

# Margaux VERDET

## AD REINHARDT: OKO ODPOWIEDZIALNE. PERCEPCJA I ZAANGAŻOWANIE WIDZA W KOLAŻACH Z 1946 ROKU

Od chwili pierwszej wystawy *Armory Show* w roku 1913, gazety amerykańskie publikują wiele karykatur przedstawiających widza jako personifikację zbiorowej niepewności w obliczu innowacji sztuki nowoczesnej. Bezpośrednio po zakończeniu II wojny światowej, społeczeństwo amerykańskie wciąż zastanawia się, jak należy odbierać dzieła sztuki nowoczesnej, zwłaszcza gdy są one abstrakcyjne.<sup>1</sup> Po roku 1945 Ad Reinhardt chwytą się tej kwestii edukowania publiczności, podczas gdy jego aktywność jako grafika jest tuż po wojnie w szczytowym punkcie. Wykorzystuje swoje kompetencje, by udzielać odpowiedzi za pośrednictwem prasy. Starając się sformułować ‘właściwą’<sup>2</sup> definicję sztuki, publikuje w magazynie *PM* od 27 stycznia 1946 do 5 stycznia 1947 roku serię ‘stron artystycznych’ (*art-pages*),<sup>3</sup> przy czym termin ten oznacza pełne strony, na których występują obok siebie ‘rysunko-kolaże’ – asamblaże rysunków i kolaży. Skupimy się na wybranych stronach artystycznych pochodzących z tego zbioru dwudziestu czterech strony artystycznych, aby zrozumieć, jak to się dzieje, że zwracanie uwagi na widza odgrywa pierwszoplanową rolę w definiowaniu sztuki nowoczesnej. Wynika to, po pierwsze, z uznania

aktywności widza za aktywność sensotwórczą, a po drugie – z analizy narządu wzrokowego na rysunkach Reinhardta, który przyznaje wzrokowi centralne miejsce w refleksji ontologicznej nad malarstwem.

### Oglądany przez malarstwo: rola uczestnicząca nowoczesnego obserwatora

Swoimi rysunkami Reinhardt próbuje odpowiedzieć na te pytania dotyczące sposobu odbierania sztuki nowoczesnej oraz recepcji obrazów abstrakcyjnych. Rysowanie odbiorców dzieł nowoczesnych świadczy o uwadze, jaką zwraca na ich wrażliwość. Pokazuje publiczność, której zadaniem jest zastanawianie się nad własnym statusem jako widza. Pokazuje ją również w postaci aktywnej jednostki, która rozumie pojęcie sztuki abstrakcyjnej, zwielokrotniając jej ciało wokół obrazu kubistycznego na rysunku zatytułowanym *How to Look* opublikowanego 12 maja 1946 roku.<sup>4</sup> Za pomocą sztuczek graficznych Re-

Reinhardt stara się wprowadzić ten malarski modus do świadomości zbiorowej oraz do historii sztuki amerykańskiej – na tym samym rysunku obok abstrakcyjnego obrazu stoi na ziemi flaga Stanów Zjednoczonych. Na tej samej stronie, opublikowanej 15 grudnia 1946 roku, trzy tematy zostają poruszone następującymi tytułami: *How to Look at Creation*, *How to Look at 3 Current Show* oraz *How to Look at a Theme*, wraz z napisem pośrodku: „Dlaczego artysta maluje? Co to oznacza? Nie możemy zastanawiać się i myśleć za was, lecz spróbujemy pomóc wam zrozumieć, co oglądacie, a więc przedstawić coś samodzielnie.”<sup>5</sup>

Te edytorskie apostrofy lub te przedstawienia widza są zachętami do estetycznego doświadczania abstrakcyjnego dzieła sztuki, ponieważ Reinhardt świadomy jest zmiany paradygmatu percepcyjnego, jaką wywołało pojawienie się sztuki abstrakcyjnej, nad czym zastanawia się wielu mu współczesnych. Karykatury przywołują np. pojęcie ‘optyczności’ wypracowane przez krytyka Clementa Greenberga (1909–1994). W 1948 roku ogłasza on tekst pod tytułem „Malarstwo Modernistyczne” i kładzie podwaliny pod definicję malarstwa nowoczesnego, które określa mianem ‘redukcji modernistycznej,’ mając na myśli sztukę, której dotyczą wyłącznie składniki obrazu. Postrzega ową tendencję modernistyczną jako rozwinięcie sztuki wyłaniającej się pod koniec dziewiętnastego stulecia w Europie i mającej swoją kontynuację w Stanach Zjednoczonych na początku dwudziestego wieku. Przedstawia ten rozwój jako ewolucję nieuchronną i nieodwracalną, w której każda sztuka stara się zgłębiać swój odrębny język, to, co tylko jej jest właściwe.<sup>6</sup>

Tymczasem teoria ta, odciskająca swoje piętno na amerykańskim życiu artystycznym drugiej połowy dwudziestego wieku, neguje ciało obserwatora i postuluje powrót do optyczności, aby zdefiniować teoretyczny cel malarstwa, do którego może prowadzić zniwelowanie malarstwa abstrakcyjnego. Zaleca ona na przykład złudzenie optyczne i krytykuje obrazy monochromatyczne, uznając, że w tym stadium abstrakcja przestała być sztuką. Greenberg promuje np. takiego artystę,

jak Mark Rothko (1903–1970), który w 1946 roku tworzy swoje pierwsze *Multiforms* – mgliste formy w różnych kolorach, komponujące przestrzeń za pomocą gry kontrastem. Reinhardt oświadcza w roku 1963, że obraz abstrakcyjny nie musi mieć kontrastu kolorów, kompozycji.<sup>7</sup> Neutralność obrazu miałaby umożliwiać widzowi zgodne z nim odczytywanie znaczenia. Np. przeciwstawia sobie dwa typy malarstwa: to, które jest związane ze światem, światem zewnętrznym lub subiektywnością artysty, oraz to, które koncentruje się na własnych środkach, utożsamiając je. To pierwsze – z autorytarnym modelem społecznym, a to drugie – z demokratycznym modelem społecznym.

Na ‘stronach artystycznych’ pojawiają się liczne satyry wymierzone w aktorów ówczesnej sceny artystycznej. Krytyk, artysta i widz pojawiają się w różnych karykaturalnych postaciach, równocześnie po to, by demaskować, ganić i charakteryzować aktorów amerykańskiej sfery kulturalnej. Reinhardt, wykorzystując klasyczne kody mimetyzmu czy figuracji ukazuje na nich figurę widza, nawołującą do krytycznego dystansu wobec dzieła sztuki. W ten sposób każde dzieło, które zachowuje ten związek z rzeczywistością, jest kojarzone przez Reinhardta z pewnym autorytetem artysty, mającego w nim przedstawiać swój światopogląd, a widz jedynie go przyjmuje. Postać artysty jest ukazana w *How to Look at an Artist*, opublikowanym 7 kwietnia 1946 roku,<sup>8</sup> oraz w *How to Look*, gdy niesie obraz ze swoją podobizną i deklamuje: ‘To jestem ja!,’ ‘To mój styl!’ Reinhardt odrzuca pojmowanie obrazu jako okna na świat, ponieważ zawiera on tylko jeden punkt widzenia na ów świat – punkt widzenia artysty, a zapomina o osobie, która na niego patrzy.

Na ‘stronie artystycznej’ *How to Look at an Artist* rozpoznajemy także postać krytyka, który wskazuje postać artysty. Krytyk stoi, wyniesiony na grecką kolumnę mieszanego porządku, wymachując przedstawiającym go obrazem. Kreski wskazują kierunek jego dążenia ku boskim niebiosom, symbolizowanym przez anioła i obłoki. Z wysokości kolumny artysta góruje nad światem człowieka, światem, do którego już nie

należy, a który jest narysowany w perspektywie. Krytyk prezentuje dwa oblicza, jedno zachęcająco uśmiechnięte i skierowane w stronę artysty, a drugie – wygłaszające zdania przeciwko sztuce abstrakcyjnej. Reinhardt krytykuje tutaj malarstwo, które nie zerwało więzi łączącej je ze światem zewnętrznym, oraz artystów, wynoszonych ponad człowieka za sprawą reklamy uprawianej przez krytyków. Wytyka mechanizm preceniania statusu artysty, zapoczątkowany w renesansie po to, by oddzielić sztukę od rzemiosła. W ten sposób twórczość artystyczna jest przyrównywana do pierwotnego boskiego aktu stworzenia, a tym samym geniusz Boga zostaje przypisany malarzom. Widz mógłby zatem odkrywać prawdę boską objawianą przez dzieła sztuki. Według Reinhardta renesans jest tym okresem historycznym, który wytwarza wertykalny i autorytarny stosunek pomiędzy artystą i widzem, przy czym ten pierwszy stoi wyżej od drugiego.<sup>9</sup>

Jak stwierdza Jean Paulhan (1884–1968), nowoczesność dokonuje „dziwnego odwrócenia,”<sup>10</sup> gdy chodzi o funkcję widza. W książce *La Peinture cubiste*, opublikowanej w 1913 roku, Paulhan uważa, że w epoce nowoczesnej „już nie widz pyta obrazu, lecz obraz pyta widza: co przedstawiasz?”<sup>11</sup> Jego książka nie została przetłumaczona, a ponieważ Reinhardt jej nie posiadał (co poświadcza inwentarz jego biblioteki) nie czytał po francusku i nie odwoływał się do niej w swoich notatkach, zadziwiająca może się nam wydać jej zbieżność z rysunkiem amerykańskiego artysty. Przesłuchanie, jakiemu obraz poddaje widza, przywodzi bowiem na myśl winiętę Reinhardta (zamykającą stronę artystyczną *How to Look at a Cubist Painting*), opublikowaną 27 stycznia 1946 roku.<sup>12</sup> Pierwszy rysunek ukazuje tam widza pytającego abstrakcyjny obraz o to, co przedstawia, drugi zaś daje życie obrazowi, do którego zostały dodane oczy, usta, nogi i ręce, aby mógł zapytać widza, co on przedstawia.

Ta zbieżność potwierdza nam nowoczesne niepokoje artystów. W przeszłości obraz był oknem, które ukazywało widok świata, potem nowoczesny obraz zbliżył się do widza i zaczął

zadawać mu pytania. Przechodzimy od reprezentacji do prezentacji w tym sensie, że malarstwo prezentuje się w swojej istocie światu bardziej, niż go przedstawia. Przysługuje mu pełnoprawne istnienie, a w konsekwencji to widz musi określić się wobec niego.

Reinhardt wykazuje, że ‘odwrócenie’ rzeczywiście następuje w nowoczesności. Jednak według niego, niektórzy artyści (w obrębie samej sztuki nowoczesnej) trwają w postawie odziedziczonej po epoce klasycystycznej i nie starają się zmienić funkcji widza. W ten sposób zachowują władzę nad publicznością. Domagając się ‘optyczności’ sztuki modernistycznej, Clement Greenberg zapewnia epoce modernizmu status i wartość Wielkiej Sztuki. Sztuka i nowoczesny artysta mieliby w ten sposób zachować pewien autorytet. Według Reinhardta sztuka nowoczesna odwraca taki despotyczny stosunek, wyostrowając ten wymiar dzieła, który skłania widza do odbycia drogi skopicznej, tzn. drogi wywoływanej przez popęd, uruchamiający dialektykę między oglądaniem a byciem oglądanym. Według winiety „Co przedstawiasz?” Reinhardt wydaje się przypisywać źródło tego pędu obrazowi abstrakcyjnemu.

5 maja 1946 roku publikuje w *PM* identyczny rysunek, na którym obraz pyta tym razem wielu widzów, co przedstawiają oni wszyscy.<sup>13</sup> Widzowie są zatem oglądani przez obraz oraz zmuszeni określić się etycznie i zdefiniować swoją funkcję w stosunku do niego. Obraz jest przedmiotem, a widz – podmiotem myślącym. Następnie obraz staje się podmiotem, który zadaje pytanie widzowi, po to, aby z kolei widz nie stał się przedmiotem.

W ten sposób Reinhardt ukazuje widza jako istotę nowoczesną, której percepcja ewoluowała za sprawą innowacji artystycznych i naukowych. Sztuka nowoczesna uwzględniła to nowe ciało społeczne. Reinhardt zachęca więc widza do aktywnej percepcji i do zajęcia stanowiska etycznego wobec sztuki abstrakcyjnej. Po pierwszych sześciu „stronach artystycznych” opublikowanych w *PM*, które zwracają szczególną uwagę na funkcję widza, refleksja nad aktem patrzenia pojawia się poczynając od dziesiątej publikacji,

*How to Look at Things through a Wine Glass*, opublikowanej 7 lipca 1946 roku.<sup>14</sup> Reinhardt jest świadomy tego dystansu między widzem a dziełami sztuki. Oko i percepcja wizualna pojawiają się zatem często w jego twórczości graficznej, włączając widza w rozumienie i refleksję nad dziełem nowoczesnym.

## Oko – sensotwórczy organ umysłu

Rysunek oka często pojawia się na ‘stronach artystycznych’ magazynu *PM* w latach czterdziestych, a wraz z nim pojawia się zagadnienie percepcji wzrokowej. Np. oko z jego nerwowym układem optycznym jest ukazane w odcinku *How to Look at Looking*,<sup>15</sup> opublikowanym 21 lipca 1946 roku, potem puentylistyczne oczy pojawiają się w odcinku zatytułowanym „Wydział oka umysłu” w *How to Look at a Good Idea*, opublikowanym 4 sierpnia 1946 roku.<sup>16</sup> Zwróćmy uwagę na tytuły *art pages* publikowanych w *PM* w latach 1946–1947, poczynając od *How to Look*, co możemy przetłumaczyć jako: *Jak widzieć* lub *Jak patrzeć*. Widzenie jest u Reinhardta zmysłowym układem percepcyjnym, który odgrywa pierwszoplanową rolę w poszukiwaniu definicji malarstwa nowoczesnego, co znajduje wyraz w przedstawieniach narządu wzrokowego i układu nerwowego oka.

O ile percepcja wzrokowa jest ważnym zagadnieniem w historii filozofii, o tyle nieliczni są badacze, którzy interesowali się okiem jako narządem. Tymczasem Maurice Merleau-Ponty (1908–1961) posłużył się tym organem w refleksji nad widzeniem w książce *Oko i Umysł [L'Œil et l'Esprit]*<sup>17</sup> z roku 1964. Owo cielesne oko jest deprecjonowane z punktu widzenia wiedzy czy poznania bytu w tradycji filozoficznej. Według Platona byt przynależy do świata Idei, jedyne, który jest umysłowo pojmowalny. Od tego czasu filozofowie przez długi czas nie doceniali widzenia zmysłowego zarówno na płaszczyźnie epistemologicznej, ponieważ zmysły nas oszukują i pogrążają w złudzeniach, jak i na płaszczyźnie ontologicznej, gdyż nie dają nam one dostępu do świata. Mer-

leau-Ponty stara się zmienić klasyczny stosunek w filozofii między poznającym podmiotem i poznawanym przedmiotem. Uważa, że fenomenologia percepcji jest ontologiczną rehabilitacją zmysłowości i stara się nadać percepcji zmysłowej jej wartość, jej zdolność docierania do rzeczywistości rzeczy takich, jakimi one są. Zakwestionowawszy idealizm i racjonalizm, Merleau-Ponty oświadcza, że mamy dostęp do rzeczy takich, jakimi są, nie poprzez inteligencję, lecz poprzez oko. Aby obniżyć rangę nauki nie mówi, że ona do niczego nie służy ani że zniekształca świat, lecz że pewne rozumienie nauki rodzi złe pojmowanie świata. Tymczasem ciało, którym dysponujemy, nie jest jedynie przedmiotem studiów, ale jest również ciałem ‘przeżywanym,’ punktem wyjścia nowego sposobu uprawiania filozofii. „Myśl naukowa – myśl szubująca [*de survol*], myśl pochłonięta przedmiotem w ogóle – musi z powrotem się przenieść do owego pierwotnego »Jest!,« w jego krajobraz, na grunt świata dostępnego zmysłem i świata przez nas urabianego, w tej postaci, jaką ujawnia nasze życie, nasze ciało, nie owo ciało możliwe, o którym wolno utrzymywać, iż jest maszyną informacyjną, lecz to efektywne ciało, które zwę moim, czuwające w ciszy pod moimi słowami i poczynaniami.”<sup>18</sup>

Jeżeli odwołamy się do tekstu „Art-as-Art” Reinhardta z 1962 roku,<sup>19</sup> uznawanego dzisiaj za jego manifest, to domaga się on używania przez artystę ‘wieży kontrolnej,’ co znaczy, że ciało nie powinno uprawiać jakiejś gimnastyki nad płótnem, lecz powinno używać rozumu, aby sformułować sztukę czystą, sztukę-jako-sztukę. Ponadto przeciwstawia tam ‘eksplozję oka’ punktowi widzenia, zestawiając dwa paradygmaty percepcyjne. Łączy je z dwoma modelami malarstwa: z modelem malarskiej abstrakcji, który wywołuje stymulację oka i umysłu, oraz z modelem malarstwa konstruowanego w perspektywie, odwołującego się do przedmiotu zewnętrznego wobec jego własnych malarskich dążeń, do subiektywności artysty lub rzeczywistości. Odnajdujemy zatem u Reinhardta to, czego broni Merleau-Ponty – oko jest dla podejścia odczuwalnego przez ciało traktowane równocześnie jako wrażliwe i świadome

me. Filozofia Merleau-Ponty'ego zachęca nas do innego myślenia o oku i świecie widzialnym oraz pozwala nam czytać rysunki Reinhardta według nowego klucza interpretacyjnego. Dla Merleau-Ponty'ego moje ciało jest tym, które widzi, oraz tym, które jest widziane. Znosząc ten dystans między światem i mną, ciało staje się równocześnie widzącym i widzialnym. „Zagadką zasadza się na tym, iż moje ciało jest widzące i widzialne równocześnie. Spogląda ono na wszystkie rzeczy i może także spojrzeć na siebie, a w tym, co widzi, rozpoznać wówczas »drugą stronę« swej widzącej mocy. Widzi ono siebie jako coś, co widzi, dotyka siebie jako coś, co dotyka, jest dla siebie samego widzialne i wyczuwalne.”<sup>20</sup> Czyli: odróżniam się od świata, ponieważ widzę siebie widzącego. Dlatego też, kiedy (na winiecie) widz zadaje pytania abstrakcyjnemu obrazowi, to sam jest z kolei przez obraz pytany: „A ty, co sobą przedstawiasz?”, co możemy zestawić z filozofią Merleau-Ponty'ego, przeformułując ją jako: „A ty, widzisz siebie w trakcie widzenia?” W ten sposób Reinhardt przywraca modernistycznemu widzowi, który stoi przed obrazem abstrakcyjnym, poczucie własnego ciała. Świadomego tego, że widzi siebie widzącym, aby mogło siebie oglądać i uznać w tym dziele drugą stronę swej widzącej mocy.

Oprócz wielu narysowanych oczu pojawiających się na 'stronach artystycznych' *PM* z lat czterdziestych, naszą uwagę przyciągają dwa znamienne rysunki. *How to Look at Looking* ukazuje oko, a przed nim abstrakcyjny obraz oznaczony słowem  *obiekt*, obraz ten jest umieszczony na odwrót, a jego właściwe położenie zostaje przywrócone wewnątrz oka. Oko jest przedstawione ze swoim schematycznie ukazany systemem nerwowym sięgającym aż do mózgu, w który artysta wpisał tekst opisujący oczy jako „ustrukturowany układ zmysłu wzroku z puszki mózgowej,” nie są one jajkami pustymi w środku ani skrzynką aparatu fotograficznego.<sup>21</sup> Reinhardt odnosi się do operacji poznawczych percepcji wzrokowej, które – przez system oceniania bodźców – przywracają adekwatny sens rzeczywistości, w tym przypadku dzieła. Rysunek ten głosi, że dzieło jest

przedmiotem materialnym, źródłem bodźców, którego prawdziwe znaczenie odsłania operacja umysłowa. Według twórcy, malarska istota sztuki nowoczesnej jest właśnie intelektualna. Możemy przeczytać schemat, znajdujący się u dołu strony artystycznej *How to Look at Things through a Wine Glass*, który najwyraźniej to potwierdza. Oko jest tu narysowane na odwrót i zamiast patrzeć na zewnątrz, patrzy do wnętrza ludzkiej sylwetki i w stronę mózgu, z którego wychodzi abstrakcyjny obraz.

Dla Merleau-Ponty'ego malowidło nie jest przedmiotem, lecz obrazem. Obrazem świata, który ukazuje się na ścianie wystawy, tzn. widzialnym do drugiej potęgi, skoro istnieje świat przedstawiony w świecie. Tymczasem filozof powtarza nieustannie, że malarz nie przedstawia świata, nie mamy do czynienia z klasyczną reprezentacją, jest to ikona, a nie złudzenie optyczne. Obraz nie ma na celu naśladowania rzeczy takimi, jakie istnieją, nie chodzi o kopię czy imitację rzeczywistości, mamy do czynienia z widzialnym do drugiej potęgi. Według Merleau-Ponty'ego metafizyczna funkcja malarstwa polega na tym, że pozwala nam ono widzieć, jak się widzi. Toteż stwierdza on: „Z trudnością przyszłoby mi powiedzieć, gdzie jest malowidło, na które spoglądam. Albowiem nie patrzę na nie w ten sam sposób, w jaki patrzę na jakąś rzecz; nie unieruchamiam go w miejscu, jakie zajmuje; moje spojrzenie błąka się po nim, jak po nimbie Bytu; nie tyle je widzę, ile raczej według niego lub wraz z nim.”<sup>22</sup> Reinhardt też podchodzi w ten sposób do obrazu nowoczesnego, który nie odmalowuje rzeczywistości, lecz pozwala widzieć, jak się widzi. Winieta obrazu pytającego widza: „Co sobą przedstawiasz?” właśnie tego dotyczy – zachęca podmiot do uświadomienia sobie swego widzącego ciała, a malarstwo nowoczesne zyskuje w ten sposób swoją definicję, zdolność pokazywania nam, jak widzimy.

W ten sposób, zestawiając ze sobą rysunki Reinhardta z filozofią Merleau-Ponty'ego, rozumiemy, że świadome ciało jako ciało przeżywane i wrażliwe, jest włączone w definicję nowoczesnego dzieła sztuki proponowaną przez Reinhardta,

a w niej widz postrzega siebie jako osobę, która widzi w swojej odrębności. Mimo niestrudzonego powtarzania tego samego schematu malarskiego, malarz nie używa maszyny ani nie zatrudnia asystentów. Kiedy pytają go, czy mógłby zatrudnić kogoś innego, kto malowałby za niego jego czarne obrazy, odpowiada przecząco.<sup>23</sup> Rozumiemy, że niepowtarzalność malarstwa polega na tym, że tylko on jako szczególna jednostka maluje obraz. Obraz jest jego, bo to on go wykonał. Realizacji obrazu musi podjąć się autor pomysłu na dzieło. Mimo chęci odsubiektywizowania, wyraża pewną konieczność. Każdy malarz sam wykonuje własne malowidło. Choć uważa, że tylko jego malarstwo jest ważne (tzn. ważne w tym znaczeniu, że jest projektowane w odniesieniu do całej historii sztuki) „ktoś inny, kto wykonałby to malowidło, wykonałby zatem swoje malowidło.”<sup>24</sup> Twórca wydaje się więc formułować własną interpretację historycznej istoty sztuki, przypisując formom niepowtarzalność, właściwą artyście. Niemniej ostrzega przed wyrażaniem nazbyt wyostrej subiektywności. Według Reinhardta fakt, że artysta sam wykonuje swoją pracę, nadaje jego dziełu jedyny i niepowtarzalny charakter.

## Przypisy

- <sup>1</sup> Éric de Chasse, *Made in USA, L'art Américain, 1908–1943 entre nationalisme et internationalisme* (Paris: RMN [Réunion des Musées Nationaux], 2001), 62.
- <sup>2</sup> Ad Reinhardt, „Black-Square Paintings,” w *Art-as-Art: The selected writings of Ad Reinhardt*, red. Barbara Rose (Berkeley: University of California Press, 1991), 82.
- <sup>3</sup> *Art-pages* – termin, którego używa po raz pierwszy w *How to Look Out, PM*, 9 czerwca 1946; przedruk w *How to Look Ad Reinhardt Art Comics*, Roberte Storr, red. (New York–Ostfildern: David Zwirner Gallery, Hatje Cantz, 2013), 39. Kat. wyst.
- <sup>4</sup> Ad Reinhardt, *How to Look, PM*, 12 maja 1946; przedruk w *How to Look Ad Reinhardt Art Comics*, Robert Storr red., ibidem, 22–23.
- <sup>5</sup> „Why do artists paint? What do they mean? We can't do your thinking and your looking for you but we'll try to help you know what you're looking at and so represent something yourself,” Ad Reinhardt, *How to Look at Creation, PM*, 15 grudnia 1946; przedruk w *How to Look Ad Reinhardt Art Comics*, Robert Storr, red., ibidem, 60.
- <sup>6</sup> Clement Greenberg, „Modernist Painting,” w *The New Art: A critical Anthology*, Gregory Battcock, red. (New York E. P. Dutton, 1973), 68. Wydanie polskie: „Malarstwo Modernistyczne,” w Clement Greenberg, *Obrona Modernizmu*, tłum. Grzegorz Dziamski i Maria Śpik-Dziamska. Kraków: Universitas, 2006.
- <sup>7</sup> Ad Reinhardt, „Art-as-Art,” *Art International* 6 (grudzień 1962): 36–37.
- <sup>8</sup> Ad Reinhardt, *How to Look at an Artist, PM* (kwiecień 1946): 22; przedruk w *How to Look Ad Reinhardt Art Comics*, Robert Storr, red., 9.
- <sup>9</sup> Ernst Kris i Otto Kurz, *La Légende de l'artiste: un essai historique* (Paris: Éditions Allia, 2010), 174.
- <sup>10</sup> Jean Paulhan, *La Peinture cubiste* (Paris: Gallimard, 1990), 23.
- <sup>11</sup> Ibidem.
- <sup>12</sup> Ad Reinhardt, *How to Look at a Cubist Painting, PM*, 27 stycznia 1946, 27–28; przedruk w *How to Look Ad Reinhardt Art Comics*, Robert Storr, red., 42.
- <sup>13</sup> Ad Reinhardt, *What do you all represent?, PM*, 5 maja 1946; źródło: New York Public Library.
- <sup>14</sup> Ad Reinhardt, *How to Look at Things through a Wine Glass, PM*, 7 lipca 1946; przedruk w *How to Look Ad Reinhardt Art Comics*, Robert Storr, red., 42.
- <sup>15</sup> Ad Reinhardt, *How to Look at Looking, PM*, 21 lipca 1946; przedruk w *How to Look Ad Reinhardt Art Comics*, Robert Storr, red., 43.
- <sup>16</sup> „Mind's Eye Department,” Ad Reinhardt, *How to Look at a Good Idea, PM*; 4 sierpnia 1946; przedruk w *How to Look Ad Reinhardt Art Comics*, Robert Storr, red., 45.
- <sup>17</sup> Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit* (Paris: Gallimard, 1964); cytowane wydanie polskie: *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, przeł. Stanisław Cichowicz (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 1996).
- <sup>18</sup> Ibidem, 18.
- <sup>19</sup> Ad Reinhardt, „Art-as-Art,” *Art International* 6, 36–37.
- <sup>20</sup> Merleau-Ponty, *Oko i umysł*, 22.
- <sup>21</sup> „An eye is not an empty-egg or a camera crate but the seeing-sense of a structure system that's one brainbox,” Ad Reinhardt, *How to Look at Looking, PM*, 21 lipca 1946; przedruk w *How to Look Ad Reinhardt Art Comics*, Robert Storr, red., 43.
- <sup>22</sup> Merleau-Ponty, *Oko i umysł*, 24–25.
- <sup>23</sup> Bruce Glaser, „Interview d'Ad Reinhardt,” *Art International* 10 (grudzień 1966): 18.
- <sup>24</sup> „Someone else who would make this painting would then make his painting,” ibidem.

## Bibliografia

- Battcock, Gregory. *Minimal Art: a critical anthology*. London: University of California Press, 1995.
- Brogowski, Leszek. *Ad Reinhardt: peinture moderne et responsabilité esthétique*. Chatou: Les Éditions de la Transparence, 2011.
- Chassey, Éric de. *Made in USA. L'Art Américain, 1908–1943 entre nationalisme et internationalisme*. Paris: RMN, Réunion des Musées Nationaux, 2001.
- Duve, Thierry de. *Clement Greenberg entre les lignes: suivi d'un débat inédit avec Clement Greenberg*. Paris: Dis voir, 1996.
- Derrida, Jacques. *La Vérité en peinture*. Paris: Flammarion, 2010.
- Glaser, Bruce. „Interview d'Ad Reinhardt.” *Art International* 10 (grudzień 1966): 18.
- Greenberg, Clement. „Modernist Painting.” W *The New Art. A critical anthology*, red. Gregory Battcock, 68. New York: E. P. Dutton, 1973.
- Hess, Thomas i Ad Reinhardt. *The Art Comics and Satires of Ad Reinhardt*. Kunsthalle Düsseldorf / Marlborough Rome, 1975.
- Kris, Ernst i Otto Kurz. *La Légende de l'artiste: un essai historique*. Paris: Éditions Allia, 2010.
- Lippard, Lucy. *Ad Reinhardt*. New York: H. N. Abrams, 1981.
- Merleau-Ponty, Maurice. *L'Œil et l'Esprit*. Paris: Éditions Gallimard, 1964. Wyd. polskie: *Oko i Umysł. Szkice o malarstwie*. Wybrał, opracował i wstępem poprzedził Stanisław Cichowicz. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 1996.
- Paulhan, Jean. *La Peinture cubiste*. Paris: Gallimard (Folio), 1990.
- Reinhardt, Ad. „Art-as-Art.” *Art International* 6 (grudzień 1962): 36–37.
- Reinhardt, Ad. *What do you all represent? PM*, 5 maja 1946; źródło: New York Public Library.
- Rose, Barbara. *Art-as-Art: The selected writings of Ad Reinhardt*. Berkeley: University of California Press, 1991.
- Sandler, Irving. *Abstract Expressionism: the triumph of American painting*. London: Pall Mall Press, 1970.
- Storr, Robert. *How To Look. Ad Reinhardt Art Comics*. David Zwirner Gallery, Nowy Jork, 7 listopada–18 grudnia 2013. New York-Ostfildern: Hatje Cantz, 2013. Kat.wyst.