

David RYBAK

Rubika: École d'excellence en Design, Animation et Jeu Vidéo, Valenciennes

AD REINHARDT: RYSUNKI SPRZED ROKU 1946

Dokładność i staranność, jakie Reinhardt wykazywał w swoim malarstwie, kontrastują symetrycznie z niedbałością i pogardą, które przebijają z jego kolaży i komiksów.

Alain Cueff

In jokes begins responsibilities.

W. B. Yeats

Ad Reinhardt znany jest ze swego malarstwa, zwłaszcza jako twórca owego czarnego obrazu monochromatycznego, powtarzanego przez lata pod koniec kariery. Ta intensywna praca zaowocowała w roku 1966 retrospektywą w Jewish Museum w Nowym Jorku, która po śmierci malarza w następnym roku, jawi się jako jego akt brawury i testament.

Drugim powodem sławy Reinhardta jest decydujący wpływ, jaki wywarł on na amerykańskich artystów konceptualnych (nie przypadkiem jego dwaj pierwsi biografowie, Lucy Lippard i Michael Corris, są dawnymi członkami grupy Art & Language). Stąd bowiem tylko krok do stwierdzenia, że u Reinhardta dziełem jest idea malarstwa, co tłumaczy bon mot Lawrence'a Weinera: „The idea of a Reinhardt is always more exciting than a Reinhardt.”¹ To, że do jego byłych uczniów zalicza się Joseph Kosuth, jedynie wzmacnia ten wizerunek.

Jednak obok malarstwa istnieje cały, o wiele mniej znany rozdział twórczości Reinhardta: jego rysunki. W języku francuskim, kiedy pisałem pracę dyplomową na ten temat w 2011 roku, żaden artykuł nie poruszał jeszcze tej kwestii, co najwyżej wspomniano o ich istnieniu, zamieszczało jakąś małą reprodukcję... Po drugiej stronie Atlantyku istniało trochę więcej publikacji, wraz za znakomitym *The Art Comics and Satires of Ad Reinhardt* Toma Hessa. Jednak jej autor analizuje w rzeczywistości jedynie rysunki z ostatniego okresu twórczości artysty, *cartoons* wykonane dla *PM*,² które są tylko widoczną częścią góry lodowej. Według Fundacji Ad Reinhardta zbiory graficzne artysty zawierają wiele tysięcy dokumentów. Prowadził on bowiem szczególnie aktywną działalność w tej dziedzinie pomiędzy rokiem 1935 a 1946, kiedy ilustracja stanowiła dlań zarówno źródło utrzymania, jak i środek będący wyrazem

jego zaangażowania politycznego. Jeżeli rysunki z cyklu *How to Look at* są najlepiej udokumentowane, to dlatego, że korespondują najtrafniej z tym jego wizerunkiem, jaki się utrwalił. Rysunki te, wyrażiszcie radykalne, traktują wyłącznie o sztuce. Pasują zatem do panującego wyobrażenia na temat Reinhardta, streszczonego w taki oto sposób przez Donalda McConathy'ego:

Od roku 1953 aż do śmierci malował tylko czarne obrazy, niedorzeczność, która roz-wścieczała i przerażała nowojorski świat sztuki. Nazywano go Czarnym Mnichem ze względu na tę jednolitość intencji jego ma-larstwa. Dogmatyczne stwierdzenia, formu-łowane ze świadomym i ironicznym dystan-sem, były często drukowane w *Art News* czcionką tak małą, że prawie nieczytelną, jakby chodziło o przypisy u dołu strony, komentujące, z innej planety, koniunkturę nad rzeką Hudson. Mieszał się do wszyst-kiego i nie trafiał we właściwy ton, jak są-dzono. Według Marka Rothko akademizm Reinhardta stawał się anatemą. Żarty, jakie wymieniał on z Barnettem Newmanem, miały ich zaprowadzić przed sąd. Dla mar-szandki obrazów, Betty Parsons, jego cierp-kie kartki pocztowe, których stos rósł na jej biurku, stały się irytujące.³

Natomiast rysunki polityczne wykonywane dla uniwersyteckiego czasopisma *The Columbia Jester*, a następnie dla skrajnie lewicowego ma-gazynu *New Masses*, ukazują Reinhardta jako aktywistę politycznego zbliżonego do partii komu-nistycznej. Tutaj zajmiemy się właśnie tym jego ukrytym obliczem, charakterem jego zaangażowań oraz wczesną twórczością graficzną.

Po uzyskaniu dyplomu w Newtown High School w Nowym Jorku Reinhardt zostaje przyjęty na Columbia University w Nowym Jorku. To zaskakujący wybór w przypadku młodego człowieka wywodzącego się ze środowiska ludowego. Studia humanistyczne są bowiem bardziej ryzykowną drogą od sztuk stosowanych, które gwarantują ja-

kiś zawód, tym bardziej, że Reinhardt był już przy-jęty jako stypendysta do Pratt Institute. Jego wy-bór jest tym bardziej zuchwały, że nie są to czasy pod żadnym względem optymistyczne. Stany Zjed-noczone pogrążone są wówczas w wielkiej depresji, a *New Deal* Roosevelta nie zaczął jeszcze przynosić owoców. W okresie studiów Reinhardt wykorzy-stuje swój talent ilustratora i grafika dla zaspoka-jania własnych studenckich potrzeb. To czasy, gdy wielu artystów zarabia na chleb jako graficy, tak jak Kurt Schwitters, którego Reinhardt umiesz-cza jako filar u podstawy drzewa genealogicznego z 1961 roku (il. 2), a który zarabiał na życie jako typograf. To przeniesienie się na Columbia Uni-versity będzie ważnym momentem dla Reinhard-ta, który do końca życia zachowa głęboki szacunek dla uniwersytetu i dydaktyki tam stosowanej (sam przez większą część życia będzie wykładowcą).

Kluczowym momentem w budowaniu spo-sobu myślenia Reinhardta jest wówczas spotkanie z Meyerem Schapiro. Jako bardzo młody profesor historii sztuki Schapiro wychwala w tym czasie modernizm europejski w ogóle, a kubizm w szcze-gółności, i uprawia marksistowską interpretację historii sztuki⁴ – w pierwszym drzewie genealo-gicznym z serii *How to Look at*, to zresztą Picasso, Braque i Matisse znajdują się na dole pnia (il.1). Schapiro interesuje się szczególnym miejscem, jakie artysta zajmuje w systemie kapitalistycz-nym, oraz rolę, jaką może on odgrywać w walce klas (warto zauważyć, że w późnych rysunkach Reinhardta odnajdujemy krytykę rynku sztuki, w czym można dopatrywać się dziedzictwa jego antykapitalistycznej przeszłości). Schapiro wpły-wa na Reinhardta w dwojaki sposób: zapoznaje go z awangardami europejskimi (bardzo wówczas niepopularnymi w Stanach Zjednoczonych) oraz pokazuje mu, jak artysta może popierać ruchy re-wolucyjne, idee, na które Reinhardt, syn działacza związkowego i proletariusz na elitarnym uniwer-sytecie (Columbia należy do słynnej *Ivy League*), musiał być podatny. Warto zauważyć, że drogi tych dwóch mężczyzn krzyżują się wielokrotnie i że obaj wnoszą swój wkład do skrajnie lewico-wego pisma *New Masses*.

Columbia Jester i rysunki polityczne,

1932–1935

Ale wcześniej, w latach 1932–1935, Reinhardt był rysownikiem w piśmie studenckim *Columbia Jester*⁵ (dosłownie: *Błazen z Columbii*). Większość dokumentów omawianych w tym artykule pochodzi ze *scrapbooka* Reinhardta z lat studenckich, zdigitalizowanego w 2010 roku przez Archives of American Art.⁶

Rysunek reprodukowany na ilustracji 3 wywołał skandal zarówno na kampusie, jak i poza nim.⁷ Chodzi o karykaturę prezydenta Uniwersytetu Columbia, Nicholasa Murraya Butlera, uzbrojonego w pałkę i otoczonego gromadką małych dzieci, które zamierza bić. Podpis pod rysunkiem głosi „Child Labor Amendment”⁸ i odwołuje się do aktualnych wydarzeń politycznych. W marcu 1931 roku Butler zostaje bowiem przyjęty przez New York State Senate Judiciary Committee, który prowadzi wówczas przesłuchania na temat kwestii pracy dzieci. Prezydent Columbii sprzeciwił się poprawce zakazującej pracy małoletnich, wysuwając argument charakterystyczny dla amerykańskiej ideologii republikańskiej: wszelka kontrola ze strony państwa jest naruszeniem przysługującej każdemu wolności prowadzenia działalności gospodarczej: jakim prawem pozbawiać małoletnich pracy? Rysunek jest równie skuteczny, co prosty: pusty wzrok dyrektora skierowany ku widzowi oraz położenie jego zwisającej lewej ręki upodabniają go do małych człekokształtnych. Rozbraja on całą argumentację Butlera, przypominając, kim jest dziecko. Jak można utrzymywać, że te dzieciaki byłyby w stanie korzystać z jakiegokolwiek ‘wolności osobistej’ i/lub przypisywać im chęć pracy? Oto radykalizm młodego Reinhardta, który ma wówczas zaledwie dwadzieścia lat. Mimo niepewnego statusu studenta nie waha się zaatakować frontalnie dziekana swojego uniwersytetu. Co więcej, Butler to osobistość ciesząca się doskonałą reputacją, będzie sprawował funkcję prezydenta przez czterdzieści cztery lata; i w tym samym 1931 roku otrzyma Pokojową Nagrodę Nobla.⁹

Na początku rysunek zostaje oceniany przez *Jestera*, lecz po opublikowaniu go przez *Columbia Spectator* (inną gazetę uniwersytecką) zostaje przedrukowany w wielu publikacjach lokalnych, a początkowe ocenianie tylko zwiększa zainteresowanie tym *cartoonem*. Reinhardt nie poprzestaje na pierwszym wystrzale. Szybko staje się jednym z najważniejszych aktywistów swego kampusu. Udaje mu się zostać redaktorem naczelnym *Jestera* i zgłasza swoją kandydaturę na delegata do rady studenckiej, a w swoim programie ma zniesienie cenzury, obniżenie czesnego, zbliżenie do ruchów pacyfistycznych oraz likwidację bractw. Bractwa (w przeszłości towarzystwa tajne) istnieją od czasu pierwszych uniwersytetów z okresu Trzynastu Kolonii. Stawiają sobie za cel zarówno jak najlepsze kształcenie studentów, jak i tworzenie przestrzeni swobodnej dyskusji w kontekście dominacji brytyjskiej. Przyjęcie do bractwa łączy się ze składaniem przysięgi, a jej członkiem pozostaje się dożywotnio. Po ogłoszeniu niepodległości istnienie bractw staje się jawne, lecz zachowują one rytuały stworzone wcześniej, wzorowane na zwyczajach masońskich. Organizacje te są powszechnie krytykowane za rolę, jaką odgrywają w podtrzymywaniu stosunków dominacji, skoro niewielu może do nich dołączyć, a najbardziej uprzywilejowanym umożliwiają one dostęp do sieci pomocy wzajemnej. W czasach Reinhardta aby móc wstąpić do większości bractw trzeba było być białym mężczyzną wyznania katolickiego; w reakcji na to powstają bractwa żydowskie czy afroamerykańskie, a także siostrzeństwa. Selekcja opierała się faktycznie również na kryteriach ekonomicznych, skoro przystąpienie do bractwa trochę kosztowało (najstarsze i najbardziej prestiżowe dysponowały własnymi budynkami i zapewniały swoim członkom mieszkanie).

W *scrapbooku* Reinhardta z Columbii znajduje się artykuł, który wyszczególnia dziewięć punktów przemawiających za zakazem działania bractw, za którym przytoczymy w szczególności następujące:

Sądzymy:

- 1.(...) Że bractwa ustanawiają zbiór wartości, które mogą być szkodliwe zarówno dla uniwersytetu, jak i dla studentów.
2. Że fakt, iż bractwa wykorzystują politykę uniwersytecką dla własnych interesów klanowych, jest złem nieodłącznie związanym z systemem bractw.
3. Że bractwa są bezzasadnie kosztowne i powodują wykluczenie studentów ubogich, lecz zasługujących na uznanie (...).
4. Że celem bractwa jest raczej akademicka przeciętność niż wybitność, ponieważ warunki życia w bractwach nie sprzyjają rozwojowi umysłowemu.¹⁰

Reinhardt stworzył rysunek (reprodukowany na il. 4), na którym odnajdujemy zarzuty próżniactwa i dominacji społecznej stawiane *greeks*, przedstawione w postaci komicznych scenek (*greeks* czy też *greek life* były wspólną nazwą bractw na kampusach, ponieważ ich nazwy były akronimami w alfabecie greckim).

Zaangażowanie i talent rysownika sprawiają, że Reinhardt nawiązuje współpracę z innymi czasopismami. Tworzy na przykład okładkę pisma *Students Fight War*,¹¹ wydawanego przez National Student League.

Historia National Student League (NSL) daje wyobrażenie o klimacie, jaki mógł wówczas panować na uniwersytetach amerykańskich, oraz o znaczeniu, jakie skrajnie lewicowe stowarzyszenia miały tam przed wojną. Ruch ten zawiązuje się w roku 1931, aby wspierać studentów City College of New York w walce z władzami uczelni, które zakazują im publikowania magazynu o orientacji lewicowej zatytułowanego *Frontiers*. Zasięg ruchu składającego się z jedenastu grup na siedmiu kampusach jest tak duży, że to, co do tej pory było tylko New York Intercollegiate Student Council, staje się zimą 1931 roku NSL. W roku 1932 (w którym Reinhardt rozpoczyna wyższe studia) NSL znów walczy z administracją, tym razem Columbii. Reed Harris został relegowany z uniwersytetu z powodu artykułu wstępnego ogłoszonego w *Columbia*

Spectator, co dowodzi tego, że taki typ zaangażowania bynajmniej nie pozostaje bez konsekwencji. Wówczas zostaje zorganizowany pierwszy strajk studencki w tej dekadzie, a po długich zmaganiach Harris wraca do szkoły. Nie będzie to niestety puenta tej historii, bowiem młodzieńcze zaangażowanie przypłaci on później utratą etatu w ministerstwie spraw zagranicznych. Zostawszy urzędnikiem w 1950 roku, będzie prześladowany przez McCarthy'ego, który doprowadzi do jego zwolnienia z powodu opublikowanych tekstów.

Wracając do naszego rysunku, 13 kwietnia, w rocznicę przystąpienia Stanów Zjednoczonych do pierwszej wojny światowej, Reinhardt organizuje National Student Strike Against War.¹² Na rysunku widzimy młodych absolwentów, którzy opuszczają uniwersytet, aby wstąpić natychmiast do wojska. Lewa strona jest poświęcona uniwersytetowi z jego typowym neoklasyccyżnym frontonem, nad którym znajduje się flaga amerykańska oraz formy przypominające wawrzyny. W obramowaniu z kolumn znajdują się dwie wysokie postacie: dziekan we fraku i cylindrze oraz ktoś, kto ubrany jest w tradycyjny strój świeżo upieczonych absolwentów. Trzej studenci schodzą po schodach uniwersytetu. Prezydent jedną wręcza im ręką dyplomy, a drugą wyrzuca książki. Nasze trzy postacie przechodzą na prawą stronę obrazka, gdzie znajdują się szable, karabiny i armaty. Tutaj stoją jeszcze dwie inne osoby (ustawione symetrycznie w stosunku do tych z uniwersytetu): mężczyzna we fraku, który jest właściwie 'negatywem' tego pierwszego – czarny frak staje się białym frakiem – i olbrzymi żołnierz wyposażony w maskę przeciwgazową i hełm, charakterystyczne dla okresu I wojny światowej. Zza tych dwóch postaci wyłaniają się elementy architektury wraz z wystającymi z niej sylwetkami dużych armat. Śledząc linie, które rysują się na niebie, łatwo można rozpoznać białą swastykę na czarnym tle. Myśl jest klarowna: chodzi o krytykę uniwersytetu, który nie kształcił już uczonych, lecz dostarcza wojskom mięso armatnie, jak to objaśniał Reed Harris w swojej książce *King Football*.¹³ Styl rysunku, inteligentnie wykorzystującego formę

i kontrformę (rysunek w pozytywie i w negatywie), stwarza wrażenie, że uniwersytet i wojsko są ostatecznie tylko dwiema stronami tej samej monety. Powtarzająca się postać we fraku staje się zatem obrazem zarówno polityka, rektora uniwersytetu, jak i bankiera z Wall Street, do którego nieodparcie nawiązuje architektura budynku uniwersytet ze swymi kolumnami i kapitelem. Pomysł z negatywem widoczny jest również na niebie, gdzie z każdej strony widać amerykańską flagę, tym razem w pełnym negatywie, wraz z odwróceniem kolorów czerni i bieli, ale również lewej i prawej strony całości.

Obecność swastyki wprawia w zakłopotanie. Ten nazistowski symbol odgrywa tutaj rolę obrazu faszyzmu absolutnego. Nie budziłoby to zastrzeżeń, gdyby celem rysunku było uwrażliwienie na zagrożenie hitlerowskie. Tymczasem w ogóle nie o to chodzi. Mamy raczej do czynienia ze sklejeniem Stanów Zjednoczonych i ich wojska z jednej, a reżimów faszystowskich z drugiej strony. W tym względzie Reinhardt jest całkowicie zgodny z poglądami partii komunistycznej, według której wojna (pierwsza, ale również ta, która być może wkrótce nadejdzie) jest w swojej istocie imperialistyczna. Chodzi o konflikty, w których klasy rządzące walczą między sobą, a ich ofiarami są proletariusze. Ci ostatni mają zatem wszelkie powody do tego, by się przeciwstawiać.

Na następnych stronach notesu Reinhardta znajdujemy inną okładkę wykonaną dla *Jestera*, która jeszcze nieco jaśniej wyraża powyższy pogląd twórcy. Rysunek nie ma ani podpisu, ani daty, lecz przyjmując, że Reinhardt układa swoje prace w porządku chronologicznym, to pochodzi on zapewne z 1935 roku. Widzimy na nim (umieszczonych na jednym planie) postaci Hitlera, Mussoliniego, Roosevelta, Buttlera,¹⁴ Hueya Longa¹⁵ i Hoovera¹⁶ (niektóre z nich są łatwo rozpoznawalne, inne identyfikujemy dzięki interpretacji Thomasa Hessa). Układ obrazu tworzy motyw swastyki. Umieszczoną centralnie głowę Roosevelta otacza z prawej strony kaczką, z lewej królik, a od góry orzeł (symbol NRA¹⁷). Lewe odgałęzienie jest narysowane portretami Hitlera-Mussoliniego-kaczki,

górne przez orła oraz grupę dwóch małych żołnierzy, prawe przez królika-Hoovera-Longa, a dolne przez Butlera i nowy tandem żołnierzy. Żołnierze i zwierzęta tworzą symetrię, która sprawia, że krzyż jest bardziej widoczny. W prawym dolnym rogu, z dala od motywu centralnego, znajdujemy alegorię trzech małp: tych, które niczego nie widzą, niczego nie słyszą i niczego nie mówią. Noszą one czapki absolwentów, zapewne więc przedstawiają studentów. Ten amalgamat (bardziej widoczny niż na poprzednim rysunku) jest tu rzeczywistym źródłem i sprężyną komizmu. Ma on co najmniej trojaki charakter, który można objaśnić, przechodząc od tego, co najogólniejsze, do tego, co najbardziej partykularne.

Najpierw zestawienie faszystów i polityków amerykańskich, a zwłaszcza Hitlera i Roosevelta, ramię w ramię w jednej linii.

Następnie zestawienie wszystkich przywódców politycznych, Roosevelta i Hoovera (poprzednika Roosevelta na stanowisku prezydenta), a więc między republikanami i demokratami; potem zestawienie z Longiem – secesjonistycznym populistą.

Wreszcie zestawienie, niemal z gatunku *private joke*, tych wszystkich bloków i Butlera, rektora uniwersytetu.

To jest jedno i to samo! – taki wydaje się być morał tego rysunku, myśl obecna także w wyborze królika i kaczki, które odwołują się do jednego z najbardziej znanych rysunków iluzjonistycznych: *Kaninche und Ente*, który stał się potem znany jako królikokaczka Ludwiga Wittgensteina. Ten sam tygiel poglądów odnajdujemy w innym dokumencie z notesów Reinhardta, a mianowicie na fotografii,¹⁸ która pokazuje manifestantów z Uniwersytetu Columbia podczas dnia protestu antywojennego. Studenci pozują tutaj ze swymi plakatami, a różne hasła są zupełnie czytelne.

Oprócz mocnych zrozumiałych sloganów, takich jak *scholarship not battleship*¹⁹ czy *military training is not education*,²⁰ znajdujemy *unite against imperialism*²¹ czy też *hands off Abyssinia*.²² Dwa ostatnie hasła są szczególnie interesujące. Pierwsze dobrze pokazuje, iż ruch jest w pełni zgodny z głównymi kierunkami wytyczonymi przez partię komunistyczną (odrzuć wojnę imperialistyczną, jak widzieliśmy). Drugie zaś wskazuje na to, iż młodzi aktywiści dobrze orientują się w aktualnej sytuacji europejskiej, a więc w działalności reżimów faszystowskich (*hands off Abyssinia* odnosi się do wojny, którą Włochy prowadzą przeciwko Etiopii oraz do usiłowania stworzenia imperium włoskiego przez Mussoliniego). Środowiska skrajnej lewicy rozwijają w tym okresie retorykę, w której zaangażowanie amerykańskie u boku przyszłych sojuszników zasługuje na potępienie w niemniejszym stopniu, niż wojenne działania reżimów nazistowskich i faszystowskich.

Tak jak wielu innych, nie tylko Reinhardt nie widzi zagrożeń i nadużyć ze strony reżimów europejskiej skrajnej prawicy, lecz stawia na jednej płaszczyźnie motywacje takich ludzi, jak Roosevelt, Hitler czy Mussolini. Aby przywrócić właściwy kontekst i lepiej zrozumieć uczucia jego generacji, trzeba pamiętać o ogromnych stratach ludzkich w I wojnie światowej. Jak również o niedorzeczności, jaką dla Amerykanów jest pomysł angażowania się w walkę po drugiej stronie Atlantyku, tym bardziej, że państwa europejskie wcale nie są postrzegane jako demokracje, tylko jako kolonialne imperia, jedne bardziej ekspansywne od drugich. Dziwi jednak to, że potępia się w równej mierze rządy lewicowe, których polityka społeczna jest widoczna (jak *New Deal* w Stanach Zjednoczonych i reformy Frontu Ludowego we Francji) i skrajnie prawicowe reżimy faszystowskie, których tendencje ksenofobiczne są już znane.

Obejrzawszy te rysunki, nie będziemy zdziwieni tym, że po uzyskaniu dyplomu Columbii Reinhardt dołącza do zespołu gazety *New Masses*, najpierw jako rysownik, a następnie jako dyrektor artystyczny.

New Masses, 1936–1946

W latach 1935–1936 Reinhardt uzyskuje dyplom Columbii i postanawia kontynuować studia w dziedzinie malarstwa. Studiuje zatem w National Academy of Design oraz w American Artists School. Szybko znajduje swoją drogę artystyczną i zaczyna uprawiać abstrakcję w postaci kolaży i obrazów małego formatu. Już w roku 1936, roku jej powstania, dołącza do AAA (ang. American Abstract Artists),²³ która organizuje wystawy sztuki abstrakcyjnej. Paradoksalnie, podczas gdy akurat wtedy zaczyna się tak naprawdę jego praca jako artysty, jest to zarazem okres, kiedy tworzy on najwięcej rysunków, z których bardzo niewiele jest znanych lub po prostu możliwych do obejrzenia. Jego działalność jako rysownika stanowi zatem doskonały sposób połączenia zaangażowania politycznego, chęci uczestniczenia w życiu społecznym i potrzeby zarabiania na życie – stąd jego wejście do zespołu *New Masses*.²⁴ Młody człowiek jest cenną zdobyczą dla gazety: aktywista polityczny, absolwent prestiżowego uniwersytetu i znany rysownik. Reinhardt staje się wówczas (pod wieloma pseudonimami) bardzo płodnym autorem tej gazety związanej z amerykańską partią komunistyczną. Jego kompetencje i kultura artystyczna sprawiają, że zostaje nawet jej dyrektorem artystycznym i redaktorem graficznym. Pozostaje wierny linii redakcyjnej, która była zatem antywojenna do 1941 roku, po czym dokonuje radykalnego zwrotu i tworzy propagandowe proooseveltowskie rysunki i kolaże (w latach 1941–1946).

Rysunek reprodukowany na il. 8, odzwierciedlający marksistowską ideologię gazety, pokazuje trzy sytuacje, a jego komiczna zasada polega na tylko jednym podpisie: *You're a Menace to Civilization* odnoszącym się do wszystkich trzech. Następuje w ten sposób odwrócenie sytuacji na zasadzie oblanego polewacza. W pierwszej scenie król wytyka palcem postać, którą można zidentyfikować dzięki zarysowi miasta za jej plecami i tablicy *freemen's guild*. W drugiej to przedstawiciel gildii wskazuje palcem pracodawcę przedstawionego przed kompleksem przemysłowym z napi-

sem *capitalism*. W trzeciej z kolei to pracodawca wytyka palcem robotnika, który ma za sobą nowy kompleks budynków opatrzony słowem *socialism*. Ta mała ilustracja w prosty i inteligentny sposób ukazuje marksistowską interpretację historii, zbudowaną wokół walki klas i odwracania stosunków dominacji. Ten rysunek tworzy zatem w umyśle widza czwartą winietę – tę, na której robotnik uzyska władzę nad pracodawcą.

Aby móc wyrobić sobie pogląd na temat linii redakcyjnej *New Masses* w odniesieniu do ówczesnej sytuacji europejskiej, warto poznać opis pewnego rysunku Crocketta Johnsona,²⁵ innego abstrakcyjnego malarza, który odniesie sukces jako autor komiksów dzięki swojej serii *Barnaby*.²⁶ Na rysunku, wykonanym w mrocznym okresie paktu Ribbentrop-Mołotow, widzimy trzy postacie o jednakowej aparycji: tłuste, ubrane we fraki ze sroczym ogonem, w cylindry i maski oraz – to jedyny znak, który je odróżnia – w opaski na ramionach. Jedna niesie dolara, druga swastykę, a ostatnia funta szterlinga. To trio, uosabiające Stany Zjednoczone (lub przynajmniej Wall Street), nazistowskie Niemcy i Wielką Brytanię, tworzy gang włamywaczy gotowy wdrzeć się do mieszkania, na którego zasłonach widnieją sierp i młot. Plan inwazji na Związek Radziecki upada; trzy postacie chwieją się, po czym manifestują z afiszem: *Ten dom jest niesprawiedliwy dla włamywaczy*, a podpis głosi: *Międzynarodowa Unia Imperialistyczna*.²⁷ W okresie przedwojennym linia amerykańskiej partii komunistycznej, a w konsekwencji *New Masses*, polega na robieniu wszystkiego, co możliwe, by „utrzymać nasz kraj z dala od wojny europejskiej” oraz „informować i edukować masy na temat socjalistycznego programu wyjścia z tego kryzysu.”²⁸

Gazeta staje się zatem pieczęcią polityki izolacjonistycznej i zajadle atakuje tych wszystkich, którzy wzywają do zaangażowania, a w których pierwszym rządzie stoi Roosevelt. Ten ostatni wzywa do zmodyfikowania obowiązujących ustaw, aby móc udzielać materialnego wsparcia Anglikom (zaowocuje to ustawą Lend-Lease z 1941 roku). *New Masses* widzą w tych usiłowaniach

manipulację Wall Street (któremu inwestycje zbrojeniowe przynoszą korzyści) oraz ryzyko rozszerzenia się wojny.

Te właśnie poglądy odnajdujemy na dwóch następnych rysunkach Reinhardta. Na pierwszym (il. 10) zatytułowanym *War*, widzimy Roosevelta na ramionach awatara z Wall Street, ofiarowującego koszyk broni małej królowej Anglii. Robi to, stojąc nad przepaścią, na której dnie widnieje napis: *war*.²⁹

Rysunek reprodukowany na il. 11 *To Keep out of War* z 10 grudnia 1940 roku jest również dobrym przykładem skrajnie lewicowej retoryki w tej kwestii, zarazem znamionem dla stylu, jaki odnajdziemy później u Reinhardta, w którym podwojenie i *running gag* są formą typową w sposób interesujący – postacią na rysunku jest ów gruby, nieco schematyczny mężczyzna, lecz rysunki przygotowawcze pokazują, że rysownik rozważał możliwość, aby to Roosevelt posiadał rybiego szkieletu (il. 12).

Najwyraźniej patrzenie przez pryzmat walki klas powoduje głuchotę na poglądy Roosevelta, który wzywa do wojny państw demokratycznych z faszysmem. Lewica dokona zwrotu ideologicznego w czerwcu 1941 roku, po niemieckim najeździe na obszar sowiecki. Z przeciwników wojny komuniści stają się szybko interwencjonistami i „rozumieją” zagrożenie nazistowskie. Dla amerykańskiej opinii publicznej, która w sumie raczej mało interesuje się konfliktem, detonatorem stanie się oczywiście japoński atak na Pearl Harbor z 7 grudnia 1941 roku. Reinhardt oddaje się wtedy satyrycznym kolażom na temat Hitlera i Mussoliniego³⁰ i rozwija technikę łączącą kolaż i rysunek, którą odnajdujemy zarówno w planszach z *PM*, jak i w planszy reprodukowanej na il. 13: *Out of the Horse's Mouth*, która ilustruje rysunko-kolaże cytatami z Adolfa Hitlera (wyrażenie ‘wyjęte z końskiego pyska’ znaczy: z pewnego źródła, bezpośrednio od zainteresowanej osoby).

Przez cały ten okres Reinhardt, jak wielu innych, używa pseudonimów. Te przybrane nazwiska tłumaczą się dwojaką działalnością rysowników, którzy często przejawiają agresję wobec administracji amerykańskiej, pracując równocze-

śnie dla Work Progress Administration. Reinhardt jest zresztą jednym z niewielu artystów abstrakcjonistów, którym udało się uzyskać wsparcie FAP/WPA,³¹ i można zrozumieć, że w niestabilnej sytuacji lat 1930–1940 używa on pseudonimów, aby nie stracić tego drugiego zajęcia. Co oczywiście znaczy, że musi unikać obnoszenia się ze swoim sprzeciwem wobec polityki zagranicznej Roosevelta.

Kiedy pisałem pracę dyplomową, rysunek reprodukowany na il. 14 był jedynym rysunkiem Reinhardta wykonanym dla *New Masses*, skatalogowanym przez AAA; od tamtej pory Fundacja Ad Reinhardta zamieściła w internecie wiele nowych dokumentów.³² Tutaj chodzi o kartkę świąteczną, na której artysta składa życzenia różnym kategoriom osób. Oto teksty z tej kartki.

G.I. Joes, zdemobilizowanym, którzy wrócili do swoich kochanek: ciepłego mieszkania ze ścianami i półkami oraz toastu bożonarodzeniowego.

Urzędnikom Separation Center [centrum goszczącego zdemobilizowanych żołnierzy]: najlepszego jedzenia, jakie kiedykolwiek podawano w okresie wakacji oraz abonamentu *New Masses* – kiedy już będziecie w domu.

Facetom w mundurach, którzy czekają na statek, aby wrócić do USA: ten statek, który was odwiezie – zrobi to, jeżeli setki tysięcy cywilów i weteranów będą miały coś do powiedzenia.

Członkom sił zbrojnych w Chinach: Ameryka potrzebuje was tutaj. Wracajcie stamtąd z pomocą nas wszystkich.

Tym wszystkim, którzy w Boże Narodzenie są w domu: nasza robota polega na tym, że walczymy o pokój w tej epoce atomowej (*God save the mark* oraz specjalistę od klisz *New Yorkera*).

Ten rysunek nie jest opatrzony datą. Naszą uwagę zwróciło najpierw otwarte odwołanie się do *New Masses*, których abonamentu życzy się zwol-

nionym ze służby żołnierzom. Jeśli chodzi o datowanie, to styl i odniesienie do Bożego Narodzenia świadczą o tym, że chodzi o kartkę świąteczną. Przywołanie epoki atomowej i żołnierzy w trakcie repatriacji może sugerować, że jest to zima roku 1945, po kapitulacji Japonii i nazistowskich Niemiec. Dziwna jest wzmianka o siłach zbrojnych w Chinach, tym bardziej, że na rysunku, jaki towarzyszy temu zdaniu, widnieje wzgórze z wybuchami, co wygląda na wciąż toczone walki. Żołnierz wygląda dokładnie tak samo, jak ten, który czeka na repatriację, można więc przypuścić, że chodzi o G.I.; a przecież wydaje się, że żaden żołnierz amerykański nie walczy w tym czasie w Chinach. Ostatni nawias jest zabawny. Można z niego oczywiście wyczytać bezpośredni atak na *New Yorkera*,³³ wielką ilustrowaną gazetę amerykańską o politycznej orientacji o wiele bardziej centrowej. Gra słów Reinhardta jest trudna do przełożenia: *God save the mark* to okrzyk brytyjskich łuczników, rezerwującym sobie cel, okrzyk ten stopniowo stał się ironicznym wyrażeniem odnoszącym się do sytuacji, kiedy ktoś chybia celu.³⁴

Współpraca Reinhardta z *New Masses* ustaje po wojnie i tak kończy się jego kariera rysownika prasowego. Jest to koniec dość nagły, zważywszy na jego ponad dziesięcioletnie zaangażowanie polityczne. Można to interpretować na różne sposoby. Rok 1946 jest w życiu Reinhardta przełomowy. To oczywiście powrót do życia cywilnego (artysta został wcielony do marynarki w 1945 roku, dzięki czemu nie zaznał frontu), lecz będzie to przede wszystkim eksplozja jego kariery artystycznej, rok jego pierwszej wystawy indywidualnej oraz początek wieloletniej przyjaźni z nowojorską galerzystką Betty Parsons. Ale rok 1946 to również początek zimnej wojny i przemówienie Winstona Churchilla na temat żelaznej kurtyny.³⁵ Nawet jeżeli trzeba prawdopodobnie poczekać do roku 1948 i blokady Berlina i/lub do roku 1950 i wojny koreańskiej oraz mcarthyzmu, aby amerykańska opinia publiczna stała się bezwarunkowo antykomunistyczna, to przecież można sobie wyobrazić, że zaangażowania marksistowskie mogły hamować karierę. Skądinąd, w tym samym okre-

sie Reinhardt zaczyna również współpracować z gazetą *PM*, która pozwala mu nadal tworzyć rysunki. Te jednak zmieniły treść, skoro seria *How to Look at* traktuje wyłącznie o sztuce. Reinhardt ma wszelkie powody do optymizmu, jeśli chodzi o swoją przyszłość jako artysty i wydaje się, że jest to odpowiedni moment, by przestać tworzyć pod pseudonimem i poświęcić się całkowicie formie rysunku dającej się pogodzić z jego plastycznymi zainteresowaniami.

Jednak współpraca z *PM* potrwa krótko, zaledwie ponad rok. W planszach z tego czasu odnajdujemy cały radykalizm, jaki Reinhardt wykazywał w dziedzinie polityki. I można sobie wyobrazić, że powtarzające się ataki na sztukę figuratywną w ogóle, podobnie jak liczne ataki *ad hominem* wymierzone w wielu malarzy, mogły w końcu irytować jego redakcję i czyniły jego plansze coraz bardziej niezrozumiałymi dla czytelników. Niemniej można w nich znaleźć perełki humoru i pomysłowości graficznej wraz z często przepięknym połączeniem rysunku i kolażu. Zwolnienie z *PM* oznacza niemal koniec jego działalności jako rysownika. Później publikować będzie jeszcze sporadycznie trochę plansz. Nie oznacza to, że rysunki są źle przyjmowane – w 1950 roku plansza *Museum Landscape*, opublikowana w pierwszym numerze czasopisma *Trans/formation*, odniesie duży sukces. Ten duży rysunko-kolaż, który stanowi krytykę i parodię corocznej wystawy w Whitney Museum, trafi zresztą do jego zbiorów w 1961 roku.³⁶

Jednak twórczość graficzna Reinhardta stopniowo zamiera, między rokiem 1952 a 1961 publikuje on tylko cztery plansze, wszystkie w *Art News*. W wywiadzie z Reinhardtem przeprowadzonym przez Bruce'a Glasera artysta w taki sposób wyjaśnia swoje stopniowe wycofywanie się z rysunku:

Od dawna nie robiłem już rzeczy satyrycznych czy rysunków, gdyż to nie wydaje się już możliwe. Świat sztuki nie jest już podatny na satyrę. Myślę, że niewiele się już w nim dzieje poza biznesem, a to nie jest

bardzo zabawne. Dziesięć czy dwadzieścia lat temu (a może było to jeszcze o wiele dawniej) artysta mógł nazwać innego artystę starą kurwą. To nie jest już możliwe.³⁷

Reinhardt nie tłumaczy zatem tego wycofania brakiem ochoty, lecz zmianą klimatu, brakiem możliwości. Nawet jeśli w jakiś sposób pisanie zastępuje uprawianie kolażu i rysunku z podpisami, to w korespondencji Reinhardta z Hessem znajdujemy oznaki chęci powrotu do tych praktyk graficznych.³⁸

Jednak ewolucja Ameryki z lat 1950–1960 w kierunku dumnej i zażarcie antykomunistycznej, nie za bardzo sprzyja krytyce społecznej i pewnej formie humoru, podobnie jak *inside jokes* czy szpile, które Reinhardt kieruje do niektórych kolegów po fachu, zmieniają status wraz z ich nowo zdobytą sławą. Wielu młodych niepokornych artystów abstrakcyjnych, członków skrajnej lewicy amerykańskiej, stało się teraz artystami uznanymi i przynależą do inteligencji. Np. Willem De Kooning, który zaznał najokropniejszej nędzy i z którym Reinhardt dzielił przez pewien czas pracownię, stał się teraz supergwiazdą. Podobnie jak Robert Motherwell czy Mark Rothko. Reinhardt też zaznaje sławy, choć o wiele skromniejszej w porównaniu z tymi dawnymi znajomymi, którzy zostaną połączeni wspólną etykietką ekspresjonistów abstrakcyjnych. Nadal reprezentowany przez Betty Parsons, jest profesorem w Brooklyn College, a jego gościnne wykłady cieszą się dużym powodzeniem (Joseph Kosuth będzie pod dużym wrażeniem jednego z nich).

Zadziwiające jest to, że rysunki Reinhardta tak długo pozostawały w cieniu. Najwyraźniej istnieje jakaś obawa przed uznaniem młodzieńczych zaangażowań artysty, które on sam starał się w miarę możliwości otaczać dyskrecją. Lecz brak badań nad tym tematem pokazuje również, że nadal traktuje się powszechnie artystyczne prace graficzne jako nieprzynależne do historii sztuki, a rozróżnienie między *high art* i *low art* nadal ciąży nad spojrzeniem krytyków i historyków (można tutaj przypomnieć, jak niewielkie

znaczenie przywiązywano do rysunków prasowych Duchampa – innego tematu, który mógłby stać się przedmiotem przyszłych badań). A przecież te młodzieńcze prace rzucają nowe światło na myśl Reinhardta, jaką sformułował w artykule *Art as Art* z 1962 roku.³⁹ Poszukiwanie dzieła, które nie miałyby innego tematu prócz niego samego, ostentacyjna odraza wobec wszelkiej formy subiektywizmu lub funkcji sztuki może wydawać się paradoksem u byłego aktywisty, który wprzął rysunek w służbę swym ideałom. Ale nie jest już tak paradoksalna, jeżeli wyobrazimy sobie gorzki zawód Reinhardta wówczas, kiedy uświadamia sobie, że w wielu punktach się mylił. Zresztą, nawet jeżeli cel dzieła przestaje być rewolucyjny w politycznym znaczeniu tego słowa, to przytoczona w artykule argumentacja pozostaje zakotwiczona w dialektycznej interpretacji historii i mocno antyrynkowa; można by tu mówić o logice postmark-sistowskiej. Jednak w tym artykule, podobnie jak w innych, odnajdujemy ten sam zjadliwy humor.

Jedyną walką w sztuce jest walka artystów przeciwko artystom, artyści przeciwko artyście, artyści-jako-artysty w- i przeciwko artyście-jako-człowiekowi, – zwierzęciu lub – roślinie. Artyści, którzy twierdzą, że ich dzieło wzięło się z natury, z życia, z rzeczywistości, z ziemi lub z nieba, jak „zwierciadła duszy,” „odbicia losów” lub jak „narzędzia wszechświata,” którzy majstrują unacznienia „nowych obrazów człowieka” – figur i „natury-w-abstrakcji” – są subiektywnie i obiektywnie albo łajdakami, albo nieukami. Sztuka „figuratywna” lub „ilustracyjna” nie jest jedną ze sztuk pięknych. Artysta, który uprawia lobbying i traktuje siebie „jako wytwór okoliczności,” lub który czyni ustępstwa jako ofiara losu, nie jest artystą sztuk pięknych. Nikt nie zmuszał nigdy artysty do bycia czystym.

*

Niniejszy artykuł powstał na podstawie pracy dyplomowej obronionej w École Supérieure Nationale des Beaux-Arts w Paryżu w roku 2011.

Przypisy

- ¹ Cyt. za: Alexander Alberro and Patricia Norvell, red. *Recording Conceptual Art: Early Interviews with Barry, Huebler, Kaltenbach, LeWitt, Morris, Oppenheim, Siegelau, Smithson, Weiner by Patricia Norvell* (Berkeley, CA: University of California Press, 2001), 109.
- ² *PM* było gazetą nowojorskiej lewicy, wydawaną w latach 1940–1948.
- ³ Katalog wystawy *Ad Reinhardt*, Galeries Nationales du Grand Palais, Paryż, 22 maja–2 lipca 1973 (Paris: Centre national d'art contemporain, 1973), 37.
- ⁴ Zob. biografię: "Schapiro, Meyer," *Dictionary of Art Historians* pod redakcją Lee Sorensena i Monique Daniels, et al. Duke University, Encyclopedia, online, 2000. <https://arthistorians.info/schapirer/>.
- ⁵ *The Columbia Jester*, lub po prostu *Jester*, istnieje od 1901 roku i nadal wychodzi. Można sobie wyrobić pojęcie o dzisiejszym magazynie, wchodząc na stronę: <https://issuu.com/jesterofcolumbia>.
- ⁶ *Ad Reinhardt papers, 1927–1968*. Archives of American Art, Smithsonian Institution. Columbia Scrapbook, Box 5, Folder 1: 1932–1935; box-5-folder-1. <https://www.aaa.si.edu/collections/ad-reinhardt-papers-5659/series-5/>
- ⁷ W jego notesie znajdziemy wiele stron poświęconych licznym artykułom, które reprodukuje ten rysunek. Zob. ibidem, 70–73.
- ⁸ Child Labor Amendment było propozycją mającą zmodyfikować konstytucję amerykańską w celu „ograniczenia, uregulowania i zakazania pracy osób poniżej osiemnastu lat.” Broniona przez deputowanego Israela More'a Foster'a propozycja została przyjęta przez Kongres Stanów Zjednoczonych w roku 1924. Aby wejść w życie, poprawka ta musiała zostać ratyfikowana co najmniej przez trzy czwarte spośród pięćdziesięciu stanów amerykańskich, co wciąż nie nastąpiło, ponieważ Kongres nie wyznaczył stanom ostatecznego terminu ratyfikacji (lub odrzucenia) tej ustawy, co tłumaczy fakt, że ta debata dotarła do Nowego Jorku dopiero w roku 1935, czyli jedenaście lat po przegłosowaniu w Kongresie.
- ⁹ Nicholas Murray Butler (1862–1947) był prezydentem Uniwersytetu Columbia od roku 1902 do 1945, a prezesem fundacji Carnegie Endowment for International Peace [Carnegie na rzecz pokoju między narodami], od roku 1925 do 1945. Wraz z Jane Adams otrzymał Pokojową Nagrodę Nobla w roku 1931. Jest to także ważny członek Partii Republikańskiej, przegrany kandydat na stanowisko wiceprezydenta przy Williamie H. Taftcie w 1912 roku. Więcej informacji w biografii (po angielsku) na stronie: <https://www.nobel.prize.org>.
- ¹⁰ *Ad Reinhardt papers, 1927–1968*, 68.
- ¹¹ Cały ten dokument można znaleźć tutaj: <https://archive.org/details/StudentsFightWar> [dostępny 30.11.2024].
- ¹² Więcej szczegółów dotyczących historii NSL zob. Robert Cohen, *When the Old Left Was Young: Student Radicals and America's First Mass Student Movement, 1929-1941* (New York, NY: Oxford University Press, 1993).
- ¹³ Vanguard Press, 1932.
- ¹⁴ Chodzi znów o prezydenta Uniwersytetu Columbia.
- ¹⁵ Huey Pierce Long (1893–1935), przezywany "The Kingfish" był politykiem francusko-amerykańskim, populistą i secesjonistą, przedstawianym przez przeciwników jako główna postać amerykańskiego faszyzmu w okresie międzywojennym: zob. Wikipedia.org.
- ¹⁶ Herbert Hoover (1874–1964), poprzednik Roosevelta.
- ¹⁷ National Recovery Administration – utworzona przez Roosevelta w celu ożywienia gospodarki amerykańskiej, nie należy mylić jej z inną NRA, ponurą National Rifle Association.
- ¹⁸ *Ad Reinhardt papers, 1927–1968*, 60.
- ¹⁹ Nieprzetłumaczalna gra słów, która znaczy: „Stypendia, a nie pola walki.”
- ²⁰ Szkolenie wojskowe nie jest edukacją.
- ²¹ Zjednoczeni przeciw imperializmowi.
- ²² Ręce precz od Abisynii.
- ²³ American Abstract Artists, „a democratic artist-run organization founded in 1936 in New York City to promote and foster understanding of abstract and non-objective art.” <http://www.americanabstractartists.org/>.
- ²⁴ *New Masses* (1926–1948) były gazetą marksistowską, zbliżoną do amerykańskiej partii komunistycznej; miała ona liczne grono czytelników po roku 1929 w okresie Wielkiej Depresji, gdy publiczność chłoneła jej poglądy. Aby lepiej poznać tę publikację, warto przeczytać artykuł w *The Time* na jej temat: <https://time.com/archive/6655143/the-press-new-masses/> lub artykuł na stronie *Current Affairs*: <https://www.currentaffairs.org/news/2023/12/the-old-left-renaissance-of-the-new-masses-magazine>. Zdygitalizowane numery magazynu można teraz odnaleźć tutaj: <https://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/serial?id=newmasses>.
- ²⁵ Jeśli chodzi o dwa następne rysunki, przytaczamy ich opis autorstwa Michaela Corrisa, *Ad Reinhardt* (Chicago: University of Chicago Press, 2008), 43–44.
- ²⁶ Aby dowiedzieć się więcej o tym drugim artyście i jego żonie Ruth Krauss, z którymi Reinhardt pracował jako ilustrator, zob. *Crockett Johnson and Ruth Krauss: How an Unlikely Couple Found Love, Dodged the FBI, and Transformed Children's Literature* (Jackson, MS: University Press of Mississippi, 2012).

- ²⁷ *New Masses*, 26 grudnia 1939, plansza Crocketta Johnsona, s.18
- ²⁸ Philip J. Jaffe, *The Rise and Fall of American Communism* (New York: Horizon Press, 1975).
- ²⁹ *New Masses*, styczeń 1941, 6; zob. też duży rysunek innego, broniącego tej samej linii autora, Groppera, w numerze z 15 kwietnia 1941 roku.
- ³⁰ Zob. konferencję w Library of Congress w 2008 roku: <http://www.loc.gov/today/pr/2008/08-042.html>.
- ³¹ Więcej szczegółów na temat FAP/WPA oraz *New Deal* – zob. stronę Fundacji Roosevelta, która reprodukuje wiele ówczesnych dokumentów <https://www.fdrlibrary.org/art-detail>; na temat Reinhardta w tym okresie zob. Lucy R. Lippard, *Ad Reinhardt* (New York: Harry N. Abrams, 1982), lub w wersji skondensowanej: przeczytaj jego notę biograficzną na stronie MOMA: http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=4856/.
- ³² Aby zobaczyć galerię poświęconą rysunkom Reinhardta na stronie Fundacji Ad Reinhardta: <https://adreinhardt.foundation.org/archive/#commercialwork/magazines/nma>.
- ³³ *New Yorker* jest amerykańskim tygodnikiem ilustrowanym założonym w 1925 roku. Uznawany za miarodajny w środowisku intelektualnym, jest też bardzo ceniony za swoje rysunki. Zob. jego stronę internetową: <http://www.newyorker.com/>.
- ³⁴ Więcej informacji na temat tego wyrażenia zob.: <https://languagehat.com/god-save-the-mark/>.
- ³⁵ 5 marca 1946 roku, przemówienie Winstona Churchilla w Westminster College, Fulton.
- ³⁶ *Ad Reinhardt papers, 1927–1968*. Archives of American Art, Smithsonian Institution. Published Cartoons by Reinhardt, undated, circa 1936–circa 1960, Box 4, Folder 5, s.3 i 4. <https://www.aaa.si.edu/collections/ad-reinhardt-papers-5659/series-4/box-4-folder-5>.
- ³⁷ Bruce Glaser, „An interview with Ad Reinhardt,” 1966, w *Art-as-Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt*, 1975, redakcja i wstęp Barbara Rose (Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1991), 14.
- ³⁸ W liście Reinhardta do Toma Hessa z 13 stycznia 1964 roku (il.15) możemy przeczytać: „Być może powinienem zrobić jakiś zeszyt na »strajk«, »strajk artystów«, underground, jako ilustrację do mojej sztuki. A gdybym to również wykorzystał, aby »zaadaptować« jedną z moich dawnych mandali?” Zob. też: Jarret Earnest, „Ad Reinhardt and *The Shape of Time*,” *Brooklyn Rail*, <https://brooklynrail.org/2014/01/ads-thoughts-and-practices/ad-reinhardt-and-the-shape-of-the-time/>.
- ³⁹ Ad Reinhardt, „Art-as-Art,” 1962, w *Art-as-Art*, 55.

Bibliografia

Biogramy i katalogi wystaw:

Baro, Gene. *Twelve American Masters of Collage*. New York: Andrew Crispo Gallery, 1977.

Brogowski, Leszek. *Ad Reinhardt, peinture moderne et responsabilité esthétique*. Chatou: La Transparence, 2011.

Corris, Micheal. *Ad Reinhardt*. London: Reaktion Books, 2008.

Hess, Thomas B. *The Art Cartoons and Satyre of Ad Reinhardt*. Düsseldorf, Rome: Kunsthalle Düsseldorf, Malborough Rome, 1975.

Inboden, Gudrun i Thomas Keller. *Ad Reinhardt*. Stuttgart: Staats Galerie, 1985.

Kosuth, Josef. „A. Reinhardt, J. Kosuth, F. Gonzales-Torres. Symptoms of Interference.” *Art & Design Profile* 34, Hoboken: Wiley, 1994. Choć został opublikowany przez magazyn o sztuce, jest w istocie katalogiem wystawy (tak samo, jak katalog opublikowany przez magazyn *Beaux-Arts*).

Lippard, Lucy. *Ad Reinhardt*. New York: Harry N Abrams, 1982.

Pacquement, Alfred. *Ad Reinhardt: Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 22 mai-2 juillet 1973*. Paris: Centre national d'art contemporain, 1973.

Ilustracje Ad Reinhardta:

Benedict, Ruth i Gene Weltfish, „The Races of Mankind.” *Public Affairs Pamphlet*, no. 85 (1943).

Krauss, Ruth. *A good Man and his good wife*. New York: Harper & Brothers, 1944.

Kontekst:

Cohen, Robert. *When the Old Left was young*. Oxford: Oxford University Press, 1993.

Harris, Reed. *King Football*. New York: Vanguard Press, 1932.

Jaffe, Philip J. *The Rise and Fall of American Communism*. New York: Horizon Press, 1975.

Artykuły, druk:

Cueff, Alain. "Ad Reinhardt, visible, invisible." *Beaux-Arts Magazine*, no. 94 (Octobre 1991): 77-83.

Savinel, Christine. "Ad Reinhardt: la valeur du détachement. suivi de trois textes d'Ad Reinhardt." *Cahiers du Musée d'Art Aoderne*, no. 49 (1994): 58-89.

Online:

Helfand, Jessica. *Ad Reinhardt, graphic designer*, *Design Observer*, 17 May 2007, <https://designobserver.com/ad-reinhardt-graphic-designer/>

Strickland, Carol Betty. *Parson's 2 Lives, She Was Artist, Too*, *New York Times*, 28 June 1992, http://prod-images.exhibit-e.com/www_alexandergray_com/Parsons_New_York_Times_1992_06_28.pdf

Woodward, Richard B. *Ad Reinhardt, Newspaper Cartoonist: The Abstract Double Agent*. *New York Times*. 21 December 2003, <https://www.nytimes.com/2003/12/21/arts/art-architecture-ad-reinhardt-newspaper-cartoonist-the-abstract-double-agent.html>

Biblioteki online:

Archives of American Art

<http://www.aaa.si.edu/>

Ad Reinhardt Foundation

<https://adreinhardtoundation.org/>

Franklin D. Roosevelt Presidential Library and Museum

<https://www.fdrlibrary.org/home> (dla wszystkich informacji na temat administracji i zasad New Deal / Nowego Ładu)

Inne:

New Yorker

<http://www.newyorker.com/>. Ad Reinhardt jest bohaterem kilku komiksów z tego magazynu: <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/ad-reinhardts-cartoons>