

**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 dwojakiej 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 poïétiques*, 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, Michaiła Bakunina, Alberta Camusa, Benjaminia Péreta, ale również Oscara Wilde’a czy Paula Gauguina. To była metoda przyswojona sobie przez Reinhardta: kryptocytaty 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 dzielając 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 odciskami 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 podwykonawę 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 de 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 wnosily konkretny kontekst środowiska nowojorskiego, w obrębie którego rozgrywała się historia, jaką książka miała zbadać. Otóż ilustracje te stanowiły przeciwwagę, która może stawać 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. Podszedłem 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 wiarość 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 poétiques*, dirigées alors par Richard Conte. À l'initiative de Dorota Czerner, 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