odkrycie nowego sposobu wpisania Reinhardta w historię (sztuki). Toteż można potraktować ten powrót do sprawy, którą uważałem za zamkniętą, jako dopisek do mojej książki – *addendum*, a nie sprostowanie. Przedstawię dwie główne tezy książki.

Po pierwsze według Reinhardta to nie doświadczenia życiowe, lecz historia stanowi rzeczywistość założycielską sztuki nowoczesnej: być twórcą znaczy wymyślać coś nowego względem historii; żeby zaś ją interpretować, trzeba posłużyć się językiem, zwłaszcza w formie manifestu, który staje się tym samym właściwym sposobem twórczości, także w malarstwie. „Coś, o czym się nie mówi, nie istnieje. Tylko słowo – powiada Harry – nadaje rzeczom istnienie realne.”⁴ Lektura przedmowy do powieści *Portret Doriana Graya*, napisanej przez samego Wilde’a, pozwala uświadomić sobie bliskość retoryki Reinhardta i irlandzkiego poety. Taki jest sens odsubiektywizowania proce-

dur twórczych wypracowanych przez Reinhardta: wyrażać sztukę-jako-sztukę zamiast utrzymywać, że płótno przyjmuje tajemniczy depozyt treści niewyraźnych. Jego program polegał na nie-mówieniu niczego innego, prócz tego, co artyści – artyści-jako-artyści, a nie jako jednostki ludzkie – powiedzieli już przed nim. Stąd jego teksty, składające się z wielu cytatów lub kryptocytatów: *powiedzieć* to, co inni artyści już mówili o sztuce – owszem, ale *uprawiać* sztukę inaczej, to znaczy interpretować przeszłość, aby zmieniać przestarzałe metody tworzenia. To paradoksalny wzorzec sztuki nowoczesnej, wieku rozumu i etyki: myśleć o historii – wraz z Georgiem W. F. Heglem – jako o pewnej całości, która udziela sensu swoim częściom i składnikom, aby powiedzieć na końcu nie – wraz pisarzami anarchistycznymi – temu, czym sztuka była w przeszłości.

Tutaj pojawia się druga teza: odpowiedzialność estetyczna artysty polega na uprawianiu sztuki jako korzystanie z wolności, ale z wolności rozumnej, tej, która uwzględnia uwarunkowania historyczne, jak u Hegla, a nie wolności, o jakiej myślał Kartezjusz, piętnowanej przez Leibniza jako kaprys. Wolność artysty to jego autonomia: nie powinien on być ani epigonem, który daje się nieść prądom, ani profesjonalistą, poszukującym doskonałości jej reguł, ani geniuszem, który narzuca arbitralnie swoje wybory. Lecz o ile artysta jest autonomiczny, będąc jedynym fundamentem wyborów artystycznych, jakich dokonuje, o tyle dzieła sztuki autonomiczne nie są, ponieważ są powiązane z dziejami procesu malarskiego w całej historii. Ten dualizm – autonomia artysty, ale uwarunkowanie historyczne jego dzieł – rodzi najbardziej subwersywne i nonkonformistyczne aspekty sztuki Reinhardta, często przemilczane. Kiedy Bruce Glaser pyta go w 1966 roku, czy ktoś inny mógłby malować te obrazy, odpowiada przecząco: czemu by to miało służyć, gdyby dana praca była oderwana od całej refleksji, która do niej doprowadziła? „Nie ma nieprzemyślanej pracy ani nieprzemyślanej nie-pracy. [No mindless working, no mindless non-working].”⁵ „Inni muszą tworzyć własne obrazy dla siebie.”⁶ Refleksja

i malowanie są zatem ważniejsze od wytwarzania przedmiotów artystycznych – dzieł, obrazów czy ilustracji.

Teksty Reinhardta są w konsekwencji nacechowane zaprzeczeniami i odrzuceniami, poczynając od „Abstract Art Refuses” z 1952 roku, ale już w roku 1943 wybiera abstrakcję i mówi nie ilustracji.⁷ Jak zatem wyjaśnić to, że w jego ewolucji malarskiej ostatni obraz w jasnych barwach pochodzi z 1953 roku, jednak jego *comics* są tworzone aż do roku 1956?⁸ Istotnie, ewolucja praktyki malarskiej Reinhardta od 1930 roku powiązana jest ze studiowaniem i interpretowaniem historycznych cykli ewolucji malarstwa; w jego własnym malarstwie figuracja zanika szybko. Gest i ekspresja z czasem zajmują coraz mniej miejsca, gamy chromatyczne ewoluują w stronę monochromatyzmu, a monochromatyzm stopniowo ciemnieje. Faktura i kompozycja są marginalizowane, a potem zostają wyeliminowane. Kwadratowy kształt płótna ustala się na pięciu stopach, czyli dokładnie mówiąc na sześćdziesięciu calach: „wysokie jak mężczyzna, szerokie jak mężczyzna z rozłożonymi ramionami”⁹ (152,4 cm – nawet jeśli według dzisiejszych standardów nie jest to dużo). Około roku 1935, Reinhardt porzuca definitywnie figurację na rzecz „postkubistycznej abstrakcji”; geometria oznacza odrzucenie dominującego w tym czasie ekspresjonizmu malarskiego, a ostatni obraz niegeometryczny pochodzi z 1950 roku. Równolegle, w połowie lat czterdziestych, jego malarstwo staje się powoli monochromatyczne, aż do pierwszej serii obrazów czarnych, matowych, z 1950 roku. Zaczynają stopniowo dominować symetria i trójpodział, jasne rejestry barwne znikają już w roku 1953, a około roku 1960 jego obrazy stają się nieredukowalne:

Płótno kwadratowe (*neutralne, bez formy*),
(...) (*ani duże, ani małe, bezwymiarowe*),
trójpodział (*żadnej kompozycji*), forma
horyzontalna negująca formę wertykalną
(*bez kształtów, bez góry, bez dołu, bez kierunków*), trzy barwy (*mniej więcej*) ciemne
(*żadnej jasności*) i nieskontrastowane (*bez*

kolorów); ślad pędzla kreśli, aby zmasać ślady pędzla; powierzchnia matowa, płaska, namalowana odręcznie (*bez połysku, bez faktury, nielinearna, ani hard edge, ani soft edge*), [plótno], które nie odbija otoczenia – malowidło czyste, abstrakcyjne, nieobiektywne, pozaczasowe, nieprze-strzenne, nieewolucyjne, bez powiązań, bezinteresowne – obiekt, który jest świadomy siebie (*brak nieświadomości*), idealny, transcendentny, nieświadomy żadnej innej rzeczy poza sztuką (*absolutnie żadnej antysztuki*).¹⁰

Reinhardtowi nie pozostawało więc nic innego, jak malowanie takich właśnie płócien, na co poświęcił ostatnich sześć lat życia. Malowanie jest zatem procesem, owocem długiej praktyki refleksyjnej prowadzącej do stopniowego wypracowania pewnej formy klasycznej: „Jedyna intensywność i jedyna doskonałość wynikają tylko z przygotowania, z uwagi i z rutynowego powtarzania, długiego i samotnego” – pisze Reinhardt. „Jedyna wolność urzeczywistnia się tylko dzięki najściślejszej dyscyplinie artystycznej i poprzez najbardziej jednostajny rytuał odbywający się w pracowni.”¹¹ Jego teksty, zawierające rozmaite formy negacji (odrzuć, odmów i refutację, potępienie, wyrazy pogardy, sprzeczności, antytezy itp.), przyrównywano niesłusznie do teologii negatywnej: na temat bytu czy absolutu nie możemy powiedzieć, czym on jest, lecz możemy powiedzieć, czym nie jest (Platon, Plotyn, Pseudo-Dionizy Areopagita itp.). W rzeczywistości pisma Reinhardta odwołują się do tego, czym niegdyś była sztuka, aby wyrazić to, czym jego własna sztuka już nie będzie (wzorzec sztuki nowoczesnej). A wszystko po to, by wytyczyć nowe pole twórcze, które artysta zdobył, na którym praca może być wolna od alienacji, a mimo to powtarzalna, ponieważ została całkowicie przemyślana i uwolniona od niewybranych i niechcianych ograniczeń.

Reinhardt podchodzi do malarstwa od strony procesu: malarskiego, historycznego i intelektualnego, nierozzerwalnie związanego z rezultatem:

czarnym obrazem. Aby w pełni ocenić, o co toczy się gra, jak również przeanalizować jej spójność, trzeba uchwycić ciągłość jego ostatnich deklaracji na ten temat w stosunku do tekstów wcześniejszych, kiedy efekt procesu był dopiero projektem. W „Abstract Painting, Sixty by Sixty Inches Square,” tekście opublikowanym w roku 1966, artysta kładzie od początku nacisk na ten proces.

Ten obraz jest moim obrazem, jeżeli to ja go maluję.

Ten obraz jest twoim obrazem, jeżeli ty go malujesz.

Ten obraz jest obrazem jakiegokolwiek malarza.

Ten obraz jest obrazem kogokolwiek, z kilkoma wyjątkami.

Ten obraz jest osobisty, nieosobisty, ponadosobisty.¹²

Słowa te nabierają szczególnego znaczenia właśnie w świetle intuicji artysty wyrażonych dwadzieścia lat wcześniej. Przywołując Marksa i Mondriana, którzy zapowiadali roztopienie dzieł sztuki w otoczeniu, które samo stanie się ‘rzeczywistością estetyczną,’ Reinhardt włącza te poglądy w pewien projekt polityczny sztuki.

Moim zdaniem, niepotrzebne już jest łączenie ‘powodu malowania’ i ‘powodu ilustrowania.’ Robię jedno lub drugie w całkiem odmiennych celach. Nie ma dla mnie nic bardziej patetycznego od artysty, który swymi ‘obrazami w ramach’ próbuje rywalizować z obrazami w ilustrowanych magazynach i filmach, i który równocześnie próbuje nadążyć za rytmem ogromnie swobodnego i stymulującego malarstwa abstrakcyjnego, które z każdym rokiem staje się mniej prywatne, włączając aktywnie coraz więcej ludzi w coraz bardziej demokratyczną działalność twórczą.¹³

W tym akapicie są zarysowane dwa przeznaczenia sztuki. Jedno wydaje się związane z oczekiwaniem rewolucji estetycznej, w której potencjalnie uczestniczyłby każdy, przyczyniając się w sposób twórczy do określania form swego otoczenia życiowego. Nawet jeśli o takiej rewolu-

cji myślano raczej w związku z otoczeniem urbanistycznym (przykładem – późniejsza o parę lat ‘urbanistyka unitarna’ Międzynarodówki Sytuacionistycznej), to dla Reinhardta malowanie miało się stać coraz bardziej popularną praktyką przynoszącą radość i spełnienie. Taką, do której każdy mógłby się przyłączyć, tworząc własne środowisko. Jeżeli nie uznamy tej idei za naiwną, przykład Reinhardta zachęca nas do zastanowienia nad przyszłością tych intuicji w sztuce. Proponujemy tutaj przyjrzyć się pracom Claude’a Rutaulta i Bernarda Brunona jako możliwym rozwinięciom tych idei.

Drugi kierunek nakreślony przez Reinhardta w 1943 roku polega na przeciwstawieniu malarstwa ilustracji, a ja połączyłem je przecież w mojej książce z 2011 roku, nie analizując wszak szczegółowo tego wyboru. Wypada zatem wyraźniej uchwycić powody tego przeciwstawienia. Jakiej są one natury: artystycznej? historycznej? politycznej? kulturowej? Przypomnijmy, że już w latach trzydziestych dwudziestego wieku, tworząc swoje ‘obrazy bez tematów’ (*painting about nothing*¹⁴), Reinhardt wykonywał równocześnie wiele projektów graficznych i karykatur politycznych, do momentu, gdy nie wyrzucono go z pisma *PM* w 1946 roku.¹⁵ W roku 1944 sporządził dwanaście ilustracji do edukacyjnej broszury Ruth Benedict *The Races of Mankind*, której zakaz dystrybucji w siłach zbrojnych próbował przeforsować pewien amerykański kongresman – powodem było ukazanie Adama z pępkiem na pierwszej z ilustracji! Tygodnik *Time* zreprodukował wówczas Adama Michała Anioła, też przedstawionego z pępkiem, „rozstrzygając kwestię »wolności opinii« w skali ogólnokrajowej,”¹⁶ zauważa artysta w *Chronology by Ad Reinhardt*. Ta anegdota dotyczy ilustracji i jej potencjalnej siły w zastosowaniach, jakie czyni z niej prasa, a szerzej – przemysł obrazu. I zachęca do zastanowienia się, czy przeciwstawianie ilustracji abstrakcji dotyczy wyłącznie obecności lub nie form figuratywnych, czy też związane jest raczej ze społecznymi sposobami jej wykorzystania. Przedstawienie figuratywne w malarstwie – ilustracja – zawsze stanowiło w swych dziejach

ważną dziedzinę budowania wiedzy zmysłowej, wynalazków formalnych czy systemów znaczących. Lecz jakie przedstawienie figuratywne można jeszcze, w drugiej połowie dwudziestego wieku, oprawić zasadnie w złożone ramy i eksponować w muzeum sztuki? Chodzi być może o to, jakie artystyczne użytki z ilustracji można jeszcze uznawać za zasadne, kiedy ilustracja stała się materiałą rozmaitych gałęzi przemysłu, w tym przemysłu prasowego, reklamowego czy filmowego. Niezależnie od odpowiedzi, jakiej sam Reinhardt udziela na to pytanie, pracując jako grafik dla czasopism, jako ilustrator dla wydawnictw czy jako autor *comics* na temat sztuki nowoczesnej, zastanowimy się tutaj nad ilustracją w sztuce na przykładzie praktyki artystów współczesnych, Taroopa & Głabela z jednej, a Laurenta Marissala z drugiej strony. Po to, by lepiej uchwycić występujące u Reinhardta napięcie między *paintings* (malowidłami) i *pictures* (obrazami, ilustracjami).

Reinhardt jest znany przede wszystkim ze swych obrazów czarnych, znaku jego artystycznego radykalizmu, ale jest też coraz bardziej uznany jako twórca serii komiksów/rysunków/kolaży na temat sztuki nowoczesnej. Świadczy o tym choćby wystawa *Hard to Picture. A tribute to Ad Reinhardt*, zorganizowana w okresie od 17 czerwca 2017 roku do 28 stycznia 2018 roku przez Muzeum Sztuki Nowoczesnej (Mudam) w Luksemburgu, na której tylko jeden czarny obraz był wystawiony obok *art comics and travel journals*, a w ramach której odbywała się projekcja non-stop dwustu *travel slides*.¹⁷ Zabawne i złośliwe, rysunkowe objaśnienia sztuki nowoczesnej oraz malowniczy – żarliwy, lecz trafny – komentarz na temat sztuki w przestrzeni społecznej są zastanawiającą przeciwagą dla własnego malarstwa twórcy. Ale przecież ta twórczość, równoległa do malarskiego uprawiania abstrakcji, nie wyłoniła się znikąd; jest ona kontynuacją ponad

1500 politycznych satyr i ilustracji dla lewicowego nowojorskiego dziennika *PM* (gdzie opublikował również serię *How to Look*). Ad Reinhardt tworzył również ilu-

stracie i karykatury do wielu różnych publikacji (od magazynów studenckich *Popular Front* po magazyny mody), ale *PM* był jedyną gazetą codzienną, z którą współpracował. Ad Reinhardt Foundation przeprowadziła szeroko zakrojone badania nad karykaturami i ilustracjami artysty i zidentyfikowała 2796 z nich w 64 różnych publikacjach, z których większość jest obecnie dostępna na stronie internetowej Fundacji Reinhardt: www.adreinhardt.org.¹⁸

I trzeba podkreślić, że początkowo te satyryczne rysunki i komiksy na temat sztuki nowoczesnej nie były przeznaczone do wydań luksusowych, jakie pojawiają się dzisiaj,¹⁹ lecz do prasy codziennej, i że były publikowane w formie gazetowej: druków materialnie skromnych. Trzeba zatem pewnej ostrożności, aby nie określać ich od razu mianem dzieł, bo jeśli nawet nimi są, to nie z tych samych powodów, co jego obrazy abstrakcyjne; nie są ‘obrazami w ramach.’

Nie należy też uważać Reinhardta za artystę o rozlicznych talentach: malarza, grafika, kaligrafa, rysownika, fotografa, pisarza itp., i nie należy stawiać wszystkich jego wytworów na tej samej płaszczyźnie. Co się tyczy *comics*, to chodzi przede wszystkim o dokumenty sztuki, wytworzone przez artystę, który, jak się wydaje, chciał się właśnie uwolnić od koncepcji geniuszu, łączącej pojęcie artysty z wyjątkowymi talentami. Reinhardt uważa, że misja artysty polega przede wszystkim na przemysliwaniu sztuki po nowemu, na wypracowywaniu jej pojmowania w zgodzie z aktualnym kontekstem, na interpretowaniu historii praktyk artystycznych, a cała ta intelektualna praca powinna stanowić teorię uprawiania sztuki, swobodnie wybieraną – tzn. konstruowaną – przez artystę. Z różnymi niuansami. Taka postawa artysty jako intelektualisty, i w ogóle rehabilitacja wartości intelektualnych w sztuce, stanie się udziałem wielu artystów zwanych konceptualistami. Umieszczenie Reinhardta w środowisku nowojorskim, naznaczonym wówczas całym wachlarzem malarzkiej abstrakcji, wzmocni w istotny sposób tę

krytyczną postawę (której inne źródła też można oczywiście rozpoznać).

Radykalna postawa pozwala Reinhardtowi sformułować krytyczne refleksje na temat świata sztuki, osnute wokół pojęcia ‘odpowiedzialności etycznej.’ Jego pojmowanie etyki oparte jest na klasycznych zasadach filozofii, które można streścić popularną formułą: Zanim coś zrobisz – pomyśl! Przy założeniu, że nie myśli się byle jak i że etyka prowadzi do czynów oświecanych przez rozum, również wtedy, gdy czasem zmusza do postępowania wbrew normom społecznym. Rozum zaś oznacza w filozofii zdolność myślenia, z czego wynika, że bez rozumu nie ma etyki. Reinhardt głosi, że sztuka i historia, wolność i godność, rozum i etyka itd. są ze sobą nierozłącznie związane, i wskazuje zwłaszcza korupcję, której źródłem są rynek i instytucje sztuki, jak również niewiedza i naiwność artystów, bezradnych wobec tych niegodziwości. Grzech pierworodny, pomieszanie języków, potem merkantylizacja – Walter Benjamin twierdzi już w roku 1916, że istnieje język rzeczy, język bez słów, język plastyki czy malarstwa lub nawet język ptaków, z którym spokrewniony jest śpiew,²⁰ oraz że korumpowanie przez rynek polega na wyjmowaniu rzeczy z ich pierwotnych konstelacji. U kresu refleksji Reinhardtowskiej, prowadzonej w tym samym duchu, krystalizuje się pojęcie „sztuki świadomej swej własnej ewolucji i historii, oraz swego zmierzania w stronę własnej wolności, własnej godności, własnej istoty, własnego rozumu, własnej moralności i własnej świadomości.”²¹

Humor jest także u Reinhardta formą myślenia krytycznego, której skuteczność bierze się stąd, że – zachowując niezbędny takt – śmiać można się ze wszystkiego. Wybór satyry pozwala mu mówić to, co wielu myśli (przynajmniej niektórzy), nie śmiać lub nie chcąc tego powiedzieć albo przynajmniej wydobyć z ciemnych obszarów świadomości. Czy jest to dwuznaczność, kiedy – na pytanie Glasera, czy nie sądzi, że traktowano go zbyt poważnie – Reinhardt odpowiada: „To zbyt poważne, by brać to na poważnie.”²² Nie, rzeczywiście, nie ma tu żadnej dwuznaczności, gdyż pu-

bliczne zwierzanie się z tego, co dla nas naprawdę ważne, łatwo może wydać się patetyczne i naiwne, czyli śmieszne, a mrugnięcie okiem lub *witz* mogą równie łatwo tę śmieszność rozbroić. Lepsza ironia niż śmieszność! Takie jest też stanowisko Marcela Duchampa: nie brać niczego na poważnie, a nawet – przeciwnie – żartować z tego, co traktuje się nazbyt poważnie: ze sztuki, miłości, nauki, pracy... z samego siebie. W *How To Look at Modern Art in America* na przykład, Reinhardt wtrąca drwiny na temat cynizmu instytucji finansowych, które chcą robić interesy na sztuce, na temat ideologii regionalistycznych w sztuce, na temat żerowania reklamy na ambicjach sztuki itd. A wszystko to w ramach całkiem poważnej i szczegółowej analizy sytuacji sztuki postrzeganej z amerykańskiego punktu widzenia, źródeł sztuki współczesnej i jej manowców. Powaga nie jest logicznym przeciwieństwem żartu, a poczucie humoru to inna zdolność myślenia krytycznego, zdolność, która przemawia do zmysłowości i wywołuje śmiech lub uśmiech; czasami wybuchamy śmiechem tylko w środku, uśmiechając się przy tym jedynie.²³ Zauważmy, że liście drzewa genealogicznego sztuki nowoczesnej, narysowanego przez Reinhardta, są dziwnie podobne do liści konopi, ich palenie wywołuje śmiech. Na innych rysunkach artysta zastanawia się z udawaną naiwnością nad fundamentem wartości pieniężnej malarstwa olejnego lub nad związkiem między humanizmem i malarstwem figuratywnym. Tematy nazbyt lub nie dość poważne? Mniejsza o to: ktoś przecież musi się dziwić nonsensom i idiotyzmom dyskursów ideologicznych, kręactwom i bezczelnym kłamstwom marketingu, oszustwom i hipokryzji w polityce, nieprawdom, głupocie nauki itp.

Jednak w 1967 roku Reinhardt mówi Bruce'owi Glaserowi: „Od dawna nie robiłem *cartoons* ani satyr, ponieważ wydaje się to już niemożliwe. Świat sztuki nie może już być tematem satyry. (...) Cały świat sztuki jest sprostytuowany [*whorish*] i żaden artysta nie mógłby już powiedzieć o innym artyście, że jest starą lub młodą kurwą.”²⁴ Słowa te są najwyraźniej świadectwem zniechęcenia, na które składa się zapewne wiele

czynników:²⁵ utowarowienie sztuki, która wydaje się już nie mieć własnego sensu poza sukcesem handlowym,²⁶ prostoduszna nieodpowiedzialność artystów. Ale również bezradność odczuwana wobec potęgi przemysłów ilustracyjnych: „Najlepsze obrazy [*pictures*], najbardziej skuteczne, znajdują się [odtąd] w magazynach i filmach”²⁷ – Reinhardt powtarza nieustrudzenie od lat czterdziestych. To zniechęcenie pozwala odkryć pewien nieuświadomiany element w rozumieniu jego postawy, a mianowicie walkę, by uwolnić się od wszelkiej formy alienacji, walkę, którą prowadził na wielu frontach, jako artysta (rzecz oczywista), ale także jako działacz polityczny, nauczyciel, pisarz czy krytyk sztuki. Wydaje się zatem, że Reinhardt chce powiedzieć Glaserowi, że pewna walka została przegrana, walka o pokazanie dokumentów sztuki będących zarazem historyczną dedukcją pojęcia sztuki nowoczesnej oraz ironiczną krytyką jej praktyk, dokumentów, jakie nie pozwalały mu już konfrontować się ze środowiskiem, którego wartości i sposobu funkcjonowania nie akceptował. Uważał, że ówczesne środowisko artystyczne zostało do cna skorumpowane przez instytucje sztuki, które – ‘przemysłowo’ i finansowo – narzuciły koncepcję artysty jako profesjonalisty i jako inżyniera świadomości (grafika, reklama, marketing itd.), niszcząc rozumienie sztuki jako intymnego procesu spełnienia i emancypacji. „Fala sztuki gorącej, nadętej i skompromitowanej (...) zalała rynki i zatarła w latach pięćdziesiątych wszystkie linie podziału oraz (...) przekształciła spokojną i godną profesję [artysty] w hałaśliwą i namiętą pogoń za zyskiem.”²⁸ Malarstwo stało się wówczas „zawodem polegającym na podobaniu się i sprzedawaniu.”²⁹

Pod koniec życia, nie rezygnując ze sprzedawania swoich obrazów, Reinhardt skupił się zatem na malarstwie, które przeżywał jako działalność emancypującą (bo najbardziej wolną ze wszystkich), choć bynajmniej nie pozbawioną swej mocy krytycznej przez to właśnie, że wpisywała się właśnie w *mainstream* abstrakcyjnego malarstwa jego czasów. Choć ożywcza, działalność ta nie była z tego powodu mniej subwersywna.

Malowanie [*a painting*] pozostaje jednak praktyką stosunkowo prywatną i indywidualną, a jego najbardziej swobodna i najbardziej abstrakcyjna forma nie stara się komunikować jakichś specyficznych informacji czy tematów. Fakt, że jest ono uniwersalne, niehistoryczne i niezależne od codziennej egzystencji, nie oznacza, że nie ma ono znaczenia. Niektóre osoby myślą, że jeżeli malowidło nie ma tematu lub nie jest obrazem [*picture*], to nie ma sensu. To nieprawda.³⁰

W tym wykładzie z 1943 roku Reinhardt przyznaje więc, że malarstwo jest praktyką „stosunkowo prywatną i indywidualną,” ale wyraża też przekonanie, że będzie nią „w coraz mniejszym stopniu,” aż wywoła ruch masowy, który je zdemokratyzuje. I widzieliśmy, że w tym samym wykładzie, podobnie jak Marks i Mondrian, Reinhardt wierzy, że „dzieła sztuki znikną, kiedy samo otoczenie stanie się rzeczywistością estetyczną.”³¹ W 1943 roku było trudniej niż dzisiaj zrozumieć, że owa ‘rzeczywistość estetyczna’ nie jest tą, która wyzwala człowieka, lecz tą, która podporządkowuje go organizacji społeczeństwa kapitalistycznego: formom urbanistyki dostosowanym do jego gospodarki (technika ‘dryfu’ Międzynarodówki Sytuacionistycznej stara się zerwać z tym podporządkowaniem) oraz handlowej ofercie przemysłu kulturalnego (tego, który Reinhardt zażarcie krytykuje, a mianowicie przemysłu ilustracji).

Dlatego też aktualny kontekst skłania do przemyślenia na nowo powyższych poglądów Reinhardta po to, aby wynaleźć nowe strategie, dzięki którym dzieła mogłyby znaleźć dla siebie miejsce w otoczeniu estetycznym, ponieważ horyzonty rewolucji estetycznej, oczekiwanej wówczas przez wielu artystów i filozofów, oddaliły się. Musimy zatem zrozumieć, że owo znikanie, roztapianie się dzieł w rzeczywistości należy pojmować na modłę aktywnego podboju, a nie pasywnej recepcji. Co prawda Reinhardt przytacza słynną formułę, przypisywaną błędnie Miesowi Van der Rohe: *Less is*

more, more is less, lecz dzieli ją na dwa zalecenia, które nadają jej precyzyjny sens: nie obciążać malarstwa abstrakcyjnego tym, co mogłoby ograniczać jego czystość („więcej znaczy mniej”³²) i nie robić z niego wartości komercyjnej czy politycznej („mniej znaczy więcej”³³).

„Biel jest »antyseptyczna, a nie artystyczna, stosowna i ładna na meblach kuchennych, ale nigdy nie jest sposobem wyrażania prawdy i piękna«.”³⁴ Ten dowcip Reinhardta jest wymierzony – nie sposób w to wątpić – w *Kompozycję suprematystyczną. Biały kwadrat na białym tle* (1918) Kazimierza Malewicza. Wzmacnia on chęć wyizolowania Reinhardtowskiego czarnego obrazu z wszelkiej innej rzeczywistości: przedmiotu absolutnego (*ab-solus*, odwiązany). A przecież Reinhardt mógłby równie dobrze powiedzieć, że biel jest dobra dla ścian domów, jak dla tych z *Domu Berlioza* (1914) Maurice’a Utrilla (Luwr) na przykład, domu, którego ściany – pomalowane na biało – zainspirowały malarza. Podobnie, jak kształty dachów i cienie fotografowane techniką czarno-białą przez Ellswortha Kelly’ego można uznać za spontaniczne wyłonienie się ‘rzeczywistości estetycznej,’ jakie Reinhardt wyobrażał sobie w latach czterdziestych, zanim obrał drogę malarstwa idealnego, będącego kresem ponadczasowego cyklu historii sztuki.³⁵ Lecz jeśli malarstwo miało stać się praktyką masową i demokratyczną, to nie od rzeczy byłoby zauważyć, że rzadko maluje się swoją kuchnię i swoje pokoje na czarno, podobnie zresztą jak ściany zewnętrzne, czego potwierdzeniem są... praktyki malarskie Claude’a Rutaulta i Bernarda Brunona.

Stawiamy tu zatem kilka tez odnoszących się do ciągów sztuki, których wpisanie w przedłużenie pracy i refleksji Ada Reinhardta uważamy za zasadne. Dwie pierwsze dotyczą możliwej ‘absorpcji’ praktyki malarskiej przez rzeczywistość, która staje się w ten sposób demokratyczna i estetyczna³⁶ (Rutault i Brunon). Dwie następne dotyczą warunków koniecznych do tego, aby posługiwanie się w sztuce ilustracją zachowało sens w aktualnej sytuacji samej sztuki (Laurent Marissal i Taroop & Glabel).

Claude Rutault pozostawia malowanie swoich obrazów ‘podwykonawcom,’ którzy realizują jego prace takim samym gestem, jak gdyby malowali swoje mieszkanie, ściany galerii sztuki czy jakiś budynek publiczny według konkretnego projektu/dzieła artysty. To on określa ramowe warunki realizacji, ekspozycji i wymiany, pozostawiając ‘podwykonawcom’ – kolekcjonerom – samo malowanie, jak również pewne wybory estetyczne, proponowane im podług różnych definicji. W 1973 roku, w *plótnie pojedynczym*, zostaje ustalony sposób postępowania Claude’a Rutaulta, określany odtąd jako definicja-metoda, a później de-definicja/metoda (d/m). Ostatnia pozycja de-definicji/metody w katalogu opublikowanym w roku 2016 nosi numer 657.

(...) Plótno rozpięte na blejtramie, pomalowane tym samym kolorem, co ściana, na której jest zawieszane. Można użyć wszystkich formatów standardowych dostępnych w handlu, które mogą być prostokątne, kwadratowe, okrągłe lub owalne. Zawieszenie jest tradycyjne.

Ta pierwsza d/m z 1973 roku – *plótno pojedyncze* – jest zresztą ‘zdublowana’ przez dwie inne: *obraz pojedynczy* (1996) oraz *malowidło pojedyncze* (2013).³⁷ Tworzenie – wymyślanie – odbywało się więc w języku i w pisaniu, podczas gdy większość wyborów estetycznych była pozostawiona właścicielom lub innym osobom, które, malując swoje pokoje, urzeczywistniają pomysły artysty; bez wątplenia dostrzec w tym można doświadczenie sztuki konceptualnej. Ktokolwiek *mógł* wziąć na siebie jedną lub wiele d/m i zrealizować ją lub je, malując na przykład swój salon lub ścianę własnego domu – oczywiście zgodnie z umową zawartą z artystą. Godne uwagi odwrócenie ról! To już nie artysta maluje, lecz ‘widz’ nabywca, przyjaciel, pracownik centrum sztuki. W ten sposób malowanie staje się działaniem dostępnym innym osobom niż sam artysta. Takim, które uczestniczą równie aktywnie w rzeczywistości zjawiska artystycznego, a więc w demokracji

praktyki malowania. Nasuwa się tu pewna uwaga na temat tego, co oznacza demokratyzacja, ponieważ często myli się ją z umasowieniem, na wzór masowych produktów komercyjnych. Jeżeli jakieś zjawisko z dziedziny sztuki nie jest masowe w tym sensie – tak jak książki, filmy i produkty pochodne związane np. z Harrym Potterem – wówczas jest nazbyt często uznawane za adresowane do wąskiego kręgu i elitarne, a więc niedemokratyczne.

Tymczasem pojęcie demokracji – władzy ludu, *kratos/demos* – ma dwa aspekty: prawny i praktyczny. Zgodnie z prawem w ustroju demokratycznym wszyscy obywatele mogą uczestniczyć w życiu politycznym, lecz rzadkie są kraje, w których głosowanie jest obowiązkowe; większość daje pierwszeństwo swobodnemu i równemu dla wszystkich dostępowi do tego prawa, z którego wynika możliwość odmowy. W *Państwie* Platon rozważa społeczeństwo z trzema wyspecjalizowanymi klasami – kupców, strażników i przywódców – do których wszyscy (kobiety i mężczyźni) mają swobodny dostęp, postanawiając kształcić się, aby zdobyć kompetencje nieodzowne do pożądanых zadań. Nie wszyscy są artystami, lecz wszyscy mogą nimi być, z nielicznymi wyjątkami, jak widzieliśmy powyżej.

Pragnienie sztuki, chęć uczestniczenia w jej nurtach i zawirowaniach, wybór kształcenia, które mogłoby do tego zbliżyć itp., ulegały od stulecia stopniowej, lecz znacznej demokratyzacji, odhierarchizowaniu i uwalnianiu od rynku, przynajmniej w świecie zachodnim – przeobrażenia pojęć dotyczących sztuki, dzieła, instytucji sztuki, twórczości/produkcji artystycznej itd. odegrały w tym istotną rolę. Pod takim właśnie kątem należy myśleć o demokratyzacji sztuki, jakiej oczekiwał Reinhardt, a d/m Claude’a Rutaulta mają w tym swój udział, co nie wyklucza skądinąd ich obecności na rynku sztuki. Uczestniczą w tym procesie demokratyzacji, czyniąc dostęp do uprawiania sztuki możliwym dla tych wszystkich, którzy sobie tego życzą. Nie byłoby rzeczą rozsądną oczekiwać od wszystkich, którzy malują kuchnię, mieszkanie lub fasadę domu, aby ogłaszali te prace jako sztuki

kę (na modłę Marcela Duchampa, który zmienia w ten sposób status i sens przedmiotów przemysłowych, określając je mianem *readymade*). Ale każdy może to robić i leży to w zasięgu wszystkich.

Praca mogłaby być materialnie identyczna, lecz jej sens i sposób jej doświadczania byłyby inne dla tych, którzy rozumieją, ogarniają i akceptują jej sens, oraz dla tych, którzy nie są do tego zdolni lub nie chcą się z nią utożsamiać. Taką właśnie drogę refleksji łączy Bernard Brunon spontanicznie z pracą Reinhardta. Zainspirowana czarnymi malowidłami w latach siedemdziesiątych, formułowana przezeń wówczas problematyka „poszukiwania możliwości malowania bez przedstawiania”³⁸ doprowadza go pod koniec lat osiemdziesiątych do połączenia praktyki malarza pokojowego z jego pracą jako artysty. „W roku 1989 praktyka artystyczna Bernarda Brunona przybiera postać firmy malarskiej nazwanej *That's Painting*” – pisze Jean-Baptiste Farkas. „Brunon objaśnia ten wybór w następujący sposób: »Stopniowo uświadamiałem sobie, że to malarstwo, które starałem się uprawiać w pracowni od siedmiu czy ośmiu lat, malarstwo, które niczego nie przedstawia, nawet jakiegoś obrazu abstrakcyjnego, uprawiałem tak naprawdę wtedy, gdy malowałem pokój. (...) Im mniej jest do oglądania, tym więcej do myślenia.«”³⁹ „W rzeczy samej, dzieła tego artysty nie polegają na niczym innym, jak na pracach remontowych, monochromatycznych, a w wielu przypadkach nawet białych. Przejście od wielkiej sztuki do »dobrze wykonanej roboty remontowej,« któremu zawsze »towarzyszą cierpienia« oraz pewne nostalgiczne pozostałości, jak na przykład podpis w tym samym tonie składany przez artystę na niektórych pomalowanych ścianach. Ścianach odświeżonych lub upiększonych, które przy okazji zapewniają artyście utrzymanie.”⁴⁰

Tego typu struktura ekonomiczna odpowiada temu, co Karol Marks określał terminem *Selbstbetätigung*, pracy niebezpośrednio produkcyjnej, działalności spontanicznej lub automanifestacji. Ilustrował ten typ rozwiązania przykładem przedsięwzięcia Johna Milтона, który w roku 1667 postanowił przestać liczyć na innych i sam wydał

swój poemat *Raj utracony*. „Milton stworzył *Raj utracony* z tych samych przyczyn, dla których jedwabnik produkuje jedwab. Było to działanie wynikające z jego natury. Sprzedał później swój produkt za 5 f. szt. Jednakże proletariusz literacki w Lipsku, fabrykujący książki (np. kompendia z dziedziny ekonomii) na zamówienie swego wydawcy, jest pracownikiem produkcyjnym, gdyż jego produkt jest już z góry podporządkowany kapitałowi i zostaje wykonany tylko dla pomnożenia tego kapitału.”⁴¹ Malowanie staje się więc dla Bernarda Brunona zarówno pracą zarobkową, jak i spełnieniem pewnego projektu artystycznego, strukturą ekonomii sztuki wpisaną w ogólne ramy ekonomii, oraz działaniem wolnym i autonomicznym, tzn. niewyalienowanym. Jest to godne uwagi co najmniej w dwóch punktach: z jednej strony następuje odwrócenie dynamiki alienacji, której głównym źródłem (ale bynajmniej nie jedynym) jest gospodarka kapitalistyczna, a z drugiej – powoduje równoczesne uniknięcie profesjonalizacji statusu artysty. Istotnie, uznanie 'dobrze wykonanej pracy remontowej' nie dotyczy tego, co czyni z *That's Painting* projekt artystyczny. Paradoksalne jest to, że struktura gospodarcza przedsiębiorstwa stanowi ramę, która pozwala tworzyć świat tak, jak się tworzy sztukę, tzn. uczynić z praktyki malarskiej działanie w świecie – jest to jeden z możliwych sposobów urzeczywistnienia idei Reinhardta. Dodajmy, że podpis, będący tradycyjnie znakiem autorytetu i kultowego statusu dzieła, odgrywa u Bernarda Brunona pewną rolę dialektyczną: początkowo ma funkcję porównywalną z funkcją podpisu 'R. Mutt' umieszczonego na pisuarze, czyli stwierdzeniem zmiany sensu pracy wykonanej w ramach działalności gospodarczej; „Lecz bardzo szybko – pisze artysta – kiedy ta działalność zyskała uznanie w świecie sztuki dzięki wystawom i zamówieniom kolekcjonerów, darowałem sobie podpis, który zresztą był tylko dla mnie, skoro, schnąc, zanikał.”⁴²

Podejście Laurenta Marissala jest całkiem inne. Jako 'malarz bez malarstwa, lecz nie bez działań malarskich' zwalcza on alienację bezpośrednio w pracy zarobkowej, zwłaszcza w *Pinxit* i *Pinxit II*.

Wszystkie ślady sztuki, tzn. jego działań malar-
skich, nie tylko walka o dezalienację (performan-
ce?) i malarstwo, nie tylko teksty, pisma czy druki,
ale również rysunki, komiksy itd. należy traktować
na tej samej płaszczyźnie, jako dokumenty sztuki.
Po rozszerzonym pojmowaniu sztuki przez Jose-
pha Beuysa, rozszerzonym pojmowaniu rzeźby
przez Rosalind Krauss, Marissal realizuje w ten
sposób rozszerzone pojęcie malarstwa. Malowanie
staje się działaniem malarskim, które przekształca
przestrzeń lub wręcz rzeczywistość, a działanie to
nie wzdraga się przed wykorzystywaniem ilustracji
jako jednego ze swych narzędzi, podobnie jak ilu-
stracja może zrealizować się w badaniach nauko-
wych dotyczących pierwotnej zbrodni sztuki. Ra-
dykalna swoboda działania – ‘Rób co chcesz’ (1534)
– oznacza w *Pinxit*⁴³ niezgodę na sprzedawanie
czasu ze swojego życia za nędzny zarobek na chleb
oraz wykorzystywanie działania malarskiego w celu
przelamywania ograniczeń narzucanych przez ten
model pracy najemnej. Oznacza nadawanie jej
w ten sposób zupełnie innego sensu: odzyskanie
czasu sprzedawanego pracodawcy, aby poświęcić
go na działania malarskie, dysponowanie gablo-
tą związkową, aby pokazywać w niej dokumenty,
ustanowienie niejawnej biblioteki książek czyta-
nych w ukryciu, przekształcenie przestrzeni pracy,
aby mieć toaletę dla personelu lub pomieszczenie
na posiłki itp. Łatwo zrozumieć, dlaczego w walce
‘związkowo-malarskiej’ rozróżnienie między figu-
ratywnością i abstrakcją schodzi na drugi plan: jest
ono teraz już tylko wyborem taktycznym w strategii
dezalienacji. Co prawda, kapitalistyczna organiza-
cja gospodarcza nie jest jedynym źródłem aliena-
cji. Mogą nimi być także religia i tradycje, rozrywka
i marketing polityczny, relacje międzyosobowe lub
wybór stylu życia, brak dochodów i życiowa ko-
nieczność zaakceptowania pracy najemnej, podob-
nie jak nadmiar majątku. Aby móc być filozofem,
Ludwig Wittgenstein odrzucił jakąkolwiek część
ogromnego spadku po ojcu.

Z programu życia wolnego, niewyalienio-
wanego, wynika zatem nie tylko walka polityczna,
ale również dyscyplina, refleksyjność, praca nad
sobą itp., i może się on wyrażać na różne sposo-

by: w sztuce, w pisaniu, w filozofii, w myśleniu
krytycznym, badaniach naukowych, działalno-
ści edytorskiej, w aktywizmie i podejmowaniu
rozmaitych wyzwań, lub po prostu w wyborze
sensownego zawodu. Komiks Laurenta Maris-
sala *LJCBD2006*,⁴⁴ którego współwydawcami są
Zakład Sztuk Plastycznych Uniwersytetu Rennes
2 oraz Centrum Filozofii Sztuki⁴⁵ Uniwersytetu
Paris I Panthéon-Sorbonne, jest równocześnie
pewnym wyzwaniem, pracą naukową, myśleniem
krytycznym, a na końcu także sztuką. Na pomysł
Jeana-Charles’a Agboton-Jumeau, by przedstawić
pracę Lefevre’a Jean Claude’a w formie komiksu
(fr. BD – *bandes dessinées*), autor reaguje krzy-
cząc: „Jako DB? Jako BD... To śmieszne... Twór-
czość LJC to przede wszystkim tekst!” A dwie
strony dalej spis treści ukazuje trzy ogromne
segregatory: aby dotrzeć do sensu LJC Archives
(metody pracy Lefevre’a Jean Claude’a) trzeba
bowiem wiele przeczytać, wykonać pewien wysi-
łek myślowy, odtworzyć konteksty intelektualne,
historyczne, instytucjonalne itd. Krótko mówiąc,
aby przerobić jego sztukę na rysunek, trzeba być
badaczem, krytykiem sztuki i interpretatorem,
jako że rysunek jest zarazem narzędziem inwencji
i sposobem utrwalania pomysłów, które najpierw
pomaga zbudować. Choćby najbardziej pomysło-
wy, rysunek jest tu zatem skromny i informacyj-
ny, czarno-biały, i współbrzmi z wieloma kartami
z archiwum, które, choć fikcyjne, przyjmują for-
mat często stosowany przez LJC Archives. Ten
komiks, którego tytuł nawiązuje do systemu ar-
chiwum Lefevre’a Jean Claude’a: *BDLJC2006*,
pozostaje dotychczas jedną z rzadkich prezentacji
całościowych twórczości tego artysty. Stanowi on
widzialny dowód skuteczności takiego instrumen-
tarium badania/rysunek, które Laurent Marissal
stosuje dzisiaj zwłaszcza w swojej pracy doktor-
skiej *Sztuka, zbrodnia*, która właśnie powstaje.

Praca kolektywu Taroop & Glabell jest roz-
ległym programem myślenia krytycznego w ogó-
le, drugim obliczem ‘szkodzenia głupocie,’ jak to
wyraża François Coadou,⁴⁶ programem, w którym
ilustracja jest zarazem narzędziem i metodą. A po-
zostaje wiele do zrobienia, czterysta lat po René

Descartes'ie, który – choć wyedukowany przez jezuitów – stworzył podwaliny metody krytycznej w filozofii. Istotnie, tak jak to zalecał, należy raz jeden poddać krytycznej refleksji wszystko, czego nauczyliśmy się w szkole, w domu, w mediach czy w pracy, ponieważ między naiwnością dzieciństwa, beztroską młodości, bezwładem wieku dorosłego czy gnuśnością jesieni życia istnieje sporo wiedzy, przekonań czy wierzeń, które nie przynoszą nam zaszczytu. Krytyczne ostrze rysunków – ilustracji – Taroopa & Glabela może dotyczyć niektórych uroszczeń naukowych (genu Boga) lub ekstrawagancji filozoficznych (kolektywistyczne utopie Charles'a Fourriera), lecz wymierzone jest przede wszystkim w wiedzę, jaką kierujemy się w życiu codziennym, w mądrość ludową, w rozumienie zjawisk kształtowane przez media, w nasze wybory konsumenckie, w cuda religijne oraz kłamstwa marketingu itd. Wbrew pozorom istotę tego podejścia należy uznać za kartezjańską, lecz jest to krytyka uogólniona i posunięta do skrajności, na sposób Nietzschego, tyle że bez jego bredni (antysemityzmu, mizoginii, etyki wiktoriańskiej itp.). Nie należy sądzić, że podejście tego kolektywu artystów, stworzonego w roku 1993, polega na wyśmiewaniu wszystkiego (mimo, że znaczna część ich twórczości to czyni) ani że polega ono na atakowaniu wszystkiego, co jest drogie naszym społeczeństwom (choć potem niewiele pozostaje już do obrony), lub że nie oszczędza ono nikogo ani żadnego przekonania. Wręcz przeciwnie, ono nas broni, kiedy usiłujemy nie pleść głupstw. Jako dowód, że Taroop & Gabel nie ośmieszają wszystkiego, niech posłuży seria prac, które poprzestają na zreprodukowaniu powiększonych okładek książek, z powodu których ich autorów skazano na stos (*Le bûcher pour les livres et leurs auteurs* [Stos dla książek i ich autorów], 1993). Niekiedy za jedno słowo, a najczęściej za swobodne dociekanie prawdy, zawsze z powodu niewysłowionej głupoty duchownych. Wykonując taką pracę, trzeba być przede wszystkim historykiem, podczas gdy umiejętności są świadomie marginalizowane, lecz prace te – które z trudem nazwalibyśmy jeszcze dziełami (ale dlaczego?) – wymagają myśle-

nia bystrego i wrażliwego, myślenia, które budzi śmiech – lub wprawia w drżenie – widza. Miesza ono grubiaństwo obsceniczności z finezją „humoru platonicznego.”⁴⁷ Czy to grubiaństwo? *Logotyp* z 2000 roku Taroopa & Glabela zawiera schematyczny rysunek Łuku Tryumfalnego otoczony dwoma słowami: grubiaństwo czy wulgarność? Będący symbolem patriotycznej męskości, paryski łuk jest poza tym tematem serii pocztówek zatytułowanych *Opération Paris ville décente* [Operacja Paryż miasto przyzwoitości],⁴⁸ na których majtki naklejone na monument kryją zarówno sterzące części anatomiczne, jak i kształty narodowego monumentu budzące wiadome skojarzenia. Pocztówki te są podpisane Letaris (autor działający od 1995 roku), co sugeruje, że program sztuki jako myślenia krytycznego nie jest ekspresją artystyczną w utartym znaczeniu tego słowa, lecz podziałem spojrzeń na świat pomiędzy różne wrażliwości i tożsamości, które przyjmują m.in. takie nazwy własne lub nazwiska, jak: Taroop & Glabel, artyści szczęśliwi, Ernest T., Letaris – wszyscy będący członkami stowarzyszenia artystów malujących ręcznie.⁴⁹ Rysunek reprodukowany w tym samym katalogu z Nantes, zatytułowany *Aby wyjaśnić (?) sytuację*, jedynie gmatwa konstelację podmiotów zaangażowanych w projekt, a przynajmniej nazwisk ich twórców. Jako historycy epoki, w której Kościół po prostu palił autorów z powodu takich idiotyzmów, jak pępek Adama na ilustracji, Taroop & Glabel biorą na siebie zadanie empirycznego szukania dowodów w *Bóg nie kocha religii*,⁵⁰ jednej z tych znakomitych publikacji artystów, które – podobnie jak *Stos dla książek i ich autorów* – poprzestają na zreprodukowaniu dokumentów, bez najmniejszego komentarza. To wystarcza, by wzbudzić wybuchy śmiechu lub dreszcze smutnej zadumy, w zależności od sytuacji: ukryte w świecie to, co nieprzemyślane, pozostaje niewidzialne. Projekt Taroopa & Glabela karmi się zatem zdolnością krytyczną człowieka, uznając każdego za zdolnego do rozpoznania głupoty w świetle reflektorów sztuki. W ten sposób duet artystów stworzył prawdziwy traktat semiologiczny zatytułowany *Aucune photo ne peut*

rendre la beauté de ce décor [Żadne zdjęcie nie może oddać piękna tej scenerii],⁵¹ traktat adresowany do wszystkich teoretyków, którzy pochylają się nad sławetną problematyką tekstu i obrazów. Książka ta reprodukuje bowiem dosłownie obrazy z prasy codziennej z ich podpisami, jedne bardziej zaskakujące niż drugie, niektóre przez swoją tautologiczną banalność, inne przez kompletny brak związku tekstu z obrazem, a jeszcze inne przez niedorzeczność charakteryzującą się zapomnieniem sensu słów lub ślepotą na to, co przedstawiają zdjęcia. Jest to krytyczna pedagogika na użytek dorosłych, śmieszna i skuteczna, pozostawiająca wszakże pewną tajemnicę na płaszczyźnie teoretycznej i stawia pytanie: co wywołuje efekty komiczne? Przepastne rozbieżności między obrazem i tekstem, jak gdyby redaktorzy nie widzieli, co oglądają, ani nie rozumieli tego, co mówią. Czy to możliwe? A to nie jest rzecz bez znaczenia w przypadku organów prasowych, które powinny przynajmniej informować swoich czytelników, jeśli nie dostarczać im kulturalnej strawy. Nawet jeśli historycy zaczęli już pisać historię naukowego błędu, to wciąż nie istnieje nauka o głupocie. A przecież ktoś powinien móc ją wytykać wszędzie tam, gdzie ona nas obraża i wypacza myśli współobywateli, niezależnie od formy, jaką przybiera. Taroop & Glabela wypełniają tę lukę, czyniąc ze sztuki krytyczne instrumentarium myślenia zanurzonego w zezwierzęceniu świata. Niektórzy zwróciliby jednak uwagę, że ani głupoty, ani zezwierzęcenia nie można uznać za cechy zwierząt.

Tak, jak Reinhardt myślał już w 1943 roku, dzieła sztuki, w tradycyjnym znaczeniu obiektu-fetysza, niemal świętego, oddzielonego od świata ramą lub cokołem, ustępowały stopniowo miejsca innym typom eksperymentów. Czterej artyści przedstawieni wcześniej pokrótce każą nam sądzić, że to znikanie dzieł, które Reinhardt wyobrażał sobie jako ich wchłanianie w rzeczywistość lub przez rzeczywistość (ewentualnie estetyczną), może dotyczyć zarówno malarstwa pojmowanego jako praktyka malowania, jak i ilustracji, do których mogą należeć zwyczajne reprodukcje rzeczywistości i dokumentów (*Stosy...* Taroopa &

Glabela), a także fotografia. Rezygnacja z wyobrażenia dzieła oddzielonego ramą i odseparowanego od świata skłania do zmiany pojęcia sztuki, do jego poszerzenia w taki sposób, aby dzieła – a tym bardziej arcydzieła – zostały zastąpione dokumentami, eksperymentami, przedmiotami (tzn. *pieces of art* lub *works*), a wszystkie te kawałki rzeczywistości wtapiały się w nią poza specyficznym kontekstem, który przekształca je w czynniki sztuki. Jak Guy Debord wyraził się w roku śmierci Reinhardta, kiedy sztuka „konstytuuje się jako sztuka niezależna w nowoczesnym znaczeniu (...) stając się indywidualnym wytwarzaniem odizolowanych dzieł (...), to jej niezależna afirmacja jest początkiem jej roztapiania się.”⁵² Dochodząc do granicy sztuki nowoczesnej, Reinhardt przyczynia się w istotny sposób do tego jej rozplywania się: czynność malowania góruje odtąd nad dziełem, a tworzenie ulega racjonalizacji dzięki analizie kontekstu historycznego, społecznego i artystycznego, poprzez teksty i rysunki, dokumenty sztuki.

Drugą konsekwencją, którą zaliczenie tych czterech artystów do następców Reinhardta pozwala zrozumieć, jest to, że spór malarstwo/ilustracje (*paintings/pictures*), w którym Reinhardt opowiedział się za tym pierwszym, a przeciwko tym drugim, można interpretować nie ze względu na formy figuratywne przeciwstawiane formom niefiguratywnym, lecz w odniesieniu do użytków, jakie z nich się czyni. Użytków, które – odwołując się do Marksa – podzieliliśmy na dwie kategorie w zależności od typu lub stopnia alienacji, którą mogą one za sobą pociągać. Bycie wydawcą, podobnie jak uprawianie ilustracji, nie determinuje sensu tych zaangażowań: widzieliśmy to w przypadku Johna Milтона, wydawcy (nakładem autora) własnego poematu, i przeczuwamy, że podobnie ma się sprawa z Reinhardtem i jego ilustracjami. Rzeczywiście, podkreślaliśmy, że ten ostatni zwalczał alienację zarówno jako aktywista polityczny i ‘reporter’ w młodości, jak i jako artysta w okresie późniejszym. Jego twórczości ilustratorskiej nie sposób umieścić w dezalienujących ramach przemysłu kapitalistycznego, na których określenie nie dysponował on jeszcze

ustalonym terminem: „komunikacja (...), reklama masowa lub przemysł obrazu,”⁵³ który pod piórem Guy Deborda stanie się ‘społeczeństwem spektaklu,’ nowym obliczem kapitalizmu. Reinhardt stwierdza przytomnie, że przemysł kulturalny (prasa, kino, reklama itd.) przywłaszcza sobie to, co wcześniej było niemal wyłączną prerogatywą artystów, a mianowicie obraz jako ilustrację. W jego czasach, z jednej strony, artysta nie może już konkurować z potęgą i możliwościami przemysłu, a z drugiej – żadnego sensu nie ma wkładanie w złocene ramy tego typu ilustracji, jakie te przemysły wymyślają i produkują. Schroniwszy się w Stanach Zjednoczonych, Ernst Cassirer obserwuje w tym samym okresie narodziny przemysłu *mass-medium*, który interpretuje w kategoriach technologii mitu: „Odtąd można mity wytwarzać w takim samym znaczeniu i według tych samych metod, co jakąkolwiek inną nowoczesną broń, jak karabiny maszynowe czy samoloty.”⁵⁴

Dzisiaj mówi się otwarcie o ekonomii uwagi, a określenie to jest wyznaniem winy: nie pozwalać świadomości konsumentów chodzić samopas i ciągle rozwijać strategie mające na celu zawładnięcie i manipulowanie nią. Czy to w odpowiedzi na *Dwanaście reguł dla Nowej Akademii* Reinhardta z roku 1957, Yves Citton formułuje w 2014 roku *Dwanaście maksym ekologii uwagi*?⁵⁵ Interesująca jest jego propozycja, aby raczej „nauczyć się wybierać swoje alienacje”, niż dążyć do radykalnej emancypacji (maksyma 5). Koncepcja dzieła otwartego Umberta Eco zmierza w tym samym kierunku, stawiając hipotezę, że sztuka daje odpowiedź właśnie na problematykę alienacji, lecz że dezalienacji nigdy nie osiąga się raz na zawsze. Eco przyznaje, że inspirację czerpał z Karola Marksa, podczas gdy idea rewolucji permanentnej jest raczej anarchistyczna: „Rewolucja trwa permanentnie...”⁵⁶ – pisze Pierre-Joseph Proudhon.

Nawet jeśli Reinhardt twierdził, że ‘powody malowania’ i ‘powody ilustrowania’ stanowią ‘zupełnie inne cele,’ to możemy uznać, że jego inspiracja działa w pracach czterech artystów prezentowanych tutaj przykładowo, ponieważ w obu przypadkach – malarstwa i rysunkowych

objaśnień sztuki nowoczesnej – buntował się on przeciwko kierunkowi, w którym ewoluował świat, z czym się nie zgadzał. Ten, kto chce się uniezależnić, uniezależnia się równie dobrze przez sztukę, jak przez działanie polityczne, jest to kwestia postawy życiowej. Takie podejście potwierdza, że kiedy znajduje on schronienie na polu abstrakcji, to trzeba się w tym dopatrywać nie jakiejś pokusy mistycznej, lecz woli uchronienia sztuki przed jakimkolwiek wykorzystaniem nieartystycznym, jakie próbowano by jej narzucić: ideologicznym, politycznym, mistycznym, estetycznym itp. Ale jak wobec tego interpretować fakt, że porzucił on swoje *comics* na temat sztuki? Reinhardt umarł kilka miesięcy po wywiadzie, w którym podzielił się z Bruce’em Glaserem stwierdzeniem braku skuteczności, mniej więcej od lat sześćdziesiątych, swoich karykatur świata sztuki. Bardziej niż rezygnację, należy w tym widzieć raczej odmowę kontynuowania działalności, w której sensie przestał się już odnajdywać.

Problem polega więc na tym, w jakich warunkach i kontekstach uprawianie ilustracji może jeszcze dzisiaj zachowywać jej wymiar emancypacyjny i dezalienujący. W świetle powyższych analiz, nasuwa się kilka cząstkowych odpowiedzi.

Praktyka ta musi odbywać się poza procedurami przemysłu obrazów, czyli przede wszystkim poza jego celami, coraz bardziej nastawionymi na manipulowanie świadomością ludzi. Żłudne jest przekonanie, które towarzyszy wyobrażeniu artysty jako inżyniera świadomości, że sens obrazu zawiera się całkowicie w nim samym, że tkwi w nim niezależnie od użytku, jaki się z niego czyni, od kontekstu jego użycia, od sposobu patrzenia nań oraz od intencji, z jakimi się go wykorzystuje lub ogląda. O sztuce trzeba myśleć inaczej, czyli zmienić jej pojmowanie, aby nie trzeba już było rozpatrywać jej wyłącznie poprzez jej dzieła, i aby nie trzeba już było oddzielać dzieł od rzeczywistości. Reinhardt przyczynia się do tego na różne sposoby, lecz najbardziej przemałowując swoje obrazy: to jest ‘bomba z opóźnionym zapłonem,’ gdyż po odejściu malarza jego czarne obrazy miały stracić możliwość dostosowywania się do ideału,

który zdefiniował w sposób następujący: „Przedmiot, który jest świadomy siebie (*nie ma nieświadomości*), idealny, transcendentny, nieświadomy niczego poza sztuką” (por. cyt. powyżej). To prawda, że oddzielony od rzeczywistości, czarny obraz Reinhardta nie daje się ostatecznie oderwać od jego autora, tzn. że jest nierozzerwalnie związany z projektem, który doprowadził do jego powstania.

W gruncie rzeczy chodzi więc o dylemat, czy organizacja naszych społeczeństw daje się jeszcze pogodzić z wolnością indywidualną, umożliwiając wyzwalającą dynamikę. Reinhardt zadawał sobie to pytanie w odniesieniu do społeczeństwa spektaklu i *mass-mediów*, ale dzisiaj jest to społeczeństwo cyfrowe, które – od ekranów do wszechobecnego monitoringu – gruntownie zmienia nasze sposoby życia. Jak uprawiać ilustrację w przestrzeni kulturowej nasyconej obrazami i nie stać się trybikiem w alienującej mechanice? Gdzie umieścić w tym kontekście Reinhardtowską opozycję między malarstwem a ilustracją? Musimy szukać odpowiedzi na te wszystkie pytania w skrajnie skomplikowanej sytuacji świata, w którym nakładające się na siebie kryzysy stwarzają wrażenie błahości w zestawieniu z nimi wszystkiego innego, w tym sztuki, która – cokolwiek się wydarzy – nie zmieni biegu rzeczy i nie zapobiegnie handlowaniu bronią i wojnom, nie ograniczy zanieczyszczenia środowiska naturalnego, hiperbolicznego wzrostu zużywanej energii i zmiany klimatycznej. Która nie powstrzyma postępującej merkantylizacji wszystkich aspektów życia, upadku polityk publicznych i pogłębiania się nierówności, która nie przeobrazi sposobu życia konsumentów, ‘solucjonizmu’ technologicznego oraz niezdolności gospodarki kapitalistycznej do myślenia o spowolnieniu wzrostu. I tak dalej.

To wszystko prawda, ale sztuka będzie zawsze tam, gdzie się jej nie spodziewamy, albo nie będzie jej w ogóle! Ostatnio wychwalano kreatywność artystów i chciałoby się ją zaprząć w służbę kapitalizmu. Daremny trud! Ponieważ, jak pisze ze wszech miar słusznie Reinhardt, „Sztuka-jako-sztuka zawsze budziła i będzie budzić niepokój filozofów, kapłanów, polityków, profesorów,

patriotów, prowincjuszy, właścicieli, dumnych posiadaczy, prymitywów, poetów, psychiatrów, drobnomieszczan, pensjonariuszy, plutokratów, biedaków, stręczycieli, tych, którzy żerują i szukają przyjemności.”⁵⁷ Jeżeli sztuka nie budzi niepokoju liberalnych przedsiębiorców, którzy chcieliby naśladować jej wyobraźnię lub jej pomysłowość, to dlatego, że stała się czymś innym niż sztuka. Pod tym względem sztuka stanowi niezrównany wzorzec myślenia krytycznego, ponieważ można o niej myśleć i ją uprawiać tylko w trybie odmowy, i może ona być postawą emancypacyjną jedynie przez dezalienującą negację. Pionierska postawa Reinhardta pomaga nam to rozumieć.

Skąd jednak mamy wiedzieć, gdzie sztuka naprawdę nie jest oczekiwana? Gdzie nacisnąć, aby zabolalo? Artysta jest według Reinhardta tym, który interpretuje i który interpretuje siebie: „Nie jest rzeczą dobrą dla artysty sprawiać wrażenie, że nie wie, co robi, podczas gdy każdy inny człowiek wie, co robi, albo mówić, że nic nie jest złe, lub że jest to »sprawa osobistej oceny«, lub że »czas pokaże«, co nie jest dobre. Artystów, którzy pozostawiają innym, a zwłaszcza tym, którzy tego nie wiedzą, rozstrzyganie o tym, co jest dobre, powinno się przywiązać do ramy i dźgać pędzlem.”⁵⁸ Artysta nigdy nie jest tylko artystą, jest przede wszystkim badaczem i interpretatorem; stara się – i będzie się starał zawsze – zrozumieć, gdzie, kiedy i jak działać jako artysta. Czasem jest to wspaniałe malarstwo, czasem zaskakujące teksty, a czasem zabawne *comics*. Reinhardt wybrał malarstwo w opozycji do ilustracji – przynajmniej to daje nam do zrozumienia. Lecz łączą się one ze sobą na jednym z jego rozweselających rysunków, gdyż artysta przyjmuje postawę bojownika, nie *na* obrazie figuratywnym, lecz *za* obrazem abstrakcyjnym jako jego autor, a informuje o tym jeden z jego *comics*.

Przypisy

- ¹ Marcel Duchamp, „Interview by Dorothy Norman,” *Art in America*, no. 4 (July–August 1969): 38.
- ² „An Interview with Ad Reinhardt,” wywiad przeprowadzony przez Bruce’a Glasera, 1966–1967, w *Art-as-Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt*, Barbara Rose, red. (Berkeley – Los Angeles: University of California Press, 1975), 14.
- ³ Leszek Brogowski, *Ad Reinhardt. Peinture moderne et responsabilité esthétique* [Ad Reinhardt. Malarstwo nowoczesne a odpowiedzialność estetyczna] (Chatou: Éd. de la Transparence, 2011). Online: hal-01320528.
- ⁴ Oscar Wilde, *Portret Doriana Graya*, tłum. Maria Feldmanowa (Kraków: Zielona Sowa, 2006), 85.
- ⁵ Ad Reinhardt, „Twelve Rules for a New Academy,” 1957, w *Art-as-Art*, 206.
- ⁶ „An Interview with Ad Reinhardt,” w *Art-as-Art*, 13.
- ⁷ Ad Reinhardt, „Abstraction vs. Illustration,” 1943, *Art-as-Art*, 47–49.
- ⁸ „Chronology by Ad Reinhardt,” 1967, *ibidem*, 7 i 8.
- ⁹ Ad Reinhardt, „The Black-Square Paintings,” 1963, fragment z roku 1961, *ibidem*, 82.
- ¹⁰ *Ibidem*, 82–83.
- ¹¹ Ad Reinhardt, „Art-as-Art,” 1962, w *Art-as-Art*, *ibidem*, 56.
- ¹² Ad Reinhardt, „Abstract Painting, Sixty by Sixty Inches Square,” 1960 (?), *ibidem*, 84. Problem datowania: choć opatrzony jest datą 1960, to w aparacie krytycznym mowa jest o tym, że został „napisany w roku 1963, a opublikowany w Nowy Jorku w (...) *Artforum* z marca 1966 roku” (s.84).
- ¹³ Reinhardt, „Abstraction vs. Illustration,” w *Art-as-Art*, 49.
- ¹⁴ „Chronology by Ad Reinhardt,” *Art-as-Art*, 6.
- ¹⁵ *Ibidem*, 7.
- ¹⁶ *Ibidem*, 6.
- ¹⁷ Ten sam korpus był pierwotnie eksponowany w Malmö Konsthall w Szwecji w 2015 roku, a następnie w Espoo Museum of Modern Art (EMMA) w Finlandii, w roku 2016. Trudno mi pominąć milczeniem fakt, że w Luksemburgu Ad Reinhardt został wykorzystany dla przydania wartości prezentacji innych artystów współczesnych, których praca nie miała nic – albo miała bardzo niewiele – wspólnego z jego twórczością.
- ¹⁸ Informacje dostarczone przez Ad Reinhardt Foundation. Podziękowania dla Lisy Cherkerzian za wszystkie te szczegóły, a także za wskazanie mi najnowszej publikacji dotyczącej ilustracji Ad Reinhardta: Jason E. Hill, *Artist as Reporter: Weegee, Ad Reinhardt, and the PM News Picture* (Oakland: University of California Press, 2018).
- ¹⁹ Na przykład: *How to Look. Ad Reinhardt Art Comics*, Kristine Bell i Anna Gray, red. (Ostfildern: Hatje Canz, 2013).
- ²⁰ Walter Benjamin, „O języku w ogóle i o języku człowieka” (1916), tłum. Adam Lipszyc, *Literatura na Świecie*, nr 5–6 (2011): 7–25.
- ²¹ Ad Reinhardt, „Art-as-Art,” 1962, w *Art-as-Art*, 53.
- ²² „An Interview with Ad Reinhardt,” w *Art-as-Art*, 14.
- ²³ Por. Leszek Brogowski, „L’humour platonique,” w *Le Witz. Figures de l’esprit et formes de l’art* (Bruxelles: La Lettre Volée, 2002); online: hal-03251053.
- ²⁴ „An Interview with Ad Reinhardt,” *Art-as-Art*, 14.
- ²⁵ W „The Next Revolution in Art” z 1964 roku (*Art-as-Art*, 59) Reinhardt wskazuje trzech głównych wrogów ‘artysty-jako-artysty.’ Pierwszy z nich to sam artysta, kiedy obnosi się z własnym ego (we wszystkich znaczeniach tego słowa), jak to czynił na przykład poeta John Ciardi, który zastanawiał się podczas dyskusji z udziałem Reinhardta, czy jeden z jego przyjaciół „zakochał się w swojej modelce zanim ją namalował czy zakochał się w niej podczas malowania, czy już po jej namalowaniu” (Skowhegan Lecture, Madison, Maine, 21 lipca 1967 – kiedy przygotowywałem moją książkę o Reinhardcie, Ad Reinhardt Foundation z Nowego Jorku udostępniła mi pewną liczbę ineditów, które pozostają w moim archiwum, zob. Leszek Brogowski, *Ad Reinhardt*, 11). Drugim wrogiem są ci wszyscy, którzy czerpią ze sztuki zyski, wreszcie trzecim jest „społeczeństwo utylitarystyczne, zachłannie kupujące, eksploatujące,” któremu brakuje wielkoduszności, aby myśleć o postawach bezinteresownych, w sztuce lub gdzie indziej. „Sztuka jest bezużyteczna” – pisze Oscar Wilde, por. Leszek Brogowski, *Ad Reinhardt*, 2. Te trzy motywy wrogów sztuki powracają często w tekstach Reinhardta.
- ²⁶ W Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War* (Chicago: University of Chicago Press, 1983, przekład francuski 1989), autor przypisuje światowy sukces ekspresjonizmu abstrakcyjnego polityce kulturalnej Stanów Zjednoczonych oraz kontekstowi międzynarodowemu, ekonomicznemu i politycznemu. Wynikał z tego m.in. masowy akces Zachodu do społeczeństwa konsumpcyjnego oraz twórczość artystyczna w znacznym stopniu podporządkowana prawom rynku. Ta analiza jest stosunkowo bliska tej, którą można rozpoznać w pismach i rysunkach na temat sztuki Ada Reinhardta. Należy natomiast zachować ostrożność w stosunku do teorii spiskowych, które wolą dopatrywać się w tym sukcesie ręki CIA, która – także w okresie macCarthyizmu – miałaby wspierać wielkie ‘gwiazdy’ tego nurtu, w tym niektórych byłych komunistów, zwłaszcza Jacksona Pollocka, Roberta Motherwella, Willema de Kooninga czy Marka Rothko, którzy oczywiście niczego nie podejrzewali. Ta akcja CIA miałaby na celu narzucenie ideologii American way of life (por. Frances Stonor Sanders, „Modern art was CIA »weapon«,” *Independent*, 22.10.1995,

online, lub Frances Stonor Saunders, *Who Paid the Piper? CIA and the Cultural Cold War*, 1999, przekład francuski: *Qui mène la danse? La CIA et la guerre froide culturelle* (Paris: Denoël, 2003); w 2020 roku historia ta została nawet opowiedziana w komiksie Onofria Catacchia, *Pollock Confidential*, który ukazał się w Éditions du Chêne). Reinhardt był co prawda członkiem KPUSA, lecz – wierny sobie i swoim przekonaniom – przeciwstawiał się gwałtownie ekspresjonizmowi abstrakcyjnemu, ideologii społeczeństwa *mass-médiów* i konsumpcji. Skądinąd niektóre rysunki Reinhardta na temat sztuki nowoczesnej ukazały się w czasach maccartyzmu (1950, 1951, 1953, 1954).

²⁷ Reinhardt, „Abstraction vs. Illustration,” w *Art-as-Art*, 47.

²⁸ Ad Reinhardt, „The Artist in Search of a Code of Ethics,” 1960, w *Art-as-Art*, 161.

²⁹ Ad Reinhardt, „Interview conducted by Dr. Harlan Phillips,” około roku 1964, niepublikowany (zob. wyżej, przypis 24).

³⁰ Reinhardt, „Abstraction vs. Illustration,” w *Art-as-Art*, 47.

³¹ Ibidem, 49.

³² Ad Reinhardt, „Twelve Rules for a New Academy,” w *Art-as-Art*, 204.

³³ Ibidem, 205.

³⁴ Ibidem, 206.

³⁵ Zob. zwłaszcza Ad Reinhardt, „Five Stages of Reinhardt’s Timeless Stylistic Art-Historical Cycle,” 1965, w *Art-as-Art*, 10.

³⁶ Dwukrotnie odwołuję się w mojej książce o Ad Reinhardcie do Claude’a Rutaulta, wpisując go już wówczas do grona następców Reinhardta; raz cytując wykład Ghislaina Mollet-Viéville’a zatytułowany „Gra tautologii w sztuce lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych dwudziestego wieku: Frank Stella, Robert Morris i Claude Rutault” (Brogowski, *Ad Reinhardt*, 133, przypis 5), a drugim razem sugerując już, że gra o pewną formę demokratyzacji malarstwa toczy się już w pracy Rutaulta (ibidem, 140, przypis 51). Rutault starał się pozyskać moją książkę i obiecaliśmy sobie, że o niej podyskutujemy (e-mail z 20.01.2012, w archiwum autora), lecz nieprzewidziane życiowe przypadki to uniemożliwiły.

³⁷ Claude Rutault, *dé-définitions/méthodes 1973–2016*, w Genewie, MAMCO, 2016, s.2051.

³⁸ E-mail Brunona z 4.01.2024, w archiwum autora.

³⁹ Jean-Baptiste Farkas, „Beaucoup plus de moins: l’art et ses logiques soustractives,” *Palimpseste*, nr 5 (2021): 27. That’s Painting była firmą zarejestrowaną w 1991 roku jako DBA („Doing Business As”) w rejestrze handlowym hrabstwa Harris, w Houston (Teksas); Brunon zamyka That’s Painting w roku 2016. Strona internetowa: thatspainting.com. Zob. Bernard Brunon, „Entretien avec Pascal Beausse,” kwiecień–maj 2007, w *That’s Painting Productions* (Amsterdam: Roma Publications – Paris: Yvon Nouzille, 2008), 90–93.

⁴⁰ Jean-Baptiste Farkas, *De plus en plus de mois. Logiques soustractives de l’art*, praca doktorska pod kierunkiem Leszka Brogowskiego, obroniona 21 października 2022 roku na Uniwersytecie Rennes 2, s.264.

⁴¹ Karol Marks, *Teorie wartości dodatkowej*, przekład zespołowy, w Karol Marks, Fryderyk Engels, *Dzieła*, t. 26 (Warszawa: Książka i Wiedza, 1979), 464.

⁴² E-mail B. Brunon do autora, cytowany powyżej.

⁴³ Éditions Incertain Sens, Rennes, 2005.

⁴⁴ Éditions Incertain Sens, 2006.

⁴⁵ Centrum to było częścią pracowni naukowej Filozofie współczesne.

⁴⁶ Johann Taroop i Vasily Glabel, *Vous en chiez jusqu’à la fin des temps* (Paris: Sémiose éditions, 2006), 5–10.

⁴⁷ Leszek Brogowski, „L’humour platonique, ou de l’ironie à distance” [Humor platoniczny, czyli o ironii na odległość], w *Witz. Figures de l’esprit et formes de l’art* (Bruxelles: La Lettre Volée, 2002), 37–54. Online: hal-03251053.

⁴⁸ Éditions Incertain Sens, Rennes 2011.

⁴⁹ *Aïe! Les artistes heureux, Ernest T., Letaris et Taroop & Gabel*, katalog wystawy w Muzeum Sztuk Pięknych w Nantes, Burozoïque, Nantes 2007, na odwrocie okładki.

⁵⁰ Sémiose éditions, Paris 2012.

⁵¹ Sémiose éditions, Paris 2009.

⁵² Guy Debord, *La Société du spectacle*, 1967, w *Œuvres* (Paris: Gallimard, seria „Quarto,” 2006), § 186, s.845.

⁵³ Reinhardt, „Abstraction vs. Illustration,” *Art-as-Art*, 47.

⁵⁴ Ernst Cassirer, *Mit państwa*, tłum. Anna Staniewska (Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, 2006), 313.

⁵⁵ Zob. Yves Citton, *Pour une écologie de l’attention* (Paris: Seuil, seria „Points essais,” 2012), 303 nn.

⁵⁶ Brogowski, *Ad Reinhardt*, 110 nn.

⁵⁷ Reinhardt, „The Next Revolution in Art,” 59–60.

⁵⁸ Ad Reinhardt, „The Artist in Search of a Code of Ethics,” 1960, w *Art-as-Art*, 162.

Bibliografia

Brogowski, Leszek. *Ad Reinhardt. Peinture moderne et responsabilité esthétique*. Chatou: Éditions de la Transparence, 2011. On line: hal-01320528.

Brogowski, Leszek. „L'humour platonique, ou de l'ironie à distance.” W Witz. *Figures de l'esprit et formes de l'art*, 37–54. Bruxelles: La Lettre Volée, 2002. Online: hal-03251053.

Brunon, Bernard. „Entretien avec Pascal Beausse” [kwiecień-maj 2007]. W *That's Painting Productions*, 90–93. Amsterdam: Roma Publications – Paris: Yvon Nouzille, 2008.

Cassirer, Ernst. *Le Mythe de l'État*. Trans. Bertrand Vergely. Paris: Gallimard, seria „Bibliothèque de philosophie,” 1993.

Catacchia, Onofria. *Pollock Confidential*. Paris: Éditions du Chêne, 2020.

Citton, Yves. *Pour une écologie de l'attention*. Paris: Seuil, seria „Points essais,” 2012.

Debord, Guy. *La Société du spectacle* [1967]. W *Œuvres*, 765–859. Paris: Gallimard, seria „Quarto,” 2006.

Farkas, Jean-Baptiste. „Beaucoup plus de moins: l'art et ses logiques soustractives.” *Palimpseste*, nr 5 (2021): 26–29.

Farkas, Jean-Baptiste. „De plus en plus de mois. Logiques soustractives de l'art.” *Praca doktorska pod kierunkiem Leszka Brogowskiego*, Université Rennes 2, 2022.

Guilbaut, Serge. *Comment New York vola l'idée d'art Moderne*. *Art. Expressionnisme abstrait, lbté et guerre froide*. Nîmes: Jacqueline Chambon, seria „Rayon d'art,” 1989.

Hill, Jason E. *Artist as Reporter: Weegee, Ad Reinhardt, and the PM News Picture*. Oakland: University of California Press, 2018.

How to Look. *Ad Reinhardt Art Comics*, Kristine Bell i Anna Gray, red. Ostfildern: Hatje Canz, 2013.

Letaris, *Opération Paris ville décente*. Rennes: Éditions Incertain Sens, 2011.

Marissal, Laurent. *Pinxit 1997–2003*. Rennes: Éditions Incertain Sens, 2005.

Marissal, Laurent. *Pinxit II. Où va la peinture?* Rennes: Éditions Incertain Sens, 2010.

Marks, Karol. *Teorie wartości dodatkowej*. Przekład zespołowy. W Karol Marks, Fryderyk Engels, *Dzieła*, t. 26, cz. I. Warszawa: Książka i Wiedza, 1979.

Reinhardt, Ad. *Art-as-Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt*, Barbara Rose, red. Berkeley - Los Angeles: University of California Press, 1975. Wykorzystane zostały z tej publikacji w szczególności następujące teksty Ad Reinhardta:

[„Abstraction vs. Illustration”], 1943, s.47–49.

„Abstract Painting, Sixty by Sixty Inches Square,” 1960, s.84–85.

„An Interview with Ad Reinhardt,” (wywiad przeprowadzony przez Bruce Glasera), 1966–1967, s.12–23.

„Art-as-Art,” 1962, s.53–56.

„Chronology by Ad Reinhardt,” 1967, s.4–8.

„[Five Stages of Reinhardt's Timeless Stylistic Art-Historical Cycle],” 1965, s.10.

„The Artist in Search of a Code of Ethics,” 1960, s.160–164.

„[The Black-Square Paintings],” 1963, s.82–83.

„The Next Revolution in Art (Art-as-Art Dogma, Part II),” 1964, s.59–63.

„Twelve Rules for a New Academy,” 1957, s.203–207.

Reinhardt, Ad. „Interview conducted by Dr. Harlan Phillips.” Około roku 1964. Niepublikowany wywiad udostępniony przez Ad Reinhardt Foundation.

Reinhardt, Ad. „Skowhegan Lecture.” Madison, Maine, 21 lipca 1967. Niepublikowany wykład udostępniony przez Ad Reinhardt Foundation.

Rutault, Claude. *Dé-définitions/méthodes 1973–2016*. Genève: MAMCO, 2016.

Sanders, Frances Stonor. „Modern art was CIA »weapon«.” *Independent*, 22.10.1995. <https://www.independent.co.uk/news/world/modern-art-was-cia-weapon-1578808.html>.

Saunders, Frances Stonor. *Qui mène la danse? La CIA et la guerre froide culturelle*. [Who Paid the Piper? CIA and the Cultural Cold War, 1999]. Paris: Denoël, 2003.

T., Ernest. *Aïe! Les artistes heureux*, Ernest T., Letaris et Taroop & Gabel. Nantes: musée des Beaux-arts, Burozoïque, 2007. Kat. wyst.

Taroop, Johann i Vasily Glabel [Taroop & Gabel]. *Aucune photo ne peut rendre la beauté de ce décor*. Paris: Sémiose éditions, 2009.

Taroop, Johann i Vasily Glabel [Taroop & Gabel]. *Dieu n'aime pas les religions*. Paris: Sémiose éditions, 2012.

Taroop, Johann i Vasily Glabel [Taroop & Gabel]. *Vous en chierez jusqu'à la fin des temps*. Paris: Sémiose éditions, 2006.

Wilde, Oscar. *Portret Doriana Graya*. Tłum. Maria Feldmanowa. Kraków: Zielona Sowa, 2006.

SUM MA RY

Leszek BROGOWSKI

**TO BE OR NOT TO BE OF ART: AD REINHARDT'S
POLITICAL CARICATURE AND THE IDEA OF PAINTING
FOR ONESELF**

Leszek Brogowski's book *Ad Reinhardt. Peinture moderne et responsabilité esthétique* [Ad Reinhardt. Modern Painting and Aesthetic Responsibility], published in 2011 (on line: hal.science.hal-01320528), delves into the abstract - monochromatic, black - painting of this artist, stressing the relationship it has with history; however, the book is illustrated with his satirical drawings 'explaining' modern art. This essay aims at rethinking the relationship between the artist's black, non-reproducible paintings from the years 1950-1960 and the 'illustrations' which he continued to create until nearly the end of the 1950s. According to Ad Reinhardt, it is not one's life experience, but history that constitutes the founding reality of modern art: such is the purpose of desubjectivizing creative procedures and the role of interpreting history in his work. The painter does not put the inexpressible on the canvas, and his caricatures remain elements of the interpretation - in their tongue-in-cheek manner they complement Reinhardt's poetic manifestos which attribute a crucial role in the creative process to language. The 2011 book revealed surprising analogies between these texts and the way George W. F. Hegel understood history, as well as between them and texts by some anarchist authors. An artist must position themselves in relation to history being an indivisible whole, and describe "art-as-art" in the words of other artists in order to practice art differently than all of them, to interpret the past and replace the outdated methods of creation. This is the pattern of modern art, the age of reason and ethics: to recapitulate history, as it gives meaning to its parts and components (Hegel), in order to finally say "no" to what art used to be in the past (anarchists). The second, main thesis of the book concerns the aesthetic responsibility of the artist. How to practice art using rational freedom, the freedom that accounts for historical conditions, as described by Hegel, and not the freedom

stigmatized by Leibniz as a whim? Any artist's freedom is their autonomy. They should neither be an epigone drifting with the currents, nor a professional seeking perfection in its rules, or a genius arbitrarily imposing their choices. Since, while each artist is autonomous, being the only foundation for their artistic choices, works of art are not autonomous as they remain related to the evolution of painting processes throughout history. This dualism - artists' autonomy and the historical conditioning of artworks - gives rise to the most subversive and nonconformist aspects of Reinhardt's art, which often remain overlooked. "There is no mindless working or mindless non-working." Reflection and painting are more important than producing artistic objects - artworks, paintings or illustrations.

Reinhardt's texts are consequently marked by negations and rejections, starting with ["Abstraction vs. Illustration"] from 1943, or "Abstract Art Refuses" from 1952, and they describe the evolution of his own painting practice - starting in 1930 - towards black paintings being "as high as a man, as wide as a man's outstretched arms." In 1960 the artist described them as "a pure, abstract, non-objective, timeless, spaceless, changeless, relationless, disinterested painting." So how can we explain the fact that at the last stage of his painting's evolution the artist continued to create his *comics* until 1956?

Reinhardt devoted last six years of his life to painting the black canvases. Various forms of negation in his texts (rejections, refusals and refutations, condemnations, expressions of contempt, oppositions and antitheses, etc.) refer to what art used to be, so as to express what his own art will not be, and all this in order to mark out a new creative field allowing the artist to create work free from alienation - thought through entirely and subject to no random or unwanted limitations. To fully assess how coherent his concept of art is, one must grasp the connection between his latest declarations on this subject and some of the earlier texts - when the effect of the process remained solely a project, and recognize the intuitions expressed twenty years earlier. Referring to Marx and Mondrian, who announced that works of art would dissolve within our surroundings that would itself become 'aesthetic reality,' Reinhardt distinguishes between painting and illustration, and their different purposes.

To me there is nothing more pathetic than an artist who, with his 'pictures in frames', tries to compete with pictures in magazines and movies and at the same time attempts to keep pace with an enormous free and stimulating abstract painting, which year after year, becomes increasingly less private, involving more and more people actively, in more and more democratic creative activity.

In this text by Reinhardt, two purposes of art are outlined. One seems to be related to his expectations concerning a future aesthetic revolution in which everyone would participate, contributing in a creative way to defining the forms of their surroundings. To Reinhardt, painting was to become an increasingly popular practice that anyone could take up, bringing joy and fulfilment. Here we propose to look at the work of Claude Rutault and Bernard Bruno as continuing these ideas. The second direction outlined by Reinhardt in 1943 sets painting against illustration; and we combined them in our book without analysing this choice in detail. It is, therefore, necessary to present the reasons behind this juxtaposition more clearly. What is their nature: artistic? historical? political? cultural? The artist analyses 'illustration' according to the potential power it gains by being applied in the press and, more broadly, in the image industry: so, does juxtaposing illustration and

abstraction concern only the issue of the presence versus the absence of figurative forms, or is it related more to the ways the society makes use of art? Figurative representation in painting - illustration - has historically been an important field for building sensory knowledge, formal inventions and signifying systems. But what kind of illustration could still, in the second half of the twentieth century, be legitimately framed in a gilded frame and displayed in an art museum, when it had already become 'matter' for various industries, such as the press, advertising and film? Here we will reflect upon illustration in art by analysing examples from the practice of contemporary artists - Taroop & Glabell on the one hand, and Laurent Marissal on the other - in order to better understand the tension between paintings and pictures marked in Reinhardt's work.

Reinhardt is known primarily for the black paintings being the sign of his artistic radicalism, but he has also been increasingly recognized as the creator of a series of comics / drawings / collages tackling the issue of modern art. This was proven, among others, by the exhibition *Hard to Picture. A tribute to Ad Reinhardt*, opened on June 17, 2017, lasting till January 28, 2018, at the Museum of Modern Art (Mudam) in Luxembourg (also presented at Malmö Konsthall in Sweden, 2015, and at the Espoo Museum of Modern Art, EMMA, in Finland, 2016) where only one black painting was displayed next to art comics and travel journals, and in the context of a projection comprising two hundred travel slides. Witty and mischievous, his cartoons explaining modern art form a striking counterbalance to his own painting, and a commentary on art present in social space. But these works, produced alongside abstract paintings, did not emerge out of nowhere; they were a continuation of

over 1,500 political satires and illustrations to the daily New York newspaper *PM*, where he also published the *How to Look* series. Reinhardt contributed illustrations and cartoons to a great variety of publications (from student-run Popular Front publications to fashion magazines), but *PM* was the only daily newspaper to which Reinhardt contributed cartoons and illustrations. (...) The Reinhardt Foundation has located 2,796 published illustrations and cartoons created by Ad Reinhardt, in 64 different publications. Images of most of these published illustrations and cartoons are available on the Reinhardt Foundation website: www.adreinhardt.org (E-mail from Lisa Cherkerzian, Ad Reinhardt Foundation, to Leszek Brogowski, February 29, 2024).

One needs to be careful not to immediately call them works of art, since even if they are, it is not for the same reasons his abstract paintings are; they are not 'framed paintings,' but materially modest prints. Reinhardt should not be considered an artist possessing numerous talents: a painter, a graphic artist, a calligrapher, a draughtsman, a photographer, a writer, etc. His comics remain, first and foremost, artistic documents. Reinhardt believes that the artist's mission consists primarily in thinking about art in a new way, in developing its understanding in accordance with the current context, in interpreting the history of artistic practices; and all this intellectual work should constitute a theory for practising art freely chosen - that is, constructed - by the artist. The radical attitude allows Reinhardt to formulate critical reflections concerning the art world, that revolve around the concept of 'ethical responsibility.' Ethics should incite actions illuminated by reason, also when it forces one to act against social norms, and the artist proclaims that art and history, freedom and dignity, reason and ethics, etc. are inextricably linked, he also stresses the corruption

that stems from the art market and art institutions, as well as the artists' ignorance and naivety towards these evils. This reflection is concluded by the concept of "art conscious of its own evolution and history and destiny, toward its own freedom, its own dignity, its own essence, its own reason, its own morality and its own conscience" (1962). In Reinhardt's work humour is also a form of critical thinking, the effectiveness of which comes from the fact that provided one remains tactful, one can laugh at anything. In *How To Look at Modern Art in America*, for example, Reinhardt interjects taunts about the cynicism of financial institutions that want to do business out of art, about regionalist ideologies in art, about advertising preying on artistic ambitions, etc.; and all this as part of the quite serious and detailed analysis concerning the situation of art perceived from the American point of view. Seriousness is not the logical opposite of wit, and a sense of humour contains the ability to think critically, which appeals to sensuality and provokes laughter or smiles. Note that the leaves of the modern art family tree drawn by Reinhardt are strangely similar to those of hemp; smoking them results in laughter. Indeed, someone has to express surprise while confronted by the nonsense and idiocy of ideological discourses, the deceptions and blatant lies of marketing, the frauds and hypocrisy in politics, the untruths and follies of science, etc.

However, in 1967 Reinhardt tells Bruce Glaser: "I haven't done cartoons or satire for a long time now as it doesn't seem possible any more. (...) The entire art world is whorish and no artist could any longer say of another artist that they are an old or young whore." These words are a testimony to discouragement, which is probably due to many factors: the commodification of art that no longer seems to have any meaning beyond commercial success, the simple-minded irresponsibility of artists, but also the helplessness felt in the face of the power held by illustration industries: "The best and most effective pictures can be found in magazines and movies," he had been repeating tirelessly since the 1940s. The discouragement allows us to unearth an unconscious element in the understanding of Reinhardt's attitude, namely his struggle to free himself from every form of alienation, a campaign he led on many fronts: as an artist, of course, but also as a political activist, teacher, writer and art critic. While "a wave of hot, loaded, compromised art that was to flood the markets and wash away, by the fifties, all lines of distinction, and make a quiet, dignified [artistic] profession into a rabble-rousing profit-making." He believed the artistic environment at that time got completely corrupted by art institutions which imposed – 'industrially' and financially - the concept of an artist as a professional and an engineer of consciousness (graphics, advertising, marketing, etc.); thus, destroying the notion of art being an intimate process of fulfillment and emancipation. Painting is a "profession of pleasing and selling."

Towards the end of his life, without giving up selling his paintings, Reinhardt focused on painting, which he experienced as an emancipatory activity, as it seemed the most liberated, yet by no means deprived of its critical power - precisely because it remained part of the abstract painting mainstream of his time. While invigorating, this activity was no less subversive for that reason.

A painting, however, is still a relatively private, individual activity, and its freest, most abstract form is not concerned with communicating specific information or subject matter. Because it is universal, unhistorical, and independent of everyday

existence doesn't mean it doesn't have any meaning. Some people think that if a painting doesn't have a subject or it isn't a picture, then it doesn't have meaning. This just isn't true.

In a lecture from 1943, Reinhardt admits that painting is a "relatively private, individual" practice, but he also expresses a belief that it will gradually become "increasingly less private" until it triggers a mass movement that will democratize it. Today we know that 'aesthetic reality' does not liberate us, but subordinates us to the organization of capitalist society: forms of urban planning adapted to its economy, and the commercial offer of the cultural industry. Therefore, the current context calls for rethinking the views of Reinhardt, and inventing new strategies for artworks to find their place in the aesthetic environment, since the horizons of the aesthetic revolution expected by many artists and philosophers at that time have receded. The 'disappearing' - dissolving - of artworks within reality should therefore be understood in the manner of active conquest, not passive reception.

Thus, we are making several assumptions relating to artistic continuations, which we find to be extensions of Reinhardt's work and reflection. The first two concern the possible 'absorption' of painting practice by reality, making it democratic and aesthetic (Claude Rutault and Bernard Brunon); the next two concern the conditions necessary for the use of illustration in art to retain meaning in the current situation of art (Laurent Marissal and Taroop & Glabe).

Claude Rutault leaves the realization of his paintings to 'subcontractors' who produce these works as if they were painting their apartment, the walls of an art gallery or some public building, according to a design / artwork made by the artist. It is he who determines the main conditions for the works' realisation, exhibition and exchange, leaving the painting itself to the 'subcontractors' - collectors, along with certain aesthetic decisions they can make in accordance with various definitions / methods that the artist was formulating from 1973 until his death in 2022. Last item of a 'de-definition / method' (d/m), number six hundred and fifty-seven in the catalogue published in 2016, says: "canvas on a stretcher, painted the same colour as the wall on which it is hung. All standard, commercially available formats can be used - rectangular, square, round or oval. The hanging method is traditional." The democratization of art, which Reinhardt expected, should be thought of in terms of art's accessibility; Claude Rutault's d/m remain part of it.

A certain artwork could be materially the same, but its meaning and the experience it provides would be different for those who understand, embrace and accept its meaning, and for those who are unable or unwilling to identify with it. This is the path of reflection that Bernard Brunon spontaneously links to the work of Reinhardt. Inspired by the black paintings in the 1970s, he formulated a problem of "exploring the possibility of painting without representation" which led him, in the late 1980s, to combine the practice of a house painter with his work as an artist. "In 1989, Bernard Bruno's artistic practice took the form of a painting company called That's Painting," writes Jean-Baptiste Farkas. "Brunon explains this choice as follows: 'Gradually I realized that the sort of painting I had been trying to practice for seven or eight years in my studio - painting that does not represent anything, not even some abstract canvas - could actually be practised when I was painting a room.' (...) 'The less there is to see, the more there is to think about'". This type of economic structure corresponds to what Karl Marx called *Selbstbetätigung*, indirectly productive labor, spontaneous activity or self-manifestation being a free and autonomous practice, that

is, not alienated, but included in the general framework of economics. This is noteworthy in at least two respects: on the one hand, the reversal of alienation dynamics, the main source (yet by no means the only one) of which being the capitalist economy; and on the other hand, the simultaneous avoidance of the artist's status being professional. The paradox lies in the fact that the economic structure of an enterprise forms a framework allowing one to create the world as one would create art, that is, to render painting practice an action in the world; this lies among the possible ways to implement Reinhardt's ideas.

Laurent Marissal's approach is quite different. As "a painter deprived of painting, but not of painting activities," he combats alienation directly at his workplace, especially in *Pinxit* and *Pinxit II*. All traces of art, that is, of his painting activities, not only the struggle for disalienation (performance?) and painting, or texts, writings and prints, but also drawings, comics, etc. should be treated as artistic documents. In this way, Marissal realizes an expanded concept of painting. Painting becomes a pictorial activity that transforms space, or even reality, and this activity does not shy away from using illustration as one of its tools. In *Pinxit* radical freedom of action means refusing to sell the time of one's life for a miserable wage, using the activity of painting to break the limitations imposed by this model of labor, and thus giving it a completely different meaning: regaining the time usually sold to the employer in order to devote it to painting activities, organizing a labor union showcase to display documents in it, establishing a clandestine library of books to be read in secret, transforming the work space to have a staff toilet or a dining room etc. It is easy to understand why in this 'union-painting' struggle the distinction between figurativeness and abstraction sinks into the background: it is now merely a tactical choice in the whole strategy of disalienation.

The Taroop & Glabel collective's practice forms an extensive program of critical thinking in general, aimed at 'undermining stupidity,' a project where illustration is both a tool and a method. And there is still a lot to be done, four hundred years after René Descartes who, although educated by the Jesuits, laid the foundations for the critical method in philosophy. Indeed, as he recommended, we should once again critically reflect on everything we have learned at school, at home, in the media or at work, since between the naivety of childhood, the carefreeness of youth, the inertia of adulthood and the indolence of the autumn of life, there lies knowledge, opinions and beliefs that would not make us proud. The critical edge of Taroop & Glabel's drawings may touch on some scientific claims (God's gene) or philosophical extravagances (collectivist utopias of Charles Fourier), but it targets primarily the knowledge that guides us in everyday life, such as folk wisdom, our understanding of events being shaped by the media, consumer choices, religious miracles, marketing lies, etc. Contrary to what may seem, the essence of this approach should be considered Cartesian; however, it is also generalized criticism, taken to the extreme in the manner of Nietzsche, but without all his nonsense (anti-Semitism, misogyny, Victorian ethics, etc.). Although historians have begun to write the history of scientific error, there is still no study concerning stupidity. Yet someone should be able to point it out, wherever it offends us and distorts the thoughts of our fellow citizens, regardless of the form it may take. Taroop & Glabel fill in this gap, making art a critical instrument of thinking immersed in the bestial nature of the world. However, some would point out that neither stupidity nor bestiality can be considered traits of wild beasts.

Reinhardt thought already in 1943, works of art, in the traditional sense of a fetish-object - one that is nearly sacred, separated from the world by a frame or a plinth, gradually

gave way to other types of experiments. The four artists briefly presented here make us believe that the dissolution of artworks, which Reinhardt imagined as being absorbed into or by reality, or rather the aesthetic reality, may concern both: painting understood as a painting practice as well as illustration. This calls for changing the concept of art, expanding it in such a way that artworks are replaced by documents, experiments, 'objects' - pieces of art or just works - with all these pieces of reality blending into it outside the specific context that transforms them into elements of art. By reaching the limit of modern art, Reinhardt contributes significantly to its absorption by reality: the act of painting now outweighs the artwork, while creation becomes rationalized thanks to the analysis of the historical, social and artistic contexts, through texts and drawings, artistic documents.

The second consequence which the inclusion of these four artists among Reinhardt's successors makes possible to understand is that the paintings / pictures dispute, in which Reinhardt opted for the former and against the latter, can be interpreted not in terms of figurative forms versus non-figurative ones, but in relation to their applications, applications we have divided into two categories, according to the type or degree of alienation which they may entail. Reinhardt fought alienation both as a political activist and a 'reporter' in his youth, and as an artist later: his illustrative work cannot be placed within the disalienating framework of capitalist industry, for which he did not yet have an established term: "communication (...), mass-publishing or picture industry" which under the pen of Guy Debord will become the 'society of the spectacle,' the new face of capitalism. Reinhardt consciously states that the cultural industry (press, cinema, advertising, etc.) assumes what used to be a prerogative nearly exclusive to artists, namely an image that illustrates.

Therefore, the problem lies in recognizing what conditions or contexts allow the practice of illustration to retain its emancipatory and liberating aspects today. In the light of the above analyses, several fragmentary answers come to mind. This practice must take place outside the procedures of the image industry, and, above all, reject its goals which are increasingly aimed at manipulating people's consciousness. The concept of an artist as an engineer of consciousness involves a misleading assumption that the meaning of an image is contained entirely in the image itself, that it resides within it, regardless of its application, the context of it being used, the way of looking at it, and the intentions lying behind its presentation or reception. We need to think about art differently, and change its understanding so that it no longer needs to be analysed solely through artworks that are separated from reality. Reinhardt contributes to this idea in various ways, but most notably by repainting his paintings.

Essentially, it is all about the organization of our societies, whether it remains compatible with individual freedom, enabling a liberating dynamic. Reinhardt asked himself this question in relation to the society of spectacle and mass media, but today we have a digital society that - starting with screens, moving on to ubiquitous monitoring - has been fundamentally changing our ways of life. How can one practice illustration in a cultural space saturated with images, and not become a cog in its alienating mechanics? Where in this context can Reinhardt's opposition between painting and illustration be placed? We must look for answers to all these questions in the extremely complicated situation of the world, in which overlapping crises make everything else seem so trivial compared to them, including art... which - no matter what - cannot change the course of events. That is true, but art shall always be where no one expects it to be, or it shall not be! Recently artists' creativity has been praised so much that it was to be put to the service of capitalism. A futile

effort! - because, as Reinhardt so rightly states, "art-as-art has always been and always will be a trouble for philosophers, priests, politicians, professors, patriots, provincials, property people, proud possessors, primitives, poets, psychiatrists, petit-bourgeois persons, pensioners, patrons, plutocrats, paupers, panderers, pecksniffs, and pleasure-seekers" etc. If art does not arouse the anxiety of liberal entrepreneurs who would like to imitate its imagination or its ingenuity, that is because it has become something other than art. In this respect, art constitutes an unparalleled model of critical thinking as it can only be thought and practised in the mode of refusal, and its attitude can only be emancipatory through disalienating negation. Reinhardt's pioneering stance helps us understand this.

But how do we know where art is truly not expected? Where to press so that it would hurt? According to Reinhardt, an artist is the one who interprets and who interprets himself: "It is not right for an artist to make believe that he doesn't know what he's doing, when everyone else knows what he's doing" (the notion of inspiration). An artist is never just an artist, but most of all a researcher and interpreter who is trying - and will always be trying - to understand where, when and how to act as an artist. Sometimes it is through great painting, sometimes through surprising texts, and sometimes through funny comics. Reinhardt chose painting as opposed to illustration; at least that is what he implied. But they both come together in one of his cheering drawings, since the artist adopts the attitude of a warrior not in a figurative painting, but behind an abstract one - as its author; and this is communicated to us by one of his comics.

*

All quotations of Ad Reinhardt from: *Art-as-Art: The selected writings of Ad Reinhardt*, ed. Barbara Rose (Berkeley: University of California Press, 1991).

David RYBAK

Rubika: École d'excellence en Design, Animation et Jeu Vidéo, Valenciennes

AD REINHARDT: RYSUNKI SPRZED ROKU 1946

Dokładność i staranność, jakie Reinhardt wykazywał w swoim malarstwie, kontrastują symetrycznie z niedbałością i pogardą, które przebijają z jego kolaży i komiksów.

Alain Cueff

In jokes begins responsibilities.

W. B. Yeats

Ad Reinhardt znany jest ze swego malarstwa, zwłaszcza jako twórca owego czarnego obrazu monochromatycznego, powtarzanego przez lata pod koniec kariery. Ta intensywna praca zaowocowała w roku 1966 retrospektywą w Jewish Museum w Nowym Jorku, która po śmierci malarza w następnym roku, jawi się jako jego akt brawury i testament.

Drugim powodem sławy Reinhardta jest decydujący wpływ, jaki wywarł on na amerykańskich artystów konceptualnych (nie przypadkiem jego dwaj pierwsi biografowie, Lucy Lippard i Michael Corris, są dawnymi członkami grupy Art & Language). Stąd bowiem tylko krok do stwierdzenia, że u Reinhardta dziełem jest idea malarstwa, co tłumaczy bon mot Lawrence'a Weinera: „The idea of a Reinhardt is always more exciting than a Reinhardt.”¹ To, że do jego byłych uczniów zalicza się Joseph Kosuth, jedynie wzmacnia ten wizerunek.

Jednak obok malarstwa istnieje cały, o wiele mniej znany rozdział twórczości Reinhardta: jego rysunki. W języku francuskim, kiedy pisałem pracę dyplomową na ten temat w 2011 roku, żaden artykuł nie poruszał jeszcze tej kwestii, co najwyżej wspomniano o ich istnieniu, zamieszczało jakąś małą reprodukcję... Po drugiej stronie Atlantyku istniało trochę więcej publikacji, wraz z znakomitym *The Art Comics and Satires of Ad Reinhardt* Toma Hessa. Jednak jej autor analizuje w rzeczywistości jedynie rysunki z ostatniego okresu twórczości artysty, *cartoons* wykonane dla *PM*,² które są tylko widoczną częścią góry lodowej. Według Fundacji Ad Reinhardta zbiory graficzne artysty zawierają wiele tysięcy dokumentów. Prowadził on bowiem szczególnie aktywną działalność w tej dziedzinie pomiędzy rokiem 1935 a 1946, kiedy ilustracja stanowiła dlań zarówno źródło utrzymania, jak i środek będący wyrazem

jego zaangażowania politycznego. Jeżeli rysunki z cyklu *How to Look at* są najlepiej udokumentowane, to dlatego, że korespondują najtrafniej z tym jego wizerunkiem, jaki się utrwalił. Rysunki te, wyraziście radykalne, traktują wyłącznie o sztuce. Pasują zatem do panującego wyobrażenia na temat Reinhardta, streszczonego w taki oto sposób przez Donalda McConathy'ego:

Od roku 1953 aż do śmierci malował tylko czarne obrazy, niedorzeczność, która roz-wścieczała i przerażała nowojorski świat sztuki. Nazywano go Czarnym Mnichem ze względu na tę jednolitość intencji jego ma-larstwa. Dogmatyczne stwierdzenia, formu-łowane ze świadomym i ironicznym dystan-sem, były często drukowane w *Art News* czcionką tak małą, że prawie nieczytelną, jakby chodziło o przypisy u dołu strony, komentujące, z innej planety, koniunkturę nad rzeką Hudson. Mieszał się do wszyst-kiego i nie trafiał we właściwy ton, jak są-dzono. Według Marka Rothko akademizm Reinhardta stawał się anatemą. Żarty, jakie wymieniał on z Barnetttem Newmanem, miały ich zaprowadzić przed sąd. Dla mar-szandki obrazów, Betty Parsons, jego cierp-kie kartki pocztowe, których stos rósł na jej biurku, stały się irytujące.³

Natomiast rysunki polityczne wykonywane dla uniwersyteckiego czasopisma *The Columbia Jester*, a następnie dla skrajnie lewicowego ma-gazynu *New Masses*, ukazują Reinhardta jako aktywistę politycznego zbliżonego do partii komu-nistycznej. Tutaj zajmujemy się właśnie tym jego ukrytym obliczem, charakterem jego zaangażowań oraz wczesną twórczością graficzną.

Po uzyskaniu dyplomu w Newtown High School w Nowym Jorku Reinhardt zostaje przyjęty na Columbia University w Nowym Jorku. To zaskakujący wybór w przypadku młodego człowieka wywodzącego się ze środowiska ludowego. Studia humanistyczne są bowiem bardziej ryzykowną drogą od sztuk stosowanych, które gwarantują ja-

kiś zawód, tym bardziej, że Reinhardt był już przy-jęty jako stypendysta do Pratt Institute. Jego wy-bór jest tym bardziej zuchwały, że nie są to czasy pod żadnym względem optymistyczne. Stany Zjed-noczone pogrążone są wówczas w wielkiej depresji, a *New Deal* Roosevelta nie zaczął jeszcze przynosić owoców. W okresie studiów Reinhardt wykorzy-stuje swój talent ilustratora i grafika dla zaspoka-jania własnych studenckich potrzeb. To czasy, gdy wielu artystów zarabia na chleb jako graficy, tak jak Kurt Schwitters, którego Reinhardt umiesz-cza jako filar u podstawy drzewa genealogicznego z 1961 roku (il. 2), a który zarabiał na życie jako typograf. To przeniesienie się na Columbia Uni-versity będzie ważnym momentem dla Reinhard-ta, który do końca życia zachowa głęboki szacunek dla uniwersytetu i dydaktyki tam stosowanej (sam przez większą część życia będzie wykładowcą).

Kluczowym momentem w budowaniu spo-sobu myślenia Reinhardta jest wówczas spotkanie z Meyerem Schapiro. Jako bardzo młody profesor historii sztuki Schapiro wychwala w tym czasie modernizm europejski w ogóle, a kubizm w szcze-gółności, i uprawia marksistowską interpretację historii sztuki⁴ – w pierwszym drzewie genealo-gicznym z serii *How to Look at*, to zresztą Picasso, Braque i Matisse znajdują się na dole pnia (il.1). Schapiro interesuje się szczególnym miejscem, jakie artysta zajmuje w systemie kapitalistycz-nym, oraz rolę, jaką może on odgrywać w walce klas (warto zauważyć, że w późnych rysunkach Reinhardta odnajdujemy krytykę rynku sztuki, w czym można dopatrywać się dziedzictwa jego antykapitalistycznej przeszłości). Schapiro wpły-wa na Reinhardta w dwojaki sposób: zapoznaje go z awangardami europejskimi (bardzo wówczas niepopularnymi w Stanach Zjednoczonych) oraz pokazuje mu, jak artysta może popierać ruchy re-wolucyjne, idee, na które Reinhardt, syn działacza związkowego i proletariusz na elitarnym uniwer-sytecie (Columbia należy do słynnej *Ivy League*), musiał być podatny. Warto zauważyć, że drogi tych dwóch mężczyzn krzyżują się wielokrotnie i że obaj wnoszą swój wkład do skrajnie lewico-wego pisma *New Masses*.

Columbia Jester i rysunki polityczne,

1932–1935

Ale wcześniej, w latach 1932–1935, Reinhardt był rysownikiem w piśmie studenckim *Columbia Jester*⁵ (dosłownie: *Blazen z Columbii*). Większość dokumentów omawianych w tym artykule pochodzi ze *scrapbooka* Reinhardta z lat studenckich, zdigitalizowanego w 2010 roku przez Archives of American Art.⁶

Rysunek reprodukowany na ilustracji 3 wywołał skandal zarówno na kampusie, jak i poza nim.⁷ Chodzi o karykaturę prezydenta Uniwersytetu Columbia, Nicholasa Murraya Butlera, uzbrojonego w pałkę i otoczonego gromadką małych dzieci, które zamierza bić. Podpis pod rysunkiem głosi „Child Labor Amendment”⁸ i odwołuje się do aktualnych wydarzeń politycznych. W marcu 1931 roku Butler zostaje bowiem przyjęty przez New York State Senate Judiciary Committee, który prowadzi wówczas przesłuchania na temat kwestii pracy dzieci. Prezydent Columbii sprzeciwił się poprawce zakazującej pracy małoletnich, wysuwając argument charakterystyczny dla amerykańskiej ideologii republikańskiej: wszelka kontrola ze strony państwa jest naruszeniem przysługującej każdemu wolności prowadzenia działalności gospodarczej: jakim prawem pozbawiać małoletnich pracy? Rysunek jest równie skuteczny, co prosty: pusty wzrok dyrektora skierowany ku widzowi oraz położenie jego zwisającej lewej ręki upodabniają go do małych człekokształtnych. Rozbraja on całą argumentację Butlera, przypominając, kim jest dziecko. Jak można utrzymywać, że te dzieciaki byłyby w stanie korzystać z jakiegokolwiek ‘wolności osobistej’ i/lub przypisywać im chęć pracy? Oto radykalizm młodego Reinhardta, który ma wówczas zaledwie dwadzieścia lat. Mimo niepewnego statusu studenta nie waha się zaatakować frontalnie dziekana swojego uniwersytetu. Co więcej, Butler to osobistość ciesząca się doskonałą reputacją, będzie sprawował funkcję prezydenta przez czterdzieści cztery lata; i w tym samym 1931 roku otrzyma Pokojową Nagrodę Nobla.⁹

Na początku rysunek zostaje oceniany przez *Jestera*, lecz po opublikowaniu go przez *Columbia Spectator* (inną gazetę uniwersytecką) zostaje przedrukowany w wielu publikacjach lokalnych, a początkowe ocenianie tylko zwiększa zainteresowanie tym *cartoonem*. Reinhardt nie poprzestaje na pierwszym wystrzale. Szybko staje się jednym z najważniejszych aktywistów swego kampusu. Udaje mu się zostać redaktorem naczelnym *Jestera* i zgłasza swoją kandydaturę na delegata do rady studenckiej, a w swoim programie ma zniesienie cenzury, obniżenie czesnego, zbliżenie do ruchów pacyfistycznych oraz likwidację bractw. Bractwa (w przeszłości towarzystwa tajne) istnieją od czasu pierwszych uniwersytetów z okresu Trzynastu Kolonii. Stawiają sobie za cel zarówno jak najlepsze kształcenie studentów, jak i tworzenie przestrzeni swobodnej dyskusji w kontekście dominacji brytyjskiej. Przyjęcie do bractwa łączy się ze składaniem przysięgi, a jej członkiem pozostaje się dożywotnio. Po ogłoszeniu niepodległości istnienie bractw staje się jawne, lecz zachowują one rytuały stworzone wcześniej, wzorowane na zwyczajach masońskich. Organizacje te są powszechnie krytykowane za rolę, jaką odgrywają w podtrzymywaniu stosunków dominacji, skoro niewielu może do nich dołączyć, a najbardziej uprzywilejowanym umożliwiają one dostęp do sieci pomocy wzajemnej. W czasach Reinhardta aby móc wstąpić do większości bractw trzeba było być białym mężczyzną wyznania katolickiego; w reakcji na to powstają bractwa żydowskie czy afroamerykańskie, a także siostrzeństwa. Selekcja opierała się faktycznie również na kryteriach ekonomicznych, skoro przystąpienie do bractwa trochę kosztowało (najstarsze i najbardziej prestiżowe dysponowały własnymi budynkami i zapewniały swoim członkom mieszkanie).

W *scrapbooku* Reinhardta z Columbii znajduje się artykuł, który wyszczególnia dziewięć punktów przemawiających za zakazem działania bractw, za którym przytoczymy w szczególności następujące:

Sądzimy:

- 1.(...) Że bractwa ustanawiają zbiór wartości, które mogą być szkodliwe zarówno dla uniwersytetu, jak i dla studentów.
2. Że fakt, iż bractwa wykorzystują politykę uniwersytecką dla własnych interesów klanowych, jest złem nieodłącznie związanym z systemem bractw.
3. Że bractwa są bezzasadnie kosztowne i powodują wykluczenie studentów ubogich, lecz zasługujących na uznanie (...).
4. Że celem bractwa jest raczej akademicka przeciętność niż wybitność, ponieważ warunki życia w bractwach nie sprzyjają rozwojowi umysłowemu.¹⁰

Reinhardt stworzył rysunek (reprodukowany na il. 4), na którym odnajdujemy zarzuty próżniactwa i dominacji społecznej stawiane *greeks*, przedstawione w postaci komicznych scenek (*greeks* czy też *greek life* były wspólną nazwą bractw na kampusach, ponieważ ich nazwy były akronimami w alfabecie greckim).

Zaangażowanie i talent rysownika sprawiają, że Reinhardt nawiązuje współpracę z innymi czasopismami. Tworzy na przykład okładkę pisma *Students Fight War*,¹¹ wydawanego przez National Student League.

Historia National Student League (NSL) daje wyobrażenie o klimacie, jaki mógł wówczas panować na uniwersytetach amerykańskich, oraz o znaczeniu, jakie skrajnie lewicowe stowarzyszenia miały tam przed wojną. Ruch ten zawiązuje się w roku 1931, aby wspierać studentów City College of New York w walce z władzami uczelni, które zakazują im publikowania magazynu o orientacji lewicowej zatytułowanego *Frontiers*. Zasięg ruchu składającego się z jedenastu grup na siedmiu kampusach jest tak duży, że to, co do tej pory było tylko New York Intercollegiate Student Council, staje się zimą 1931 roku NSL. W roku 1932 (w którym Reinhardt rozpoczyna wyższe studia) NSL znów walczy z administracją, tym razem Columbii. Reed Harris został relegowany z uniwersytetu z powodu artykułu wstępnego ogłoszonego w *Columbia*

Spectator, co dowodzi tego, że taki typ zaangażowania bynajmniej nie pozostaje bez konsekwencji. Wówczas zostaje zorganizowany pierwszy strajk studencki w tej dekadzie, a po długich zmaganiach Harris wraca do szkoły. Nie będzie to niestety puenta tej historii, bowiem młodzieńcze zaangażowanie przypłaci on później utratą etatu w ministerstwie spraw zagranicznych. Zostawszy urzędnikiem w 1950 roku, będzie prześladowany przez McCarthy'ego, który doprowadzi do jego zwolnienia z powodu opublikowanych tekstów.

Wracając do naszego rysunku, 13 kwietnia, w rocznicę przystąpienia Stanów Zjednoczonych do pierwszej wojny światowej, Reinhardt organizuje National Student Strike Against War.¹² Na rysunku widzimy młodych absolwentów, którzy opuszczają uniwersytet, aby wstąpić natychmiast do wojska. Lewa strona jest poświęcona uniwersytetowi z jego typowym neoklasycystycznym frontonem, nad którym znajduje się flaga amerykańska oraz formy przypominające wawrzyny. W obramowaniu z kolumn znajdują się dwie wysokie postacie: dziekan we fraku i cylindrze oraz ktoś, kto ubrany jest w tradycyjny strój świeżo upieczonych absolwentów. Trzej studenci schodzą po schodach uniwersytetu. Prezydent jedną wręcza im ręką dyplomy, a drugą wyrzuca książki. Nasze trzy postacie przechodzą na prawą stronę obrazka, gdzie znajdują się szable, karabiny i armaty. Tutaj stoją jeszcze dwie inne osoby (ustawione symetrycznie w stosunku do tych z uniwersytetu): mężczyzna we fraku, który jest właściwie 'negatywem' tego pierwszego – czarny frak staje się białym frakiem – i olbrzymi żołnierz wyposażony w maskę przeciwgazową i hełm, charakterystyczne dla okresu I wojny światowej. Zza tych dwóch postaci wyłaniają się elementy architektury wraz z wystającymi z niej sylwetami dużych armat. Śledząc linie, które rysują się na niebie, łatwo można rozpoznać białą swastykę na czarnym tle. Myśl jest klarowna: chodzi o krytykę uniwersytetu, który nie kształcił już uczonych, lecz dostarcza wojskom mięso armatnie, jak to objaśniał Reed Harris w swojej książce *King Football*.¹³ Styl rysunku, inteligentnie wykorzystującego formę

i kontrformę (rysunek w pozytywie i w negatywie), stwarza wrażenie, że uniwersytet i wojsko są ostatecznie tylko dwiema stronami tej samej monety. Powtarzająca się postać we fraku staje się zatem obrazem zarówno polityka, rektora uniwersytetu, jak i bankiera z Wall Street, do którego nieodparcie nawiązuje architektura budynku uniwersytetu ze swymi kolumnami i kapitelem. Pomysł z negatywem widoczny jest również na niebie, gdzie z każdej strony widać amerykańską flagę, tym razem w pełnym negatywie, wraz z odwróceniem kolorów czerni i bieli, ale również lewej i prawej strony całości.

Obecność swastyki wprawia w zakłopotanie. Ten nazistowski symbol odgrywa tutaj rolę obrazu faszyzmu absolutnego. Nie budziłoby to zastrzeżeń, gdyby celem rysunku było uwrażliwienie na zagrożenie hitlerowskie. Tymczasem w ogóle nie o to chodzi. Mamy raczej do czynienia ze sklejeniem Stanów Zjednoczonych i ich wojska z jednej, a reżimów faszystowskich z drugiej strony. W tym względzie Reinhardt jest całkowicie zgodny z poglądami partii komunistycznej, według której wojna (pierwsza, ale również ta, która być może wkrótce nadejdzie) jest w swojej istocie imperialistyczna. Chodzi o konflikty, w których klasy rządzące walczą między sobą, a ich ofiarami są proletariusze. Ci ostatni mają zatem wszelkie powody do tego, by się przeciwstawiać.

Na następnych stronach notesu Reinhardta znajdujemy inną okładkę wykonaną dla *Jestera*, która jeszcze nieco jaśniej wyraża powyższy pogląd twórcy. Rysunek nie ma ani podpisu, ani daty, lecz przyjmując, że Reinhardt układa swoje prace w porządku chronologicznym, to pochodzi on zapewne z 1935 roku. Widzimy na nim (umieszczonych na jednym planie) postaci Hitlera, Mussoliniego, Roosevelta, Buttlera,¹⁴ Hueya Longa¹⁵ i Hoovera¹⁶ (niektóre z nich są łatwo rozpoznawalne, inne identyfikujemy dzięki interpretacji Thomasa Hessa). Układ obrazu tworzy motyw swastyki. Umieszczoną centralnie głowę Roosevelta otacza z prawej strony kaczką, z lewej królik, a od góry orzeł (symbol NRA¹⁷). Lewe odgałęzienie jest narysowane portretami Hitlera-Mussoliniego-kaczki,

górne przez orła oraz grupę dwóch małych żołnierzy, prawe przez królika-Hoovera-Longa, a dolne przez Butlera i nowy tandem żołnierzy. Żołnierze i zwierzęta tworzą symetrię, która sprawia, że krzyż jest bardziej widoczny. W prawym dolnym rogu, z dala od motywu centralnego, znajdujemy alegorię trzech małp: tych, które niczego nie widzą, niczego nie słyszą i niczego nie mówią. Noszą one czapki absolwentów, zapewne więc przedstawiają studentów. Ten amalgamat (bardziej widoczny niż na poprzednim rysunku) jest tu rzeczywistym źródłem i sprężyną komizmu. Ma on co najmniej trojaki charakter, który można objaśnić, przechodząc od tego, co najogólniejsze, do tego, co najbardziej partykularne.

Najpierw zestawienie faszystów i polityków amerykańskich, a zwłaszcza Hitlera i Roosevelta, ramię w ramię w jednej linii.

Następnie zestawienie wszystkich przywódców politycznych, Roosevelta i Hoovera (poprzednika Roosevelta na stanowisku prezydenta), a więc między republikanami i demokratami; potem zestawienie z Longiem – secesjonistycznym populistą.

Wreszcie zestawienie, niemal z gatunku *private joke*, tych wszystkich bloków i Butlera, rektora uniwersytetu.

To jest jedno i to samo! – taki wydaje się być morał tego rysunku, myśl obecna także w wyborze królika i kaczki, które odwołują się do jednego z najbardziej znanych rysunków iluzjonistycznych: *Kaninche und Ente*, który stał się potem znany jako królikokaczka Ludwiga Wittgensteina. Ten sam tygiel poglądów odnajdujemy w innym dokumencie z notesów Reinhardta, a mianowicie na fotografii,¹⁸ która pokazuje manifestantów z Uniwersytetu Columbia podczas dnia protestu antywojennego. Studenci pozują tutaj ze swymi plakatami, a różne hasła są zupełnie czytelne.

Oprócz mocnych zrozumiałych sloganów, takich jak *scholarship not battleship*¹⁹ czy *military training is not education*,²⁰ znajdujemy *unite against imperialism*²¹ czy też *hands off Abyssinia*.²² Dwa ostatnie hasła są szczególnie interesujące. Pierwsze dobrze pokazuje, iż ruch jest w pełni zgodny z głównymi kierunkami wytyczonymi przez partię komunistyczną (odrzuć wojnę imperialistyczną, jak widzieliśmy). Drugie zaś wskazuje na to, iż młodzi aktywiści dobrze orientują się w aktualnej sytuacji europejskiej, a więc w działalności reżimów faszystowskich (*hands off Abyssinia* odnosi się do wojny, którą Włochy prowadzą przeciwko Etiopii oraz do usiłowania stworzenia imperium włoskiego przez Mussoliniego). Środowiska skrajnej lewicy rozwijają w tym okresie retorykę, w której zaangażowanie amerykańskie u boku przyszłych sojuszników zasługuje na potępienie w nie mniejszym stopniu, niż wojenne działania reżimów nazistowskich i faszystowskich.

Tak jak wielu innych, nie tylko Reinhardt nie widzi zagrożeń i nadużyć ze strony reżimów europejskiej skrajnej prawicy, lecz stawia na jednej płaszczyźnie motywacje takich ludzi, jak Roosevelt, Hitler czy Mussolini. Aby przywrócić właściwy kontekst i lepiej zrozumieć uczucia jego generacji, trzeba pamiętać o ogromnych stratach ludzkich w I wojnie światowej. Jak również o nieodwracalności, jaką dla Amerykanów jest pomysł angażowania się w walkę po drugiej stronie Atlantyku, tym bardziej, że państwa europejskie wcale nie są postrzegane jako demokracje, tylko jako kolonialne imperia, jedne bardziej ekspansywne od drugich. Dziwi jednak to, że potępia się w równej mierze rządy lewicowe, których polityka społeczna jest widoczna (jak *New Deal* w Stanach Zjednoczonych i reformy Frontu Ludowego we Francji) i skrajnie prawicowe reżimy faszystowskie, których tendencje ksenofobiczne są już znane.

Obejrzawszy te rysunki, nie będziemy zdziwieni tym, że po uzyskaniu dyplomu Columbii Reinhardt dołącza do zespołu gazety *New Masses*, najpierw jako rysownik, a następnie jako dyrektor artystyczny.

New Masses, 1936–1946

W latach 1935–1936 Reinhardt uzyskuje dyplom Columbii i postanawia kontynuować studia w dziedzinie malarstwa. Studiując zatem w National Academy of Design oraz w American Artists School. Szybko znajduje swoją drogę artystyczną i zaczyna uprawiać abstrakcję w postaci kolaży i obrazów małego formatu. Już w roku 1936, roku jej powstania, dołącza do AAA (ang. American Abstract Artists),²³ która organizuje wystawy sztuki abstrakcyjnej. Paradoksalnie, podczas gdy akurat wtedy zaczyna się tak naprawdę jego praca jako artysty, jest to zarazem okres, kiedy tworzy on najwięcej rysunków, z których bardzo niewiele jest znanych lub po prostu możliwych do obejrzenia. Jego działalność jako rysownika stanowi zatem doskonały sposób połączenia zaangażowania politycznego, chęci uczestniczenia w życiu społecznym i potrzeby zarabiania na życie – stąd jego wejście do zespołu *New Masses*.²⁴ Młody człowiek jest cenną zdobyczą dla gazety: aktywista polityczny, absolwent prestiżowego uniwersytetu i znany rysownik. Reinhardt staje się wówczas (pod wieloma pseudonimami) bardzo płodnym autorem tej gazety związanej z amerykańską partią komunistyczną. Jego kompetencje i kultura artystyczna sprawiają, że zostaje nawet jej dyrektorem artystycznym i redaktorem graficznym. Pozostaje wierny linii redakcyjnej, która była zatem antywojenna do 1941 roku, po czym dokonuje radykalnego zwrotu i tworzy propagandowe prorooseveltowskie rysunki i kolaże (w latach 1941–1946).

Rysunek reprodukowany na il. 8, odzwierciedlający marksistowską ideologię gazety, pokazuje trzy sytuacje, a jego komiczna zasada polega na tylko jednym podpisie: *You're a Menace to Civilization* odnoszącym się do wszystkich trzech. Następuje w ten sposób odwrócenie sytuacji na zasadzie oblanego polewacza. W pierwszej scenie król wytyka palcem postać, którą można zidentyfikować dzięki zarysowi miasta za jej plecami i tablicy *freemen's guild*. W drugiej to przedstawiciel gildii wskazuje palcem pracodawcę przedstawionego przed kompleksem przemysłowym z napi-

sem *capitalism*. W trzeciej z kolei to pracodawca wytyka palcem robotnika, który ma za sobą nowy kompleks budynków opatrzony słowem *socialism*. Ta mała ilustracja w prosty i inteligentny sposób ukazuje marksistowską interpretację historii, zbudowaną wokół walki klas i odwracania stosunków dominacji. Ten rysunek tworzy zatem w umyśle widza czwartą winietę – tę, na której robotnik uzyska władzę nad pracodawcą.

Aby móc wyrobić sobie pogląd na temat linii redakcyjnej *New Masses* w odniesieniu do ówczesnej sytuacji europejskiej, warto poznać opis pewnego rysunku Crocketta Johnsona,²⁵ innego abstrakcyjnego malarza, który odniesie sukces jako autor komiksów dzięki swojej serii *Barnaby*.²⁶ Na rysunku, wykonanym w mrocznym okresie paktu Ribbentrop-Mołotow, widzimy trzy postacie o jednakowej aparycji: tłuste, ubrane we fraki ze szroczym ogonem, w cylindry i maski oraz – to jedyny znak, który je odróżnia – w opaski na ramionach. Jedna niesie dolara, druga swastykę, a ostatnia funta szterlinga. To trio, uosabiające Stany Zjednoczone (lub przynajmniej Wall Street), nazistowskie Niemcy i Wielką Brytanię, tworzy gang włamywaczy gotowy wdrzeć się do mieszkania, na którego zasłonach widnieją sierp i młot. Plan inwazji na Związek Radziecki upada; trzy postacie chwieją się, po czym manifestują z afiszem: *Ten dom jest niesprawiedliwy dla włamywaczy*, a podpis głosi: *Międzynarodowa Unia Imperialistyczna*.²⁷ W okresie przedwojennym linia amerykańskiej partii komunistycznej, a w konsekwencji *New Masses*, polega na robieniu wszystkiego, co możliwe, by „utrzymać nasz kraj z dala od wojny europejskiej” oraz „informować i edukować masy na temat socjalistycznego programu wyjścia z tego kryzysu.”²⁸

Gazeta staje się zatem pieczęcią polityki izolacjonistycznej i zajadle atakuje tych wszystkich, którzy wzywają do zaangażowania, a w których pierwszym rządzie stoi Roosevelt. Ten ostatni wzywa do zmodyfikowania obowiązujących ustaw, aby móc udzielać materialnego wsparcia Anglikom (zaowocuje to ustawą Lend-Lease z 1941 roku). *New Masses* widzą w tych usiłowaniach

manipulację Wall Street (któremu inwestycje zbrojeniowe przynoszą korzyści) oraz ryzyko rozszerzania się wojny.

Te właśnie poglądy odnajdujemy na dwóch następnych rysunkach Reinhardta. Na pierwszym (il. 10) zatytułowanym *War*, widzimy Roosevelta na ramionach awatara z Wall Street, ofiarowującego koszyk broni małej królowej Anglii. Robi to, stojąc nad przepaścią, na której dnie widnieje napis: *war*.²⁹

Rysunek reprodukowany na il. 11 *To Keep out of War* z 10 grudnia 1940 roku jest również dobrym przykładem skrajnie lewicowej retoryki w tej kwestii, zarazem znamionem dla stylu, jaki odnajdziemy później u Reinhardta, w którym podwojenie i *running gag* są formą typową w sposób interesujący – postacią na rysunku jest ów gruby, nieco schematyczny mężczyzna, lecz rysunki przygotowawcze pokazują, że rysownik rozważał możliwość, aby to Roosevelt dosiadał rybiego szkieletu (il. 12).

Najwyraźniej patrzenie przez pryzmat walki klas powoduje głuchotę na poglądy Roosevelta, który wzywa do wojny państw demokratycznych z faszyzmem. Lewica dokona zwrotu ideologicznego w czerwcu 1941 roku, po niemieckim najeździe na obszar sowiecki. Z przeciwników wojny komuniści stają się szybko interwencjonistami i „rozumieją” zagrożenie nazistowskie. Dla amerykańskiej opinii publicznej, która w sumie raczej mało interesuje się konfliktem, detonatorem stanie się oczywiście japoński atak na Pearl Harbor z 7 grudnia 1941 roku. Reinhardt oddaje się wtedy satyrycznym kolażom na temat Hitlera i Mussoliniego³⁰ i rozwija technikę łączącą kolaż i rysunek, którą odnajdujemy zarówno w planszach z *PM*, jak i w planszy reprodukowanej na il. 13: *Out of the Horse's Mouth*, która ilustruje rysunko-kolaże cytatami z Adolfa Hitlera (wyrażenie ‘wyjęte z końskiego pyska’ znaczy: z pewnego źródła, bezpośrednio od zainteresowanej osoby).

Przez cały ten okres Reinhardt, jak wielu innych, używa pseudonimów. Te przybrane nazwiska tłumaczą się dwojaką działalnością rysowników, którzy często przejawiają agresję wobec administracji amerykańskiej, pracując równocze-

śnie dla Work Progress Administration. Reinhardt jest zresztą jednym z niewielu artystów abstrakcjonistów, którym udało się uzyskać wsparcie FAP/WPA,³¹ i można zrozumieć, że w niestabilnej sytuacji lat 1930–1940 używa on pseudonimów, aby nie stracić tego drugiego zajęcia. Co oczywiście znaczy, że musi unikać obnoszenia się ze swoim sprzeciwem wobec polityki zagranicznej Roosevelta.

Kiedy pisałem pracę dyplomową, rysunek reprodukowany na il. 14 był jedynym rysunkiem Reinhardta wykonanym dla *New Masses*, skatalogowanym przez AAA; od tamtej pory Fundacja Ad Reinhardta zamieściła w internecie wiele nowych dokumentów.³² Tutaj chodzi o kartkę świąteczną, na której artysta składa życzenia różnym kategoriom osób. Oto teksty z tej kartki.

G.I. Joes, zdemobilizowanym, którzy wrócili do swoich kochanek: ciepłego mieszkania ze ścianami i półkami oraz toastu bożonarodzeniowego.

Urzędnikom Separation Center [centrum goszczącego zdemobilizowanych żołnierzy]: najlepszego jedzenia, jakie kiedykolwiek podawano w okresie wakacji oraz abonamentu *New Masses* – kiedy już będziecie w domu.

Facetom w mundurach, którzy czekają na statek, aby wrócić do USA: ten statek, który was odwiezie – zrobi to, jeżeli setki tysięcy cywilów i weteranów będą miały coś do powiedzenia.

Członkom sił zbrojnych w Chinach: Ameryka potrzebuje was tutaj. Wracajcie stamtąd z pomocą nas wszystkich.

Tym wszystkim, którzy w Boże Narodzenie są w domu: nasza robota polega na tym, że walczymy o pokój w tej epoce atomowej (*God save the mark* oraz specjalistę od klisz *New Yorkera*).

Ten rysunek nie jest opatrzony datą. Naszą uwagę zwróciło najpierw otwarte odwołanie się do *New Masses*, których abonamentu życzy się zwol-

nionym ze służby żołnierzom. Jeśli chodzi o datowanie, to styl i odniesienie do Bożego Narodzenia świadczą o tym, że chodzi o kartkę świąteczną. Przywołanie epoki atomowej i żołnierzy w trakcie repatriacji może sugerować, że jest to zima roku 1945, po kapitulacji Japonii i nazistowskich Niemiec. Dziwna jest wzmianka o siłach zbrojnych w Chinach, tym bardziej, że na rysunku, jaki towarzyszy temu zdaniu, widnieje wzgórze z wybuchami, co wygląda na wciąż toczące walki. Żołnierz wygląda dokładnie tak samo, jak ten, który czeka na repatriację, można więc przypuścić, że chodzi o G.I.; a przecież wydaje się, że żaden żołnierz amerykański nie walczy w tym czasie w Chinach. Ostatni nawias jest zabawny. Można z niego oczywiście wyczytać bezpośredni atak na *New Yorkera*,³³ wielką ilustrowaną gazetę amerykańską o politycznej orientacji o wiele bardziej centrowej. Gra słów Reinhardta jest trudna do przełożenia: *God save the mark* to okrzyk brytyjskich łuczników, rezerwującym sobie cel, okrzyk ten stopniowo stał się ironicznym wyrażeniem odnoszącym się do sytuacji, kiedy ktoś chybia celu.³⁴

Współpraca Reinhardta z *New Masses* ustaje po wojnie i tak kończy się jego kariera rysownika prasowego. Jest to koniec dość nagły, zważywszy na jego ponad dziesięcioletnie zaangażowanie polityczne. Można to interpretować na różne sposoby. Rok 1946 jest w życiu Reinhardta przełomowy. To oczywiście powrót do życia cywilnego (artysta został wcielony do marynarki w 1945 roku, dzięki czemu nie zaznał frontu), lecz będzie to przede wszystkim eksplozja jego kariery artystycznej, rok jego pierwszej wystawy indywidualnej oraz początek wieloletniej przyjaźni z nowojorską galerzystką Betty Parsons. Ale rok 1946 to również początek zimnej wojny i przemówienie Winstona Churchilla na temat żelaznej kurtyny.³⁵ Nawet jeżeli trzeba prawdopodobnie poczekać do roku 1948 i blokady Berlina i/lub do roku 1950 i wojny koreańskiej oraz mccarthyizmu, aby amerykańska opinia publiczna stała się bezwarunkowo antykomunistyczna, to przecież można sobie wyobrazić, że zaangażowania marksistowskie mogły hamować karierę. Skądinąd, w tym samym okre-

sie Reinhardt zaczyna również współpracować z gazetą *PM*, która pozwala mu nadal tworzyć rysunki. Te jednak zmieniły treść, skoro seria *How to Look at* traktuje wyłącznie o sztuce. Reinhardt ma wszelkie powody do optymizmu, jeśli chodzi o swoją przyszłość jako artysty i wydaje się, że jest to odpowiedni moment, by przestać tworzyć pod pseudonimem i poświęcić się całkowicie formie rysunku dającej się pogodzić z jego plastycznymi zainteresowaniami.

Jednak współpraca z *PM* potrwa krótko, zaledwie ponad rok. W planszach z tego czasu odnajdujemy cały radykalizm, jaki Reinhardt wykazywał w dziedzinie polityki. I można sobie wyobrazić, że powtarzające się ataki na sztukę figuratywną w ogóle, podobnie jak liczne ataki *ad hominem* wymierzone w wielu malarzy, mogły w końcu irytować jego redakcję i czyniły jego plansze coraz bardziej niezrozumiałymi dla czytelników. Niemniej można w nich znaleźć perełki humoru i pomysłowości graficznej wraz z często przepięknym połączeniem rysunku i kolażu. Zwolnienie z *PM* oznacza niemal koniec jego działalności jako rysownika. Później publikować będzie jeszcze sporadycznie trochę plansz. Nie oznacza to, że rysunki są źle przyjmowane – w 1950 roku plansza *Museum Landscape*, opublikowana w pierwszym numerze czasopisma *Trans/formation*, odniesie duży sukces. Ten duży rysunko-kolaż, który stanowi krytykę i parodię corocznej wystawy w Whitney Museum, trafi zresztą do jego zbiorów w 1961 roku.³⁶

Jednak twórczość graficzna Reinhardta stopniowo zamiera, między rokiem 1952 a 1961 publikuje on tylko cztery plansze, wszystkie w *Art News*. W wywiadzie z Reinhardtem przeprowadzonym przez Bruce'a Glasera artysta w taki sposób wyjaśnia swoje stopniowe wycofywanie się z rysunku:

Od dawna nie robiłem już rzeczy satyrycznych czy rysunków, gdyż to nie wydaje się już możliwe. Świat sztuki nie jest już podatny na satyrę. Myślę, że niewiele się już w nim dzieje poza biznesem, a to nie jest

bardzo zabawne. Dziesięć czy dwadzieścia lat temu (a może było to jeszcze o wiele dawniej) artysta mógł nazwać innego artystę starą kurwą. To nie jest już możliwe.³⁷

Reinhardt nie tłumaczy zatem tego wycofania brakiem ochoty, lecz zmianą klimatu, brakiem możliwości. Nawet jeśli w jakiś sposób pisanie zastępuje uprawianie kolażu i rysunku z podpisaniami, to w korespondencji Reinhardta z Hessem znajdujemy oznaki chęci powrotu do tych praktyk graficznych.³⁸

Jednak ewolucja Ameryki z lat 1950–1960 w kierunku dumnej i zażarcie antykomunistycznej, nie za bardzo sprzyja krytyce społecznej i pewnej formie humoru, podobnie jak *inside jokes* czy szpile, które Reinhardt kieruje do niektórych kolegów po fachu, zmieniając status wraz z ich nowo zdobytą sławą. Wielu młodych niepokornych artystów abstrakcyjnych, członków skrajnej lewicy amerykańskiej, stało się teraz artystami uznanymi i przynależy do inteligencji. Np. Willem De Kooning, który zaznał najokropniejszej nędzy i z którym Reinhardt dzielił przez pewien czas pracownię, stał się teraz supergwiazdą. Podobnie jak Robert Motherwell czy Mark Rothko. Reinhardt też zaznaje sławy, choć o wiele skromniejszej w porównaniu z tymi dawnymi znajomymi, którzy zostaną połączeni wspólną etykietką ekspresjonistów abstrakcyjnych. Nadal reprezentowany przez Betty Parsons, jest profesorem w Brooklyn College, a jego gościnne wykłady cieszą się dużym powodzeniem (Joseph Kosuth będzie pod dużym wrażeniem jednego z nich).

Zadziwiające jest to, że rysunki Reinhardta tak długo pozostawały w cieniu. Najwyraźniej istnieje jakaś obawa przed uznaniem młodzińskich zaangażowań artysty, które on sam starał się w miarę możliwości otaczać dyskrecją. Lecz brak badań nad tym tematem pokazuje również, że nadal traktuje się powszechnie artystyczne prace graficzne jako nieprzynależne do historii sztuki, a rozróżnienie między *high art* i *low art* nadal ciąży nad spojrzeniem krytyków i historyków (można tutaj przypomnieć, jak niewielkie

znaczenie przywiązywano do rysunków prasowych Duchampa – innego tematu, który mógłby stać się przedmiotem przyszłych badań). A przecież te młodzieńcze prace rzucają nowe światło na myśl Reinhardta, jaką sformułował w artykule *Art as Art* z 1962 roku.³⁹ Poszukiwanie dzieła, które nie miałoby innego tematu prócz niego samego, ostentacyjna odraza wobec wszelkiej formy subiektywizmu lub funkcji sztuki może wydawać się paradoksem u byłego aktywisty, który wprzągnął rysunek w służbę swym ideałom. Ale nie jest już tak paradoksalna, jeżeli wyobrazimy sobie gorzki zawód Reinhardta wówczas, kiedy uświadamia sobie, że w wielu punktach się mylił. Zresztą, nawet jeżeli cel dzieła przestaje być rewolucyjny w politycznym znaczeniu tego słowa, to przytoczona w artykule argumentacja pozostaje zakotwiczona w dialektycznej interpretacji historii i mocno antyrynkowa; można by tu mówić o logice postmark-sistowskiej. Jednak w tym artykule, podobnie jak w innych, odnajdujemy ten sam zjadliwy humor.

Jedyną walką w sztuce jest walka artystów przeciwko artystom, artyści przeciwko artyście, artyści-jako-artysty w- i przeciwko artyście-jako-człowiekowi, – zwierzęciu lub – roślinie. Artyści, którzy twierdzą, że ich dzieło wzięło się z natury, z życia, z rzeczywistości, z ziemi lub z nieba, jak „zwierciadła duszy,” „odbicia losów” lub jak „narzędzia wszechświata,” którzy majstrują unacocznienia „nowych obrazów człowieka” – figur i „natury-w-abstrakcji” – są subiektywnie i obiektywnie albo łajdakami, albo nieukami. Sztuka „figuratywna” lub „ilustracyjna” nie jest jedną ze sztuk pięknych. Artysta, który uprawia lobbying i traktuje siebie „jako wytwór okoliczności,” lub który czyni ustępstwa jako ofiara losu, nie jest artystą sztuk pięknych. Nikt nie zmuszał nigdy artysty do bycia czystym.

*

Niniejszy artykuł powstał na podstawie pracy dyplomowej obronionej w École Supérieure Nationale des Beaux-Arts w Paryżu w roku 2011.

Przypisy

- ¹ Cyt. za: Alexander Alberro and Patricia Norvell, red., *Recording Conceptual Art: Early Interviews with Barry, Huebler, Kaltenbach, LeWitt, Morris, Oppenheim, Siegel, Smithson, Weiner by Patricia Norvell* (Berkeley, CA: University of California Press, 2001), 109.
- ² *PM* było gazetą nowojorskiej lewicy, wydawaną w latach 1940–1948.
- ³ Katalog wystawy *Ad Reinhardt*, Galeries Nationales du Grand Palais, Paryż, 22 maja–2 lipca 1973 (Paris: Centre national d'art contemporain, 1973), 37.
- ⁴ Zob. biografię: "Schapiro, Meyer," *Dictionary of Art Historians* pod redakcją Lee Sorensena i Monique Daniels, et al. Duke University, Encyclopedia, online, 2000. <https://arthistorians.info/schapirer/>.
- ⁵ *The Columbia Jester*, lub po prostu *Jester*, istnieje od 1901 roku i nadal wychodzi. Można sobie wyrobić pojęcie o dzisiejszym magazynie, wchodząc na stronę: <https://issuu.com/jesterofcolumbia>.
- ⁶ *Ad Reinhardt papers, 1927–1968*. Archives of American Art, Smithsonian Institution. Columbia Scrapbook, Box 5, Folder 1: 1932–1935; box-5-folder-1. <https://www.aaa.si.edu/collections/ad-reinhardt-papers-5659/series-5/>
- ⁷ W jego notesie znajdziemy wiele stron poświęconych licznym artykułom, które reprodukuje ten rysunek. Zob. ibidem, 70–73.
- ⁸ Child Labor Amendment było propozycją mającą zmodyfikować konstytucję amerykańską w celu „ograniczenia, uregulowania i zakazania pracy osób poniżej osiemnastu lat.” Broniona przez deputowanego Israhela More'a Foster'a propozycja została przyjęta przez Kongres Stanów Zjednoczonych w roku 1924. Aby wejść w życie, poprawka ta musiała zostać ratyfikowana co najmniej przez trzy czwarte spośród pięćdziesięciu stanów amerykańskich, co wciąż nie nastąpiło, ponieważ Kongres nie wyznaczył stanom ostatecznego terminu ratyfikacji (lub odrzucenia) tej ustawy, co tłumaczy fakt, że ta debata dotarła do Nowego Jorku dopiero w roku 1935, czyli jedenaście lat po przegłosowaniu w Kongresie.
- ⁹ Nicholas Murray Butler (1862–1947) był prezydentem Uniwersytetu Columbia od roku 1902 do 1945, a prezesem fundacji Carnegie Endowment for International Peace [Carnegie na rzecz pokoju między narodami], od roku 1925 do 1945. Wraz z Jane Adams otrzymał Pokojową Nagrodę Nobla w roku 1931. Jest to także ważny członek Partii Republikańskiej, przegrany kandydat na stanowisko wiceprezidenta przy Williamie H. Taftcie w 1912 roku. Więcej informacji w biografii (po angielsku) na stronie: <https://www.nobel.prize.org>.
- ¹⁰ *Ad Reinhardt papers, 1927–1968*, 68.
- ¹¹ Cały ten dokument można znaleźć tutaj: <https://archive.org/details/StudentsFightWar> [dostępny 30.11.2024].
- ¹² Więcej szczegółów dotyczących historii NSL zob. Robert Cohen, *When the Old Left Was Young: Student Radicals and America's First Mass Student Movement, 1929-1941* (New York, NY: Oxford University Press, 1993).
- ¹³ Vanguard Press, 1932.
- ¹⁴ Chodzi znów o prezydenta Uniwersytetu Columbia.
- ¹⁵ Huey Pierce Long (1893–1935), przezywany "The Kingfish" był politykiem francusko-amerykańskim, populistą i secesjonistą, przedstawianym przez przeciwników jako główna postać amerykańskiego faszyzmu w okresie międzywojennym: zob. Wikipedia.org.
- ¹⁶ Herbert Hoover (1874–1964), poprzednik Roosevelta.
- ¹⁷ National Recovery Administration – utworzona przez Roosevelta w celu ożywienia gospodarki amerykańskiej, nie należy mylić jej z inną NRA, ponurą National Rifle Association.
- ¹⁸ *Ad Reinhardt papers, 1927–1968*, 60.
- ¹⁹ Nieprzetłumaczalna gra słów, która znaczy: „Stypendia, a nie pola walki.”
- ²⁰ Szkolenie wojskowe nie jest edukacją.
- ²¹ Zjednoczeni przeciw imperializmowi.
- ²² Ręce precz od Abisynii.
- ²³ American Abstract Artists, „a democratic artist-run organization founded in 1936 in New York City to promote and foster understanding of abstract and non-objective art.” <http://www.americanabstractartists.org/>.
- ²⁴ *New Masses* (1926–1948) były gazetą marksistowską, zbliżoną do amerykańskiej partii komunistycznej; miała ona liczne grono czytelników po roku 1929 w okresie Wielkiej Depresji, gdy publiczność chłonięła jej poglądy. Aby lepiej poznać tę publikację, warto przeczytać artykuł w *The Time* na jej temat: <https://time.com/archive/6655143/the-press-new-masses/> lub artykuł na stronie *Current Affairs*: <https://www.currentaffairs.org/news/2023/12/the-old-left-renaissance-of-the-new-masses-magazine>. Zdygitalizowane numery magazynu można teraz odnaleźć tutaj: <https://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/serial?id=newmasses>.
- ²⁵ Jeśli chodzi o dwa następne rysunki, przytaczamy ich opis autorstwa Michaela Corrisa, *Ad Reinhardt* (Chicago: University of Chicago Press, 2008), 43–44.
- ²⁶ Aby dowiedzieć się więcej o tym drugim artyście i jego żonie Ruth Krauss, z którymi Reinhardt pracował jako ilustrator, zob. *Crockett Johnson and Ruth Krauss: How an Unlikely Couple Found Love, Dodged the FBI, and Transformed Children's Literature* (Jackson, MS: University Press of Mississippi, 2012).

- ²⁷ *New Masses*, 26 grudnia 1939, plansza Crocketta Johnsona, s.18
- ²⁸ Philip J. Jaffe, *The Rise and Fall of American Communism* (New York: Horizon Press, 1975).
- ²⁹ *New Masses*, styczeń 1941, 6; zob. też duży rysunek innego, broniącego tej samej linii autora, Groppera, w numerze z 15 kwietnia 1941 roku.
- ³⁰ Zob. konferencję w Library of Congress w 2008 roku: <http://www.loc.gov/today/pr/2008/08-042.html>.
- ³¹ Więcej szczegółów na temat FAP/WPA oraz *New Deal* – zob. stronę Fundacji Roosevelta, która reprodukuje wiele ówczesnych dokumentów <https://www.fdrlibrary.org/art-detail>; na temat Reinhardta w tym okresie zob. Lucy R. Lippard, *Ad Reinhardt* (New York: Harry N. Abrams, 1982), lub w wersji skondensowanej: przeczytaj jego notę biograficzną na stronie MOMA: http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=4856/.
- ³² Aby zobaczyć galerię poświęconą rysunkom Reinhardta na stronie Fundacji Ad Reinhardta: <https://adreinhardtoundation.org/archive/#commercialwork/magazines/nma>.
- ³³ *New Yorker* jest amerykańskim tygodnikiem ilustrowanym założonym w 1925 roku. Uznawany za miarodajny w środowisku intelektualnym, jest też bardzo ceniony za swoje rysunki. Zob. jego stronę internetową: <http://www.newyorker.com/>.
- ³⁴ Więcej informacji na temat tego wyrażenia zob.: <https://languagehat.com/god-save-the-mark/>.
- ³⁵ 5 marca 1946 roku, przemówienie Winstona Churchilla w Westminster College, Fulton.
- ³⁶ *Ad Reinhardt papers, 1927–1968*. Archives of American Art, Smithsonian Institution. Published Cartoons by Reinhardt, undated, circa 1936–circa 1960, Box 4, Folder 5, s.3 i 4. <https://www.aaa.si.edu/collections/ad-reinhardt-papers-5659/series-4/box-4-folder-5>.
- ³⁷ Bruce Glaser, „An interview with Ad Reinhardt,” 1966, w *Art-as-Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt*, 1975, redakcja i wstęp Barbara Rose (Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1991), 14.
- ³⁸ W liście Reinhardta do Toma Hessa z 13 stycznia 1964 roku (il.15) możemy przeczytać: „Być może powinienem zrobić jakiś zeszyt na »strajk«, »strajk artystów«, underground, jako ilustrację do mojej sztuki. A gdybym to również wykorzystał, aby »zaadaptować« jedną z moich dawnych mandali?” Zob. też: Jarret Earnest, „Ad Reinhardt and *The Shape of Time*,” *Brooklyn Rail*, <https://brooklynrail.org/2014/01/ads-thoughts-and-practices/ad-reinhardt-and-the-shape-of-the-time/>.
- ³⁹ Ad Reinhardt, „Art-as-Art,” 1962, w *Art-as-Art*, 55.

Bibliografia

Biogramy i katalogi wystaw:

Baro, Gene. *Twelve American Masters of Collage*. New York: Andrew Crispo Gallery, 1977.

Brogowski, Leszek. *Ad Reinhardt, peinture moderne et responsabilité esthétique*. Chatou: La Transparence, 2011.

Corris, Micheal. *Ad Reinhardt*. London: Reaktion Books, 2008.

Hess, Thomas B. *The Art Cartoons and Satyre of Ad Reinhardt*. Düsseldorf, Rome: Kunsthalle Düsseldorf, Malborough Rome, 1975.

Inboden, Gudrun i Thomas Keller. *Ad Reinhardt*. Stuttgart: Staats Galerie, 1985.

Kosuth, Josef. „A. Reinhardt, J. Kosuth, F. Gonzales-Torres. Symptoms of Interference.”

Art & Design Profile 34, Hoboken: Wiley, 1994. Choć został opublikowany przez magazyn o sztuce, jest w istocie katalogiem wystawy (tak samo, jak katalog opublikowany przez magazyn *Beaux-Arts*).

Lippard, Lucy. *Ad Reinhardt*. New York: Harry N Abrams, 1982.

Pacquement, Alfred. *Ad Reinhardt: Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 22 mai-2 juillet 1973*. Paris: Centre national d'art contemporain, 1973.

Ilustracje Ad Reinhardta:

Benedict, Ruth i Gene Weltfish, „The Races of Mankind.” *Public Affairs Pamphlet*, no. 85 (1943).

Krauss, Ruth. *A good Man and his good wife*. New York: Harper & Brothers, 1944.

Kontekst:

Cohen, Robert. *When the Old Left was young*. Oxford: Oxford University Press, 1993.

Harris, Reed. *King Football*. New York: Vanguard Press, 1932.

Jaffe, Philip J. *The Rise and Fall of American Communism*. New York: Horizon Press, 1975.

Artykuły, druk:

Cueff, Alain. "Ad Reinhardt, visible, invisible." *Beaux-Arts Magazine*, no. 94 (Octobre 1991): 77-83.

Savinel, Christine. "Ad Reinhardt: la valeur du détachement. suivi de trois textes d'Ad Reinhardt." *Cahiers du Musée d'Art Aoderne*, no. 49 (1994): 58-89.

Online:

Helfand, Jessica. *Ad Reinhardt, graphic designer*, *Design Observer*, 17 May 2007, <https://designobserver.com/ad-reinhardt-graphic-designer/>

Strickland, Carol Betty. *Parson's 2 Lives, She Was Artist, Too*, *New York Times*, 28 June 1992, http://prod-images.exhibit-e.com/www_alexandergray_com/Parsons_New_York_Times_1992_06_28.pdf

Woodward, Richard B. *Ad Reinhardt, Newspaper Cartoonist: The Abstract Double Agent*. *New York Times*. 21 December 2003, <https://www.nytimes.com/2003/12/21/arts/art-architecture-ad-reinhardt-newspaper-cartoonist-the-abstract-double-agent.html>

Biblioteki online:

Archives of American Art

<http://www.aaa.si.edu/>

Ad Reinhardt Foundation

<https://adreinhardtoundation.org/>

Franklin D. Roosevelt Presidential Library and Museum

<https://www.fdrlibrary.org/home> (dla wszystkich informacji na temat administracji i zasad New Deal / Nowego Ładu)

Inne:

New Yorker

<http://www.newyorker.com/>. Ad Reinhardt jest bohaterem kilku komiksów z tego magazynu: <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/ad-reinhardts-cartoons>

SUM MA RY

David RYBAK

AD REINHARDT: CARTOONS BEFORE 1946

Being a revised fragment of a dissertation created in 2011, under the direction of Didier Semin, at the National School of Fine Arts in Paris, this article looks at Ad Reinhardt's youthful graphic productions, particularly his press cartoon drawings produced for the *Columbia Jester* between 1932 and 1935, and for the magazine *New Masses* from 1936 until its disbandment in 1946. It is this 'semi-secret' story, to use the words of Robert Storr, that we are telling here. These drawings, whose reproductions were for a long time difficult to find, reveal many facets of Reinhardt's life and commitments. During his studies, far from being simply an occasional illustrator, he was, in fact, one of the key activists on the campus of the Columbia University in New York – taking the helm of a student magazine, the *Columbia Jester*, after the latter had censored him; becoming independent and elected, with an anti-fraternities program, to the student board; and, finally, being a member of the National Student League when it was organizing its strike against War (*Students fight war*, a demonstration in 1934, as well as a publication, in 1935, with its cover designed by Reinhardt). These early productions were followed by his collaboration with the weekly *New Masses*, an American far-left newspaper, published between 1926 and 1948. While he continued his studies and began to paint, he published numerous drawings there, most of them under pseudonyms. Apart from shedding some more light on Reinhardt, these drawings remain valuable documents of service to the analysis and comprehension of American Marxist thought during the thirties and forties. In the article we are particularly interested in the way Roosevelt's foreign policy was treated before 1941 and Nazi Germany's entering the war against the Soviet Union. The article invites us to restore the intellectual and political context to the analysis of Reinhardt's work and its paradoxical gaze, which testifies to both profound radicalism and a fair share of humour.

David RYBAK

Rubika: École d'excellence en Design, Animation et Jeu Vidéo, Valenciennes

AD REINHARDT: LES CARTOONS AVANT 1946

La rigueur et l'exigence dont Reinhardt
a fait preuve dans sa peinture contrastent
symétriquement avec la mauvaise foi et le mépris
qui percent dans ses collages et bandes dessinées.

Alain Cueff

In jokes begins responsibilities

W.B. Yeats

On connaît Ad Reinhardt pour sa peinture, particulièrement ce monochrome noir répété pendant des années, à la fin de sa carrière. Ce travail acharné a donné lieu en 1966 à une rétrospective au Jewish Museum de New-York, qui apparaît, après la mort de l'artiste l'année suivante, comme son acte de bravoure et son testament.

L'autre raison de la notoriété de Reinhardt est l'impact décisif qu'il a eu sur les artistes conceptuels américains (ce n'est pas un hasard si ses deux premiers biographes, Lucy Lippard et Michael Corris sont d'anciens d'Art & Language). Il n'y a en effet qu'un pas à franchir pour dire que, chez Reinhardt, c'est l'idée de la peinture qui fait œuvre, ce qui explique le bon mot de Lawrence Weiner: "the idea of a Reinhardt is always more exciting than a Reinhardt."¹ Qu'il compte Joseph Kosuth parmi ses anciens élèves ne fait que renforcer cette image.

Mais à côté de la peinture, il existe tout un pan bien moins connu de l'œuvre de Reinhardt:

ses dessins. En langue française, au moment de la rédaction de mon mémoire sur le sujet, en 2011, aucun article ne se penchait encore sur la question, tout au plus était mentionnée leur existence avec, parfois, une petite reproduction... Outre-Atlantique, il existait un peu plus de publications, dans le sillage de l'excellent *The Art Comics and Satires of Ad Reinhardt* de Tom Hess, mais cet ouvrage n'analyse en fait que les dessins de la dernière période de l'artiste, les cartoons réalisés pour *PM*² qui ne sont que la partie visible de l'iceberg. D'après la Fondation Ad Reinhardt, le fond graphique de l'artiste contient plusieurs milliers de documents. L'artiste a eu en effet une pratique particulièrement prolifique entre 1935 et 1946 où l'illustration était à la fois un gagne-pain et un moyen de servir son engagement politique. Si les dessins de la série des *How to Look at* sont le mieux documentés, c'est qu'ils correspondent le mieux à l'image qu'on a voulu conserver de lui. Ces dessins, d'une radicalité affirmée, ne traitent que d'art. Ils collent

donc à l'idée que l'on se fait de Reinhardt, résumée en ces termes par Donald McConathy:

Depuis 1953 et jusqu'à sa mort, il n'avait peint que des peintures noires, une absurdité qui mettait en rage et effrayait le monde de l'art new-yorkais. On l'avait baptisé le "Moine noir," par allusion à cette unité d'intention de sa peinture. Ses affirmations dogmatiques, rédigées avec un détachement lucide et ironique, étaient souvent imprimées, notamment dans *Art News*, dans des caractères presque illisibles tant ils étaient petits, comme s'il s'était agi de notes de bas page, commentant, depuis une autre planète, la conjoncture le long de l'Hudson. Il se mêlait de tout et n'était pas dans le ton, trouvait-on. Pour Mark Rothko, l'académisme de Reinhardt devenait anathème. Les plaisanteries qu'il s'échangeait avec Barnett Newman devaient les conduire devant les tribunaux. Pour son marchand de tableaux Betty Parsons, ses cartes postales acides, souvent avec d'amusantes calligraphies, qui s'empilaient sur son bureau étaient devenues exaspérantes.³

A contrario, les dessins politiques réalisés pour la revue universitaire *The Columbia Jester*, puis pour le magazine d'extrême gauche *New Masses*, font apparaître un Reinhardt proche du parti communiste et activiste politique. C'est cette face cachée du personnage, la nature de ses engagements et de ses premières productions graphiques que nous aborderons ici.

Après un diplôme à la Newtown High School à New York, Reinhardt est admis à la Columbia University de New York. Un choix surprenant pour un jeune homme issu de milieu populaire. Les humanités sont en effet une voie plus dangereuse que les arts appliqués qui garantissent un métier, d'autant que Reinhardt était accepté comme boursier à la Pratt Institute. Son choix est d'autant plus 'osé' que l'époque

n'a rien d'optimiste. Les États-Unis traversent alors la grande dépression et le *New Deal* de Roosevelt n'a pas encore porté ses fruits. Pendant ses années d'études, Reinhardt a recours à son talent d'illustrateur et de graphiste pour subvenir à ses besoins d'étudiant. C'est l'époque où de nombreux artistes gagnent leur pitance en tant que graphistes, comme Kurt Schwitters que Reinhardt place comme un pilier au fondement de son arbre généalogique de 1961 (figure 2), qui gagnait sa vie comme typographe. Ce passage à Columbia sera marquant pour Reinhardt qui conservera toute sa vie un profond respect pour l'université et la pédagogie (il sera lui-même professeur une grande partie de sa vie).

Un événement fondamental dans la construction de sa pensée est alors sa rencontre avec Meyer Schapiro. Tout jeune professeur d'histoire de l'art, Schapiro fait à cette époque l'éloge du modernisme européen en général et du cubisme en particulier et s'attache à une lecture marxiste de l'histoire de l'art;⁴ dans le premier arbre généalogique de la série *How to Look at*, ce sont d'ailleurs Picasso, Braque et Matisse qui se trouvent à la base du tronc (figure 1). Schapiro s'intéresse à la place particulière qu'a l'artiste dans le système capitaliste et au rôle qu'il peut jouer dans la lutte des classes (on pourra noter que l'on retrouvera dans les dessins tardifs de Reinhardt une critique du marché de l'art, dans laquelle on peut voir un héritage de son passé anticapitaliste). Schapiro a une double influence sur Reinhardt, il le familiarise avec les avant-gardes européennes (très peu en vogue alors aux États-Unis) et lui montre comment l'artiste peut intégrer des mouvements révolutionnaires, idées auxquelles Reinhardt, fils de représentant syndical, prolétaire au sein d'une université d'élite (Columbia fait partie de la fameuse *Ivy League*), ne peut qu'être sensible. Il est intéressant de noter que le chemin des deux hommes se croise à maintes reprises, et qu'ils contribueront tous deux à la revue d'extrême gauche *New Masses*.

Columbia Jester et les dessins

politiques, 1932-1935

Mais auparavant, Reinhardt a d'abord été, de 1932 à 1935, dessinateur pour la revue étudiante le *Columbia Jester*⁵ (littéralement 'Bouffon de Columbia'). La plupart des documents étudiés dans cet article proviennent du *scrapbook* des années étudiantes de Reinhardt, numérisé en 2010 par les *Archives of American Art*.⁶

Le dessin reproduit en figure 3 a provoqué un scandale, aussi bien sur le campus qu'à l'extérieur.⁷ Il s'agit d'une caricature du président de l'université de Columbia, Nicholas Murray Butler, armé d'une matraque et entouré d'une ribambelle de tout jeunes enfants qu'il s'apprête à frapper. Le dessin est légendé *Child Labor Amendment*⁸ et fait référence à l'actualité politique: en mars 1931, M. Butler est reçu par le *New York State Senate Judiciary Committee* qui conduit alors des audiences sur la question du travail des enfants. Le président de Columbia s'est opposé à l'amendement interdisant le travail des mineurs avec un argument caractéristique de l'idéologie républicaine américaine: tout contrôle de l'État est une entrave à la liberté d'entreprendre de chacun: de quel droit priver les mineurs de travail? Le dessin est aussi efficace que simple, le regard vide du directeur tourné vers le lecteur et la pose de son bras gauche tombant lui donne des airs de primate. Il démonte toute l'argumentation de Butler en rappelant ce qu'est un enfant. Comment prétendre que ces bambins seraient en mesure d'exercer une quelconque 'liberté personnelle' et/ou d'imaginer leur envie de travailler? Voici la radicalité du jeune Reinhardt, qui a alors à peine vingt ans: malgré sa situation d'étudiant précaire, il n'hésite pas à s'attaquer frontalement au doyen de son université. De plus, Butler est une personnalité qui jouit d'une excellente réputation, il restera président de l'université quarante-quatre ans; et recevra le prix Nobel de la paix cette même année.⁹

Dans un premier temps, le dessin est censuré par le *Jester*, mais après sa publication par le *Columbia Spectator* (un autre journal universitaire), le dessin est repris dans de nombreuses parutions locales, la censure première ne faisant qu'accroître la curiosité autour du cartoon. Reinhardt ne s'arrête pas à ce premier coup d'éclat. Rapidement il devient un des plus importants activistes de son campus. Il réussit à être nommé rédacteur en chef du *Jester* et se présente pour devenir délégué au *student board* avec comme programme la fin de la censure, la réduction des frais d'inscription, le rapprochement avec les mouvements pacifistes et la suppression des fraternités. Ces organisations, historiquement des sociétés secrètes, datent des premières universités du temps des treize colonies. Elles avaient pour objectifs aussi bien de former au mieux les étudiants que de créer un espace de libre discussion, dans un contexte de domination britannique. L'admission donne lieu à un serment, et ses membres le restent à vie. Après l'indépendance, l'existence des fraternités devient publique, mais elles conservent les rituels construits précédemment, inspirés de ceux de la franc-maçonnerie. Ces organisations sont régulièrement critiquées pour leur rôle dans la perpétuation des rapports de domination, puisque rares sont ceux qui peuvent les intégrer, et qu'elles permettent aux plus privilégiés d'accéder à des réseaux d'entraide. Du temps de Reinhardt, pour entrer dans la plupart des fraternités, il fallait être un homme, blanc et de religion catholique; en réaction se forment des fraternités juives ou afro-américaines, ainsi que des sororités. La sélection s'opérait également sur une base économique, de fait, puisque rejoindre une fraternité avait un coût d'adhésion (les plus anciennes et prestigieuses disposaient de leurs bâtiments et logeaient leurs membres).

Dans le *scrapbook* de Columbia de Reinhardt se trouve un article qui liste les neuf points pour une interdiction des fraternités parmi lesquels nous retiendrons en particulier les points suivants:

Nous croyons :

(...) Que les fraternités établissent un ensemble de valeurs qui peuvent être préjudiciables tant pour l'université que pour les étudiants.

Que le fait que les fraternités utilisent la politique universitaire dans leurs propres intérêts claniques est un mal inhérent au système des fraternités.

Que les fraternités sont indûment coûteuses et entraînent l'exclusion d'étudiants pauvres mais méritants (...).

Que la médiocrité plutôt que l'excellence académique est l'objectif de la fraternité, dans la mesure où les conditions de vie en fraternités ne favorisent pas le développement intellectuel.¹⁰

Reinhardt produira le dessin reproduit en figure 4, dans lequel on retrouve sous formes de saynètes, les reproches d'oisiveté et de domination sociale faites aux *grieks* (les *grieks* ou encore la *greek life* étant l'appellation commune des fraternités sur les campus, du fait qu'elles ont pour noms des acronymes en alphabet grec).

Les engagements et le talent de dessinateur, amènent Reinhardt à collaborer avec d'autres publications. Et c'est ainsi qu'il fait la couverture de *Students Fight War*¹¹ édité par la *National Student League*.

L'histoire de la *National Student League* (NSL) donne une idée du climat qui pouvait régner alors dans les universités américaines et de l'importance que les associations d'extrême gauche y ont eu avant la guerre. Le mouvement se forme en 1931 pour soutenir les étudiants du *City College of New York* en lutte contre leur direction qui leur interdit la publication d'un magazine, engagé à gauche, intitulé *Frontiers*. L'ampleur du mouvement, composé de 11 groupes sur 7 campus différents, est telle que, ce qui n'était jusque-là que le *New York Intercollegiate Student Council*, devient la NSL à l'hiver 1931. En 1932 (l'année où Reinhardt commence ses études supérieures), la NSL se bat de nouveau contre l'administration,

cette fois de Columbia. Reed Harris vient d'être renvoyé de l'université pour un éditorial dans le *Columbia Spectator*, ce qui prouve que ce type d'engagement était loin d'être sans conséquences. Est alors organisée la première grève étudiante de la décennie, et après un long bras de fer, Harris réintègre l'école. Ce ne sera malheureusement pas le fin mot de l'histoire puisque ses engagements de jeunesse finiront par coûter à Reed Harris son poste au ministère des affaires étrangères. Devenu fonctionnaire dans les années 1950, il sera persécuté par McCarthy qui obtiendra sa démission à cause de ses écrits.

Pour revenir à notre dessin, en 1934 et 1935 la NSL organise une *National Student Strike Against War*, le 13 avril, date de l'entrée des États-Unis dans la première guerre mondiale.¹² Dans le dessin de Reinhardt on voit les jeunes diplômés qui sortent de l'université pour aller directement rejoindre l'armée. La partie de gauche est consacrée à l'université avec son fronton néo-classique typique, au-dessus duquel trône le drapeau américain et des formes qui font penser à des lauriers. Dans l'encadrement des colonnes se trouvent deux grands personnages, le doyen en costume et haut de forme, et un autre qui porte le costume traditionnel des nouveaux diplômés. Trois étudiants descendent les marches de l'université. Le président leur tend les diplômes d'une main, de l'autre, il jette les livres. Nos trois personnages marchent vers la droite de l'image où se trouvent sabres, fusils et canons. Deux autres grands personnages se tiennent aussi ici, en symétrie de ceux de l'université, un homme en costume qui est à proprement parler le négatif du premier – le costume noir devient costume blanc – et il est cette fois accolé à un soldat géant équipé d'un masque à gaz et d'un casque, caractéristiques de la première guerre mondiale. Derrière ces deux figures émerge une architecture d'où pointent de grands canons. En suivant les lignes qui se dessinent dans le ciel, on distingue facilement une croix gammée blanche sur fond noir. L'idée est claire, il s'agit de dénoncer l'université qui ne forme plus des savants, mais fournit de la

chair à canon aux armées, comme l'expliquait Reed Harris dans son livre *King Football*.¹³ Le style du dessin, qui utilise intelligemment forme et contre-forme, dessin en positif et en négatif, donne la sensation qu'université et armée ne sont finalement que deux faces d'une même pièce. La récurrence du personnage en costume devient alors l'image à la fois de l'homme politique, du président d'université et du banquier de Wall Street, que l'université avec ses colonnes et son chapiteau rappelle forcément. L'idée du négatif est aussi présente dans le ciel où l'on trouve de chaque côté un drapeau américain en négatif parfait cette fois, avec une inversion du noir et du blanc mais aussi de gauche et de droite.

La présence de la croix gammée laisse perplexe. Symbole nazi, il joue déjà ici le rôle d'image du fascisme absolu. Ce ne serait pas perturbant si l'objectif du dessin était de sensibiliser face à la menace hitlérienne. Or il n'en est rien. On a plutôt affaire à un amalgame entre les États-Unis et son armée, d'une part, et les régimes fascistes, d'autre part. En cela Reinhardt suit tout à fait les idées du parti communiste selon lequel la guerre (la première mais aussi celle qui risque peut-être d'advenir) est par essence impérialiste. Il s'agit de conflits qui opposent les classes dirigeantes entre elles et dont les prolétaires sont victimes. Ces derniers ont donc toutes les raisons de s'y opposer.

Dans les pages suivantes du carnet de Reinhardt, on trouve cette autre couverture réalisée pour le *Jester*, qui explicite encore un peu plus cette idée. Le dessin n'est ni légendé ni daté, mais en acceptant l'idée que Reinhardt range ses productions de manière chronologique, il daterait de 1935. On y voit, mis sur un même plan Hitler, Mussolini, Roosevelt, Butler,¹⁴ Huey Long¹⁵ et Hoover¹⁶ (certains des personnages sont facilement reconnaissables, pour les autres nous nous fions à la lecture donnée par Thomas Hess). L'organisation de l'image crée un motif de croix gammée. Au centre, la tête de Roosevelt est entourée à droite par un canard, à gauche par un lapin et en haut par l'aigle (symbole de

la NRA¹⁷). La branche de gauche est dessinée par les portraits Hitler-Mussolini-canard, celle du haut par l'aigle et un groupe de deux petits soldats, celle de droite par le lapin-Hoover-Long et celle du bas par Butler et un nouveau tandem de soldats. Soldats et animaux créent une symétrie qui rend la croix plus visible. Dans le coin inférieur droit, loin du motif central, on trouve une allégorie des trois singes : ceux qui ne voient rien, n'entendent rien et ne disent rien. Ils portent des toques de diplômés et représentent donc, certainement, les étudiants. Plus présent que dans le dessin précédent, l'amalgame est ici véritablement le moteur et le ressort comique du dessin. Il est au moins de triple nature, que l'on peut expliciter en allant du plus général au plus particulier.

L'amalgame, d'abord, entre les fascistes et les hommes politiques américains, et plus spécifiquement le rapprochement Hitler-Roosevelt, côte à côte sur la même ligne.

L'amalgame, ensuite, entre tous les dirigeants politiques, Roosevelt avec Hoover, son prédécesseur à la présidence, et donc entre républicains et démocrates; puis l'amalgame avec Long, un populiste sudiste.

L'amalgame, enfin, presque de l'ordre de la *private joke*, entre tous ces blocs et Butler, le président de l'université.

Blanc bonnet et bonnet blanc, telle semble être la morale du dessin, idée présente également dans le choix du lapin et du canard qui renvoient à un des dessins d'illusion d'optique les plus connus: *Kaninchen und Ente*, devenu par la suite connu comme le canard-lapin de Ludwig Wittgenstein. On retrouve ce même melting-pot d'idées dans un autre document des carnets de Reinhardt, à savoir une photo¹⁸ qui montre des manifestants de l'université Columbia dans le cadre d'une journée d'action anti-guerre. Les

étudiants posent ici avec leurs pancartes et les différents slogans sont bien lisibles.

Au côté des slogans forts compréhensibles tels que *scholarship not battleship*¹⁹ ou *military training is not education*,²⁰ on trouve *unite against imperialism*²¹ ou encore *hands off Abyssinia*.²² Les deux derniers slogans sont particulièrement intéressants, l'un parce qu'il montre bien que le mouvement est en parfaite adéquation avec les grandes lignes fixées par le parti communiste (refus de la guerre impérialiste, on l'a vu), l'autre car il montre que les jeunes activistes ont une bonne connaissance de l'actualité européenne et donc de l'activité des régimes fascistes (*hands off Abyssinia* renvoie à la guerre que mène l'Italie contre l'Éthiopie et la tentative de Mussolini de créer un empire italien). Les milieux d'extrême gauche développent durant cette période une rhétorique où l'engagement américain auprès des futurs alliés n'est pas moins condamnable que les actions belligérantes des régimes nazis et fascistes.

Comme bien d'autres, non seulement Reinhardt ne voit pas les dangers et les exactions des régimes d'extrême droite européenne, mais encore il met sur un même plan les motivations d'un Roosevelt, d'un Hitler ou d'un Mussolini. Pour remettre les choses dans leurs contextes, et mieux comprendre les sentiments de sa génération, il faut se rappeler des pertes humaines considérables de la Première Guerre mondiale, ainsi que l'absurdité que représente alors pour des Américains l'idée d'aller se battre de l'autre côté de l'Atlantique, ce d'autant plus que les États d'Europe ne sont pas perçus comme des démocraties, mais comme des empires coloniaux, tout aussi expansionnistes les uns que les autres. On est néanmoins surpris que soient renvoyés dos à dos des gouvernements de gauche, dont les politiques sociales sont évidentes (voir le *New Deal* aux États-Unis et les réformes du Front populaire en France) et des régimes fascistes d'extrême droite, dont les tendances xénophobes sont déjà connues.

Après avoir vu ces dessins, on ne sera pas étonné qu'une fois diplômé de Columbia, Reinhardt rejoigne le journal *New Masses*, d'abord comme dessinateur, puis comme directeur artistique.

New Masses, 1936-1946

En 1935-1936, Reinhardt passe avec succès son diplôme à Columbia et choisit de poursuivre ses études en peinture. Il étudie alors à la National Academy of Design et à l'American Artists School. Rapidement il trouve "sa voie" et s'engage dans l'abstraction avec des collages et des peintures de petite taille. Dès 1936, année de sa création, il rejoint l'AAA,²³ qui organise des expositions d'art abstrait. De manière paradoxale, alors que c'est à ce moment que débute véritablement son travail d'artiste, c'est probablement aussi la période où il produit le plus de dessins, dont très peu sont connus voir tout simplement visibles. Son activité de cartooniste est alors le moyen parfait d'allier son engagement politique, son désir d'implication sociale et son besoin de gagner sa vie, d'où son entrée dans la rédaction de *New Masses*.²⁴ Le jeune homme est une prise de choix pour le journal: un activiste politique, diplômé d'une prestigieuse université et excellent dessinateur. Sous plusieurs pseudonymes, Reinhardt devient alors un auteur prolifique pour ce journal affilié au parti communiste américain. Ses compétences et sa culture artistique l'amènent même à en devenir le directeur artistique et maquettiste. Il en suit la ligne éditoriale, qui a donc été anti-guerre jusqu'en 1941, avant de faire volte-face et de faire des dessins et collages de propagande pro-Roosevelt durant la période 1941-1946.

Reflète de l'idéologie marxiste du journal, le cartoon reproduit en figure 8 fonctionne en trois étapes dont le principe comique réside dans le concept d'une légende unique, *You're a Menace to Civilization*, pour les trois situations. Il s'opère ainsi un retournement de situation dans une sorte de jeu d'arroseur arrosé. Dans la première

saynète, le roi montre du doigt un personnage, qu'on identifie grâce à la ville derrière lui et au panneau *freeman guild*. Dans la deuxième, c'est le représentant de la guilde qui montre du doigt le patron devant un complexe industriel estampillé *capitalism*. Dans le troisième, c'est le patron qui se retrouve à pointer du doigt l'ouvrier qui, derrière lui, a un nouveau complexe estampillé *socialism*. Cette petite illustration montre avec simplicité et intelligence la lecture marxiste de l'Histoire, qui se construit autour de l'affrontement des classes et du renversement des rapports de domination. Le dessin produit donc évidemment une quatrième vignette dans l'esprit du spectateur, celle où l'ouvrier aura pris le pouvoir sur le patron.

Pour se faire une idée de la ligne éditoriale de *New Masses*, concernant l'actualité européenne de l'époque, voici la description d'un dessin de Crockett Johnson,²⁵ un autre peintre abstrait qui connaîtra le succès en tant qu'auteur de bande dessinée avec sa série *Barnaby*.²⁶ Réalisé lors des heures noires du pacte Ribbentrop-Molotov, on y voit trois personnages, identique en apparence: gras, vêtu d'un costume en queue de pie, d'un haut de forme et d'un masque, seul signe les différenciant, leurs brassards; l'un porte un dollar, l'autre une croix gammée et le dernier une livre sterling. Ce trio, incarnant les États-Unis (ou a minima Wall Street), l'Allemagne nazie et la Grande-Bretagne forme un gang de cambrioleurs prêt à pénétrer un appartement aux rideaux duquel se trouvent la faucille et le marteau. Le plan pour envahir l'Union soviétique tombe à l'eau; les trois personnages trébuchent, suite à quoi ils manifestent avec une pancarte "cette maison est injuste envers les cambrioleurs," et en signature: "union impérialiste internationale."²⁷ Dans les années d'avant-guerre, la ligne du parti communiste américain (CPUSA), et par conséquent de *New Masses*, consiste à tout faire pour "garder notre pays loin de la guerre européenne" et "d'informer et d'éduquer les masses sur le programme socialiste pour sortir de cette crise."²⁸

Le journal se fait donc le chantre d'une politique isolationniste et se montre virulent vis-à-vis de tous ceux qui appellent à un engagement, au premier rang desquels Roosevelt. Ce dernier appelle à modifier les lois en vigueur pour apporter un soutien matériel aux Anglais (qui donnera la loi 'prêt-bail' de 1941). *New Masses* voit dans cet effort une manipulation de Wall Street (à qui les investissements dans l'armement profitent) et un risque de propagation de la guerre. Idées qu'on retrouve bien dans les deux dessins suivants de Reinhardt. Dans le premier, figure 10, War, on voit Roosevelt sur les épaules d'un avatar de Wall Street offrir un panier d'armes à une petite reine d'Angleterre; ce faisant, il se tient au-dessus d'un gouffre au fond duquel on peut lire war.²⁹

Le dessin reproduit en figure 11, To Keep out of War, du 10 décembre 1940, est également un bon exemple de la rhétorique d'extrême gauche sur la question, tout en étant révélateur du style qu'on retrouvera de plus en plus chez Reinhardt, dans lequel duplication et running gag sont une forme typique; de manière intéressante, la figure conservée pour le cartoon est ce gros homme un peu générique, mais les dessins préparatoires montrent qu'il avait été envisagé que ce soit un Roosevelt chevauchant un squelette de poisson (figure 12).

De toute évidence le prisme de la lutte des classes rend sourd aux idées de Roosevelt qui appelle à une guerre des démocraties contre le fascisme. Le tournant idéologique s'opérera pour la gauche en juin 1941, après l'invasion allemande de l'espace soviétique. D'anti-guerre, les communistes deviennent rapidement interventionnistes et 'comprennent' le danger nazi. Pour l'opinion américaine, qui reste somme toute assez peu intéressée par le conflit, le déclencheur sera bien sûr l'attaque japonaise sur Pearl Harbor le 7 décembre 1941. Reinhardt s'adonne alors à des collages satyriques sur Hitler et Mussolini,³⁰ et développe alors sa technique mêlant collage et dessin qu'on retrouvera dans les planches de *PM* comme dans la planche

reproduite en figure 13: *Out of the Horse's Mouth*, qui illustre en dessins-collages des citations d'Adolf Hitler (l'expression sorti de la bouche d'un cheval, signifie: de source sûre, directement de la personne concernée).

Pendant toute cette période, Reinhardt, comme bien d'autres, utilise des pseudonymes. Ces noms d'emprunt s'expliquent par la double activité des cartoonistes, qui souvent se montrent agressifs envers l'administration américaine, tout en travaillant pour la *Work Progress Administration*. Reinhardt est d'ailleurs l'un des rares artistes abstraits à réussir à bénéficier d'aides de la FAP/WPA³¹ et l'on comprend que dans le contexte de précarité des années 1930-1940, il utilise des pseudonymes pour éviter de perdre ce second emploi, ce qui inclut bien sûr d'éviter de rendre trop connue son opposition à la politique étrangère de Roosevelt.

Au moment de l'écriture de mon mémoire, le dessin reproduit en figure 14 était l'unique dessin de Reinhardt réalisé pour *New Masses* à être répertorié par l'AAA; depuis, la Fondation Ad Reinhardt a mis en ligne de nombreux nouveaux documents³². Il s'agit d'une carte de vœux où il présente ses souhaits à différentes catégories de personnes. Voici les textes de la carte.

Aux GI Joes, démobilisés et de retour avec leurs nanas: un appartement chaud avec des murs et des étagères, et un toast de Noël.

Aux fonctionnaires des Separation Center [le centre pour héberger les soldats démobilisés]: la meilleure nourriture jamais servie en période de vacances, et un abonnement à *New Masses* – une fois que vous serez à la maison.

Aux types en uniforme qui attendent un bateau pour rentrer aux USA: ce bateau qui vous ramènera – il le fera si des centaines de milliers de civils et de vétérans ont leur mot à dire.

Aux membres des forces armées en Chine: l'Amérique a besoin de vous ici. Sortez de

là avec notre aide à tous.

À tous ceux qui sont à la maison pour Noël: notre boulot est de nous battre pour la paix dans cet âge atomique (*God save the mark*, ainsi que l'expert en clichés du *New Yorker*).

Ce dessin n'est pas daté. Ce qui a retenu notre attention dans un premier temps, c'est la référence explicite à *New Masses*, dont on souhaite un abonnement aux soldats réformés. Pour ce qui est de la datation, le style et la référence à Noël montrent qu'il s'agit d'une carte de fin d'année. La référence à l'âge atomique et aux soldats en cours de rapatriement laissent imaginer que nous sommes en hiver 1945, après la reddition du Japon et de l'Allemagne nazie. L'étrange est l'évocation de forces armées en Chine, d'autant que dans le dessin qui accompagne la phrase figure une colline avec des explosions, et qu'on imagine donc une situation de combat encore actuelle. Le soldat est identique à celui qui attend d'être rapatrié, on suppose donc qu'il s'agit d'un G.I.; pourtant, aucun soldat américain ne semble se battre à ce moment-là en Chine. La dernière parenthèse est drôle. On y lit bien sûr une attaque directe contre le *New Yorker*,³³ grand journal du cartoon américain, politiquement beaucoup plus au centre. Le jeu de mot de Reinhardt est difficile à traduire: *God save the mark* est une référence au cri des archers britanniques pour se réserver une cible, qui est progressivement devenu une expression ironique utilisée quand quelqu'un rate sa cible.³⁴

La collaboration entre Reinhardt et *New Masses* s'arrête après la guerre, et ainsi s'achève sa carrière de dessinateur de presse. C'est une fin assez brutale au vu d'un engagement politique de plus de dix ans. On peut la comprendre de différentes manières. 1946 est une année pivot dans la vie de Reinhardt. C'est, bien sûr, le retour à la vie civile (l'artiste a été enrôlé dans la marine en 1945, juste à temps pour ne pas connaître le front), mais ce sera surtout l'explosion de sa carrière artistique, l'année de sa première exposition personnelle, et le début d'une longue

amitié, avec la galeriste new-yorkaise Betty Parsons. Mais 1946, c'est aussi le début de la guerre froide, le discours de Winston Churchill sur le rideau de fer.³⁵ S'il faut probablement attendre 1948 avec le blocus de Berlin et/ou 1950 avec la guerre de Corée et le maccarthysme pour que l'opinion publique américaine devienne inconditionnellement anticomuniste, on peut néanmoins imaginer que déjà les engagements marxistes soient un frein possible à une carrière. Par ailleurs, au même moment, Reinhardt commence aussi une collaboration avec le journal *PM* qui lui permet de continuer à produire des cartoons. Ceux-ci ont changé de contenu, puisque la série des *How to Look at* ne traite que d'art. Reinhardt a toutes les raisons d'être optimiste pour son avenir d'artiste et le moment semble propice pour abandonner les travaux sous pseudonyme et se consacrer entièrement à une forme de cartoon compatible avec ses préoccupations de plasticien.

Mais la collaboration avec *PM* ne sera que de courte durée, à peine plus d'un an. On retrouve dans ces planches toute la radicalité que Reinhardt avait dans le domaine politique et on peut imaginer que les critiques répétées contre l'art figuratif en général ainsi que les nombreuses attaques *ad hominem* visant nombre de peintres aient fini par exaspérer sa rédaction et par rendre ses planches de plus en plus incompréhensibles pour son public. Il y réside néanmoins des perles d'humour et d'inventivité graphique avec un usage combiné du dessin et du collage souvent de toute beauté. Le licenciement de *PM* marque la fin relative de son activité de cartooniste. Quelques planches sont publiées ensuite de manières sporadiques. Ce qui ne veut pas dire que les dessins soient mal reçus; en 1950, la planche de *Museum Landscape*, publiée dans le premier numéro de la revue *Trans/formation*, connaîtra un franc succès. Ce grand dessin/collage, qui fait la critique et la parodie de l'exposition annuelle du Whitney Museum, en rejoint d'ailleurs les collections en 1961.³⁶

Mais la production graphique de Reinhardt ne cesse de diminuer; entre 1952 et 1961, il ne publie que quatre planches, toutes dans *Art News*. Dans l'interview d'Reinhardt par Bruce Glaser, l'artiste explique ainsi son retrait progressif du cartoon:

Je n'ai plus fait de satires ou de cartoons depuis longtemps car cela ne semble plus possible. Le monde de l'art n'est plus satirisable. Je pense qu'il ne s'y passe plus grand chose en dehors du business, et cela n'est pas très drôle. Il y a dix ou vingt ans (ou peut-être était-ce il y a beaucoup plus longtemps encore), il était possible qu'un artiste traite un autre artiste de vieille pute. Ce n'est plus possible.³⁷

Reinhardt n'explique donc pas ce retrait par manque d'envie mais par un changement de climat, un manque de possibilités. Même si d'une certaine manière la pratique de l'écriture remplace celle du collage et du dessin légendé, on trouve dans la correspondance de Reinhardt avec Hess les indices d'une envie de retour à ces pratiques graphiques.³⁸

Mais l'évolution de l'Amérique des années 1950-1960, glorieuse et farouchement anticomuniste, est moins réceptive à la critique sociale et à une certaine forme d'humour, de la même manière que certaines *inside jokes* ou piques que Reinhardt lance à certains de ses confrères changent de statut avec leur notoriété nouvelle. Nombre des jeunes artistes abstraits rebelles, membres de cette extrême gauche américaine, sont désormais des artistes reconnus, et font partie de l'intelligentsia. Willem De Kooning par exemple, qui a connu la misère la plus crasse et avec qui Reinhardt a partagé un temps son atelier, est devenu une superstar. Tout comme Robert Motherwell ou Mark Rothko. Reinhardt, lui aussi, connaît son heure de gloire, quoique de manière bien plus modeste en comparaison de ses anciennes fréquentations qui seront regroupées sous

l'étiquette d'expressionnistes abstraits. Toujours représenté par Betty Parsons, il est professeur au Brooklyn College et ses tournées de conférences sont réputées (c'est l'une d'elle qui marquera fortement le jeune Joseph Kosuth).

Il est fascinant de constater que les dessins de Reinhardt soient restés si longtemps dans l'ombre. Il existe de toute évidence une certaine appréhension à reconnaître les engagements de jeunesse de l'artiste, que lui-même a choisi de garder discrets autant que possible. Mais l'absence de recherches sur le sujet montre également que l'on continue de traiter les productions graphiques d'artiste, de manière générale, comme un domaine ne relevant pas de l'histoire de l'art, la distinction entre *high art* et *low art* continuant de peser sur le regard des critiques et historiens (on ne peut que penser en écho au peu de cas fait des dessins de presse de Duchamp, autre sujet qui pourrait donner lieu à un prochain travail de recherche). Pourtant ces productions de jeunesse éclairent d'un nouvel angle la pensée du Reinhardt, telle qu'elle est formulée dans son article *Art as Art* de 1962.³⁹ La quête d'une œuvre qui n'ait pas d'autre sujet qu'elle-même, la répugnance affichée vis-à-vis de toute forme de subjectivité ou de fonction de l'art peut apparaître comme paradoxale de la part d'un ancien activiste qui a mis son dessin au service de ses idéaux, mais l'est beaucoup moins si on imagine la déception amère de Reinhardt quand il se rend compte qu'il s'est trompé sur un certain nombre de points. Par ailleurs, si la finalité de l'œuvre cesse d'être révolutionnaire au sens politique du terme, l'argumentation de l'article reste profondément ancrée dans une lecture dialectique de l'histoire et fortement anti marchande ; on aurait envie de parler d'une logique post marxiste. Mais on retrouve dans cet article, comme dans d'autres, le même humour tranchant.

L'unique combat en art est le combat des artistes contre les artistes, de l'artiste contre l'artiste, de l'artiste-en-tant-qu'artiste dans et contre l'artiste-en-tant-qu'homme, -animal, ou -végétal. Les artistes qui revendiquent leur

œuvre comme issue de la nature, de la vie, de la réalité, de la terre ou du ciel, comme des "miroirs de l'âme," des "reflets de conditions" ou comme des "instruments de l'univers," qui trafiquent des figurations des "nouvelles images de l'homme" – figures et "nature-dans-l'abstraction" – sont subjectivement et objectivement soit des fripouilles soit des incultes. L'art "figuratif" ou "illustratif" n'est pas un des beaux-arts. Un artiste qui fait du lobbying comme le "jouet de circonstances" ou qui fait des concessions comme une "victime du destin," n'est pas un artiste des beaux-arts. Personne n'a jamais forcé un artiste à être pur.

*

Cet article s'appuie sur un mémoire de diplôme soutenu à l'Ecole Supérieure Nationale des Beaux-Arts de Paris en 2011.

Notes

¹ Cité par Alexander Alberro and Patricia Norvell, eds., *Recording Conceptual Art: Early Interviews with Barry, Huebler, Kaltenbach, LeWitt, Morris, Oppenheim, Siegel, Smithson, Weiner* by Patricia Norvell (Berkeley, CA: University of California Press, 2001), 109.

² *PM* était un journal de la gauche new yorkaise, édité entre 1940 et 1948.

³ Catalogue de l'exposition *Ad Reinhardt*, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 22 mai-2 juillet 1973, Centre national d'art contemporain, Paris, 1973, p. 37.

⁴ Voir la biographie: "Schapiro, Meyer," *Dictionary of Art Historians* dirigé par Lee Sorensen et Monique Daniels, et al., Duke University, Encyclopedia, online, 2000. <https://arthistorians.info/schapirer/>.

⁵ *The Columbia Jester*, ou tout simplement *Jester* existe depuis 1901 et paraît toujours. On peut avoir une idée du magazine aujourd'hui en consultant la page: <https://issuu.com/jesterofcolumbia>.

⁶ *Ad Reinhardt papers, 1927-1968*. Archives of American Art, Smithsonian Institution. Columbia Scrapbook, Box 5, Folder 1: 1932-1935: <https://www.aaa.si.edu/collections/ad-reinhardt-papers-5659/series-5/box-5-folder-1>.

⁷ On trouvera dans son carnet plusieurs pages dédiées aux multiples articles qui reprennent le dessin, ibidem, 70-73.

⁸ Le Child Labor Amendment était une proposition destinée à modifier la constitution américaine dans le but de "limiter, réguler et prohiber le travail des personnes de moins de 18 ans." Défendue par le député Israel More Foster, la proposition a été adoptée par le congrès des États-Unis en 1924. Pour entrer en vigueur cet amendement devait être ratifié par au moins trois quarts des cinquante États américains, ce qui n'est toujours pas le cas, le congrès n'ayant pas fixé aux États de date péremptoire pour ratifier (ou non) ce texte ; ce qui explique que le débat n'arrive à New York qu'en 1935, soit 11 ans après le vote du congrès.

⁹ Nicholas Murray Butler (1862-1947) a été le président de l'université Columbia de 1902 à 1945 et président de la fondation Carnegie Endowment for International Peace [Carnegie pour la paix internationale] de 1925 à 1945. Il est le co-détenteur avec Jane Adams du prix Nobel de la paix de 1931. C'est aussi un membre important du parti républicain, candidat malheureux à la vice-présidence avec William H. Taft en 1912. Pour plus d'informations une biographie (en anglais) sur le site: nobelprize.org.

¹⁰ *Ad Reinhardt papers, 1927-1968*, 68.

¹¹ On peut trouver le document complet ici: <https://archive.org/details/StudentsFightWar>, [30.11.2024].

¹² Pour plus de détails sur l'histoire de la NSL, se référer à Robert Cohen, *When the Old Left was young* (New York, NY: Oxford University Press, 1993).

¹³ Vanguard Press, 1932.

¹⁴ Il s'agit de nouveau du président de l'université Columbia.

¹⁵ Huey Pierce Long (1893-1935), surnommé "The Kingfish" était un homme politique franco-américain populiste et sudiste, présenté par ses adversaires comme figure principale du fascisme américain dans l'entre-deux-guerres: Wikipedia.org.

¹⁶ Herbert Hoover (1874-1964), prédécesseur de Roosevelt.

¹⁷ National Recovery Administration créée par Roosevelt pour relancer l'économie américaine, à ne pas confondre avec l'autre NRA, la triste National Rifle Association.

¹⁸ *Ad Reinhardt papers, 1927-1968*, 60.

¹⁹ Jeu de mot impossible à traduire, dont le sens serait "des bourses d'études pas des champs de bataille."

²⁰ L'entraînement militaire n'est pas l'éducation.

²¹ Unis contre l'impérialisme.

²² Lâchez l'Abyssinie.

²³ American Abstract Artists, "a democratic artist-run organization founded in 1936 in New York City to promote and foster understanding of abstract and non-objective art." <http://www.americanabstractartists.org/>.

²⁴ *New Masses*, 1926-1948, a été un journal marxiste, proche du parti communiste américain (PCUSA); il avait un lectorat important après 1929, la Grande Dépression, rendant le public réceptif à ses idées. Pour une meilleure idée sur cette publication lire l'article du *Time* à son sujet: <https://time.com/archive/6655143/the-press-new-masses/> ou encore l'article du site *Current Affairs* <https://www.currentaffairs.org/news/2023/12/the-old-left-renaissance-of-the-new-masses-magazine>. On peut maintenant retrouver la numérisation des numéros du magazine ici: <https://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/serial?id=newmasses>.

²⁵ Concernant les deux dessins suivants, nous reprenons la description faites par Michael Corris, *Ad Reinhardt* (Chicago: University of Chicago Press, 2008), 43-44.

²⁶ Pour en savoir plus sur cet autre artiste et sa femme Ruth Krauss, avec qui Reinhardt a travaillé également comme illustrateur, voir *Crockett Johnson and Ruth Krauss: How an Unlikely Couple Found Love, Dodged the FBI, and Transformed Children's Literature* (Jackson, MS: University Press of Mississippi, 2012).

²⁷ *New Masses*, 26 Décembre 1939, planche de Crockett Johnson p. 18.

²⁸ Philip J. Jaffe, *The Rise and Fall of American Communism* (New York: Horizon Press, 1975).

²⁹ *New Masses*, 14 janvier 1941, p.6 et voir également d'un autre auteur mais défendant la même ligne, le grand dessin de Gropper dans le numéro du 15 avril 1941.

³⁰ Voir le colloque à la Library of Congress en 2008: <http://www.loc.gov/today/pr/2008/08-042.html>.

³¹ Pour plus de détail sur le WPA et le *New Deal*, voir le site de la fondation Roosevelt, qui reproduit un grand nombre de documents d'époque <https://www.fdrlibrary.org/art-detail>; à propos d'Ad Reinhardt à cette période, se référer à Lucy Lippard, *Ad Reinhardt* (New York: Harry N. Abrams, 1982), ou pour une version condensée: lire sa fiche biographique sur le site du MOMA: http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=4856/.

³² Pour voir la galerie dédiée aux dessins de Reinhardt sur le site la Fondation Ad Reinhardt: <https://adreinhardt.foundation.org/archive/#commercialwork/magazines/nma>.

³³ *The New Yorker* est un magazine hebdomadaire généraliste américain fondée en 1925. Il est considéré comme une référence dans le milieu intellectuel, très réputé aussi pour ses cartoons. Voir son site internet <http://www.newyorker.com/>.

³⁴ Pour plus d'informations sur cette expression voir: <https://languagehat.com/god-save-the-mark/>.

³⁵ 5 mars 1946, discours de Winston Churchill au Westminster College, Fulton.

³⁶ *Ad Reinhardt papers, 1927-1968*. Archives of American Art, Smithsonian Institution. Published Cartoons by Reinhardt, undated, circa 1936-circa 1960 Box 4, Folder 5, p. 3 et 4.

<https://www.aaa.si.edu/collections/ad-reinhardt-papers-5659/series-4/box-4-folder-5>.

³⁷ Bruce Glaser, "An interview with Ad Reinhardt", 1966, dans *Art-as-Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt*, 1975, edited and with an Introduction by Barbara Rose (Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1991), 14.

³⁸ Dans une lettre du 13 janvier 1964 de Reinhardt à Tom Hess (figure 15), on peut lire: "peut-être que je devrais faire un fascicule pour une «grève», une «grève des artistes», underground, comme illustration pour ma pièce. Et si j'en profitais aussi pour «adapter» un de mes anciens mandalas?" voir aussi: Jarret Earnest, "Ad Reinhardt and *The Shape of Time*," pour le *Brooklyn Rail*, <https://brooklynrail.org/2014/01/ads-thoughts-and-practices/ad-reinhardt-and-the-shape-of-time/>

³⁹ Ad Reinhardt, "Art-as-Art," 1962, dans *Art-as-Art*, 1955.

Bibliographie

Biographies and exhibition catalogs:

Baro, Gene. *Twelve American Masters of Collage*. New York: Andrew Crispo Gallery, 1977.

Brogowski, Leszek. *Ad Reinhardt, peinture moderne et responsabilité esthétique*. Chatou: La Transparence, 2011.

Corris, Micheal. *Ad Reinhardt*. London: Reaktion Books, 2008.

Hess, Thomas B. *The Art Cartoons and Satyre of Ad Reinhardt*. Düsseldorf, Rome: Kunsthalle Düsseldorf, Malborough Rome, 1975.

Inboden, Gudrun i Thomas Keller. *Ad Reinhardt*. Stuttgart: Staats Galerie, 1985.

Kosuth, Josef. "A. Reinhardt, J. Kosuth, F. Gonzales-Torres. Symptoms of Interference."

Art & Design Profile 34, Hoboken: Wiley, 1994. Choć Although published by an art magazine, it is indeed the catalog of an exhibition (the same way you would have a catalog published by *Beaux-Arts* magazine).

Lippard, Lucy. *Ad Reinhardt*. New York: Harry N Abrams, 1982.

Pacquement, Alfred. *Ad Reinhardt: Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 22 mai-2 juillet 1973*. Paris: Centre national d'art contemporain, 1973.

From Ad Reinhardt, works of illustration, same period:

Benedict, Ruth i Gene Weltfish, "The Races of Mankind." *Public Affairs Pamphlet* no. 85 (1943).

Krauss, Ruth. *A good Man and his good wife*. New York: Harper & Brothers, 1944.

On the context:

Cohen, Robert. *When the Old Left was young*. Oxford: Oxford University Press, 1993.

Harris, Reed. *King Football*. New York: Vanguard Press, 1932.

Jaffe, Philip J. *The Rise and Fall of American Communism*. New York: Horizon Press, 1975.

Articles, on paper:

Cueff, Alain. "Ad Reinhardt, visible, invisible." *Beaux-Arts Magazine*, no. 94 (Octobre 1991): 77-83.

Savinel, Christine. "Ad Reinhardt: la valeur du détachement. suivi de trois textes d'Ad Reinhardt." *Cahiers du Musée d'Art Aoderne*, no. 49 (1994): 58-89.

Online:

Helfand, Jessica. *Ad Reinhardt, graphic designer*, *Design Observer*, 17 May 2007, <https://designobserver.com/ad-reinhardt-graphic-designer/>

Strickland, Carol Betty. *Parson's 2 Lives, She Was Artist, Too*, *New York Times*, 28 June 1992, http://prod-images.exhibit-e.com/www_alexandergray_com/Parsons_New_York_Times_1992_06_28.pdf

Woodward, Richard B. *Ad Reinhardt, Newspaper Cartoonist: The Abstract Double Agent*. *New York Times*. 21 December 2003, <https://www.nytimes.com/2003/12/21/arts/art-architecture-ad-reinhardt-newspaper-cartoonist-the-abstract-double-agent.html>

Online Libraries:

Archives of American Art

<http://www.aaa.si.edu/>

Ad Reinhardt Foundation

<https://adreinhardtoundation.org/>

Franklin D. Roosevelt Presidential Library and Museum

<https://www.fdrlibrary.org/home> (pour toutes les informations sur les administrations et politiques du New Deal)

Miscellaneous:

New Yorker

<http://www.newyorker.com/>. Ad Reinhardt is the subject of some of some cartoons from the famous magazine: <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/ad-reinhardts-cartoons>

DOKUMENTY

(wybór Davida Rybaka)

DOCUMENTS

(selected by David Rybak)

1
How to Look at Modern Art in America
HOW TO LOOK, PM SERIES
PM, June 2, 1946
Fondation Reinhardt

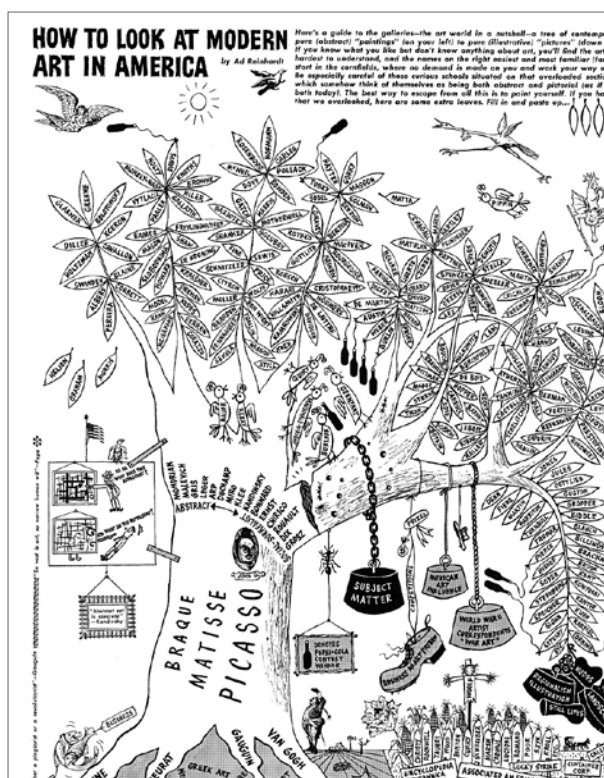
2
How to Look at modern art in America
ArtNews, Summer 1961
Fondation Reinhardt

3
Child Labor Amendment
 Ad Reinhardt papers, 1927-1968. Archives of American Art,
 Smithsonian Institution
 Columbia Scrapbook, Box 5, Folder 1: 1932-1935: p.70
<https://www.aaa.si.edu/collections/ad-reinhardt-papers-5659/series-5/box-5-folder-1>

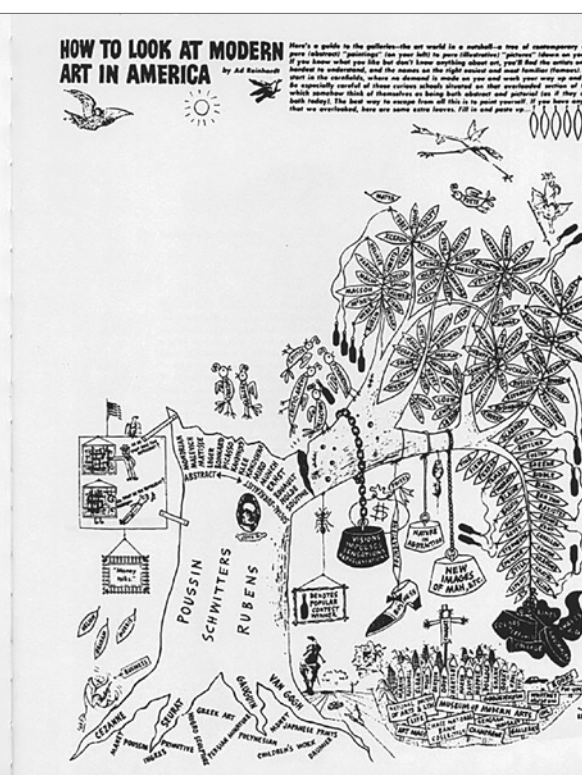
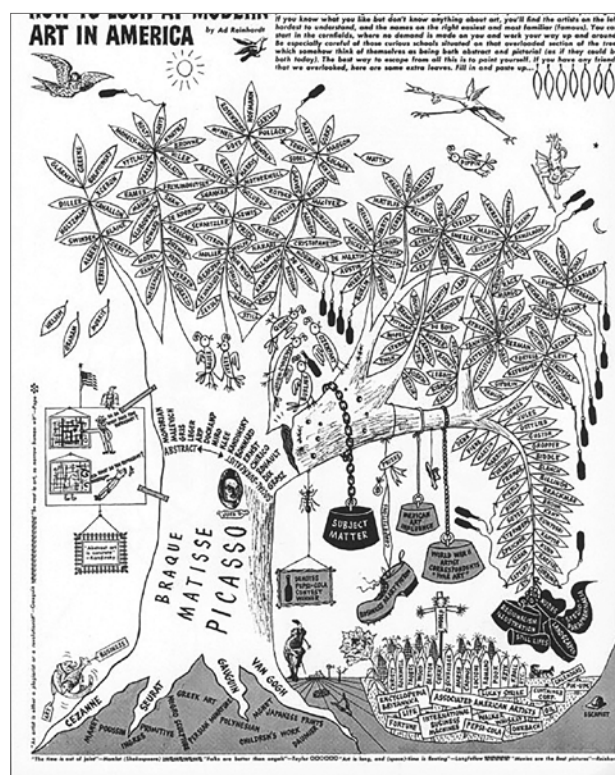
4
Greeks
The Columbia Jester, September 1934, p.19
Highschool and College / *The Columbia Jester*
Fondation Reinhardt

5
Student Fight War (cover)
 National Student League, 1935
 PAMPHLETS / Fondation Reinhardt

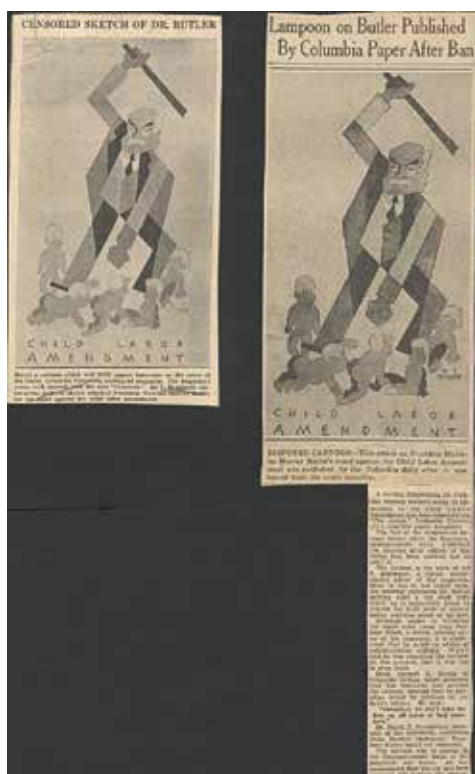
6
The Columbia Jester, April 1935 (cover)



1



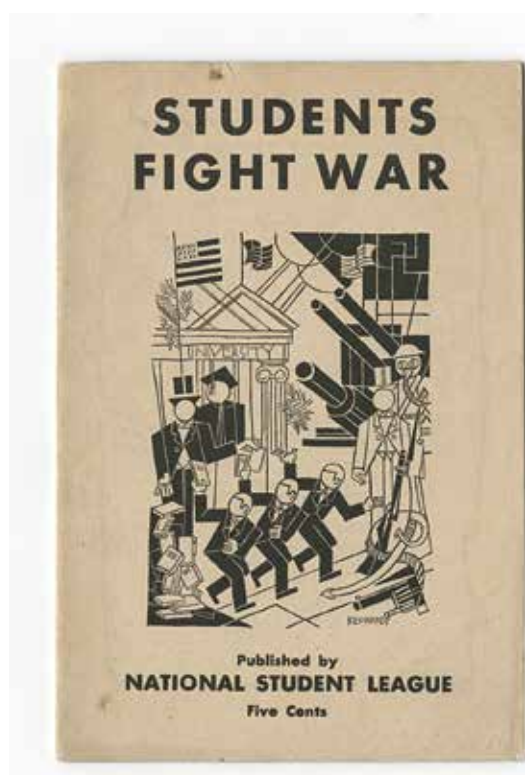
2



3



4



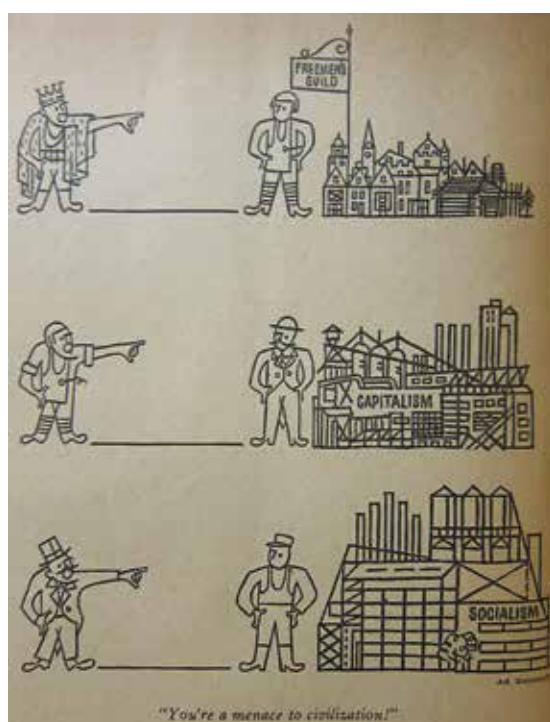
5



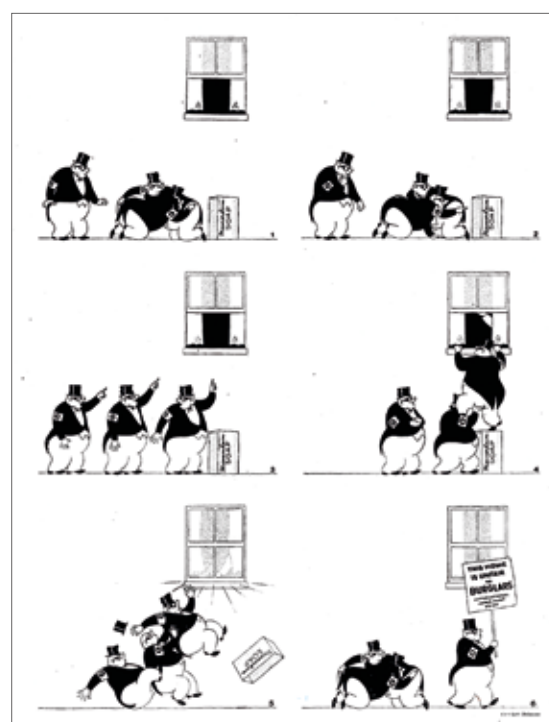
6



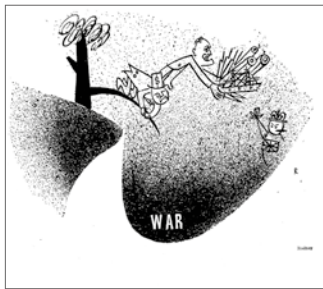
7



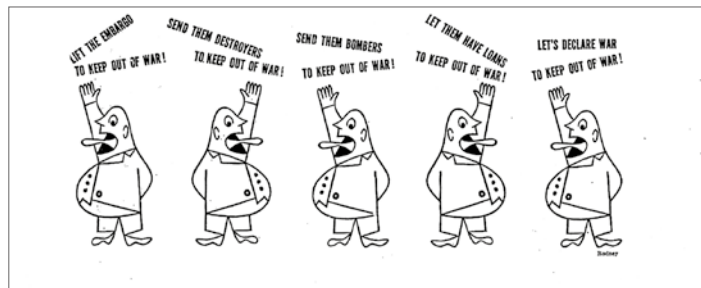
8



9



10



11

1900 "I had become a ringleader and at that time learned easily and did very well in school, but for the rest, I was rather difficult to handle."

1910 "The work I was doing went hand in hand with my future profession. I painted in order to earn a living and I learned for enjoyment. Thus I was enabled to supplement my practical experiences concerning social problems with the necessary theory. I believe that those who knew me then must have thought me a queer fellow."

OUT OF THE HORSE'S MOUTH

WORDS BY ADOLF HITLER ✱
PICTURES BY AD REINHARDT

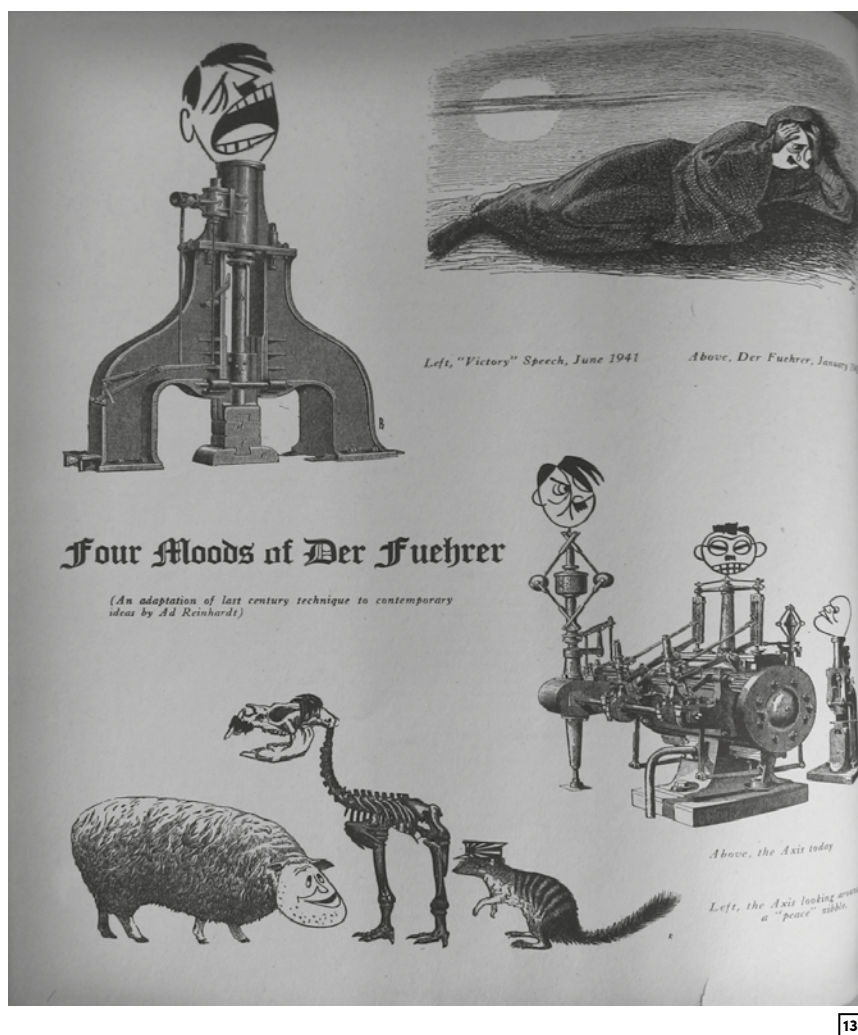
1923 "Small sub-groups are formed, which in the political movement represent germ cells for the future organization. I ask you to be sticky as burrs and hard as steel in standing by our movement."

1943 "... today carried out an undertaking for liberation of the Duce..."

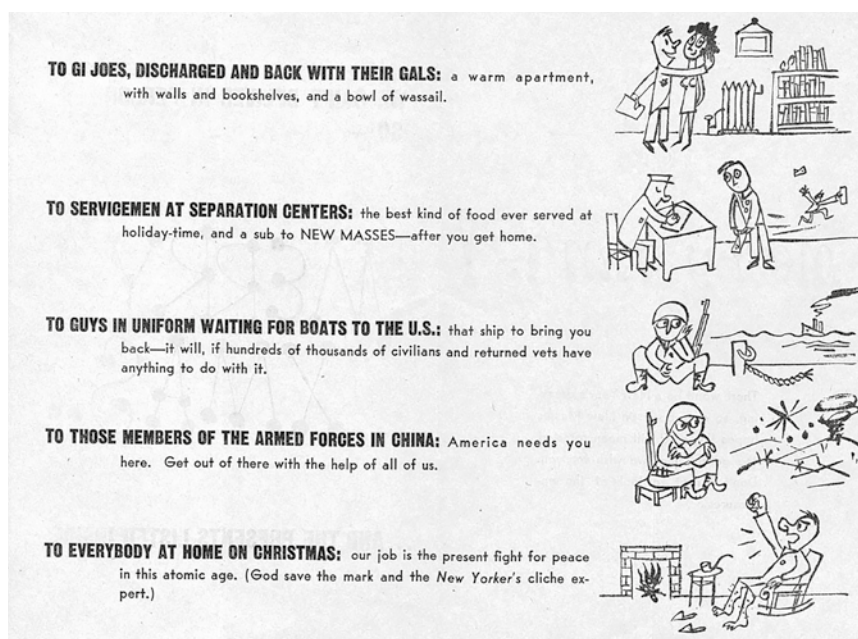
1943 "Today the enemy thinks he can demoralize the nation by bluff and propaganda. If the matter were not serious, one could laugh about it." (1942) "I look with great confidence into the future."

✱ Quotations are from *Mein Kampf*, *My New Order*, and from recent speeches by Adolf Hitler.

12



13



14

7

Student Fight War Columbia students outside the gymnasium / Studenci Columbia przed budynkiem uczelni

Ad Reinhardt papers, 1927-1968. Archives of American Art, Smithsonian Institution
Columbia Scrapbook, Box 5, Folder 1: 1932-1935: p.60

<https://www.aaa.si.edu/collections/ad-reinhardt-papers-5659/series-5/box-5-folder-1>

8

You're a Menace to Civilisation! *New Masses*, January 2, 1940, p.12

https://adreinhardtoundation.org/archive/#commercialwork/magazines/nma/NMA_1940_1-2_12_2_f6add7. Archives of American Art, Smithsonian Institution. Published Cartoons by Reinhardt, undated, vers 1936-1960, Box 4, Folder 2, p.4 https://edan.si.edu/slideshow/viewer/?damspath=/CollectionsOnline/reinad/Box_0004/Folder_002

9

Crockett Johnson, *Union internationale imperialiste* *New Masses*, Decembre 26, 1939, p.18

10

War Ad Reinhardt, signé Rodney *New Masses*, January 14, 1941, p.6

11

To Keep out of War
Ad Reinhardt, signé Rodney *New Masses*, December 10, 1940, p.5

12

To Keep out Wars (szkic)

13

Dessins-collages anti Hitler Archives of American Art, Smithsonian Institution
Published Cartoons by Reinhardt, undated, vers 1936-1960, Box 4, Folder 3, p.2 https://edan.si.edu/slideshow/viewer/?damspath=/CollectionsOnline/reinad/Box_0004/Folder_003

14

Greeting card / kartka z życzeniami *New Masses*, 1945 (?)

Ad Reinhardt papers, 1927-1968. Archives of American Art, Smithsonian Institution. Published Cartoons by Reinhardt, undated, vers 1936-1960, Box 4, Folder 2, p.3 <https://www.aaa.si.edu/collections/ad-reinhardt-papers-5659/series-4/box-4-folder-2>

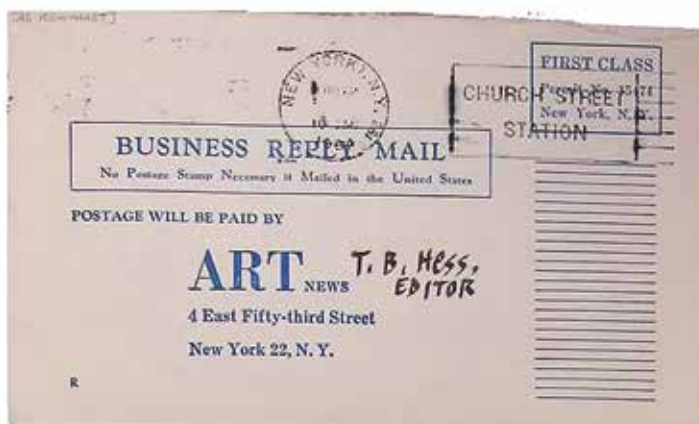
15

List Ad Reinhardta do Toma Hess, datowany 13 stycznia 1964

Thomas Hess Papers, 1939-1978. Archives of American Art

Series 2: Correspondence, circa 1945-1978 (1.0 linear feet; Box 1-2, OV 11)

15



TH= MAYBE I SHOULD MAKE A LEAFLET FOR "A STRIKE," AN "ARTISTS STRIKE," AN UNDERGROUND ONE, AS ILLUSTRATION FOR MY PIECE. HOW ABOUT "ADJUSTING" MY OLD MANDALA ALSO?

JAN 13 1964

I'M THINKING OF CARRYING ONE WITH ME, JOHNNY OR SOMEONE

Time is OF THE ESSENCE, I WAS UP IN BOSTON, THURSDAY, PEOPLE ARE GATHERING TOGETHER FOR SOME KIND OF CHANGE, STIRRING, RESTLESSLY. IF YOU DON'T PRINT MY PIECE SOON I WON'T GET ANY CREDIT FOR KILLING N.Y. SCHESSSTRACETEXPRESSIONISM BEFORE IT DIES OF ITS OWN DECOR.

IT'S EASY FOR YOU, LOOK AT ALL THE PEOPLE, ON YOUR SIDE - GREENBERG, K. SAWYER, ROCKEFELLER, HUNTER, ROTHKO, ART VOICES, BLESCH, GOLDWATER, GUSTON, SELZ, DE KOOING, N-----GENAUER, DOUGHTERTS, POWER, MASS-MEDIA, MASS-APPEN, NEWSWEEK, STILL, GRACE T.X. SHAKPLESS, GUTTLIEB, SHAPIRO, YALE ART DEPARTMENT, RIVERS, POETS, MOTHERWELL, THE LITERARY ARTS, RODMAN, PAVIA, STEFEN HADICH, KRAMER, ASHTON-BUNKERS, MODERN MUSEUM'S LEADING SERVICE, LOUIS TRAKIS, AL BLAUSTEIN, JAHIS, KUDTZ, LIFE, TIME, FORTUNE, MONEY, STATUS, POWER, MASS-PERSUASION, B.H. FRIEDMAN, MRS ROSENBERG, BOY-AND PAINTERS, HERMAN WINK'S COUSIN, VOGUE, ROSE FRIED, ART IN AMERICA, COLIN, ALLOWAY, ARNOLDSON, MUSICIANS, HELLER, SHOW BUSINESS, WEST COAST CRITICS, JEWISH MUSEUM, URSIS REAL ESTATE, FAKE CAMARADERIE, TOGETHERNESS, POPULARITY, FUN, OPENINGS, POP-ARTISTS, OLD SURREALIST, CLEVE GRAY, AL LIEBERMAN, JACQUES HINZDOVSKY AND SONIA GETCHOFF.

ALL I HAVE ON MY SIDE IS YOU, FRANKFURTER, UDO KULTURMANN, DOROTHY MILLER, YAHOI KUTZMA, N. EDGAR, IRVING AND LUCY SANDLER, S. KREIDER, MURCH, DUAN GALLERY, ART, RIGHT, FATE, HISTORY, AND THE FUTURE.

YOU HAVE NOTHING TO LOSE BUT SOUL, CHAINS, MONEY. WHAT YOU GOT TO LOSE?

AR

Margaux VERDET

AD REINHARDT: OKO ODPOWIEDZIALNE. PERCEPCJA I ZAANGAŻOWANIE WIDZA W KOLAŻACH Z 1946 ROKU

Od chwili pierwszej wystawy *Armory Show* w roku 1913, gazety amerykańskie publikują wiele karykatur przedstawiających widza jako personifikację zbiorowej niepewności w obliczu innowacji sztuki nowoczesnej. Bezpośrednio po zakończeniu II wojny światowej, społeczeństwo amerykańskie wciąż zastanawia się, jak należy odbierać dzieła sztuki nowoczesnej, zwłaszcza gdy są one abstrakcyjne.¹ Po roku 1945 Ad Reinhardt chwytą się tej kwestii edukowania publiczności, podczas gdy jego aktywność jako grafika jest tuż po wojnie w szczytowym punkcie. Wykorzystuje swoje kompetencje, by udzielać odpowiedzi za pośrednictwem prasy. Starając się sformułować ‘właściwą’² definicję sztuki, publikuje w magazynie *PM* od 27 stycznia 1946 do 5 stycznia 1947 roku serię ‘stron artystycznych’ (*art-pages*),³ przy czym termin ten oznacza pełne strony, na których występują obok siebie ‘rysunko-kolaże’ – asambláže rysunków i kolaży. Skupimy się na wybranych stronach artystycznych pochodzących z tego zbioru dwudziestu czterech strony artystycznych, aby zrozumieć, jak to się dzieje, że zwracanie uwagi na widza odgrywa pierwszoplanową rolę w definiowaniu sztuki nowoczesnej. Wynika to, po pierwsze, z uznania

aktywności widza za aktywność sensotwórczą, a po drugie – z analizy narządu wzrokowego na rysunkach Reinhardta, który przyznaje wzrokowi centralne miejsce w refleksji ontologicznej nad malarstwem.

**Oglądany przez malarstwo:
rola uczestnicząca nowoczesnego
obserwatora**

Swoimi rysunkami Reinhardt próbuje odpowiedzieć na te pytania dotyczące sposobu odbierania sztuki nowoczesnej oraz recepcji obrazów abstrakcyjnych. Rysowanie odbiorców dzieł nowoczesnych świadczy o uwadze, jaką zwraca na ich wrażliwość. Pokazuje publiczność, której zadaniem jest zastanawianie się nad własnym statusem jako widza. Pokazuje ją również w postaci aktywnej jednostki, która rozumie pojęcie sztuki abstrakcyjnej, zwielokrotniając jej ciało wokół obrazu kubistycznego na rysunku zatytułowanym *How to Look* opublikowanego 12 maja 1946 roku.⁴ Za pomocą sztuczek graficznych Re-

Reinhardt stara się wprowadzić ten malarski modus do świadomości zbiorowej oraz do historii sztuki amerykańskiej – na tym samym rysunku obok abstrakcyjnego obrazu stoi na ziemi flaga Stanów Zjednoczonych. Na tej samej stronie, opublikowanej 15 grudnia 1946 roku, trzy tematy zostają poruszone następującymi tytułami: *How to Look at Creation*, *How to Look at 3 Current Show* oraz *How to Look at a Theme*, wraz z napisem pośrodku: „Dlaczego artysta maluje? Co to oznacza? Nie możemy zastanawiać się i myśleć za was, lecz spróbujemy pomóc wam zrozumieć, co oglądacie, a więc przedstawić coś samodzielnie.”⁵

Te edytorskie apostrofy lub te przedstawienia widza są zachętami do estetycznego doświadczania abstrakcyjnego dzieła sztuki, ponieważ Reinhardt świadomy jest zmiany paradygmatu percepcyjnego, jaką wywołało pojawienie się sztuki abstrakcyjnej, nad czym zastanawia się wielu mu współczesnych. Karykatury przywołują np. pojęcie ‘optyczności’ wypracowane przez krytyka Clementa Greenberga (1909–1994). W 1948 roku ogłasza on tekst pod tytułem „Malarstwo Modernistyczne” i kładzie podwaliny pod definicję malarstwa nowoczesnego, które określa mianem ‘redukcji modernistycznej,’ mając na myśli sztukę, której dotyczą wyłącznie składniki obrazu. Postrzega ową tendencję modernistyczną jako rozwinięcie sztuki wyłaniającej się pod koniec dziewiętnastego stulecia w Europie i mającej swoją kontynuację w Stanach Zjednoczonych na początku dwudziestego wieku. Przedstawia ten rozwój jako ewolucję nieuchronną i nieodwracalną, w której każda sztuka stara się zgłębiać swój odrębny język, to, co tylko jej jest właściwe.⁶

Tymczasem teoria ta, odciskająca swoje piętno na amerykańskim życiu artystycznym drugiej połowy dwudziestego wieku, neguje ciało obserwatora i postuluje powrót do optyczności, aby zdefiniować teoretyczny cel malarstwa, do którego może prowadzić zniwelowanie malarstwa abstrakcyjnego. Zaleca ona na przykład złudzenie optyczne i krytykuje obrazy monochromatyczne, uznając, że w tym stadium abstrakcja przestała być sztuką. Greenberg promuje np. takiego artystę,

jak Mark Rothko (1903–1970), który w 1946 roku tworzy swoje pierwsze *Multiforms* – mgliste formy w różnych kolorach, komponujące przestrzeń za pomocą gry kontrastem. Reinhardt oświadcza w roku 1963, że obraz abstrakcyjny nie musi mieć kontrastu kolorów, kompozycji.⁷ Neutralność obrazu miałaby umożliwiać widzowi zgodne z nim odczytywanie znaczenia. Np. przeciwstawia sobie dwa typy malarstwa: to, które jest związane ze światem, światem zewnętrznym lub subiektywnością artysty, oraz to, które koncentruje się na własnych środkach, utożsamiając je. To pierwsze – z autorytarnym modelem społecznym, a to drugie – z demokratycznym modelem społecznym.

Na ‘stronach artystycznych’ pojawiają się liczne satyry wymierzone w aktorów ówczesnej sceny artystycznej. Krytyk, artysta i widz pojawiają się w różnych karykaturalnych postaciach, równocześnie po to, by demaskować, ganić i charakteryzować aktorów amerykańskiej sfery kulturalnej. Reinhardt, wykorzystując klasyczne kody mimetyzmu czy figuracji ukazuje na nich figurę widza, nawołującą do krytycznego dystansu wobec dzieła sztuki. W ten sposób każde dzieło, które zachowuje ten związek z rzeczywistością, jest kojarzone przez Reinhardta z pewnym autorytetem artysty, mającego w nim przedstawiać swój światopogląd, a widz jedynie go przyjmuje. Postać artysty jest ukazana w *How to Look at an Artist*, opublikowanym 7 kwietnia 1946 roku,⁸ oraz w *How to Look*, gdy niesie obraz ze swoją podobizną i deklamuje: ‘To jestem ja!’, ‘To mój styl!’ Reinhardt odrzuca pojmowanie obrazu jako okna na świat, ponieważ zawiera on tylko jeden punkt widzenia na ów świat – punkt widzenia artysty, a zapomina o osobie, która na niego patrzy.

Na ‘stronie artystycznej’ *How to Look at an Artist* rozpoznajemy także postać krytyka, który wskazuje postać artysty. Krytyk stoi, wyniesiony na grecką kolumnę mieszanego porządku, wymachując przedstawiającym go obrazem. Kreski wskazują kierunek jego dążenia ku boskim niebiosom, symbolizowanym przez anioła i obłoki. Z wysokości kolumny artysta góruje nad światem człowieka, światem, do którego już nie

należy, a który jest narysowany w perspektywie. Krytyk prezentuje dwa oblicza, jedno zachęcająco uśmiechnięte i skierowane w stronę artysty, a drugie – wygłaszające zdania przeciwko sztuce abstrakcyjnej. Reinhardt krytykuje tutaj malarstwo, które nie zerwało więzi łączącej je ze światem zewnętrznym, oraz artystów, wynoszonych ponad człowieka za sprawą reklamy uprawianej przez krytyków. Wytyka mechanizm preceniania statusu artysty, zapoczątkowany w renesansie po to, by oddzielić sztukę od rzemiosła. W ten sposób twórczość artystyczna jest przyrównywana do pierwotnego boskiego aktu stworzenia, a tym samym geniusz Boga zostaje przypisany malarzom. Widz mógłby zatem odkrywać prawdę boską objawianą przez dzieła sztuki. Według Reinhardta renesans jest tym okresem historycznym, który wytwarza wertykalny i autorytarny stosunek pomiędzy artystą i widzem, przy czym ten pierwszy stoi wyżej od drugiego.⁹

Jak stwierdza Jean Paulhan (1884–1968), nowoczesność dokonuje „dziwnego odwrócenia,”¹⁰ gdy chodzi o funkcję widza. W książce *La Peinture cubiste*, opublikowanej w 1913 roku, Paulhan uważa, że w epoce nowoczesnej „już nie widz pyta obrazu, lecz obraz pyta widza: co przedstawiasz?”¹¹ Jego książka nie została przetłumaczona, a ponieważ Reinhardt jej nie posiadał (co poświadcza inwentarz jego biblioteki) nie czytał po francusku i nie odwoływał się do niej w swoich notatkach, zadziwiająca może się nam wydać jej zbieżność z rysunkiem amerykańskiego artysty. Przesłuchanie, jakiemu obraz poddaje widza, przywodzi bowiem na myśl winietę Reinhardta (zamykającą stronę artystyczną *How to Look at a Cubist Painting*), opublikowaną 27 stycznia 1946 roku.¹² Pierwszy rysunek ukazuje tam widza pytającego abstrakcyjny obraz o to, co przedstawia, drugi zaś daje życie obrazowi, do którego zostały dodane oczy, usta, nogi i ręce, aby mógł zapytać widza, co on przedstawia.

Ta zbieżność potwierdza nam nowoczesne niepokoje artystów. W przeszłości obraz był oknem, które ukazywało widok świata, potem nowoczesny obraz zbliżył się do widza i zaczął

zadawać mu pytania. Przechodzimy od reprezentacji do prezentacji w tym sensie, że malarstwo prezentuje się w swojej istocie światu bardziej, niż go przedstawia. Przysługuje mu pełnoprawne istnienie, a w konsekwencji to widz musi określić się wobec niego.

Reinhardt wykazuje, że ‘odwrócenie’ rzeczywiście następuje w nowoczesności. Jednak według niego, niektórzy artyści (w obrębie samej sztuki nowoczesnej) trwają w postawie odziedziczonej po epoce klasycystycznej i nie starają się zmienić funkcji widza. W ten sposób zachowują władzę nad publicznością. Domagając się ‘optyczności’ sztuki modernistycznej, Clement Greenberg zapewnia epoce modernizmu status i wartość Wielkiej Sztuki. Sztuka i nowoczesny artysta mieliby w ten sposób zachować pewien autorytet. Według Reinhardta sztuka nowoczesna odwraca taki despotyczny stosunek, wyostrażając ten wymiar dzieła, który skłania widza do odbycia drogi skopicznej, tzn. drogi wywoływanej przez popęd, uruchamiający dialektykę między oglądaniem a byciem oglądanym. Według winiety „Co przedstawiasz?” Reinhardt wydaje się przypisywać źródło tego pędu obrazowi abstrakcyjnemu.

5 maja 1946 roku publikuje w *PM* identyczny rysunek, na którym obraz pyta tym razem wielu widzów, co przedstawiają oni wszyscy.¹³ Widzowie są zatem oglądani przez obraz oraz zmuszeni określić się etycznie i zdefiniować swoją funkcję w stosunku do niego. Obraz jest przedmiotem, a widz – podmiotem myślącym. Następnie obraz staje się podmiotem, który zadaje pytanie widzowi, po to, aby z kolei widz nie stał się przedmiotem.

W ten sposób Reinhardt ukazuje widza jako istotę nowoczesną, której percepcja ewoluowała za sprawą innowacji artystycznych i naukowych. Sztuka nowoczesna uwzględniła to nowe ciało społeczne. Reinhardt zachęca więc widza do aktywnej percepcji i do zajęcia stanowiska etycznego wobec sztuki abstrakcyjnej. Po pierwszych sześciu „stronach artystycznych” opublikowanych w *PM*, które zwracają szczególną uwagę na funkcję widza, refleksja nad aktem patrzenia pojawia się poczynając od dziesiątej publikacji,

How to Look at Things through a Wine Glass, opublikowanej 7 lipca 1946 roku.¹⁴ Reinhardt jest świadomy tego dystansu między widzem a dziełami sztuki. Oko i percepcja wizualna pojawiają się zatem często w jego twórczości graficznej, włączając widza w rozumienie i refleksję nad dziełem nowoczesnym.

Oko – sensotwórczy organ umysłu

Rysunek oka często pojawia się na ‘stronach artystycznych’ magazynu *PM* w latach czterdziestych, a wraz z nim pojawia się zagadnienie percepcji wzrokowej. Np. oko z jego nerwowym układem optycznym jest ukazane w odcinku *How to Look at Looking*,¹⁵ opublikowanym 21 lipca 1946 roku, potem puentylistyczne oczy pojawiają się w odcinku zatytułowanym „Wydział oka umysłu” w *How to Look at a Good Idea*, opublikowanym 4 sierpnia 1946 roku.¹⁶ Zwróćmy uwagę na tytuły *art pages* publikowanych w *PM* w latach 1946–1947, poczynając od *How to Look*, co możemy przetłumaczyć jako: *Jak widzieć* lub *Jak patrzeć*. Widzenie jest u Reinhardta zmysłowym układem percepcyjnym, który odgrywa pierwszoplanową rolę w poszukiwaniu definicji malarstwa nowoczesnego, co znajduje wyraz w przedstawieniach narządu wzrokowego i układu nerwowego oka.

O ile percepcja wzrokowa jest ważnym zagadnieniem w historii filozofii, o tyle nieliczni są badacze, którzy interesowali się okiem jako narządem. Tymczasem Maurice Merleau-Ponty (1908–1961) posłużył się tym organem w refleksji nad widzeniem w książce *Oko i Umysł* [*L'Œil et l'Esprit*]¹⁷ z roku 1964. Owo cielesne oko jest deprecjonowane z punktu widzenia wiedzy czy poznania bytu w tradycji filozoficznej. Według Platona byt przynależy do świata Idei, jedyne, który jest umysłowo pojmowalny. Od tego czasu filozofowie przez długi czas nie doceniali widzenia zmysłowego zarówno na płaszczyźnie epistemologicznej, ponieważ zmysły nas oszukują i pogrążają w złudzeniach, jak i na płaszczyźnie ontologicznej, gdyż nie dają nam one dostępu do świata. Mer-

leau-Ponty stara się zmienić klasyczny stosunek w filozofii między poznającym podmiotem i poznawanym przedmiotem. Uważa, że fenomenologia percepcji jest ontologiczną rehabilitacją zmysłowości i stara się nadać percepcji zmysłowej jej wartość, jej zdolność docierania do rzeczywistości rzeczy takich, jakimi one są. Zakwestionowawszy idealizm i racjonalizm, Merleau-Ponty oświadcza, że mamy dostęp do rzeczy takich, jakimi są, nie poprzez inteligencję, lecz poprzez oko. Aby obniżyć rangę nauki nie mówi, że ona do niczego nie służy ani że zniekształca świat, lecz że pewne rozumienie nauki rodzi złe pojmowanie świata. Tymczasem ciało, którym dysponujemy, nie jest jedynie przedmiotem studiów, ale jest również ciałem ‘przeżywanym,’ punktem wyjścia nowego sposobu uprawiania filozofii. „Myśl naukowa – myśl szubująca [*de survol*], myśl pochłonięta przedmiotem w ogóle – musi z powrotem się przenieść do owego pierwotnego »Jest!,« w jego krajobraz, na grunt świata dostępnego zmysłom i świata przez nas urabianego, w tej postaci, jaką ujawnia nasze życie, nasze ciało, nie owo ciało możliwe, o którym wolno utrzymywać, iż jest maszyną informacyjną, lecz to efektywne ciało, które zwę moim, czuwające w ciszy pod moimi słowami i poczynaniami.”¹⁸

Jeżeli odwołamy się do tekstu „Art-as-Art” Reinhardta z 1962 roku,¹⁹ uznawanego dzisiaj za jego manifest, to domaga się on używania przez artystę ‘wieży kontrolnej,’ co znaczy, że ciało nie powinno uprawiać jakiegś gimnastyki nad płótnem, lecz powinno używać rozumu, aby sformułować sztukę czystą, sztukę-jako-sztukę. Ponadto przeciwstawia tam ‘eksplozję oka’ punktowi widzenia, zestawiając dwa paradygmaty percepcyjne. Łączy je z dwoma modelami malarstwa: z modelem malarskiej abstrakcji, który wywołuje stymulację oka i umysłu, oraz z modelem malarstwa konstruowanego w perspektywie, odwołującego się do przedmiotu zewnętrznego wobec jego własnych malarskich dążeń, do subiektywności artysty lub rzeczywistości. Odnajdujemy zatem u Reinhardta to, czego broni Merleau-Ponty – oko jest dla podejścia odczuwalnego przez ciało traktowane równocześnie jako wrażliwe i świadome

me. Filozofia Merleau-Ponty'ego zachęca nas do innego myślenia o oku i świecie widzialnym oraz pozwala nam czytać rysunki Reinhardta według nowego klucza interpretacyjnego. Dla Merleau-Ponty'ego moje ciało jest tym, które widzi, oraz tym, które jest widziane. Znosząc ten dystans między światem i mną, ciało staje się równocześnie widzącym i widzialnym. „Zagadka zasadza się na tym, iż moje ciało jest widzące i widzialne równocześnie. Spogląda ono na wszystkie rzeczy i może także spojrzeć na siebie, a w tym, co widzi, rozpoznać wówczas »drugą stronę« swej widzącej mocy. Widzi ono siebie jako coś, co widzi, dotyka siebie jako coś, co dotyka, jest dla siebie samego widzialne i wyczuwalne.”²⁰ Czyli: odróżniam się od świata, ponieważ widzę siebie widzącego. Dlatego też, kiedy (na winiecie) widz zadaje pytania abstrakcyjnemu obrazowi, to sam jest z kolei przez obraz pytany: „A ty, co sobą przedstawiasz?”, co możemy zestawić z filozofią Merleau-Ponty'ego, przeformułując ją jako: „A ty, widzisz siebie w trakcie widzenia?” W ten sposób Reinhardt przywraca modernistycznemu widzowi, który stoi przed obrazem abstrakcyjnym, poczucie własnego ciała. Świadomego tego, że widzi siebie widzącym, aby mogło siebie oglądać i uznać w tym dziele drugą stronę swej widzącej mocy.

Oprócz wielu narysowanych oczu pojawiających się na ‘stronach artystycznych’ *PM* z lat czterdziestych, naszą uwagę przyciągają dwa znamienne rysunki. *How to Look at Looking* ukazuje oko, a przed nim abstrakcyjny obraz oznaczony słowem *obiekt*, obraz ten jest umieszczony na odwrót, a jego właściwe położenie zostaje przywrócone wewnątrz oka. Oko jest przedstawione ze swoim schematycznie ukazany systemem nerwowym sięgającym aż do mózgu, w który artysta wpisał tekst opisujący oczy jako „ustruktrowany układ zmysłu wzroku z puszki mózgowej,” nie są one jawkami pustymi w środku ani skrzynką aparatu fotograficznego.²¹ Reinhardt odnosi się do operacji poznawczych percepcji wzrokowej, które – przez system oceniania bodźców – przywracają adekwatny sens rzeczywistości, w tym przypadku dzieła. Rysunek ten głosi, że dzieło jest

przedmiotem materialnym, źródłem bodźców, którego prawdziwe znaczenie odsłania operacja umysłowa. Według twórcy, malarska istota sztuki nowoczesnej jest właśnie intelektualna. Możemy przeczytać schemat, znajdujący się u dołu strony artystycznej *How to Look at Things through a Wine Glass*, który najwyraźniej to potwierdza. Oko jest tu narysowane na odwrót i zamiast patrzeć na zewnątrz, patrzy do wnętrza ludzkiej sylwetki i w stronę mózgu, z którego wychodzi abstrakcyjny obraz.

Dla Merleau-Ponty'ego malowidło nie jest przedmiotem, lecz obrazem. Obrazem świata, który ukazuje się na ścianie wystawy, tzn. widzialnym do drugiej potęgi, skoro istnieje świat przedstawiony w świecie. Tymczasem filozof powtarza nieustannie, że malarz nie przedstawia świata, nie mamy do czynienia z klasyczną reprezentacją, jest to ikona, a nie złudzenie optyczne. Obraz nie ma na celu naśladowania rzeczy takimi, jakie istnieją, nie chodzi o kopię czy imitację rzeczywistości, mamy do czynienia z widzialnym do drugiej potęgi. Według Merleau-Ponty'ego metafizyczna funkcja malarstwa polega na tym, że pozwala nam ono widzieć, jak się widzi. Toteż stwierdza on: „Z trudnością przysłoby mi powiedzieć, gdzie jest malowidło, na które spoglądam. Albowiem nie patrzę na nie w ten sam sposób, w jaki patrzę na jakąś rzecz; nie unieruchamiam go w miejscu, jakie zajmuje; moje spojrzenie błąka się po nim, jak po nimbie Bytu; nie tyle je widzę, ile raczej według niego lub wraz z nim.”²² Reinhardt też podchodzi w ten sposób do obrazu nowoczesnego, który nie odmalowuje rzeczywistości, lecz pozwala widzieć, jak się widzi. Winieta obrazu pytającego widza: „Co sobą przedstawiasz?” właśnie tego dotyczy – zachęca podmiot do uświadomienia sobie swego widzącego ciała, a malarstwo nowoczesne zyskuje w ten sposób swoją definicję, zdolność pokazywania nam, jak widzimy.

W ten sposób, zestawiając ze sobą rysunki Reinhardta z filozofią Merleau-Ponty'ego, rozumiemy, że świadome ciało jako ciało przeżywane i wrażliwe, jest włączone w definicję nowoczesnego dzieła sztuki proponowaną przez Reinhardta,

a w niej widz postrzega siebie jako osobę, która widzi w swojej odrębności. Mimo niestrudzonego powtarzania tego samego schematu malarskiego, malarz nie używa maszyny ani nie zatrudnia asystentów. Kiedy pytają go, czy mógłby zatrudnić kogoś innego, kto malowałby za niego jego czarne obrazy, odpowiada przecząco.²³ Rozumiemy, że niepowtarzalność malarstwa polega na tym, że tylko on jako szczególna jednostka maluje obraz. Obraz jest jego, bo to on go wykonał. Realizacji obrazu musi podjąć się autor pomysłu na dzieło. Mimo chęci odsubiektywizowania, wyraża pewną konieczność. Każdy malarz sam wykonuje własne malowidło. Choć uważa, że tylko jego malarstwo jest ważne (tzn. ważne w tym znaczeniu, że jest projektowane w odniesieniu do całej historii sztuki) „ktoś inny, kto wykonałby to malowidło, wykonałby zatem swoje malowidło.”²⁴ Twórca wydaje się więc formułować własną interpretację historycznej istoty sztuki, przypisując formom niepowtarzalność, właściwą artyście. Niemniej ostrzega przed wyrażaniem nazbyt wyostrej subiektywności. Według Reinhardta fakt, że artysta sam wykonuje swoją pracę, nadaje jego dziełu jedyny i niepowtarzalny charakter.

Przypisy

- ¹ Éric de Chassey, *Made in USA, L'art Américain, 1908–1943 entre nationalisme et internationalisme* (Paris: RMN [Réunion des Musées Nationaux], 2001), 62.
- ² Ad Reinhardt, „Black-Square Paintings,” w *Art-as-Art: The selected writings of Ad Reinhardt*, red. Barbara Rose (Berkeley: University of California Press, 1991), 82.
- ³ *Art-pages* – termin, którego używa po raz pierwszy w *How to Look Out, PM*, 9 czerwca 1946; przedruk w *How to Look Ad Reinhardt Art Comics*, Robert Storr, red. (New York–Ostfildern: David Zwirner Gallery, Hatje Cantz, 2013), 39. Kat. wyst.
- ⁴ Ad Reinhardt, *How to Look, PM*, 12 maja 1946; przedruk w *How to Look Ad Reinhardt Art Comics*, Robert Storr red., ibidem, 22–23.
- ⁵ „Why do artists paint? What do they mean? We can't do your thinking and your looking for you but we'll try to help you know what you're looking at and so represent something yourself,” Ad Reinhardt, *How to Look at Creation, PM*, 15 grudnia 1946; przedruk w *How to Look Ad Reinhardt Art Comics*, Robert Storr, red., ibidem, 60.
- ⁶ Clement Greenberg, „Modernist Painting,” w *The New Art: A critical Anthology*, Gregory Battcock, red. (New York E. P. Dutton, 1973), 68. Wydanie polskie: „Malarstwo Modernistyczne,” w Clement Greenberg, *Obrona Modernizmu*, tłum. Grzegorz Dziamski i Maria Śpik-Dziamska. Kraków: Universitas, 2006.
- ⁷ Ad Reinhardt, „Art-as-Art,” *Art International* 6 (grudzień 1962): 36–37.
- ⁸ Ad Reinhardt, *How to Look at an Artist, PM* (kwiecień 1946): 22; przedruk w *How to Look Ad Reinhardt Art Comics*, Robert Storr, red., 9.
- ⁹ Ernst Kris i Otto Kurz, *La Légende de l'artiste: un essai historique* (Paris: Éditions Allia, 2010), 174.
- ¹⁰ Jean Paulhan, *La Peinture cubiste* (Paris: Gallimard, 1990), 23.
- ¹¹ Ibidem.
- ¹² Ad Reinhardt, *How to Look at a Cubist Painting, PM*, 27 stycznia 1946, 27–28; przedruk w *How to Look Ad Reinhardt Art Comics*, Robert Storr, red., 42.
- ¹³ Ad Reinhardt, *What do you all represent?, PM*, 5 maja 1946; źródło: New York Public Library.
- ¹⁴ Ad Reinhardt, *How to Look at Things through a Wine Glass, PM*, 7 lipca 1946; przedruk w *How to Look Ad Reinhardt Art Comics*, Robert Storr, red., 42.
- ¹⁵ Ad Reinhardt, *How to Look at Looking, PM*, 21 lipca 1946; przedruk w *How to Look Ad Reinhardt Art Comics*, Robert Storr, red., 43.
- ¹⁶ „Mind's Eye Department,” Ad Reinhardt, *How to Look at a Good Idea, PM*; 4 sierpnia 1946; przedruk w *How to Look Ad Reinhardt Art Comics*, Robert Storr, red., 45.
- ¹⁷ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit* (Paris: Gallimard, 1964); cytowane wydanie polskie: *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, przeł. Stanisław Cichowicz (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 1996).
- ¹⁸ Ibidem, 18.
- ¹⁹ Ad Reinhardt, „Art-as-Art,” *Art International* 6, 36–37.
- ²⁰ Merleau-Ponty, *Oko i umysł*, 22.
- ²¹ „An eye is not an empty-egg or a camera crate but the seeing-sense of a structure system that's one brainbox,” Ad Reinhardt, *How to Look at Looking, PM*, 21 lipca 1946; przedruk w *How to Look Ad Reinhardt Art Comics*, Robert Storr, red., 43.
- ²² Merleau-Ponty, *Oko i umysł*, 24–25.
- ²³ Bruce Glaser, „Interview d'Ad Reinhardt,” *Art International* 10 (grudzień 1966): 18.
- ²⁴ „Someone else who would make this painting would then make his painting,” ibidem.

Bibliografia

- Battcock, Gregory. *Minimal Art: a critical anthology*. London: University of California Press, 1995.
- Brogowski, Leszek. *Ad Reinhardt: peinture moderne et responsabilité esthétique*. Chatou: Les Éditions de la Transparence, 2011.
- Chassey, Éric de. *Made in USA. L'Art Américain, 1908–1943 entre nationalisme et internationalisme*. Paris: RMN, Réunion des Musées Nationaux, 2001.
- Duve, Thierry de. *Clement Greenberg entre les lignes: suivi d'un débat inédit avec Clement Greenberg*. Paris: Dis voir, 1996.
- Derrida, Jacques. *La Vérité en peinture*. Paris: Flammarion, 2010.
- Glaser, Bruce. „Interview d'Ad Reinhardt.” *Art International* 10 (grudzień 1966): 18.
- Greenberg, Clement. „Modernist Painting.” W *The New Art. A critical anthology*, red.
- Gregory Battcock, 68. New York: E. P. Dutton, 1973.
- Hess, Thomas i Ad Reinhardt. *The Art Comics and Satires of Ad Reinhardt*. Kunsthalle Düsseldorf / Marlborough Rome, 1975.
- Kris, Ernst i Otto Kurz. *La Légende de l'artiste: un essai historique*. Paris: Éditions Allia, 2010.
- Lippard, Lucy. *Ad Reinhardt*. New York: H. N. Abrams, 1981.
- Merleau-Ponty, Maurice. *L'Œil et l'Esprit*. Paris: Éditions Gallimard, 1964. Wyd. polskie: *Oko i Umysł. Szkice o malarstwie*. Wybrał, opracował i wstępem poprzedził Stanisław Cichowicz. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 1996.
- Paulhan, Jean. *La Peinture cubiste*. Paris: Gallimard (Folio), 1990.
- Reinhardt, Ad. „Art-as-Art.” *Art International* 6 (grudzień 1962): 36–37.
- Reinhardt, Ad. *What do you all represent? PM*, 5 maja 1946; źródło: New York Public Library.
- Rose, Barbara. *Art-as-Art: The selected writings of Ad Reinhardt*. Berkeley: University of California Press, 1991.
- Sandler, Irving. *Abstract Expressionism: the triumph of American painting*. London: Pall Mall Press, 1970.
- Storr, Robert. *How To Look. Ad Reinhardt Art Comics*. David Zwirner Gallery, Nowy Jork, 7 listopada–18 grudnia 2013. New York-Ostfildern: Hatje Cantz, 2013. Kat.wyst.

SUM MA RY

Margaux VERDET

**AD REINHARDT: A RESPONSIBLE EYE. PERCEPTION
AND ENGAGEMENT OF THE SPECTATOR IN THE
COLLAGES OF 1946**

From January 27, 1946 to January 5, 1947, Ad Reinhardt published in the magazine *PM* a series of "art pages"- a term designating full pages presenting drawings and collages. Based on a selection of such pages, the article analyses how the attention paid to the figure of the viewer grants them a fundamental role in the process of defining modern American art. First of all, through considering the viewer's representations, in order to understand the way Reinhardt petitioned the modern observer for active perception and an ethical stance concerning abstract art. Secondly, through analysing representations of the organ of the eye, with regard to the philosophy of Maurice Merleau-Ponty, thus placing sight at the center of the ontological reflection of painting. While a picture asks the viewer "what do you represent?" in a drawing, painting invites the viewer to become aware of their seeing body, and modern painting finds its definition there, its capacity to allow us to see how we see.

Margaux VERDET

AD REINHARDT: UN ŒIL RESPONSABLE. PERCEPTION ET ENGAGEMENT DU SPECTATEUR DANS LES COLLAGES DE 1946

Depuis la première édition de l'*Armory Show* en 1913, les journaux américains publient de nombreuses caricatures représentant le spectateur comme la personnification du malaise collectif face aux innovations de l'art moderne. À la sortie de la Seconde Guerre mondiale, la société américaine se demande toujours comment appréhender les œuvres d'art moderne, particulièrement lorsque celles-ci sont abstraites.¹ Après 1945, Ad Reinhardt se saisit de cette question de l'éducation du public, alors que son activité de graphiste est à son acmé à la sortie de la guerre. Il utilise ses compétences pour proposer des réponses par voie de presse. Dans une démarche de définition 'juste'² de l'art, il publie dans le magazine *PM* du 27 janvier 1946 au 5 janvier 1947 une série de 'pages d'art',³ terme désignant des pleines pages sur lesquelles se rassemblent les 'cartoons-collés,' assemblage de dessin et de collage. Nous nous concentrerons sur une sélection de dessins issus de cet ensemble de vingt-quatre pages d'art afin de comprendre comment l'attention portée au spectateur dans la démarche de définition d'un art moderne joue un rôle primordial. Tout d'abord, par une considération de l'activité du spectateur comme productive de sens, puis, dans un second

temps, par une analyse de l'organe de l'œil dans les dessins d'Reinhardt qui met la vue au centre d'une réflexion ontologique sur la peinture.

Regardé par la peinture:

le rôle participatif de l'observateur moderne

Par ses dessins, Reinhardt tente de répondre à ces interrogations portant sur le mode d'appréhension de l'art moderne et sur la réception des peintures abstraites. Dessiner le public des œuvres modernes témoigne de l'attention qu'il porte à sa réceptivité. Il présente un public qui est appelé à s'interroger sur son statut en tant que spectateur. Il le représente aussi sous les traits d'un individu actif qui adhère au concept de l'art abstrait, en démultipliant son corps tout autour d'une peinture cubiste dans la page intitulée *How to Look*, publié le 12 mai 1946.⁴ Par ses astuces graphiques, Reinhardt cherche à introduire ce mode pictural dans la conscience collective et dans l'histoire de l'art américain, un drapeau des États-Unis est apposé au sol du tableau abstrait

dans ce même dessin. Au sein d'une même page publiée le 15 décembre 1946, trois thèmes sont abordés par les titres suivants, *How to Look at Creation*, *How to Look at 3 Current Shows* et *How to Look at a Theme* avec – inscrit au centre "Pourquoi l'artiste peint? Qu'est-ce que cela veut dire? Nous ne pouvons pas réfléchir et penser à votre place, mais nous essaierons de vous aider à savoir ce que vous regardez et donc à représenter quelque chose par vous-mêmes."⁵ Ces apostrophes éditoriales et ces représentations du spectateur sont des appels à faire l'expérience esthétique de l'œuvre d'art abstrait, car Reinhardt a conscience du changement de paradigme perceptif suscité par l'apparition de l'art abstrait, que plusieurs de ses contemporains questionnent. Les caricatures évoquent ainsi la notion 'd'opticalité' élaborée par le critique Clement Greenberg (1909-1994). En 1948, il publie le texte "Modernist Painting" et pose les jalons d'une définition de la peinture moderne qu'il qualifie de 'réduction moderniste,' désignant par là un art uniquement concerné par les constituants du tableau. Il voit cette tendance moderniste comme un développement de l'art émergeant à la fin du XIX^e siècle en Europe, et qui se poursuit aux États-Unis au début du XX^e siècle. Il présente ce développement comme une évolution inéluctable et irréversible, où chaque art se propose d'explorer son langage spécifique, ce qui lui appartient en propre.⁶ Cependant, cette théorie, qui marque la scène américaine de l'art de la seconde moitié du XX^e siècle, nie le corps de l'observateur et promeut un retour à l'opticalité pour résoudre la fin théorique de la peinture, à laquelle l'aplanissement de la peinture abstraite peut mener. Ainsi, il recommande une 'illusion optique' et critique les monochromes, considérant que la peinture à ce stade d'abstraction a cessé d'être de l'art. Greenberg promeut ainsi un artiste comme Mark Rothko (1903-1970) qui, en 1946 inaugure ses premiers *Multiforms*, formes vaporeuses de différentes couleurs qui jouent sur le contraste pour composer l'espace. Pour sa part, Reinhardt déclare en 1963 que le tableau abstrait ne doit pas avoir de 'contraste de couleurs,' de composition.⁷ La neutralité de la peinture permettrait au

spectateur de lire une signification en adéquation avec lui. Ainsi, Reinhardt met en opposition deux types de peinture, celle qui est liée au monde, monde extérieur ou subjectivité de l'artiste, et celle qui se concentre sur ses propres moyens, les rapprochant, l'un d'un modèle social autoritaire, l'autre d'un modèle social démocratique.

De nombreuses satires des acteurs de la scène artistique de son époque ponctuent les pages d'art. Le critique, l'artiste et le spectateur apparaissent sous différentes figures caricaturales, à la fois pour dénoncer, pour apostropher et pour caractériser les acteurs de la sphère culturelle américaine. Reinhardt y présente une figure du spectateur qui appelle à une distance critique face à l'œuvre d'art utilisant les codes classiques du mimétisme ou de la figuration. Ainsi, toute œuvre qui garde ce lien au réel est associée par Reinhardt à une certaine autorité de l'artiste qui y représenterait sa conception du monde et le spectateur ne ferait que la recevoir. La figure de l'artiste est représentée dans *How to Look at an Artist*, publié le 7 avril 1946,⁸ et dans *How to Look*, portant un tableau à son effigie, il déclame 'c'est moi,' 'mon style.' Reinhardt rejette la notion du tableau comme fenêtre sur le monde car il ne donne qu'un seul point de vue de ce monde, celui de l'artiste, et oublie l'individu qui le voit.

Dans la page d'art *How to Look at An Artist*, nous reconnaissons également la figure du critique qui désigne celle de l'artiste. Le critique est debout, élevé sur une colonne grecque d'ordre composite, brandissant un tableau le représentant. Des traits désignent la direction de sa progression vers des cieux divins symbolisés par un ange et des nuages. L'artiste du haut de la colonne surplombe le monde de l'homme auquel il n'appartient plus et qui est dessiné en perspective. Le critique a deux visages, l'un au sourire encourageant orienté vers l'artiste et l'autre proférant des phrases contre l'art abstrait. Reinhardt critique ici la peinture qui n'a pas rompu le lien qui la rattache à l'extérieur et les artistes qui font l'objet d'un processus d'élévation au-dessus de l'homme par la promotion de la critique. Il pointe le mécanisme de réévaluation du statut de l'artiste inauguré à

la Renaissance pour libérer l'art de l'artisanat. Ainsi, la création artistique est assimilée à celle de la création originelle divine, le génie artistique de Dieu étant ainsi attribué aux peintres. Le spectateur pourrait alors découvrir la vérité divine révélée par les œuvres d'art. Pour Reinhardt, la Renaissance est cette période historique qui crée un rapport vertical et autoritaire entre l'artiste et le spectateur, le premier étant supérieur au second.⁹

Comme le constate Jean Paulhan (1884-1968), la modernité opère un "étrange renversement"¹⁰ concernant la fonction du spectateur. Dans son ouvrage *La Peinture cubiste*, publié en 1913, Paulhan considère qu'à l'époque moderne "ce n'est plus le spectateur qui demande au tableau, c'est le tableau qui semble demander au spectateur: que représentes-tu?"¹¹ Son ouvrage n'a pas été traduit et Reinhardt ne possédant pas le livre comme le confirme l'inventaire de sa bibliothèque, ne lisant pas le français et ne s'y référant pas dans ses notes, nous sommes à même de nous étonner de la concomitance avec un dessin de l'artiste américain. L'interrogatoire que le tableau fait subir au spectateur évoque en effet une vignette de Reinhardt qui conclut la page d'art *How to Look at a Cubist Painting* publiée le 27 janvier 1946.¹² Un premier dessin y montre un spectateur interrogeant une peinture abstraite sur ce qu'elle représente puis un second donne vie au tableau auquel des yeux, une bouche, des jambes et des bras ont été ajoutés pour qu'il puisse demander au spectateur ce que lui représente. Coïncidence qui nous confirme les préoccupations modernes des artistes. Dans le passé, le tableau était une fenêtre qui montrait le spectacle du monde, puis le tableau moderne est venu vers le spectateur et l'a interrogé. On passe de la représentation à la présentation, au sens où la peinture se présente dans son être au monde plutôt que de le représenter. Elle a une existence à part entière et par conséquent, le spectateur est amené à se positionner par rapport à elle.

Reinhardt démontre qu'un 'renversement' est effectif au cours de la modernité mais pour lui, au sein même de l'art moderne, certains artistes conservent une attitude héritée de l'âge classique

et ne cherchent pas à modifier la fonction du spectateur. Ainsi gardent-ils un pouvoir sur le public. Réclamant 'l'opticalité' de l'art moderniste, Clement Greenberg garantit le statut et la valeur du 'grand art' à l'époque moderne. L'art et l'artiste moderne conserveraient alors une certaine autorité. Pour Reinhardt, l'art moderne et abstrait 'renverse' ce rapport 'tyrannique' en exacerbant une dimension de l'œuvre par laquelle le spectateur est invité à un 'trajet scopique,' c'est-à-dire un trajet déterminé par une pulsion qui met en jeu la dialectique entre regarder et être regardé. D'après la vignette "Que représentes-tu?" c'est au tableau abstrait que Reinhardt semble attribuer l'origine de cette pulsion. Le 5 mai 1946, il publie dans *PM* un dessin identique où le tableau demande cette fois-ci à plusieurs spectateurs ce que tous ils représentent.¹³ Les spectateurs sont alors regardés par le tableau et sont obligés de se positionner éthiquement et de définir leur fonction par rapport à celui-ci. Le tableau est objet et le spectateur est le sujet pensant, puis le tableau devient sujet qui interroge le spectateur pour qu'il ne devienne pas objet à son tour.

Ainsi Reinhardt présente-t-il le spectateur comme un être moderne dont la perception a évolué selon les innovations artistiques et scientifiques. L'art moderne prendrait en compte ce nouveau corps social. Reinhardt invite alors le spectateur à une perception active et un positionnement éthique par rapport à l'art abstrait. Après les six premières pages d'art publiées dans *PM* qui portent une attention particulière à la fonction du spectateur, un questionnaire sur l'acte de la vision survient à partir de la dixième publication, *How to Look at Things Through a Wine Glass*, publié le 7 juillet 1946.¹⁴ Reinhardt est conscient de cette distance entre le spectateur et les œuvres d'art. L'œil et la perception visuelle deviennent alors récurrents dans son œuvre graphique, impliquant le corps du spectateur dans l'appréhension et la considération de l'œuvre moderne.

L'œil, organe de l'esprit et producteur de sens

Le dessin de l'œil apparaît fréquemment dans les pages d'art du magazine *PM* des années 1940 et avec lui, la question de la perception visuelle. Par exemple, un œil avec un système nerveux optique est représenté dans *How to Look at Looking*,¹⁵ publié le 21 juillet 1946, puis des yeux en pointillisme apparaissent dans un espace titré *Département de l'œil de l'esprit*, dans *How to Look at a Good Idea*, publié le 4 août 1946.¹⁶ Notons les intitulés des pages d'art publiées dans *PM* en 1946 et 1947, commençant par *How to Look*, que nous pouvons traduire par *Comment voir* ou *Comment regarder*. La vision est un dispositif perceptif sensible qui a un rôle primordial dans la recherche de définition de la peinture moderne chez Reinhardt qui s'exprime par la représentation de l'organe oculaire et du système nerveux optique.

Si la vue est une question importante dans l'histoire de la philosophie, rares sont les chercheurs qui se sont intéressés à l'organe de l'œil. Or, Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) s'est servi de cet organe pour une réflexion sur la vue dans son ouvrage *L'Œil et l'Esprit* de 1964.¹⁷ Cet œil de chair est dévalorisé du point de vue du savoir ou de la connaissance de l'être dans la tradition philosophique. Pour Platon, l'être appartient au monde des Idées, le seul qui est intelligible. Depuis, les philosophes ont longtemps dévalorisé une vision sensible autant sur le plan épistémologique, car les sens nous trompent et nous plongent dans les illusions, que sur le plan ontologique dans la mesure où ils ne nous donnent pas accès au monde. Merleau-Ponty souhaite changer le rapport classique dans la philosophie entre le sujet connaissant et l'objet connu. Il considère que la phénoménologie de la perception est une réhabilitation ontologique du sensible, et cherche à donner à la perception sensible sa valeur, sa capacité à accéder à la réalité des choses telles qu'elles sont. À la suite d'une remise en question de l'idéalisme et du rationalisme, Merleau-Ponty

déclare que nous avons accès aux choses telles qu'elles sont en soi, pas à travers l'intelligence, mais à travers l'œil. Pour dévaluer la science, il ne dit pas qu'elle ne sert à rien, ou qu'elle dénature le monde, mais qu'une certaine conception de la science engendre une mauvaise conception du monde. Or, le corps que nous avons n'est pas seulement un objet d'études mais aussi un corps vécu, le point de départ d'une nouvelle façon de faire de la philosophie. "Il faut que la pensée de science – pensée de survol, pensée de l'objet en général – se replace dans un 'il y a' préalable, dans le site, sur le sol du monde sensible et du monde ouvert tels qu'ils sont dans notre vie, pour notre corps, non pas ce corps possible dont il est loisible de soutenir qu'il est une machine à information, mais ce corps actuel que j'appelle mien, la sentinelle qui se tient silencieusement sous mes paroles et sous mes actes."¹⁸

Si nous nous référons au texte "Art-as-Art" d'Reinhardt de 1962,¹⁹ aujourd'hui considéré comme son manifeste, il revendique l'emploi de la 'tour de contrôle' par l'artiste, c'est-à-dire que le corps ne doit pas exécuter une 'gymnastique' au-dessus de la toile mais utiliser la raison, pour formuler un art pur, un 'art-entant-qu'art.' De même, il y oppose une 'explosion de l'œil' à celui du 'point de vue,' en mettant dos à dos deux paradigmes perceptifs qu'il associe à deux modèles de peinture: celui de l'abstraction picturale qui suscite une stimulation de l'œil et de l'esprit, et celui de la peinture construite en perspective se référant à un objet extrinsèque à ses propres préoccupations picturales, la subjectivité de l'artiste ou le réel. Nous retrouvons donc chez Reinhardt ce que Merleau-Ponty défend, un œil pour une approche sensible par le corps, considéré à la fois comme sensible et conscient. Sa philosophie nous invite à penser l'œil et le monde visible différemment et nous permet de lire les dessins de Reinhardt avec une nouvelle grille de lecture. Pour Merleau-Ponty, mon corps est celui qui voit et celui qui est vu. En abolissant cette distance entre le monde et moi, le corps devient à la fois voyant et visible. "L'énigme tient en ceci que

mon corps est à la fois voyant et visible. Lui qui regarde toutes choses, il peut aussi se regarder, et reconnaître dans ce qu'il voit alors 'l'autre côté' de sa puissance voyante. Il se voit voyant, il se touche touchant, il est visible et sensible pour soi-même."²⁰ Je me distingue du monde car je me vois voyant. Ainsi, lorsque – dans la vignette – le spectateur interroge le tableau abstrait, il se trouve à son tour questionné par l'image 'et toi, que représentes-tu?', ce que nous pouvons rapprocher de la philosophie de Merleau-Ponty, en la reformulant par: 'et toi, te vois-tu en train de voir?' Ainsi Reinhardt rend-t-il au spectateur moderne, qui se trouve devant une toile abstraite, une considération de son corps, conscient de se voir voyant, pour se regarder, et reconnaître dans cette œuvre 'l'autre côté' de sa puissance voyante.

Outre les nombreux yeux dessinés ponctuant les pages d'art des années 1940, nous relevons un dessin significatif. La page d'art *How to Look at Looking*, qui présente un œil devant lequel se trouve une peinture abstraite désignée par le mot 'objet,' celle-ci est 'à l'envers' et son sens est rétabli au sein de l'œil. L'œil est présenté avec son système nerveux schématisé jusqu'au cerveau au sein duquel l'artiste est venu inscrire un texte qui décrit les yeux comme le 'système structuré du sens de la vue de la boîte cérébrale,' ils ne sont pas des 'œufs-vides' ou une 'caisse d'appareil photographique.'²¹ Reinhardt fait allusion aux opérations cognitives de la perception visuelle qui, par un système d'évaluation du stimuli, rétablissent le sens adéquat du réel, ici de l'œuvre. Ce dessin affirme que l'œuvre est un objet matériel, source de stimuli, dont la signification véritable est révélée par une opération mentale. Pour le peintre, l'essence picturale de l'art moderne est donc bien intellectuelle. Nous pouvons lire un schéma qui se trouve en bas de la page *How to Look at Things through a Wine Glass*, qui abonde dans ce sens, car un œil est dessiné inversé, au lieu de regarder vers l'extérieur, il regarde vers l'intérieur d'un profil humain et vers un cerveau d'où sort une peinture abstraite.

Pour Merleau-Ponty, un tableau n'est pas un objet mais une image. Une image du monde qui apparaît sur le mur d'une exposition, c'est-à-dire un 'visible à la puissance deux,' puisqu'il y a un monde représenté dans le monde. Pourtant, le philosophe ne cesse de dire que le peintre ne représente pas le monde, nous ne sommes pas dans la représentation classique, c'est une icône et non un trompe-l'œil. Le tableau n'est pas là pour "imiter les choses telles qu'elles existent, nous ne sommes pas dans la copie ou l'imitation du réel, nous sommes dans un »visible à la puissance deux«." Pour Merleau-Ponty, la fonction métaphysique de la peinture est de nous donner à voir comment on voit. Ainsi déclare-t-il: "je serais bien en peine de dire où est le tableau que je regarde. Car je ne le regarde pas comme on regarde une chose, je ne le fixe pas en son lieu, mon regard erre en lui comme dans les nimbes de l'Être, je vois selon ou avec lui plutôt que je ne le vois."²² Reinhardt, lui-aussi, est dans cette démarche d'un tableau moderne qui ne dépeint pas le réel, mais d'un tableau qui permet de voir comment on voit. La vignette du tableau demandant au spectateur "Que représentes-tu?" est bien à ce propos, invitant le sujet à prendre conscience de son corps voyant et la peinture moderne trouve ainsi sa définition, sa capacité à nous donner à voir comment on voit.

Ainsi, en mettant en parallèle les dessins d'Reinhardt avec la philosophie de Maurice Merleau-Ponty, nous comprenons que le corps conscient, en tant que corps vécu et sensible, est impliqué dans la définition de l'œuvre d'art moderne par Reinhardt, où le spectateur se voit en tant que personne qui voit dans sa singularité. Malgré la répétition inlassable du même schéma pictural, le peintre n'utilise pas de machine et n'emploie pas d'assistants. Lorsqu'on lui demande s'il pouvait employer quelqu'un d'autre qui ferait pour lui ses tableaux noirs, il répond par la négative.²³ Nous comprenons que la singularité de la peinture réside dans le fait que ça soit lui en tant qu'individu particulier qui réalise le tableau. Le tableau est sien, car c'est lui qui l'a exécuté. La réalisation du tableau doit être

effectuée par l'auteur de l'idée de l'œuvre. Malgré la volonté de désobjectivisation, il exprime une nécessité. Chaque peintre réalise lui-même sa propre peinture. Bien qu'il considère que seule sa peinture soit valable, c'est-à-dire valable au sens où elle est pensée par rapport à toute l'histoire de l'art, "quelqu'un d'autre qui ferait cette peinture ferait alors sa peinture."²⁴ Il formulerait alors sa propre interprétation de l'essence historique de l'art en chargeant les formes d'une singularité qui est propre à l'artiste. Néanmoins, il met en garde contre l'expression d'une subjectivité exacerbée. Pour Reinhardt, le fait que l'artiste exécute lui-même son travail confère à l'œuvre son caractère unique et singulier.



Notes

- ¹ Éric de Chassey, *Made in USA, L'art Américain, 1908-1943 entre nationalisme et internationalisme* (Paris: RMN, Réunion des Musées Nationaux, 2001), 62.
- ² Ad Reinhardt, "Black-Square Paintings," dans *Art-as-Art: The selected writings of Ad Reinhardt*, dir. Barbara Rose (Berkeley: University of California Press, 1991), 82.
- ³ "Art-pages" terme qu'il emploie la première fois dans "How to Look Out," *PM*, 9 juin, 1946; reproduit dans *How to Look Ad Reinhardt Art Comics*, Robert Storr dir. (New York: David Zwirner Gallery, Ostfildern: Hatje Cantz, 2013), 39.
- ⁴ Ad Reinhardt, "How to Look," *PM*, 12 mai, 1946; reproduit dans *How to Look Ad Reinhardt Art Comics*, Robert Storr dir., ibidem, 22-23.
- ⁵ "Why do artists paint? What do they mean? We can't do your thinking and your looking for you but we'll try to help you know what you're looking at and so represent something yourself," Ad Reinhardt, "How to Look at Creation," *PM*, 15 décembre, 1946; reproduit dans *How to Look Ad Reinhardt Art Comics*, Robert Storr dir., ibidem, 60.
- ⁶ Clement Greenberg, "Modernist Painting," dans *The New Art: A critical anthology*, Gregory Battcock dir. (New-York: E.P. Dutton, 1973): 68.
- ⁷ Ad Reinhardt, "Art-as-Art," *Art International* 6 (décembre 1962): 36-37.
- ⁸ Ad Reinhardt, "How to Look at an Artist," *PM*, 7 avril, 1946: 22; reproduit dans *How to Look Ad Reinhardt Art Comics*, Robert Storr dir., 9.
- ⁹ Ernst Kris et Otto Kurz, *La Légende de l'artiste: un essai historique* (Paris: Édition Allia, 2010), 174.
- ¹⁰ Jean Paulhan, *La Peinture cubiste* (Paris: Gallimard, 1990), 23.
- ¹¹ Ibidem.
- ¹² Ad Reinhardt, "How to Look at Cubist Painting," *PM*, 27 janvier 1946, 27-28. Reproduit dans *How to Look Ad Reinhardt Art Comics*, Robert Storr dir., 22-23.
- ¹³ Ad Reinhardt, "What do you all represent?" *PM*, 5 mai, 1946. Source: New York Public Library.
- ¹⁴ Ad Reinhardt, "How to Look at Things through a Wine Glass," *PM*, 7 juillet 1946; reproduit dans *How to Look Ad Reinhardt Art Comics*, Robert Storr dir., 42.
- ¹⁵ Ad Reinhardt, "How to Look at Looking," *PM*, 21 juillet 1946; reproduit dans *How to Look Ad Reinhardt Art Comics*, Robert Storr dir., 43.
- ¹⁶ "Mind's Eye Department," Ad Reinhardt, "How to Look at a Good Idea," *PM*, 4 août 1946; reproduit dans *How to Look Ad Reinhardt Art Comics*, Robert Storr dir., 45.
- ¹⁷ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit* (Paris: Gallimard, 1964).
- ¹⁸ Ibidem, 14.
- ¹⁹ Ad Reinhardt, "Art-as-Art," *Art International*, 36-37.
- ²⁰ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, 18.
- ²¹ "An eye is not an empty-egg or a camera crate but the seeing-sense of a structure system that's one brain-box," Ad Reinhardt, "How to Look at Looking," *PM*, 21 juillet 1946; reproduit dans *How to Look Ad Reinhardt Art Comics*, Robert Storr dir., 43.
- ²² Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, 23.
- ²³ Bruce Glaser, "Interview d'Ad Reinhardt," *Art International* 10 (décembre 1966): 18.
- ²⁴ Ibidem. "Someone else who would make this painting would then make his painting,"

Bibliography

- Battcock, Gregory. *Minimal Art: a critical anthology*. Londres: University of California Press, 1995.
- Brogowski, Leszek. *Ad Reinhardt : peinture moderne et responsabilité esthétique*. Chatou: Les Éditions de la Transparence, 2011.
- Chassey, Éric de. *Made in USA. L'Art américain, 1908-1943 entre nationalisme et internationalisme*. Paris: RMN, Réunion des Musées Nationaux, 2001.
- Duve, Thierry de. *Clement Greenberg entre les lignes: suivi d'un débat inédit avec Clement Greenberg*. Paris: Dis voir, 1996.
- Derrida, Jacques. *La Vérité en peinture*. Paris: Flammarion, 2010.
- Glaser, Bruce. "Interview d'Ad Reinhardt." *Art International* 10 (décembre 1966): 18.

- Greenberg, Clement. "Modernist Painting." Dans *The New Art: A critical anthology*. Sous la direction de Grégory Battcock, 68. New York: E.P. Dutton, 1973.
- Hess, Thomas. *The Art Comics and Satires of Ad Reinhardt*. Düsseldorf: Kunsthalle, Marlborough, 1975.
- Kris, Ernst et Otto Kurz. *La Légende de l'artiste: un essai historique*. Paris: Allia, 2010.
- Lippard, Lucy. *Ad Reinhardt*. New York: H. N. Abrams, 1981.
- Merleau-Ponty, Maurice. *L'Œil et l'Esprit*. Paris: Éditions Gallimard, 1964.
- Paulhan, Jean. *La Peinture cubiste*. Paris: Folio, 1990.
- Reinhardt, Ad. "Art-as-Art." *Art International* 6 (décembre 1962): 36-37.
- Reinhardt, Ad. "What do you all represent?" *PM*, 5 mai, 1946. Source: New York Public Library.
- Rose, Barbara. *Art-as-Art: The selected writings of Ad Reinhardt*. Berkeley: University of California Press, 1991.
- Sandler, Irving. *Abstract Expressionism: the triumph of American painting*. London: Pall Mall Press, 1970.
- Storr, Robert. *How To Look. Ad Reinhardt, Art Comics* (exposition à la David Zwirner Gallery, New York, 7 novembre-18 décembre 2013). Ostfildern: Hatje Cantz, 2013.

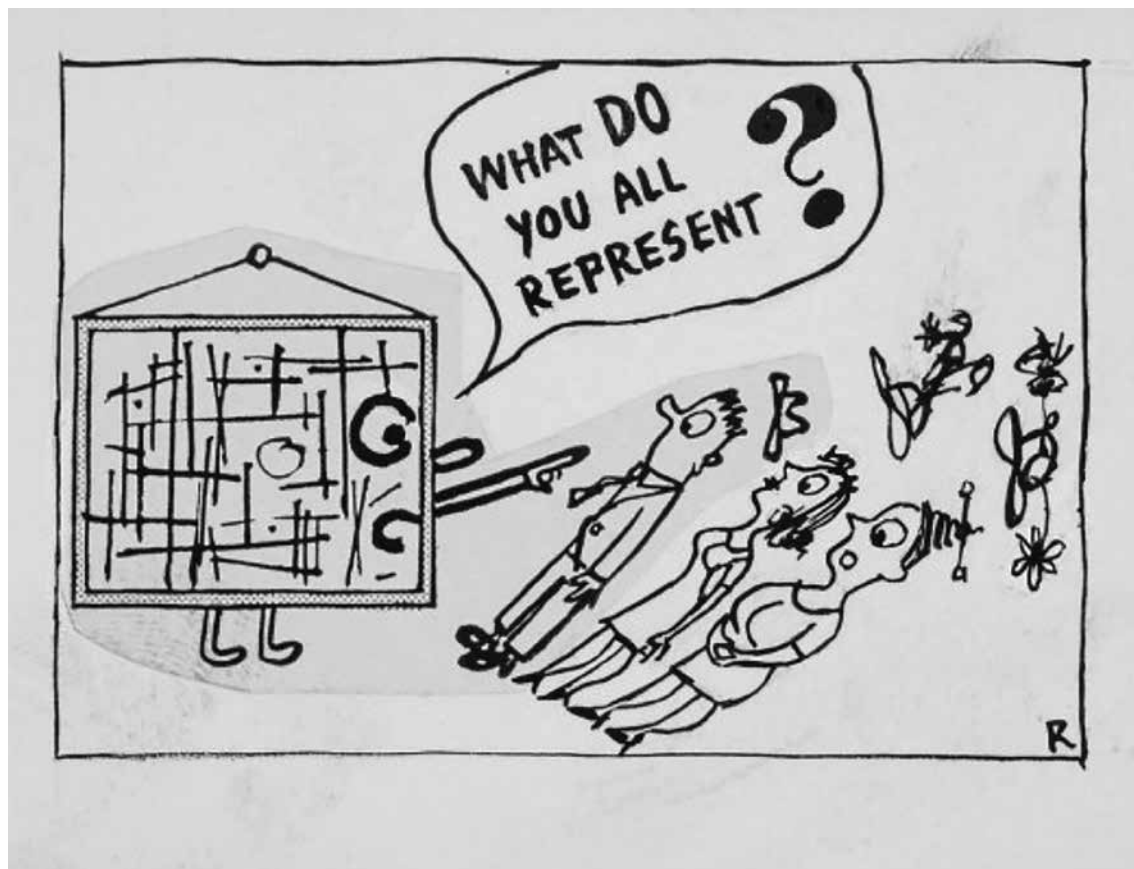
DOKUMENTY

(wybór Margaux Verdet)

DOCUMENTS

(selected by Margaux Verdet)

Source: New York Public Library



"What do you all represent?" *PM*, May 5, 1946

A sixth and a summation of a series on modern art (more to come)

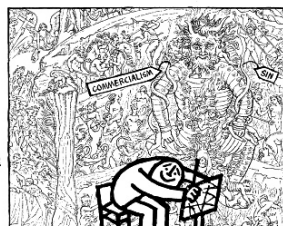
HOW TO LOOK AT CREATION

a page of art-reports from the Art-World by artist-reporter Ad Reinhardt

Three points of view to think about when you look.



Some artists (like the anonymous medieval artists in the collectivist societies before the 13th century) are content to work (like carrying out God's will) in a **PRE-CREATED** scheme of things.



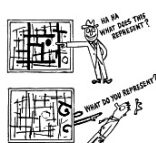
Some artists (like the post-renaissance artists before the 19th century), free from a religious pre-conceived picture of the world, are busy **RE-CREATING** a "nature that God created."



Some artists (like the cubist and abstract artists of the 20th century), free from mere reproduction of nature, concern themselves (like Gods) with pure **CREATION** (and a NEW world).



"If we cannot free ourselves, we can free our vision." —Piet Mondrian



HOW TO LOOK AT 3 CURRENT SHOWS

Why do artists paint? What do they mean? — We can't do your thinking and looking for you (the way a hearst-paper does) but we'll try to help you know what you're looking at and for and so represent something yourself.

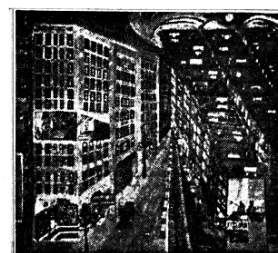
"Follow, follow, follow, follow, Follow, follow, follow, me!" —Old Song.



Ralston Crawford, at the Downtown Gallery, 32 E. 51 St., is a Somebody in the art-world. Sponsored by Fortune magazine, he was the only artist-reporter present at the Bikini Bomb Tests. (Did anyone assign a musician-reporter to take notes on the music of the split-spheres?) The publicity-release says, "The millions of words and miles of photographs emanating from Bikini generally imparted no more than the most superficial and external record of the event." Not liking this pseudo-abstract-thinking one bit, we shouted, "Holy smoke, what tricks will the painting-business dream up next?" Do crooked shapes and twisted lines represent painting's adjustment to the atomic age?(NO)



Frederick Taubes, at the AAA gallery, 711 5th Av., is a Somebody in the art-world, too. Author of 5 books, enemy of modern art, he has had more one-man-shows (60) than any other living artist in this country. Pointing to this painting-thinking we exclaimed, "Art for Art's sake stuff, a vulgar display of hopelessly out-dated illustrative skills for skill's sake, an empty show-off activity that even a biblical-legend can't fill." It would be easier for a camel to go through the eye of a needle than for a slick, "professional" "noble craftsman" to enter into the kingdom of creative activity. "Ye must be born again" (to recapture the imagination you lost when you became an adult), Taubes, you old master.



Ralph Fasanello, at the 44th St. gallery, 133 W. 44, is a Nobody in the art-world. A trade-union-organizer, a non-commercial, non-"professional" artist, he has been painting for only one year. We were impressed with the thinking in this work, which asks the onlooker to think, too. Implicit everywhere here was the (good) democratic idea that creative-painting-activity belongs to everyone potentially and not to the few, special, hack-skilled, "sound craftsmen" who produce dept-store pictures. The best reaction to an exhibition is to go home and paint yourself (perhaps re-examine all our money-grubbing-values in the process, too). Looking requires a theory of thinking (do you know?)

HOW TO LOOK AT A THEME

Every Christmas, museums gather all their pictures with pine-trees, snow and reindeer in them and exhibit them. Often art-galleries show a group of pictures with the same subjects. These are called theme shows. If you recognize the same things in each picture then your trip to look at them can be considered a success (we guess). Three good ideas for theme-shows are the Horn, the Horse and "behold the people."



One loves to think about the horse, Ridiculous, of one, of course— But when one sees the horse at play, As one does almost every day, One thinks one's art one will divorce To go and watch the playful horse.



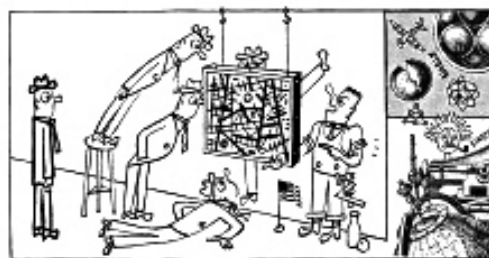


HOW TO LOOK AT A CUBIST PAINTING

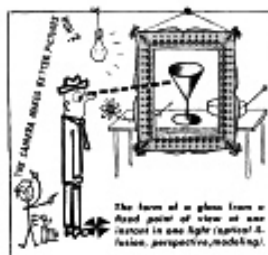
Here's the beginning of an explanation of modern art. After we've studied it a little more, we'll tell you a little more — about surrealism, abstraction, or whatever you want. — By Ad Reinhardt.



If you think that every painting should look like something real, then you live in that century (long gone) that believed the real world was a matter of what things look like. This sort of imitation and illusion "saw" things from a fixed, absolute point of view (later satirized by surrealist painters who make something look not only like one thing but also like six or seven other things).



A cubist painting is not a "picture" or a window-frame-hole-in-the-wall, but a new object hung on the wall and is part of the early twentieth century's overturning of traditional ideas of time and space. It explored its world (1908) from many relative points of view (later developed into abstract painting which shows what lines, colors and spaces do, and mean, by themselves).



The form of a glass from a fixed point of view at one instant is one thing (typical of fusion, perspective, modeling).



The form of the glass from two points of view at the same time is child knows its form instead of merely seeing it.



The forms of the glass, all glasses, and all things, from many relative points of view expressed simultaneously on a flat surface.



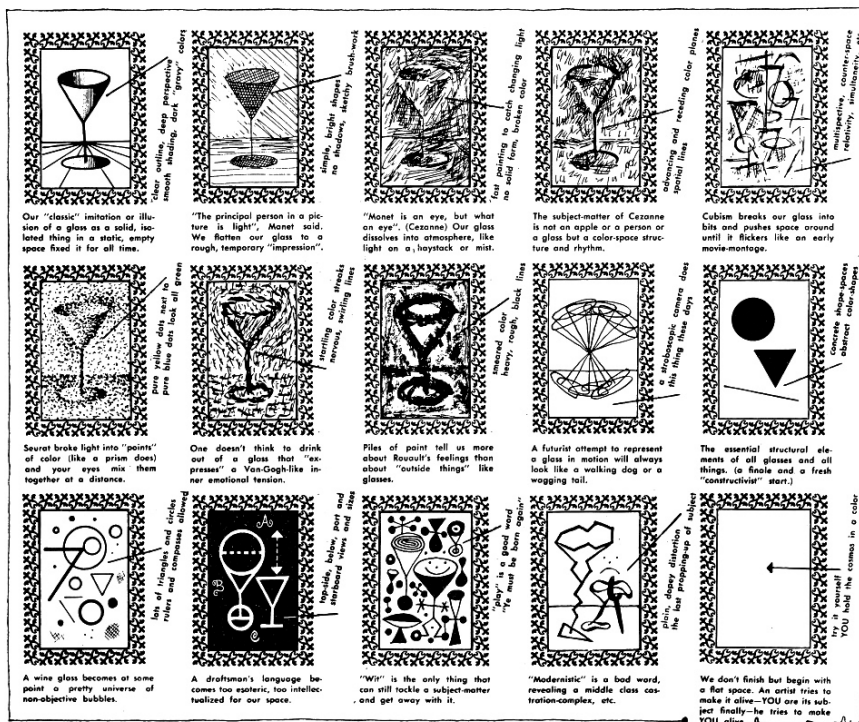


We are not responsible for the opinions (and art-work) expressed elsewhere in this paper. The editors' views do not necessarily reflect those of the author of this page.

★ HOW TO LOOK AT THINGS THROUGH A WINE GLASS



A modern painter's worst enemy is the picture-maker who somehow creates in people the illusion that one need not know anything about art or art-history to understand it. But looking isn't as simple as it looks. Looking at a sequence of painting "styles" during the last hundred years (from Manet to Mondrian) we see how the "subject-matter" (or picture-purpose) of a painting disappeared into thin air (and thick pigments) and how the framed-titled-painted-picture became creatively kaput (finished) and how looking itself is a creative activity. To those horrified that we may take the mystery out of painting, we promise to keep the question of color-quality a deep (bright) secret. (This page plans no four-color-process-printing). But we're for creative painting always, and as for a "picture"—if it isn't worth a thousand words, the hell with it.



"One can never experience art through descriptions. Explanations and analyses can serve at best as intellectual preparation. They may, however, encourage one to make a direct contact with works of art"—
Moholy-Nagy

with of a series on modern art by Ad Reinhardt

"It is ART that makes life, makes interest, makes importance."—Henry James

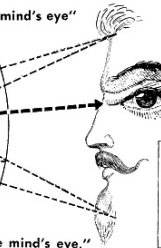
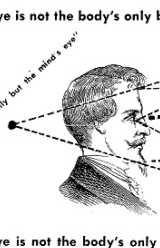


"Revolutions never go backwards"—R. W. Emerson



By steps we may ascend to God."—Milton

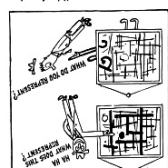
"In contemplation of created things, we may ascend to God."—Milton



HOW TO LOOK AT LOOKING

eleventh of a series on modern art by Ad Reinhardt

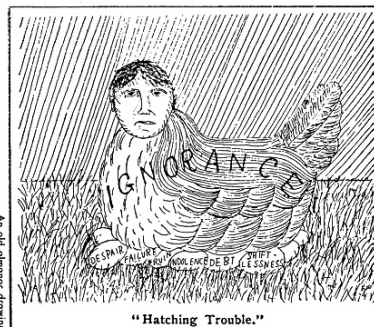
We are not responsible for the opinions (and artwork) expressed elsewhere in this paper. The editors' views do not necessarily reflect those of the author of this page.



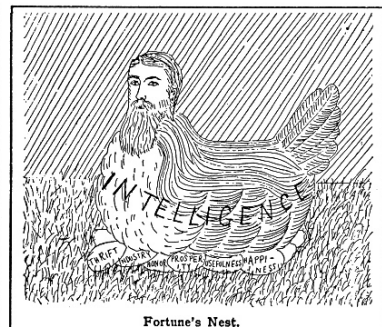
Look at us—do we "know" how we "look"? (Why don't we see the world upside-down?) An eye is not an empty-egg or a camera-crate but the seeing-sense of a structure-system that's one's brain-box. "What is within is without" (Goethe) and vice-versa. Look at what we know—know at what we look.

This page is a plastic world in itself, a paper-ivory-tower, and a private problem of people (you) and a person (us). We ponder on the great paradox of our period—bad "painted" pictures and good "non-picture" paintings. We see how things have two sides and how you and us see eye to eye always. Let those who don't like the way we look, lay their own eggs...

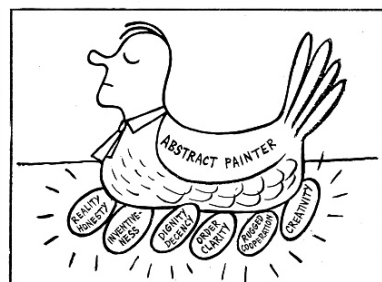
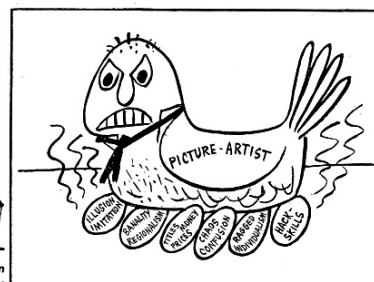
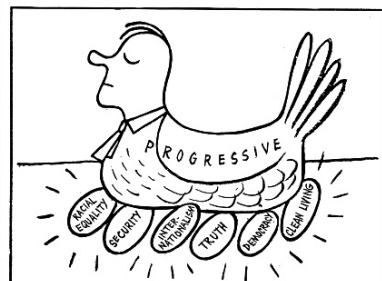
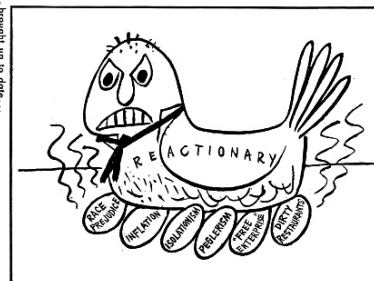
00000



"Hatching Trouble."



Fortune's Nest.

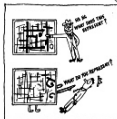


How to Look at Looking, published July 21, 1946

HOW TO LOOK AT A GOOD IDEA



twelfth of a series on modern art by Ad Reinhardt



This is a good idea (Wolfgang Paalen's)—and means that people should be pulled into "painting activity" so that it can have social meaning (higher wages, shorter hours) instead of merely passively "looking" at "pictures"—which does NOT mean that it is NOT a good idea for anyone to take any artist by the scruff to ask him what his "pictures" represent.

"BOOM IN MODERN ART" DEPARTMENT

2015 Nichols Canyon Rd.
Hollywood 46, Calif.
June 8, 1946

Dear Reinhardt,
I want to tell you how much I enjoyed your "Tree of Art" in PM. You have however placed my leaf in the wrong position. Hence this comment.
It should be lying on the ground drying up (probably to the left of the tree). Why? I've committed "artistic suicide." Some months ago I sold all my paraphernalia and closed up shop.

You might be interested in my reasons for dropping off the tree so I'll briefly sketch some of them. I can't get a show of my paintings, which, after thirty years of work, is unbearably discouraging. In spite of being "invited" to show in large shows, the juries regularly reject my entries. In the last two years I've written over forty letters to museums and have had the courtesy of but two replies in spite of the fact that the ladies and gentlemen who received them are purportedly paid to attend to such matters.

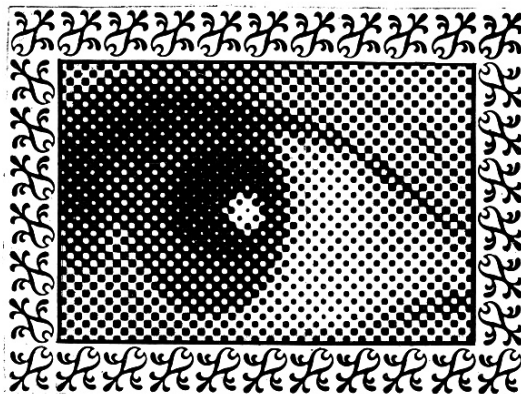
My evaluations of the reasons for this apparently unfavorable state of affairs would have little validity, as an artist is admittedly quite incapable of judging the merits or demerits of his own work. The only comment which I might feel qualified to make therefore is that the pretended open mindedness of the galleries and museums which, from their titles and attitudes might be presumed to show "Modern Art" is less real than imagined. It is my impression that most doors seem closed to those who are not near enough to the trunk of your tree.

Sincerely,
Hilaire Miller

Hilaire Miller is a well known painter and author. His most recent book is "Why Abstract?"

"One of the reasons why I am out of employment now is why I have been out of other ideas for years, is simply that I have the places to men who think as they do."
—Vincent Van Gogh, Letter to his brother Theo, 1880.

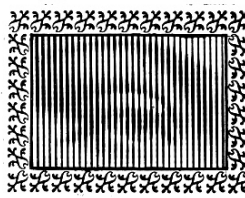
"Maybe we'll fix it so life won't be printed on dollar bills."
—Ralph in "Awake and Sing" by Clifford Odets.



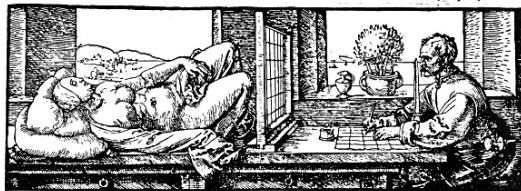
"Institutions, pensions and honors are intended only for idiots, tricksters and knaves. Don't be a critic, paint!" —Paul Cezanne

MIND'S EYE DEPARTMENT

When you look close you see only dots and lines and when you look from afar you see eyes. (These are NOT abstract paintings.) This is a good idea for people who want when they look close to see only dots and lines and who when they want to look from afar to see eyes.



GOOD IDEA FOR STILL LIFE AND NUDE ARTISTS' DEPARTMENT



This good timeless idea (Albrecht Dürer's, four centuries ago) is as good as working over a photograph if you want to paint a picture. Simply get a handy box-wire-screen, a simple graph-paper-sheet, then conveniently "fix" your eye and simply "copy" what you "see."

POLITICAL GOOD IDEA DEPT.



LOOKING BACK ON MODERNISM

By HOWARD DEVREE

And wouldn't it be worth while for the museum to have, for the sake of the uninitiated general public, a small gallery with a standing exhibition to explain abstraction visually? For example, an oversize brandy glass against a neutral backdrop, played on by alternating lights from different parts of the room, would explain to the visitor how the outline of the glass changes and how the highlights break up its surface at different points under changing conditions. If a Gris and a Braque

LOOKING FORWARD TO LOOKING BACKWARD DEPT.

This is a good idea by Robert Delaunay, George L. K. Morris, Ad Reinhardt and Edward DeVree.

were hung near by, the visitor might well get an elementary notion of why painters of abstraction break up their compositions as they do instead of resorting to the old academic method of merely plastering on some white paint to indicate highlights and then letting the mind supply the traditional explanation. Granted it is over-simplification, yet, as an entering wedge, so simple a device need not be despised.



Leszek BROGOWSKI

NOWE TŁUMACZENIA
TEKSTÓW
AD REINHARDTA /
NEW TRANSLATIONS
OF AD REINHARDT'S
TEXTS



Ad REINHARDT

DWANAŚCIE ZASAD DLA NOWEJ AKADEMII

Tłum. Leszek Brogowski

Źródło przekładu:

Reinhardt, Ad. "Twelve Rules for the New Academy." W *Art-as-Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt*, red. Barbara Rose, 203-207. Berkeley - Los Angeles: University of California Press, 1975.

Pierwodruk:

Art News (maj 1957).

To co złe i błędne w sztuce, to jej własne „nadużycia” i „czyny.” Grzechy i cierpienia sztuki wynikają zawsze z jej własnych, niewłaściwych powiązań i z jej pomieszania, bezrozumnego realizmu i ekspresjonizmu.

W ciągu trzech ostatnich dziesięcioleci, upokorzenie i trywializacja sztuki w Ameryce wynikały ze swobodnej eksploatacji i gorliwej popularyzacji sztuki przez amerykańskich artystów. Ekspresjoniści spod znaku Ashcan i Armory Show zmieszali swoją sztukę z życiową obłudą i handlem. Społeczni i surrealistyczni ekspresjoniści z lat trzydziestych używali sztuki w celu „oddziaływania na publiczność,” lecz udało się im przede wszystkim wyrazić samych siebie, a abstrakcyjnym ekspresjonistom z lat czterdziestych i pięćdziesiątych, używających sztuki głównie po to, by wyrazić samych siebie, udało się wywrzeć wpływ

na cały świat. Sukces gospodarki amerykańskiej w latach dwudziestych osierocił i wyalienował artystów, lecz Wielka Depresja lat trzydziestych przyczyniła się do czulego zbliżenia sztuki z rządem. Dziesięć lat później, namiętny mariaż sztuki, biznesu i wojny był świętowany wraz z Pepsi Colą w uroczystym konkursie nazwanym „Artyści dla Zwycięstwa” mającym miejsce w największym amerykańskim muzeum sztuki. W latach pięćdziesiątych, zastępy adeptów sztuki skierowały się w stronę szkół i katechizmu, rozpoczynając krucjatę w imię edukacji artystycznej i religijnej dekoracji.

Od hasła „Artyści Ashcan [sztuka popiołów przyp. tłum.] i Dust Bowl [burze piaskowe przyp. tłum.]” poprzez „Artyści na rzecz Ameryki i ubezpieczeń społecznych” i „Artyści dla Zwycięstwa,” aż po „Artyści dla działań w biznesie, religii i edukacji,” ukształtował się w Ameryce portret dwu-

dziesiętnego artysty przypominający „Jasia do wynajęcia” (Available Jones) z komiksu (*Li'l Abner*) Al Cappsa, który jest zawsze dostępny dla każdego, o każdej porze, zdolny do wykonania każdej pracy za każdą cenę.

(„Lody zostały przełamane,” wieża z kości słoniowej została zasiedlona przez niedouczonego zawodowców, ściany Akademii zostały poddane oczyszczaniu przez szkolnych prymitywów, a najświętszy ze świętych został zbezczeszczony przez dziki lud Bachusów z Bauhausu i Samurajów wychowanych w czystości.)

Koncepcja sztuki jako „pięknej,” „wzniosłej,” „szlachetnej,” „wolnej,” „liberalnej” i „idealnej” zawsze była akademicka. Argument artystów sztuk pięknych, jak i artystów wyzwolonych, nie sytuował się nigdy między sztuką a czymś innym, lecz „między prawdziwą sztuką i sztuką uległą wobec innych wartości, zupełnie odmiennych.” „Nie ma dwóch sztuk, jest tylko jedna sztuka.” „Nikt nie może pojąć prawdziwej sztuki, dopóki nie zbadał i nie odrzucił sztuki fałszywej.” Akademia sztuki, czy to według wschodniego czy zachodniego ideału, zawsze starała się „korygować artystów,” nie zaś „oświecać publiczność.” Idea „Akademii” sztuki w wieku siedemnastym, „estetyki” w osiemnastym, „suwerenności” sztuki w dziewiętnastym i „czystości” sztuki w wieku dwudziestym przywracały, zarówno w Europie jak i Ameryce, ten sam „jeden punkt widzenia.” Sztuki piękne mogą być zdefiniowane jedynie jako ekskluzywne, negujące, absolutne i bezczasowe. Nie są one ani praktyczne, ani użyteczne, ani z niczym spowinowacane, ani stosowane, ani służalcze wobec czegokolwiek innego niż sztuka. Sztuki piękne mają swój własny sposób myślenia, swoją własną historię i tradycję, swoje własne racje, swoją własną dyscyplinę. Mają swoją własną „integralność” i nie podlegają „integrowaniu” ich w coś innego.

Sztuki piękne nie są „środkiem do rozgrywania własnego życia” ani „sposobem na przeżywanie życia.” Sztuka, która jest sprawą życia i śmierci nie może być sztuką czystą ani wolną. Artysta, który poświęca sztuce swoje życie, zarazem obciąża sztukę własnym życiem a swoje

życie - sztuką. „Sztuka jest Sztuką, a Życie jest Życiem.”

„Tradycja” sztuki jako sztuki „poza czasem,” sztuki, którą uczyniono piękną, wyodrążono i oczyszczono ze wszystkich innych-niż-artystyczne znaczeń, wraz z muzeum sztuk pięknych, powinna wykluczyć wszystko poza sztukami pięknymi. Tradycja sztuki trwa jako antyczny-teraźniejszy model tego, co zostało już dokonane i czego nie trzeba powtarzać. Tradycja pokazuje artyście to, czego ma nie robić. „Rozum” w sztuce pokazuje to, czym sztuka nie jest. „Wyższa szkoła artystyczna powinna być »liberalna,« »wolna« i »powinna mierzyć wysoko.« ” „Nauczanie i oświecanie to zadania dla ludzi mądrych i cnotliwych.” „Żaden wielki malarz nie był samoukiem.” „Artyści muszą się uczyć zapominania o tym, czego się nauczyli.” „Środkiem do wiedzy jest zapominanie.”

„Strażnikiem prawdziwej tradycji w sztuce” jest Akademia sztuk pięknych: „aby dać naszej sztuce pewne zasady i przywrócić jej czystość.” Pierwszą zasadą i absolutnym standardem sztuk pięknych oraz malarstwa, które jest najwzniolejszą i najbardziej wolną ze wszystkich sztuk, jest ich czystość. Im więcej zastosowań malarstwa, im więcej relacji z nim i „dodatków” do niego, tym jest ono mniej czyste. Im więcej jest w nim byle czego, i im bardziej praca nad nim jest absorbująca, tym jest ono gorsze. „Więcej to mniej.”

Im mniej artysta myśli w terminach nieartystycznych, i im mniej wykorzystuje zwykłe, pospolite umiejętności, tym bardziej jest artystą. „Im mniej artysta narzuca się w swoim malarstwie, tym czystsze i klarowniejsze są jego cele.” Im mniej pokazuje malarstwo przypadkowej publiczności, tym lepiej. „Mniej to więcej.”

Oto sześć tradycji do przestudiowania: (1) czysta ikona; (2) czysta perspektywa, czysta linia, czyste pociągnięcie pędzlem; (3) czysty pejzaż; (4) czysty portret; (5) czysta martwa natura; (6) czysta forma, czysty kolor i czysty monochrom. „Przestudiuj dziesięć tysięcy obrazów i przejdź dziesięć tysięcy mil.” „Na zewnątrz strzeż się każdej zależności, a wewnątrz nie miej w sercu jakiej-

kolwiek nostalgii.” „Czyści pośród starców spali bez snów i budzili się bez niepokoju.”

Sześć Ogólnych Kanonów lub Sześć „Nie” do zapamiętania to: (1) Żadnego realizmu ani egzystencjalizmu. „Gdy pospolitość i banał dominują, duch się wycofuje.” (2) Żadnego impresjonizmu. „Artysta powinien raz na zawsze wyzwolić się z niewoli wyglądown.” „Oko jest zagrożeniem dla jasności widzenia.” (3) Żadnego ekspresjonizmu ani surrealizmu. „Obnażanie się”, w sensie autobiograficznym czy społecznym „jest nieprzyzwoite.” (4) Żadnego fowizmu, prymitywizmu czy *art brut*. „Sztuka zaczyna się wraz z odrzuceniem natury.” (5) Żadnego konstruktywizmu, rzeźby, plastycyzmu lub sztuk graficznych. Żadnego kolażu, plasteliny, papieru, piasku czy sznurka. „Rzeźba jest bardzo mechanicznym ćwiczeniem, powodującym setne poty, które mieszając się z piaskiem, obracają się w błoto.” (6) Żadnego *trompe-l'œil*, dekoracji wnętrz ani architektury. Pospolita jakość i banalna wrażliwość tych działań leżą poza sztuką wolną i intelektualną.

Dwanaście Zasad Technicznych do przestrzegania (lub jak skutecznie unikać dwunastu rzeczy), to:

1 Żadnej tekstury. Tekstura jest naturalistyczna albo mechaniczna, to jakość pospolita, a w szczególności jest nią tekstura pigmentowa lub *impasto*. Praca szpachlą, dżganie płótna, ścieranie farby i inne techniki gestualne są nieinteligentne i powinno się ich unikać. Żadnego przypadku czy automatyzmu.

2 Żadnego śladu pędzla, żadnej kaligrafii. Pismo ręczne, praca ręczna i machanie ręką są osobiste i w złym guście. Żadnego podpisu, żadnej marki fabrycznej. „Ślad pędzla powinien być niewidzialny.” „Nigdy nie powinno się pozwolić na to, by złe duchy zdobyły kontrolę nad pędzlem.”

3 Żadnego szkicowania ani rysowania. Wszystko, także to gdzie zacząć i gdzie skończyć, powinno być wcześniej obmyślane. „W malarstwie idea powinna zaistnieć w umyśle zanim jeszcze weźmie się pędzel do ręki.” Żadnej

linii ani konturu. „Szaleniec widzi kontury i dlatego je rysuje.” Linia jest figurą, „kwadrat jest twarzą.” Żadnego cieniowania ani ściekania.

4 Żadnych form. „To, co najpiękniejsze nie ma formy.” Żadnej figury, żadnego pierwszego planu ani tła. Żadnej formy przestrzennej ani masy, żadnych walców, kul i stożków, czy sześciątów, żadnego ruchu. Żadnego pchania ani ciągnięcia. „Żadnego kształtu ani substancji.”

5 Żadnego designu. „Design jest wszędzie.”

6 Żadnego koloru. „Kolor oślepia.” „Kolory są aspektem wyglądu, a zatem dotyczą jedynie powierzchni.” Kolory są barbarzyńskie, niestałe, sugerują życie, „nie da się ich całkowicie kontrolować” i „powinny być ukryte.” Kolory są „rozpraszającym uwagę upiększeniem.” Żadnej bieli. „Biel jest zarazem kolorem i wszystkimi kolorami.” Biel jest „antyseptyczna i nieartystyczna, właściwa i przyjazna dla sprzętów kuchennych, ale tylko rzadko jest środkiem wyrażającym prawdę i piękno.” Białe na białym jest „przejściem od pigmentu do światła” i „ekranem dla projekcji światła” oraz „ruchomych” obrazów.

7 Żadnego światła. Żadnego jasnego ani bezpośredniego światła w lub na obrazie. Mroczny, późnopołudniowy zmrok jest dobry na zewnątrz. Żadnego *chiaroscuro*, żadnej „cuchnącej realności rzemieślników, żebraków ani pooranych zmarszczkami twarzy pijaków w łachmanach.”

8 Żadnej przestrzeni. Przestrzeń powinna być pusta, nie powinna być iluzją i nie powinna być płaska. „Malowidło powinno zawierać się wewnątrz ram obrazu.” Rama powinna izolować obraz od otoczenia i chronić go przed nim. Podziały przestrzeni wewnętrznej obrazu powinny być niedostrzegalne.

9 Żadnego czasu. „Czas zegarowy i czas ludzki są nieistotne.” W sztuce nic nie jest starożytne ani nowoczesne, przeszłe ani przyszłe. „Dzieło sztuki jest zawsze teraźniejsze.”

Teraźniejszość jest przyszłością przeszłości, a nie przeszłością przyszłości. „Teraz i dawno temu są jednym i tym samym.”

Artysta sztuki czystej powinien mieć czysty umysł, „wolny od wszelkich pasji, zgubnych popędów i rozczarowań.”

10 Żadnego wymiaru ani skali. Rozległość i głębia myśli oraz uczuć w sztuce nie mają żadnego związku z wymiarami fizycznymi. Duże rozmiary są agresywne, pozytywistyczne, nieumiarkowane, sprzedażne i pozbawione wdzięku.

Artysta sztuk pięknych nie musi siadać po uturecku.

11 Żadnego ruchu. „Wszystko inne jest w ruchu. Sztuka powinna być nieruchoma.”

12 Żadnego przedmiotu, żadnego podmiotu, żadnego tematu. Żadnego symbolu, reprezentacji ani znaku. Ani przyjemności, ani bólu (malowania). Żadnej bezmyślnej pracy ani bezmyślnej nie-pracy. Żadnej gry w szachy.

Dodatkowe przepisy do przestrzegania to: żadnej sztalugi ani palety. Dobrze są niskie, płaskie, mocne ławy. Pędzle powinny być nowe, czyste, płaskie, równe, szerokie na kciuk i solidne. „Jeśli serce jest zacne, pędzel jest niezawodny.” Żadnego hałasu. „Pędzel powinien chodzić po powierzchni lekko i gładko” i cicho. Żadnego gumkowania czy skrobienia. Farba powinna być trwała, wolna od nieczystości, mieszana i trzymana w słojach. Zapach powinien być zapachem „esencji czystej terpentyny, bez dodatków, świeżo destylowanej.” „Klej powinien być możliwie czysty i transparentny.” Płótno jest lepsze niż jedwab lub papier, a len lepszy niż bawełna. Na skończonej pracy nie powinno być żadnych blików. Połysk odbija zmieniające się otoczenie i wiąże z nim obraz. „Obraz jest skończony, gdy zniknęły wszystkie ślady środków użytych w celu jego wykonania.”

Atelier sztuk pięknych powinno mieć „dach szczelny od deszczu” i mieć dwadzieścia pięć stóp szerokości i trzydzieści stóp długości, z dodatkową przestrzenią do składowania i zlew. Obrazy powinno się trzymać na dystans, aby nie patrzeć na nie ciągle. Sufit powinien być wysoki na dwa naście stóp. Atelier powinno być oddzielone od reszty szkoły.

Ad REINHARDT

NASTĘPNA REWOLUCJA W SZTUCE. (DOGMAT SZTUKI-JAKO-SZTUKI, CZĘŚĆ II)

Tłum. Leszek Brogowski

Źródło przekładu:

Ad Reinhardt, *Art-as-Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt*, red. Barbara Rose, 59-63. Berkeley - Los Angeles: University of California Press, 1975.

Pierwodruk:

"The Next Revolution in Art (Art-as-Art Dogma, Part II)," *Art News* (luty 1964). Opublikowany także jako "Art-as-Art Dogma, Part II," w *Art International* (marzec 1964).

Następna rewolucja w sztuce będzie tą samą, dawną, jedyną rewolucją.

Każda rewolucja w sztuce przemienia sztukę ze sztuki-jako-także-coś-innego w sztukę-jako-jedynie-samą-siebie.

Jedyna, wieczna, permanentna rewolucja w sztuce jest zawsze zanegowaniem użycia sztuki do celów innych niż jej własne cele. Cały postęp i zmiana w sztuce zmierza w kierunku spełnienia się sztuki jako sztuki-jako-sztuki.

Awangarda w sztuce posuwa do przodu sztukę-jako-sztukę, albo nie jest awangardą.

Sztuka-jako-sztuka istnieje od tak dawna jak sztuka i artyści. Artyści zawsze praktykowali, jeśli nie zawsze wyznawali, potajemnie lub otwarcie, sztukę-jako-sztukę. Artyści-jako-artyści zawsze

pracowali w ten sam sposób i zawsze robili te same rzeczy.

Sztuka-jako-sztuka zawsze jest bitewnym okrzykiem, polemiką, hasłem z pikietą, strajkiem i okupowaniem, obywatelskim nieposłuszeństwem, biernym oporem, kruczatą, płonącym krzyżem i protestem przeciw przemocy.

Pierwszym wrogiem artysty-jako-artysty jest artysta-filister, artysta „zbyt-ludzki” lub podludzki lub nadludzki, którego nosi on wewnątrz lub na zewnątrz lub obok samego siebie, artysta społecznie użyteczny i używalny, artysta-robotnik, artysta-pracownik, artysta-handlarz, ekspresjonistyczny biznesman i artysta „akcyjny,” artysta, który „musi jeść,” który musi „wyrzucić siebie” i który żyje z dala od swojej sztuki, ponad nią, w lub dla niej, lub z niej.

Drugim wrogiem artysty-jako-artysty jest handlarz sztuką, który handluje nią, prywatny kolekcjoner, który kolekcjonuje sztukę, innymi słowy publiczni spekulanci, którzy czerpią zyski ze sztuki.

Trzecim wrogiem artysty-jako-artysty jest utylitarne, żarłoczne, eksploatujące społeczeństwo, które nie toleruje żadnej tendencji zmierzającej do właściwego jej, transcendentalnego celu.

Dla filozofów, księży, polityków, profesorów, patriotów, prowincjuszy, właścicieli, dumnych posiadaczy, prymitywów, poetów, psychiatrów, drobnych burżujów, emerytów, mecenasów, plutokratów, biedaków, stręczycieli, wężycieli i hedonistów sztuka jako-sztuka zawsze była i zawsze będzie bezładem, a to z racji własnej Racji sztuki, która nie potrzebuje żadnej innego rozumu ani bezrozumności.

Trzy najważniejsze, zasadnicze batalie o sztukę w naszych czasach, czyli batalie przeciw muzeom, miały miejsce w Nowym Jorku na początku każdego z trzech minionych dziesięcioleci.

W 1940 roku, czterdziestu czy pięćdziesięciu pikietujących artystów z grupy American Abstract Artists rozegrało bitwę o sztukę nowoczesną, kwestionując „nowoczesność” Muzeum Sztuki Nowoczesnej (MoMA) i protestując przeciwko „wykorzystywaniu” sztuki renesansowej jako przeciwstawnej artystom nowoczesnym. Odtąd Muzeum pokazuje niewiele renesansu, średniowiecza i starożytności.

W 1950 roku, około dwudziestu „gniewnych” artystów, zgrupowanych wokół kilku galerii, rozegrało bitwę o sztuki piękne, postulując i kwestionując roztropność Metropolitan Museum of Art, które promowało nacjonalistyczne i regionalne idee „Pepsi-Cola art” oraz „Słyszę jak śpiewa Ameryka.” Od tamtego czasu Metropolitan Museum of Art nie stało się bardziej roztropne.

Około 1960 roku, bitwę o wolną, to znaczy abstrakcyjną sztukę rozegrali artyści, których liczba być może spadła dziś do tylko jednego, prywatnie protestującego przeciwko wystawom *Nowe malarstwo amerykańskie* w Muzeum Sztuki Nowoczesnej, *Sztuka geometryczna w Ameryce* w Whitney Museum i *Amerykańscy ekspresjoniści*

i *wizjonerzy* w Guggenheim Museum, ponieważ wykorzystują one idee i historię sztuki abstrakcyjnej do wspierania i promowania pospolitej, postekspresjonistycznej, postsurrealistycznej „pop abstrakcji.” Muzea te, zarówno wcześniej jak i później, okazywały niewielki szacunek dla głównego nurtu sztuki nowoczesnej.

We wczesnych latach sześćdziesiątych, grupa młodych artystów nazywających siebie Stowarzyszeniem Artystów Najemców, zasiała na moment trwogę w sercu świata sztuki postulując bojkot galerii i muzeów Nowego Jorku przez artystów. Artyści walczyli jedynie o to, by położyć kres nękanii ich przez departament przeciwpożarowy przy wynajmowaniu przez nich loftów, ale groźba strajku artystów, również tych, którzy nie byli związani z galeriami i muzeami, pokazał, jak można wstrząsnąć fundamentami.

W ostatnich latach, najbezcenniejszą, oszukańczą batalią pół-osłów rynku sztuki był Protest „Malarzy Akcjonistów” Przeciwno Krytykom *New York Timesa*, gdzie artyści bezwstydnie podpisali protest razem ze swymi klientami, wyrazicielami, wyznawcami i agentami. Co było dobre dla pochłoniętych-biznesem-sztuki artystów akcjonariuszy było także dobre dla reakcyjnych, „ustawionych w szyku” krytyków sztuki zajętych-robieniem-biznesu-na-książkach, pokazując jak nie można wstrząsnąć fundamentami.

Następna rewolucja w sztuce ujrzy proces zanikania osobistego handlu sztuką, prywatnego kolekcjonowania sztuki i indywidualnych przedsiębiorstw artystycznych, zanikanie personalistycznej, liberalnej sztuki „wyceniania, kupowania i sprzedawania.” Międzynarodowe kartele sztuki niszczą małe biznesy sztuki, a artyści mający sumienie organizują się oddolnie po to, by walczyć przeciw stowarzyszeniom handlarzy sztuką.

Następna rewolucja w sztuce odrzuci węszących i stróżujących drapieżców rynku sztuki i zniweluje groźbę gołębiej głupoty, wroniego krakania i przedstawień dla „podglądaczy.” Stara zabawa abstrakcyjnych ekspresjonistów, polegająca na „łapaniu *green-birda* [Clementa Greenberga przyp. tłum.], do którego wszystko lgnie,” wraz

z jego przynętą na ptaki typu „wypocić kubizm,” wyszła z mody zanim jeszcze przeminęły heroiczne lata Nixona. Za późnymi latami pięćdziesiątymi, które były „odpłacaniem papuziego *green-birda*” przyszły wczesne lata sześćdziesiąte, które wsłuchiwały się w wyjącego *rosen-birda* [Harolda Rosenberga przyp. tłum.] i w jego akcje odszczurzenia i płoszenia wron. Położenie kresu polowaniom z sokołem, pazerności, wzbogacaniu się kosztem innych i polowaniom na morświny, na *tawney-hess* [Thomas Hess przyp. tłum.], na *flank-harrow* [Frank Holloway (?) przyp. tłum.], [położenie kresu] harpim godzinkom-z-Emilią-przy-dżynie [wiele gier słownych nie do odszyfrowania] i gda-kającemu gruchaniu, wronie *the canny-day* [John Canaday przyp. tłum.] i zawsze psocącym kurczakom, głupkowatej kurce wodnej i centryfugowemu brzuchowi wampira, myśliwemu prostakowi i poczerwienialemu-człowiekowi-w-rui, bandyckiemu gatunkowi bezczelnych kanarków, pomogłoby przywrócić artystom zdrowie i rozum i przynieść pokój ich umysłom, lecz natury nie da się tak łatwo zmienić lub odrzucić.

Następna rewolucja będzie dźwięczała pożegnaniem dawnych, ulubionych refrenów o „sztuce i życiu,” które starzy, ciesząc się protekcją artyści-potakiwacze tak chętnie śpiewają wraz ze starymi ptakami-z-buduarów i z nową, dobrą, bogatą, łatwowierną publicznością. Który z kuratorów nie doznał dreszczyku emocji na dźwięk tych melodii i starych refrenów: „Sztuka jest, by tak rzec, stylem życia (de Kooning, 1951), „Malarstwo jest wędrowaniem w noc, nikt nie wie dokąd... (Motherwell, 1959), „Nie ma czegoś takiego, jak malarstwo o niczym” (Rothko, Gottlieb, 1947), czy „Nie pozwólmy nikomu nie doceniać konsekwencji tej pracy, jej mocy dla życia i dla śmierci jeśli się ją źle zrozumie” (Still, 1959)? Następna rewolucja przezwycięży sztukę naturalną, nieuczoną, ekspresjonistyczną, ludową, straszącą, neoprymitywistyczną, rupieciarską, kolażową, assemblażową, kombinowaną, mieszaną, sztukę „merz” i „pop,” happeningową, nieświadomą, spontaniczną, przypadkową, poetycką, dramatyczną, śpiewano-tańczoną, i odeśle ją do jej naturalnego środowiska

i teatru codzienności, na pola rozrywki i na złom, w miejsce folkloru i w głębię, skąd głównie to wszystko pochodzi.

Następna rewolucja ujrzy wystawianie do wiatru wszystkich lokalnych oraz zagranicznych „obrazów mijającego świata” Szkoły Nowojorskiej i permanentnego uznania wszędobylskiego malarstwa „czystej szkoły krajowej,” choćby się waliło paliło.

Następna rewolucja ujrzy przemijanie wszystkich starych, niewykształconych artystów ze „szkoły silnych ciosów,” mówiących młodym artystom, że nie potrzebują chodzić do szkoły, ujrzy rzucone psom na pożarcie zastępy wykształconych artystów i techniki ich profesji i handlu – pędzlowanie, żebranie, podlizywanie się, szpachlowanie, woskowanie, grzebieniowanie, teksturowanie, wykupywanie się, obróbkę, gąbkowanie, narzekanie, płamienie, wściekanie się, pstrzenie, naciąganie, konspirowanie, paskowanie, rozbieranie, skrobanie, rozcinanie, kłusowanie, sublimowanie, szprycowanie, zamydlenie, sikanie, zamulanie, obrazowanie, fantazjowanie itp. Nieagresywne techniki sprzedawania czystych artystów o ostrych krawędziach [życia przyp. tłum.] przez nowych artystów, miało takie samo powodzenie jak agresywne sprzedawanie malarstwa przez starych, zaszuszonych artystów o nieostrych krawędziach.

Następna rewolucja ujrzy wyzwolenie akademickiej Uczelni Artystycznej z jej rynkowych fantazji i ukonstytuowanie się jej jako „centrum świadomości i sumienia” oraz uformowanie się rządowego Departamentu Sztuki stanowiącego główne wsparcie dla sztuki jako czegoś nie do zniesienia. Sztuka jako program artystyczny lub projekt artystyczny będzie rośliną pnącą się po kwitnących ścianach socjalistycznej cieplarni, w miejsce obecnego prywatno-biznesowego drzewa nierządu pnącego się po parkowej toalecie.

Następna rewolucja w sztuce uzna niezbywalne prawo każdej sztuki do bycia wolną od wszystkich innych sztuk, do bycia wolną po to, aby być sobą, i do bycia wolną od samej siebie.

Sztuka-jako-sztuka jest koncentracją na istotnej naturze sztuki. Natura sztuki nie ma

związku z naturą percepcji lub z naturą światła lub z naturą przestrzeni lub z naturą czasu lub z naturą rodzaju ludzkiego lub z naturą społeczeństwa lub z naturą wszechświata lub z naturą twórczości lub z naturą natury.

Natura sztuki utrwała granicę, która oddziela ją od wszystkiego innego. Byle co nie może być sztuką.

„Dziesięć tysięcy stworzeń” nie nauczy się „z górą trzech tysięcy zasad sztuki.” Byle kto nie może być artystą.

Sztuka-jako-sztuka jest „szkołą niezmiennej drogi” i nie należy do „dziesięciu postaw,” do „stu szkół” lub do „dziesięciu tysięcy rzeczy.” Sztuka-jako-sztuka przemienia każdą drogę w drogę jedyną. W tym wypadku nie ma dwóch dróg.

Sztuka-jako-sztuka jest tworzeniem, które rewolucjonizuje tworzenie i osądza siebie samą według dokonanej destrukcji. Artyści-jako-artyści sami nadają sobie wartość poprzez to, co odrzucili i czego odmawiają robić.

Sztuka nigdy nie kierowała światem.

Sztuka-jako-sztuka nie może podbijać świata nie tracąc przy tym własnej duszy.

Wynagrodzeniem dla sztuki są jej własne zasługi.

Zapowiedź // Announcement

Druga część Galerii Dokumentu

Artystów poświęconej sztuce

Ad Reinhardta

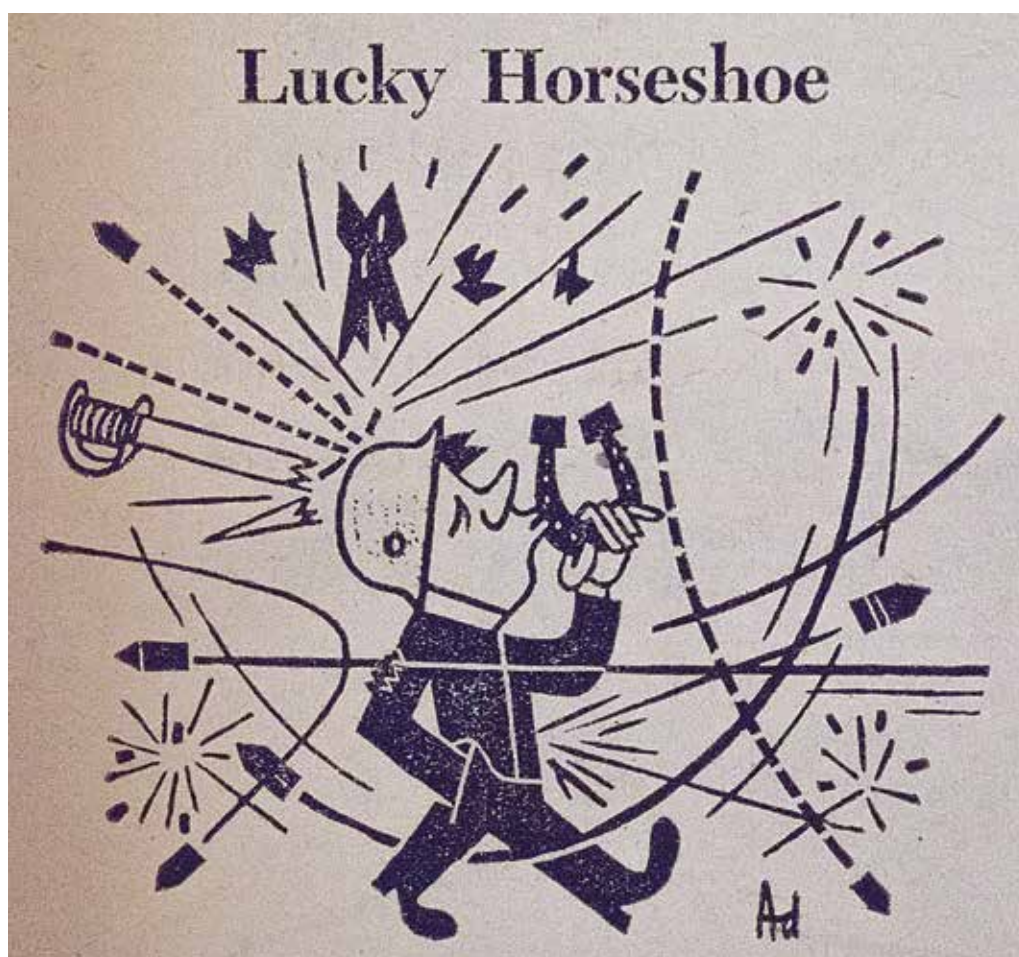
Druga część Galerii Dokumentu Artystów poświęconej sztuce Ad Reinhardta ukaze się w 2025 roku w numerze 32 *Sztuki i Dokumentacji*. Otworzy ją fragment książki Jasona E. Hilla, *Artist as Reporter: Weegee, Ad Reinhardt, and the PM News Picture* (Artysta jako reporter: Weegee, Ad Reinhardt i obrazy aktualności w dzienniku *PM*). Oakland: University of California Press, 2018. Prezentowane tutaj na koniec ilustracje artysty pochodzą właśnie z dziennika *PM*, z którym współpracował on w latach 1943-1947, i w którym opublikował serię rysunków *How to Look* (jak patrzeć) na sztukę współczesną (powyżej, artykuł Margaux Verdet). Druga część poświęconej Reinhardtowi Galerii zawierać także będzie artykuł Laurence Corbel o jego projekcjach diapozytywów i o szkicownikach, oraz opracowania poświęcone artystom, których Leszek Brogowski proponuje wpisać w historię reinhardtowskich inspiracji: Taroop & Glabell, Laurent Marissal, Claude Rutault i Bernard Bruno (powyżej: „Być albo nie być sztuki. Karykatura polityczna i malowanie dla siebie u Ad Reinhardta”).

La seconde partie de la Galerie

du Document d'Artistes, consacrée

à l'art d'Ad Reinhardt

La seconde partie de la Galerie du Document d'Artistes, consacrée à l'art d'Ad Reinhardt, paraîtra en 2025 dans le numéro 32 d'*Art et Documentation*. Elle s'ouvrira sur un extrait de Jason E. Hill, *Artist as Reporter: Weegee, Ad Reinhardt, and the PM News Picture*. (L'artiste en tant que reporter: Weegee, Ad Reinhardt et les images de l'actualité dans le journal *PM*). Les illustrations de Reinhardt présentées ici, à la fin de la première partie, sont issues, précisément, du journal *PM*, avec lequel il a collaboré de 1943 à 1947, et dans lequel il a publié une série de dessins *How to Look* (comment regarder) sur l'art contemporain (ci-dessus, article de Margaux Verdet). La deuxième partie de la Galerie consacrée à Reinhardt comprendra également un article de Laurence Corbel sur ses projections de diapositives et sur ses carnets de croquis, ainsi que des études consacrées aux artistes que Leszek Brogowski propose d'inclure dans l'histoire des inspirations reinhardtienne: Taroop & Glabell, Laurent Marissal, Claude Rutault et Bernard Bruno (ci-dessus: “To Be or Not To Be of Art. Ad Reinhardt's political caricature and the idea of painting for oneself”).



Ad Reinhardt, *PM*, 1943

