

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 niewyraźalnych. 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 z 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 nieprzemysłanej pracy ani nieprzemysłanej 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 trójkąt, 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*),
trójkąt (*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*), [płótno], 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 najściślej-szej dyscyplinie artystycznej i poprzez najbardziej jednostajny rytuał odbywający się w pracowni.”¹¹ Jego teksty, zawierające rozmaite formy negacji (odrzuć, odmów i refutacje, potępienia, 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 nadać 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 przyrzeć 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 uznać za zasadne, kiedy ilustracja stała się materialem 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, Tarooa & 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 przeciwważą 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-

stracje 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 przemyśliwaniu 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. Umiejscowienie 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 zwieranie 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 niestrudzenie 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, roztopianie 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 Berlioz*a (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.

(...) Płótno rozpięte na blejtramie, pomalowane tym samym kolorem, co ściana, na której jest zawieszona. 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 demokracja, 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 pożądanego 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 demokracji, 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 demokracji 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 demokracji, 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 upiękuszonych, 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 malarz-
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 niejawną 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, niewyalieno-
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 prezenta-
cji 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 & Glabel 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 młodością, bezwładem wieku dorosłego czy gnuśnością jesieni życia istnieje sporo wiedzy, przekonań czy wierzeń, które nie przynoszą nam zaszczytu. Krytyczne ostrze rysunków – ilustracji – Tarooa & 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 istotą 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 Tarooa & 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 Tarooa & 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: Tarooa & 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, Tarooa & 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 nieprzemysłane, pozostaje niewidzialne. Projekt Tarooa & 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 pochyłają 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 nedorzecznosc 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 & Glabell 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-fetyusza, niemal świętego, oddzielonego od świata ramą lub cokołem, ustępowały stopniowo miejsca innym typom eksperymentów. Czwerej 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 &

Glabella), 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-mediums*, 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 ekozofii 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 przemaalowując 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-mediumów*, 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 sztuką. 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, rozstrzygnięcie 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 – miałyby 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 miałyby 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 obiecał mi 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 chiez jusqu'à la fin des temps*. Paris: Sémiose éditions, 2006.
- Wilde, Oscar. *Portret Doriana Graya*. Tłum. Maria Feldmanowa. Kraków: Zielona Sowa, 2006.