GA
LE
RIA

doi:10.32020/ArtandDoc/33/2025/18

GALERIA IM. ANDRZEJA PIERZGALSKIEGO. DOKUMENTY ARTYSTÓW 11

ANDRZEJ PIERZGALSKI GALLERY. ARTISTS' DOCUMENTS 11

GALERIE DÉDIÉE A ANDRZEJ PIERZGALSKI. DOCUMENTS D'ARTISTES 11

doi:10.32020/ArtandDoc/33/2025/19

Leszek BROGOWSKI

HIPOTEZY PROGRAMOWE 11 / PROGRAMME ASSUMPTIONS 11 / HYPOTHÈSES DE PROGRAMME 11

Druga część Galerii Dokumentu Artystów poświęconej sztuce Ad Reinhardta / The second part of the Artists' Documents Gallery, devoted to Ad Reinhardt's art / La seconde partie de la Galerie du Document d'Artistes, consacrée à l'art d'Ad Reinhardt

Niniejsza, druga część Galerii Dokumentów Artystów poświęcona Ad Reinhardtowi, nie mogła zostać ukończona zgodnie z pierwotnymi planami, ponieważ popełniliśmy błąd w finalizacji poprzedniej części. Błędnie zinterpretowaliśmy długą serię korespondencji z Fundacją Ad Reinhardta i opublikowaliśmy skierowane do niej podziękowania, mimo że wiedzieliśmy, iż Fundacja ma poważne zastrzeżenia do artykułu Davida Rybaka. W istocie, artykuł ten, napisany ponad dziesięć lat temu w ramach dyplomu obronionego w Akademii Beaux-Arts w Paryżu, zawiera liczne nieścisłości faktograficzne. Choć uznajemy tę pracę za krok w badaniach nad Adem Reinhardtem, to jednak podziękowania sugerują, że Fundacja zaakceptowała jego publikację, co nie było zgodne z prawdą. Jest to z naszej strony nadużycie, mogące podważyć zaufanie do rzetelności wykonywanej przez Fundację od wielu lat pracy; a przywiązuje ona do tej rzetelności olbrzymią wagę. Przepraszamy zatem, i mamy nadzieję, że współpraca będzie mogła być kontynuowana i że trzeci numer Galerii poświęcony Adowi Reinhardtowi, który planowaliśmy, będzie mógł zostać opublikowany.

Zaproponowaliśmy Fundacji wydanie w całości długiej listy poprawek, które nadesłała nam, zbyt późno jednak, aby sfinalizować ten projekt zarówno w poprzednim, jak i w obecnym numerze. Chcielibyśmy, aby poprawki te były skorelowane z odpowiednimi fragmentami kontrowersyjnego artykułu i na tej podstawie sformułować pytanie, w jaki sposób modyfikują one obraz artysty, jaki wyłania się z tamtej publikacji. W ten sposób chcielibyśmy przyczynić się do lepszego zrozumienia twórczości Ad Reinhardta, uznając, że wszelka interpretacja przebiega etapami,

Sztuka i Dokumentacja nr 33 (2025) | *Art and Documentation* no. 33 (2025) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

z których pierwsze narażone są zawsze na ryzyko uproszczeń i przybliżeń. Jednak, jakkolwiek odległy byłby artykuł Rybaka od ideału naukowego, te pierwsze próby umożliwiają następnie zebranie potrzebnej dokumentacji, która zawsze może podważyć zasadność pierwotnego rozumienia. W taki właśnie sposób analizowaliśmy jego publikację, biorąc pod uwagę, że żadna publikacja na ten sam temat – mianowicie rysunki studenckie Ada Reinhardta – nie może być, zgodnie z naszą wiedzą, uznana dzisiaj za odpowiadającą wymagającym standardom naukowym.

Postąpiliśmy jednak zgodnie z radą Fundacji i w bieżącym numerze publikujemy trzy fragmenty książki Jasona E. Hilla *Artist as Reporter: Weegee, Ad Reinhardt, and the PM News Picture*, wydanej w 2018 roku: "Reinhardt's Second-Order Art" [Drugorzędna Sztuka Reinhardta]; "How to Look at News" [Jak Patrzeć na Wiadomości]; "How to Look at a Good Idea" [Jak Patrzeć na Dobrą Ideę]. Autor analizuje w nich ilustracje artysty do gazety *PM*, z którą współpracował w latach 1943–1947. To w tym periodyku opublikował on między innymi serię rysunków zatytułowaną „How to Look" - jak patrzeć na sztukę współczesną. Jest to pokrewny zakres tematyczny, którym zajmował się Rybak badając rysunki sprzed roku 1946. Publikacja tłumaczeń jest więc już uzupełnieniem korygującym wyniki tych badań.

Mamy nadzieję, że w kolejnym numerze Galerii, poświęconym temu tematowi, będziemy mogli opublikować nowe prace Ad Reinhardta z tego okresu. Z biegiem czasu Fundacja Ad Reinhardt przeprowadziła niezwykle cenną pracę dokumentacyjną, gromadząc w swoich archiwach i na swojej stronie internetowej niemal cały dorobek artystyczny artysty – czyli wszystko, czego badacze potrzebują do poważnej i rzetelnej pracy nad jego twórczością. Mimo dwóch rozpraw doktorskich – Prudence Peiffer (2010, Uniwersytet Harvarda, w języku angielskim) i Ariadny Lorenzo Sunyer (2025, Uniwersytet w Lozannie, w języku francuskim) – znaczna część twórczości Reinhardta pozostaje mało znana i zasługuje na nowe publikacje naukowe (politycznie zaangażowane rysunki przeznaczone dla prasy studenckiej, szkicowniki, a także slajdy i ich projekcje), zwłaszcza dlatego, że nadal inspirują artystów. Zważywszy na naglącą potrzebę tego typu publikacji, skontaktowaliśmy się z badaczami, którzy mają zamiar podjąć badania na te tematy.

Oprócz tłumaczenia książki Jasona E. Hilla, któremu serdecznie dziękujemy za entuzjastyczne wsparcie naszego projektu badawczego, niniejsze wydanie Galerii Dokumentów Artystów prezentuje trzech artystów, którzy uznają wpływ Ada Reinhardta na swoją twórczość: niektórzy poprzez jego koncepcję i radykalną praktykę malarską, jak claude rutault i Bernard Brunon, inni zaś właśnie poprzez jego pracę ilustratorską, zaangażowanie polityczne i siłę krytyczną jego poczucia humoru, jak Laurent Marissal i Ernest T. (niestety, prezentacja dzieł tego ostatniego została przesunięta do następnego numeru).

Si cette seconde partie de la Galerie du Document d'Artistes consacrée à Ad Reinhardt n'a pu être réalisée comme nous l'avions initialement envisagée, c'est notamment parce que nous avons commis une erreur en bouclant la partie précédente. Nous avons mal interprété une longue suite d'échanges avec La Fondation Ad Reinhardt et avons publié les remerciements lui étant adressés, alors que nous savions que la Fondations avait de sérieuses réserves par rapport à l'article de David Rybak. En effet, écrit il y a plus de 10 ans dans le cadre d'un diplôme des Beaux-Arts de Paris, cet article comporte nombre d'inexactitudes factuelles. Nous avons considéré ce travail comme une étape dans les recherches sur Ad Reinhardt, mais les remerciements suggèrent que la Fondation avait acquiescé à cette publication, ce qui n'était pas le cas. C'était de notre part un abus, susceptible de mettre à mal la confiance en la rigueur, à laquelle elle

tient beaucoup, du travail qu'elle effectue depuis de nombreuses années. Nous nous excusons et espérons que la collaboration pourra se poursuive, et que le troisième numéro de la Galerie consacré à Ad Reinhardt, que nous avons envisagé, pourra voir le jour.

Nous avons proposé à la Fondation de publier intégralement la longue liste de correctifs, qui nous a été adressée, trop tard pour le bouclage aussi bien du numéro précédent que de celui-ci. Nous souhaiterions que ces correctifs puissent être corrélés aux endroits respectifs de l'article incriminé, et formuler, sur cette base, la question de savoir en quoi ces correctifs modifient l'image de l'artiste qui se dégage de cette publication. Ainsi comptons-nous contribuer à la meilleure compréhension de l'œuvre de l'artiste, étant entendu que l'interprétation procède toujours par étapes, dont les premières risquent toujours d'être approximatives et pas assez bien instruites. Mais, aussi imparfaites soient-elles, ces premières tentatives rendent par la suite possibles les démarches documentaires qui interrogent la pertinence de la compréhension initiale. C'est ainsi que nous avons analysé le travail de D. Rybak, que nous avons décidé de publier, tenant compte du fait qu'aucune publication sur le même objet, à savoir les dessins d'Ad Reinhardt étudiant, ne peut – à notre connaissance – être considérée à ce jour comme référence.

En revanche, nous avons suivi les conseils de la Fondation et publions dans le présent numéro trois chapitres du livre de Jason E. Hill, *Artist as Reporter : Weegee, Ad Reinhardt, and the PM News Picture* (L'artiste en tant que reporter : Weegee, Ad Reinhardt et les images de l'actualité dans le journal *PM*), publié en 2018 : « Reinhardt's Second-Order Art » [L'art de second ordre de Reinhardt]; « How to Look at News » [Comment regarder l'actualité]; « How to Look at a Good Idea » [Comment regarder une bonne idée]. Son auteur analyse les illustrations que l'artiste a réalisées pour le journal *PM*, avec lequel il a collaboré de 1943 à 1947, et dans lequel il a notamment publié une série de dessins « How to Look » : comment regarder l'art contemporain. Il s'agit d'un domaine thématique connexe à celui que Rybak a abordé dans son étude de dessins antérieurs à 1946. La publication de ces traductions constitue donc déjà un complément qui apporte des corrections aux résultats de ses recherches.

Nous espérons pouvoir publier d'autres dessins de l'artiste provenant de cette période dans la prochaine édition de la Galerie. En effet, la Fondation Ad Reinhardt a effectué au fil du temps un travail remarquable de documentation, en réunissant dans ses archives et sur son site web la quasi-totalité de la production artistique de l'artiste, c'est-à-dire de tout ce dont les chercheurs ont besoin pour mener un travail sérieux et rigoureux sur son œuvre. Malgré les deux thèses de doctorat soutenues, celle de Prudence Peiffer (2010, Harvard University, en anglais) et celle d'Ariadna Lorenzo Sunyer (2025, Université de Lausanne, en français), de larges pans de l'œuvre de Reinhardt restent encore peu connus et mériteraient de nouvelles publications scientifiques (les dessins politiques destinés à la presse estudiantine, les carnets de croquis ou encore les diapositives et leurs projections), alors qu'ils continuent à inspirer les artistes. Considérant qu'il est important d'en faire l'objet d'étude et d'interprétations, nous avons pris contact avec des chercheurs qui souhaitent y contribuer.

Outre la traduction de l'ouvrage de Jason E. Hill, que nous remercions ici chaleureusement pour le soutien enthousiaste apporté à notre projet, la présente édition de la Galerie du Document d'Artistes présente trois artistes qui se reconnaissent dans l'héritage d'Ad Reinhardt, les uns dans sa conception et sa pratique radicale de la peinture – claude rutault et Bernard Brunon –, les autres, précisément, dans son travail d'illustrateur, dans ses engagements politiques et dans la force critique de son sens de l'humour : Laurent Marissal (malheureusement, la présentation du travail d'Ernest T. a dû être repoussée au numéro suivant).

Sztuka i Dokumentacja nr 33 (2025) | *Art and Documentation* no. 33 (2025) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

This second part of the Artist' Documents Gallery, devoted to Ad Reinhardt, could not be completed as originally planned because we made a mistake when finalizing the previous part. We misinterpreted a long series of correspondence with the Ad Reinhardt Foundation and published acknowledgments addressed to it, even though we knew the Foundation had serious reservations about David Rybak's article. In fact, this article, written more than ten years ago as part of a degree defended at the Académie des Beaux-Arts in Paris, contains numerous factual inaccuracies. While we consider this work a step forward in research on Ad Reinhardt, the acknowledgments suggest that the Foundation approved its publication, which was not the case. This was an error on our part that could undermine confidence in the rigor of the work the Foundation has performed over many years, a rigor to which the Foundation attaches great importance. We therefore apologize and hope that our collaboration will continue, and that the planned third issue of the Gallery devoted to Ad Reinhardt, could be published.

We proposed to the Foundation that we publish a long list of corrections it sent us, but we received it too late to include them in either the previous or current issue. We would like these corrections to be correlated with the corresponding passages in the controversial article and, on that basis, to raise the question of how those corrections alter the image of the artist conveyed by that publication. In this way, we would like to contribute to a better understanding of Ad Reinhardt's work, recognizing that interpretation always proceeds in stages, the first of which inevitably carry the risk of over-simplification and inaccuracy. Yet, however far Rybak's article may be from the scholarly ideal, this first attempt made possible subsequent documentary research that challenges the validity of his original interpretation. We analyzed his publication in this way, considering that no publication on this topic — namely, Ad Reinhardt's student drawings — can, to our knowledge, be considered today to meet the demanding standards of scholarly research.

However, we have followed the Foundation's advice, and we are publishing in this issue three chapters from Jason E. Hill's 2018 book *Artist as Reporter: Weegee, Ad Reinhardt, and the PM News Picture*: "Reinhardt's Second-Order Art," "How to Look at News," and "How to Look at a Good Idea." In these chapters, the author analyzes the artist's illustrations for *PM*, a newspaper with which he collaborated from 1943 to 1947. This was where he published a series of drawings titled "How to Look", in which he explained how to view contemporary art. This related to what Rybak had explored in his earlier examination of drawings from before 1946. The publication of these translations thus served as a corrective supplement to the findings of his earlier research.

Over time, the Ad Reinhardt Foundation has carried out extremely valuable documentation work, collecting almost the artist's entire *oeuvre* in its archives and on its website — everything researchers need for a serious and thorough study of his work. Despite the two doctoral theses, that of Prudence Peiffer (2010, Harvard University, in English) and that of Ariadna Lorenzo Sunyer (2025, University of Lausanne, in French), large parts of Reinhardt's work remain little known and need new scientific publications (the politically engaged drawings intended for the student press, the sketchbooks or the slides and their projections), while they continue to inspire artists. Given the pressing need for such studies, we contacted researchers who intend to undertake research on these topics.

In addition to the translation of the book by Jason E. Hill, whom we sincerely thank for his enthusiastic support of our research project, this issue of the Artists' Document Gallery presents three artists who have acknowledged the influence of Ad Reinhardt on their work: some through his concept and radical painting practice (claude rutault and Bernard Brunon) and others through his work as an illustrator, his political commitment and the critical force of his sense of humor (Laurent Marissal and Ernest T. – unfortunately, the presentation of Ernest T.'s work had to be postponed to the next issue).

Oświadczenie
Déclaration / Statement

Sztuka i Dokumentacja nr 33 (2025) | *Art and Documentation* no. 33 (2025) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

Fundacja Ad Reinhardt odnalazła i zeskanowała 2796 opublikowanych ilustracji autorstwa Ad Reinhardta w 60 publikacjach, które od 2014 roku są dostępne bezpłatnie online dla każdego, kto kliknie ten link: https://adreinhardtfoundation.org/archive. Spośród tych ilustracji, 1567 ukazało się pierwotnie w nowojorskim dzienniku *PM*, gdzie Reinhardt pracował jako artysta-reporter w latach 1943–1947, co było jedyną pełnoetatową pracą ilustratora w jego karierze. Reinhardt stworzył dla *PM* nie tylko więcej karykatur politycznych niż dla innych czasopism, ale jest to również jedyna publikacja, w której Reinhardt miał pełną swobodę redakcyjną, by wypowiadać się na temat sztuki jak chciał w serii 22 komiksów „How to Look" [Jak patrzeć] publikowanych w niedzielnym wydaniu magazynu w 1946 roku. Zaangażowanie Reinhardta zarówno w sztukę abstrakcyjną, jak i w postępowe cele polityczne, było stałe i niezachwiane przez całe życie, od lat trzydziestych dwudziestego wieku aż do jego przedwczesnej śmierci w 1967 roku. Fundacja Ad Reinhardt zachęca wszystkich zainteresowanych rzetelnymi informacjami na temat wszelakich aspektów życia i twórczości Reinhardta do zapoznania się ze stale rosnącym zbiorem dokumentów archiwalnych i źródeł pierwotnych na naszej stronie internetowej.

Ad Reinhardt Foundation

La Fondation Ad Reinhardt a recensé et numérisé 2796 illustrations d'Ad Reinhardt, initialement publiées dans 60 revues. Ces illustrations sont accessibles gratuitement en ligne depuis 2014 à l'adresse suivante : https://adreinhardtfoundation.org/archive. Parmi elles, 1567 ont paru dans le quotidien new-yorkais *PM*, où Reinhardt a travaillé comme dessinateur-reporter de 1943 à 1947. Il s'agit de son unique emploi d'illustrateur à temps plein. Reinhardt a non seulement réalisé plus de caricatures politiques pour *PM* que pour toute autre publication, mais c'est également le seul journal où il a bénéficié d'une totale liberté éditoriale. Il a ainsi pu s'exprimer librement sur le thème de l'art dans une série de 22 bandes dessinées intitulées « How to Look » [Comment regarder], publiées tout au long de l'année 1946 dans le supplément dominical. L'engagement de Reinhardt envers l'art abstrait et les causes politiques progressistes fut constant et inébranlable tout au long de sa vie, des années 1930 jusqu'à sa mort prématurée en 1967. La Fondation Ad Reinhardt encourage toute personne intéressée par des informations précises sur tous les aspects de la vie et de l'œuvre de Reinhardt à consulter le corpus sans cesse croissant de documents d'archives et de sources primaires sur notre site web.

Ad Reinhardt Foundation

The Ad Reinhardt Foundation has located and scanned 2796 published illustrations by Ad Reinhardt in 60 publications, all of which have been freely available online to anyone at this link since 2014: https://adreinhardtfoundation.org/archive. 1567 of these illustrations appeared initially in the New York daily newspaper PM, where Reinhardt worked as an artist-reporter between 1943 and 1947, the only full-time staff illustration job Reinhardt ever had. Not only did Reinhardt create more political cartoons for PM than anywhere else, it is also the only publication where Reinhardt was granted complete editorial freedom to say whatever he wanted on the subject of art in a series of 22 "How to Look" comics published throughout 1946 in their Sunday magazine. Reinhardt's commitment to both abstract art and progressive political causes was constant and unwavering during his entire life from the 1930s to his untimely death in 1967. The Ad Reinhardt Foundation encourages anyone interested in accurate information about all aspects of Reinhardt's life and work to access the ever-growing body of archival documents and primary sources at our website.

Ad Reinhardt Foundation

doi:10.32020/ArtandDoc/33/2025/20

[TŁUMACZENIE]

JASON E. HILL, ARTYSTA JAKO REPORTER: WEEGEE, AD REINHARDT I *PM NEWS PICTURE*

DRUGORZĘDNA SZTUKA REINHARDTA
["Reinhardt's Second-Order Art"]

Około 1940 roku, w związku z wyraźną początkową niechęcią Reinhardta do *PM* oraz wspieranych przez MoMA żądań McCleery'ego, aby łączyć sztukę i dziennikarstwo (**zob. ill. 13**), najwcześniejsze przykłady jego rysunków opublikowanych na łamach *PM* należy interpretować jako graficzny wyraz sprzeciwu. 15 grudnia 1940 roku *PM* przedrukował stronę rysunków Reinhardta, opublikowaną bez podpisu w *New Masses* – magazynie, w którym artysta publikował w latach 1936–1944 (**zob. ill. 97**).[101] Choć rysunki te rzekomo wymierzone były w *PM* jako „podżegającą do wojny" reakcyjną marionetkę kapitału, można je równie dobrze interpretować jako karykatury, które poprzez przesadne użycie symboliki wyszydzają argumenty zawarte w eseju krytykującym *PM*, opublikowanym miesiąc wcześniej przez Paula McManusa, współpracownika Reinhardta z *New Masses*. W tymże eseju McManus podjął próbę obnażenia jawnie interwencjonistycznej, „prowojennej" postawy *PM*, przedstawiając ją jako cyniczną strategię czerpania zysków i określając nowy tabloid mianem wroga klasy pracującej i sprzymierzeńca łowców czerwonych, „którego liberalizm to celowo przyjęty kamuflaż" mający na celu wzbogacenie jego finansistów.[102] Rysunek Reinhardta, który komicznie przedstawia *PM* jako ulubioną lekturę krwiożerczego wojownika, służalczego pieska u stóp tłustego bogacza, kiczowaty walc płynący z fonografu, gwóźdź w tyłku, a nawet preferowany sposób popełnienia samobójstwa dla nie jednego, lecz dwóch jego żałosnych czytelników (ciąg obrazków ponownie kończy pogardliwe „i tak dalej"), sugeruje przesadny (i ostatecznie nietrafiony) charakter takich twierdzeń.

Sztuka i Dokumentacja nr 33 (2025) | *Art and Documentation* no. 33 (2025) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

Nie tylko Reinhardt miał wątpliwości co do zaangażowania w krytykę *PM* ze strony *New Masses*. Dołączył do nowego tabloidu dopiero po tym, jak kilku jego kolegów z *New Masses*, w tym William Gropper, Crockett Johnson, Abe Ajay, Mischa Richter i Charles Martin, przeszli już do nowej gazety lub zaczęli regularnie z nią współpracować.[103] Prace Reinhardta dla *PM* ukazały się po raz pierwszy w lutym 1943 roku. Tabloid zatrudnił go za Martina, który opuścił *PM* i wyjechał do Londynu, gdzie zaczął pracę w Biurze Informacji Wojennej. W 1941 roku ukończyli jeszcze wspólnie mural dla Newspaper Guild w Nowym Jorku.[104] Oprócz wymienionych rysowników, Reinhardt miał jeszcze jednego kluczowego sojusznika w zespole *PM* – publicystę zajmującego się kwestiami robotniczymi, Jamesa Wechslera, z którym współpracował w latach trzydziestych. przy tworzeniu czasopisma *Spectator* wydawanym przez Uniwersytet Columbia oraz innych publikacjach studenckich. Wechsler był redaktorem *Spectatora* w 1935 roku, kiedy to opublikowano rysunek Reinhardta, w satyryczny sposób przedstawiający „klasycznie despotycznego" rektora uniwersytetu, Nicholasa Murraya Butlera, bijącego małe dzieci kijem. Herman Wouk, ówczesny redaktor uczelnianego magazynu humorystycznego *Jester*, odmówił publikacji rysunku. Według Lucy Lippard, ten incydent wywołał "miejską debatę na temat wolności akademickiej."[105]

Po tym, jak Reinhardt objął stanowisko w *PM*, jego rysunki niemal natychmiast stały się częścią codziennej tkanki dziennikarskiej tabloidu. Przejęły różnorodną rolę wizualną, jaką wcześniej pełniły ilustracje Martina tworzącego komiksy z McCleerym (**zob. ill. 80**) oraz imponujące graficzne wizualizacje materiałów politycznych *PM* (**zob. ill. 98**).[106] W podobny, choć bardziej stonowany sposób, Reinhardt, na początku swojej pracy w *PM*, opatrzył wizualnie zbiór danych dostarczonych przez National Opinion Research Poll przedstawiających oczekiwania społeczne dotyczące zmian w kraju po wojnie (**zob. ill. 99**).[107]

Pierwszy rysunek Reinhardta dla gazety obrazował w suchy i dosadny sposób wiadomość BBC o tym, że Winston Churchill przyjął „na pamiątkę" podróży do Afryki lwa, ale zgodził się na to tylko pod warunkiem, że zwierzę trafi do londyńskiego zoo, a nie do jego posiadłości.[108] Przez cztery lata pracy w *PM* Reinhardt niemal codziennie tworzył takie „anegdotyczne ilustracje" – rysunki towarzyszące mniej istotnym wiadomościom, jak nazwał je Lee Lorenz, wieloletni redaktor rysunków w *New Yorkerze*.[109] W tamtym okresie wielu niezależnych rysowników prasowych, w tym – jak już widzieliśmy – Reinhardt, musiało tworzyć różnorodne treści wizualne dla gazety: grafiki, mapy i wykresy ilustrujące materiały na rozmaite tematy.

Dydaktyczny charakter komiksowych i rysunkowych form wykorzystywanych przez Reinhardta przewijał się na łamach *PM* przez cały okres jego współpracy z gazetą. W jednej ze swoich pierwszych grafik dla tabloidu Reinhardt wykorzystał sekwencyjną strukturę siatki komiksowej w praktycznym celu – by w prosty sposób pokazać czytelnikom *PM*, jak poruszać się po nowym wojennym systemie racjonowania żywności (**zob. ill. 100**).[110] Miesiąc później, w podobnym komiksie doradzającym, jak robić zakupy u rzeźnika w czasie wojny, wyraźnie zaznaczył, jak ważne jest czujne oko (**zob. ill. 101**).[111] Choć na pierwszy rzut oka te uproszczone, dydaktyczne komiksy mogą wydawać się odległe od olśniewającej pomysłowości objawiającej się na późniejszych niedzielnych *art pages*, należy zauważyć impuls pedagogiczny, retorykę i strukturę, które je łączą. W konfrontacji z twórczością Reinhardta-rysownika, czytelnicy *PM* równie często uczyli się, jak uważnie patrzeć na kawałek mięsa u rzeźnika, co jak zrozumieć fenomen kubizmu. Rozwijanie w czytelniku bogatego zestawu narzędzi analitycznych do wizualnego angażowania się w świat współczesny – obejmujących przeróżne dziedziny – należy uznać za sedno pracy Reinhardta jako rysownika prasowego.

Reinhardt wielokrotnie próbował wyjaśniać to, czego zdjęcia w *PM* nie potrafiły przekazać wystarczająco jasno. Jego grafika z kwietnia 1943 roku w przystępny, dydaktyczny sposób – przypominający ten z późniejszych komiksów

o sztuce nowoczesnej i wizualności – przedstawiała złożony system, którego nie były w stanie samodzielnie wyjaśnić towarzyszące jej fotografie i teksty (**zob. ill. 102**).[112] Praca ta nie tylko pokazywała, że Reinhardt potrafił wykorzystać obraz w celach edukacyjnych, lecz także zapowiadała jego tezę – inspirowaną myślą Paalena – według którego formalne rozwiązanie w sztuce może być odpowiedzią na realny problem. Reinhardt w swojej grafice ukazywał niewydolność istniejącego systemu dystrybucji żywności w Nowym Jorku, którego wąskie gardła, nadmierna złożoność i ciągłe zatory prowadziły do zawyżonych cen produktów spożywczych. Mapa przedstawiająca ówczesny system dystrybucji – oparty na transporcie ciężarowym całej importowanej na Manhattan żywności do centralnego rynku hurtowego przy Washington Square i dalej – formalnie łączyła, za pomocą gęstej sieci strzałek przedstawiającej problematyczny schemat transportu, obrazkowy przesyt i graficzny chaos z wyższymi kosztami żywności. Fotografie autorstwa Irvinga Habermana i Johna Alberta, które zestawiają szaleństwo na rynku przy Washington Square i bezczynność niewykorzystanego w pełni terminalu w Bronksie, mogły jedynie częściowo zobrazować skalę problemu. W przeciwieństwie do nich, Reinhardta graficzne przedstawienie zaproponowanego rozwiązania – utworzenie dodatkowych rynków w innych dzielnicach – wiązało złagodzenie problemu (i tym samym obniżenie cen żywności) z klarownością formalną. Jak wyjaśniał Reinhardt w swoim eseju „How to Look at Space," dobra sztuka „stawia opór wszelkiemu nieporządkowi."[113]

Jednak czytelność nie będzie długo jedynym priorytetem Reinhardta w grafikach dla *PM*. Weźmy kolejną z jego map, z 2 lipca 1943 roku, opublikowaną na stronie naprzeciwko bardziej konwencjonalnej propozycji z tego gatunku (**ill. 103**). Mapa Reinhardta przypomina bardziej geometryczne i biomorficzne abstrakcje jego amerykańskich przyjaciół z kręgu Abstract Artists, Carla Holta i Fritza Glarnera, niż typową kartografię *PM*, którą kojarzylibyśmy z wyraźną, a wręcz przesadną czytelnością map tworzonych przez gwiazdę tabloidu, Harolda Detje (**zob. ill. 104**).[114] Mniej przejrzysty obrazek Reinhardta, przynajmniej w kontekście towarzyszącego mu tekstu, miał ilustrować „prawdopodobne rozmieszczenie sił niemieckich w Europie."[115] Cierpliwy czytelnik być może ostatecznie uzna tę mapę za satysfakcjonującą, ale nie bez świadomego procesu oswajania się z wyraźnie idiosynkratycznym podejściem Reinhardta. Rezygnując z tradycyjnych geograficznych punktów orientacyjnych kartografii, ta nietypowa mapa oferuje jedynie wysoce uproszczone wizualne wskazówki dotyczące jej danych liczbowych. W tym sensie mapa Reinhardta skłania do uznania nieprzystawalności „mapy do terytorium," ilustracji prasowej [news pictures] do jej treści, jednocześnie wskazując – właśnie przez ich nieobecność – na konwencje, które sprawiają, że „normalne" mapy są czytelne.

W miarę jak postępowała kadencja Reinhardta w *PM*, jego opór wobec czytelności obrazowej w stylu „jak przez okno" stawał się coraz bardziej programowy, a często program ten charakteryzował się zastosowaniem przez artystę „obrazów," które w tak dosłowny sposób odnosiły się do siebie samych, że stawały się bezsensowne. Po trzech latach pracy w gazecie, po powrocie z rocznej służby jako asystent fotografa w marynarce wojennej na okręcie USS *Salerno Bay* na Pacyfiku w 1945 roku, Reinhardt zaczął przemycać do swoich anegdotycznych ilustracji znużenie, jakie budziło w nim to opisowe zadanie.[116] Wrześniowa relacja z 1946 roku z tego, jak arcybiskup Canterbury cieszy się, gdy jego policyjna eskorta z entuzjazmem „przejeżdża na czerwonym świetle," znajduje swoje graficzne odzwierciedlenie w rysunku, który przedstawia biskupa dosłownie wciśniętego w sygnalizację świetlną (**zob. ill. 105**[I]).[117]

Jednak zademonstrowane przez Reinhardta zastrzeżenia wobec dziennikarskiego przedstawiania świata „jak przez okno" nie powinny być postrzegane jako z góry przyjęte awangardowe

I Numeracja rzymska odnosi się do numerów stron, na których znajdują się odesłania do ilustracji zamieszczonych w książce będącej źródłem przekładu:
Jason E. Hill, *Artist as Reporter: Weegee, Ad Reinhardt, and the PM News Picture* (University of California Press, 2018), 260.

Sztuka i Dokumentacja nr 33 (2025) | *Art and Documentation* no. 33 (2025) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

odrzucenie mechanizmów kultury masowej dla czystej idei sprzeciwu. Przeciwnie – podobnie jak zmieniająca się optyka Weegee'ego wobec bywalców Coney Island – są one wynikiem procesu odkrywania, który artysta przepracował jako uczestnik i współpracownik mediów masowych, będąc częścią większej redakcji dziennikarskiej, która nie tylko uczestniczyła w kształtowaniu, ale prawdopodobnie też współtworzyła jego niepokojącą etykę obrazowania.

JAK PATRZEĆ NA WIADOMOŚCI
["How to Look at News"]

Opublikowany w lokalnej sekcji wiadomości i otoczony ze wszystkich stron relacjami z zakresu pracy i lokalnych sądów, mała niepozorna ilustracja prasowa Reinhardta *Some Vacation* z czwartkowego wydania *PM* z 2 marca 1944 roku reprezentuje podejście coraz bardziej przypominające styl Weegee'ego, który kieruje uwagę czytelnika nie tyle na same wiadomości, co na media wizualne, przez które są one zbierane i prezentowane (**zob. ill. 106**).[118] Tak jak w przypadku szkicu z sali sądowej zamieszczonego obok *Some Vacation*, również ten rysunek *PM* opublikował po prostu jako zwykłą ilustrację prasową: prosty rysunek przedstawiający robotnika autorstwa rysownika, który wówczas nie był jeszcze szerzej znany.[119] Robotnik ten prawdopodobnie upuścił lub odłożył młotek. W jego prawej ręce widzimy puszkę oleju. Cała jego uwaga koncentruje się na *patrzeniu* – na pociąg albo mężczyznę machającego z pociągu. Jednak już samo przyjrzenie się czynności patrzenia pozwala dostrzec, jak szybko dziennikarska czytelność tego obrazu zaczyna się rozmywać.

Nie wiadomo, czy w ramach logiki tej ilustracji obiekt spojrzenia robotnika należy rozumieć jako świat zewnętrzny widziany przez rozległe otwarcie w tylnej ścianie pomieszczenia, czy jako przedstawienie – tapetę, mural bądź inny rodzaj wizualnej reprezentacji. Żaden z tych scenariuszy nie pasuje do typowych oczekiwań wobec okien czy zwisających dekoracji. To, że w pokoju jest wyraźnie zaznaczone okno po prawej stronie, a świat za nim zupełnie różni się od tego, w którym znajduje się pociąg, dodatkowo komplikuje sprawę. Pracownik i świat, który on obserwuje, to obrazy całkowicie odmienne po względem syntaktsy. Ten obrazek dezorientuje; to wręcz grzech śmiertelny w biznesie informacyjnym i im dłużej mu się przyglądamy, tym łatwiej się pogubić. Wyraz twarzy robotnika słusznie sugeruje zakłopotanie w obliczu całej sytuacji. Natomiast gdy zwracamy się do tekstu towarzyszącego w poszukiwaniu czytelności obrazu, to odkrywamy, że szczegóły wiadomości z tego dnia są następujące:

> Pociąg „uchodźców," złożony z rozklekotanych, niepomalowanych starych wagonów, ma przybyć na stację Penn o 14:50, przewożąc 500 turystów, którym udało się uciec przed paraliżem komunikacyjnym na Florydzie, gdzie zabrakło środków transportu. Pociąg wróci pusty do Miami, by zabrać kolejną grupę urlopowiczów. Office of Defence Transportation zezwoliło na otwarcie dwóch dodatkowych kursów dziennie między Miami a Nowym Jorkiem w tym miesiącu. Urzędnicy Atlantic Coast Line mają nadzieję uruchomić kolejny pociąg w ciągu najbliższych kilku dni.

Uwagę przyciąga osobliwy związek między obrazem Reinhardta a depeszą agencyjną, którą miał zilustrować. Zbyt wiele elementów tego rysunkowego ujęcia – pracownik i jego perspektywa – okazuje się zbędnych. Stawką jest coś więcej niż tylko rutynowe zilustrowanie depeszy.

Lojalni czytelnicy *PM* zetknęli się z tym zagadkowym obrazkiem, mając już pewne pojęcie o sposobie obrazowania i metodach Reinhardta. Ilustracje artysty ukazywały się na łamach gazety w tempie około dwunastu tygodniowo, odkąd dołączył do zespołu rok wcześniej. Dzięki wyraźnym podpisom zyskały rozpoznawalność wśród czytelników tabloidu. Pięć miesięcy wcześniej redaktor Reinhardta, John P. Lewis, napisał notkę, która miała zaspokoić ciekawość czytelników dotyczącą

procesu twórczego artysty. W krótkim eseju zatytułowanym „Poznaj twórcę naszych kolaży" Lewis napisał, że Reinhardt „większości swoich prac wcale nie rysuje. Zaadaptował on technikę kolażu [zdefiniowaną przez autora jako „sztuka sklejania papierów, obrazków, rysunków lub czegokolwiek innego, by uzyskać efekt artystyczny"] do rysunku satyrycznego i był jedynym artystą w kraju, który dostosowywał ją do reprodukowania w gazetach."[120] Lewis wyjaśniał:

> Ad w wolnym czasie buszuje po księgarniach i wyszukuje ilustrowane francuskie elementarze z końca wieku za pięć centów albo stare niemieckie czasopisma techniczne za dziesięć – byle były z dziewiętnastego wieku i miały ilustracje, a najlepiej stalorty. (…) W biurze Ad wycina je nożyczkami. Kiedy dostaje zlecenie na szkic lub karykaturę, wpada na pomysł, sięga do swojego archiwum (…) i łączy wycinki, by stworzyć całość. (…) Idealnie by było, gdyby jego prace składały się wyłącznie z tych starych ilustracji, ale świat nie jest aż tak doskonały (…) Uzupełnia je zatem kilkoma własnoręcznie rysowanymi postaciami.

Reinhardt podchodził do tematu z perspektywy czytelnika, wyposażony w podwójny repertuar środków: po pierwsze, we wcześniejsze reprezentacje w formie zarówno depesz agencyjnych, które były jego „pracą," jak i dziewiętnastowiecznych wycinków zgromadzonych w archiwum; po drugie, w zinternalizowane obrazy, z których sam, jako twórca ilustracji prasowych, mógł czerpać. Struktura tych zasobów wynikała z zetknięcia jego własnej wrażliwości z materiałem, który mu powierzono, oraz z wcześniejszej historii o pokrewnej ikonografii. Innymi słowy, kolaże te można uznać za wizualny zapis doświadczenia Reinhardta jako czytelnika – spotykającego się w połowie drogi ze swoim źródłem, uzupełniającego je własnym, wewnętrznie przyswojonym i wycinkowym zasobem znaczeń, by stworzyć całość. A jednak nie wyjaśnia to do końca, dlaczego Reinhardt wykonał właśnie taki obraz. Jak wynika z wyjaśnienia Lewisa z października poprzedniego roku, do marca 1944 roku Reinhardt zdążył już w pełni rozwinąć swoją strategię przetwarzania piętrzących się na biurku biuletynów informacyjnych, polegającą na pomysłowym komentowaniu dziewiętnastowiecznych stalorytów. Dotąd jednak te wizualne opracowania pozostawały znacznie bliższe swoim tekstowym źródłom – i przez to bardziej przejrzyste.[121]

Wcześniejszy przykład kolaży Reinhardta, który ukazał się w tym samym numerze *PM* 26 października 1943 roku (wraz z komentarzem Lewisa), bardziej bezpośrednio odpowiada redakcyjnemu opisowi procesu twórczego artysty (**zob. ill. 107**). Czwarty z siedmiu materiałów zamieszczonych tego dnia w rubryce „It Happened in the U.S.A." – przeglądzie rozmaitości redagowanym przez Jamesa T. Howarda i będącym stałym miejscem publikacji „anegdotycznych" prac Reinhardta dla *PM* – dotyczył osobliwych środków dyscyplinarnych zastosowanych przez przełożonych wobec kadeta wojskowego stacjonującego w Greenville w stanie Missisipi.[122] Młody pilot zbyt szybko kołował na pasie startowym, a w ramach kary musiał napisać kredą na każdym betonowym odcinku długiej na milę płyty postojowej zdanie: „Nie będę kołował szybciej, niż można iść pieszo." W odpowiedzi na tę notkę prasową Reinhardt wyciągnął ze swojego archiwum rycinę przedstawiającą znajomy wizerunek ucznia przy tablicy i ozdobił go przy użyciu gwaszu i tuszu elementami stroju młodego kadeta. Podkreślił upokorzenie, dorysowując mu czapkę nieuka i karząc go żmudnym zadaniem.

Obraz i tekst zgrabnie łączą się w spójną reprezentację infantylizującej niedoli żołnierza. Moc zestawienia depeszy z kolażem Reinhardta polega na tym, że artysta dosłownie potraktował terminy użyte w tekście, łącząc wydarzenie z dobrze znanym tropem, którego banał i anachroniczność obnażają absurd staroświeckiej kary wymierzonej pechowemu kadetowi. Choć dobór elementów nie pasuje do treści notki, to – inaczej niż w przypadku ilustracji z pociągiem uchodźców – zachowuje przynajmniej metaforyczną ciągłość z jej treścią.

Sztuka i Dokumentacja nr 33 (2025) | *Art and Documentation* no. 33 (2025) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

Subtelny humor tej sceny wynika z tego, że Reinhardtowskie przedstawienie odbiega od tekstowego pierwowzoru, ale niezbyt daleko. Jeśli zamiana obecna w tej ilustracji – klasy na pas startowy i ucznia na kadeta – w zabawny sposób przesuwają granice dziennikarskiej przejrzystości, to Reinhardt mimo wszystko wypełnił swoje podstawowe obowiązki dziennikarza wizualnego. Rzeczywiście, to właśnie poprzez to podstawianie obrazu w miejsce niezauważalnego wydarzenia Reinhardt zręcznie uwidocznił jego ukryty podtekst.

Ten karykaturalny rysunek kadeta zawiera jednak w sobie jeszcze głębszą ambiwalencję. Obraz Reinhardta kadruje tablicę w taki sposób, że pomija szczegóły dotyczące tego, co dokładnie uczeń powinien napisać, pozostawiając nas z upokorzonym i sfrustrowanym młodzieńcem, który po prostu „nie będzie" czegoś robił. Później, już jako malarz, Reinhardt w swojej twórczości otwarcie głosił program estetyczny i polemiczny oparty na odrzuceniu takich zabiegów: „żadnych złudzeń optycznych, żadnych dziur w ścianie udających okna, żadnych iluzji, żadnych przedstawień" i tak dalej.[123] Ten dogmat wykazuje niewiele cierpliwości wobec dziennikarskiej kultury wizualnej „okna na świat," której reprezentacyjna wiarygodność opiera się na iluzji, że obraz zapewnia odniesienie do świata, który rzekomo opisuje. Jeśli zatem potraktujemy kadeta z obrazka jako awatar Reinhardta – artysty zmagającego się z zadaniem przedstawienia wizualnego, z próbą nadania znajomego i czytelnego kształtu zestawowi sztucznie utrwalonych faktów o świecie – to owo wewnętrzne napięcie znalazło pełniejszy, jaśniejszy wyraz w jego późniejszym obrazie *Some Vacation*.

Ta późniejsza relacja, zestawiająca rysunek Reinhardta z tekstem depeszy, zaprzecza wewnętrznej jedności i opisowej przejrzystości obecnej w rysunku kadeta. Jak zauważyliśmy, rysunek odchodzi zbyt daleko od tekstu – czytelnik nie znajdzie w nim robotnika, pokoju, młotka, oliwiarki ani innego wyrazu percepcyjnego zagubienia. W świecie przedstawionym obrazka *Some Vacation* świat pociągów i uchodźców jest zawieszony, wstrzymany – ukazany jako obraz równoległy wobec swojego gazetowego podłoża, ale z nim nie tożsamy. Efekt jest zagadką, dopóki nie stanie się jasne, że prawdziwym tematem Reinhardta nie jest sama depesza, jak w przypadku rysunku kadeta, lecz warunki i struktura jego własnej aktywności jako czytelnika i twórcy ilustracji prasowych, a także stosunek jego czytelników do tych dwóch powiązanych czynności. Jeśli podzielał ze swoim kadetem pewną awersję do mechanicznego zadania opisywania, to tutaj Reinhardt kieruje swoją niechęć nie wobec języka, lecz samych obrazów. Artysta przyjmuje rolę robotnika – budowniczego reprezentacji; wpatruje się w to, co stworzył, i zaprasza swojego czytelnika, by podzielił z nim to samo poczucie niepewności.[124]

Można odnieść wrażenie, że Reinhardt początkowo podszedł do tego kolażu w charakterystyczny dla siebie sposób. Do niedawna elementy składowe, które się odkleiły, przetrwały osobno i tym sposobem formalnie ujawniły proceduralną logikę materialnej i koncepcyjnej kompozycji kolażu.[125] Patrząc przez pryzmat tych niegdyś rozdzielonych fragmentów, można dostrzec pewną przemianę w charakterze zaangażowania artysty w jego tekstowe źródło oraz bardziej zdecydowane kwestionowanie zasad dziennikarskiej czytelności obecnych w jego wcześniejszych pracach. Ślady składają się z dwóch małych rysunków. Pierwszy ściśle powtarza procedurę Reinhardta z kolażu kadeta – jest to staloryt ozdobiony karykaturalną postacią, która mogłaby symbolizować „uchodźców" z Miami, dokładnie tak, jak uczniak z czapką głupca u Reinhardta odnosił się do nieszczęsnego kadeta z Mississippi (**zob. ill. 108**).

Gdyby Reinhardt poprzestał na tym i uznał dzieło za ukończone, stworzyłby obraz satysfakcjonująco czytelny. Jednak odrzucił bardziej ekonomiczne rozwiązanie i nie tylko *wrysował* się w swoje wycinki, lecz także stworzył *dla* nich zbędną tekstowo ramę – jakby chciał ukazać wycinek, symbol własnego wcześniejszego procesu, jako przedmiot wizualnego niepokoju robotnika (**zob. ill. 109**).[126] Co więcej, Reinhardt przedstawił obraz pociągu w sposób wysoce dwuznaczny – będący jednocześnie jednoznacznie reprezentacją

i zarazem, poprzez pozornie bezpośrednie zwrócenie się pasażera do robotnika, spleciony z jego niezapośredniczoną rzeczywistością. W tym ujęciu dzieło nie podlega dziennikarskiej konwencji ani autorytetowi redakcyjnemu, lecz pozostawia widzowi decyzję, po której stronie tej dwuznaczności się opowie: czy ilustracja prasowa *jest* światem samym w sobie, czy tylko jego medialnym uproszczeniem. Dziennikarska reprezentacja obrazowa zostaje tu ukazana jako coś, co należy postrzegać krytycznie, ostrożnie, z dystansu – jako coś, co nagle wytrąca narzędzia z rąk.

Reinhardt zrezygnował z przekładania tekstu na obraz, nie uznając tego za wiarygodny sposób ukazania świata. Zamiast tego kolaż podejmuje problem reprezentacji, ukazując trudność twórcy ilustracji prasowych, który jest zmuszony pogodzić obowiązek przedstawiania świata w sposób wizualnie zrozumiały ze świadomością braku odpowiednich środków wizualnych, by ten cel osiągnąć. Robotnik Reinhardta – zastępca zarówno samego artysty, jak i czytelnika *PM* – wyłania się jako – zgodnie ze słowami Jonathana Crary'ego – „podmiot obserwujący, który jest zarówno wytworem historii, jak i miejscem działania określonych praktyk, technik, instytucji i procedur upodmiotowienia. (…) Obserwator to (…) ten, kto widzi w obrębie określonego zestawu możliwości, ktoś osadzony w systemie konwencji i ograniczeń."[127] Zatem robotnik jako podmiot obserwujący – prawdziwy bohater tego rysunku – którego młot i oliwiarka budują i napędzają tryby przedstawienia obrazowego i poznania, zostaje ukazany w chwili nagłego przebudzenia, gdy dopiero zaczyna uświadamiać sobie usytuowanie w wizualno-komunikacyjnym reżimie, który oferuje mu jedynie „z góry określony zestaw możliwości," osadzony „w systemie konwencji" pełnym „ograniczeń." Wydarzenia świata, które obserwuje i współtworzy, okazują się w pełni ustalone przez skodyfikowane oczekiwania podobieństwa do tego, co dziennikarstwo podaje jako rzeczywistość – zestaw tego, co Lippmann określił, odwołując się do języka kopii, druku i odbitek, mianem stereotypów.

Dla Lippmanna stereotypy stanowią zbiór znajomych znaków, po które ludzie sięgają, aby zrozumieć dane zjawisko, choćby było ono im obce. „W przypadku nieprzeszkolonej obserwacji," pisał Lippmann, „wychwytujemy w otoczeniu rozpoznawalne znaki. Znaki te oznaczają idee, a te uzupełniamy naszym zasobem obrazów" – zasobem obrazów nie tak odmiennym od teczki Reinhardta z dawnymi stalorytami. Nie dostrzegamy zjawiska zapośredniczonego przez dziennikarstwo (czyli „wiadomości") w całej jego złożoności – tak, by zakwestionować nasze uprzednie założenia. Zamiast tego włączamy je w znany sobie schemat, który pozwala nam widzieć „głównie to, co znajduje się już w zasobach (…) w naszym umyśle."[128] Za sprawą stereotypu – podstawowego narzędzia dziennikarstwa wizualnego – to, co nieznane, zostaje oswojone, a utarte przekonania, nawet jeśli nie przystają do rzeczywistości, utrzymują się bez zmian i nie podlegają rewizji. Wilson Hicks z magazynu *Life* nazwał je w opisie procedur mających zapewnić efektywne wypełnianie „luk informacyjnych" w piśmie „obrazami uprzednimi," czyli „obrazami (…) założonymi hipotetycznie" przed zaistnieniem wydarzenia, przygotowywanymi przez redaktorów odpowiedzialnych za dobór materiałów wizualnych, na podstawie „szczegółowych badań wcześniejszych wydarzeń o podobnym charakterze," które mają zostać dostarczone, o ile „rzeczywiste zdarzenie wytworzy wystarczająco wierne podobieństwo."[129] Przyjęty kompromis między tym, co się widzi, a tym, co się wie – niezależnie od tego, czy jest trafne i wystarczające – podtrzymuje się i powiela w imię czytelności i dziennikarskiej potrzeby chwili (tak jak w 1943 roku zamieniliśmy ucznia w czapce głupca na zaniepokojonego pilota wojskowego przy tablicy).

Robotnik Reinhardta – zarówno twórca, jak i odbiorca takich obrazów, a teraz na nowo świadomy swojej współodpowiedzialności za ich mechanizację – zdał sobie sprawę, że wyjątkowe kryzysy nowoczesności około roku 1944, nawet te pozornie błahe, jak niedobór środków transportu turystycznego w czasie wojny, nie mogą być należycie uchwycone poprzez drobne, ręczne mo-

dyfikacje potwierdzających stereotypy obrazów stworzonych na potrzeby ilustrowanych książek poprzedniego stulecia. *Some Vacation* stanowi przykład tego, co W. J. T. Mitchell opisał jako metaobraz, czyli taki obraz, którego „autorefleksja skierowana jest nie tylko na medium, ale także na określające je warunki pracy: środowisko instytucjonalne, pozycję historyczną i sposób, w jaki zwraca się do odbiorców."[130] Czy przerażone spojrzenie tego robotnika zdradza moment nagłego olśnienia – zrozumienia, że cały dziennikarski świat produkcji obrazów, zarówno tych przez niego stworzonych, jak i jemu przekazywanych, działa niczym projekcje *camera obscura*, pozbawione sprawczości i politycznego wymiaru, widoczne na „ścianie" gazety? Z jak daleka przedstawiony na obrazku pasażer odwzajemnia jego spojrzenie poprzez niewidzialny próg, który wyznacza wewnętrzna struktura tego obrazu? Robotnik i potrzebujący czegoś pasażer spoglądają na siebie lub w swoim kierunku przez przestrzeń niefunkcjonalną z powodu przesunięcia w syntaksie obrazu, które można odczytać jako przesunięcie od zmechanizowanego świata pociągu ku światom robotnika, zapośredniczonym przez jego własny, autorski gest. Spojrzenia dwóch mężczyzn spotykają się w niemożliwym do przekroczenia punkcie, który sam wyraża dystans – „odstęp," jak ujęła to niegdyś Rosalind Krauss (mówiąc nie o ilustracji prasowej, lecz o dziełach sztuki) – taki, który ogłasza, że „nie patrzymy na rzeczywistość, lecz na świat skażony interpretacją i znaczeniem."[131] Czyż zrozpaczony pasażer pociągu nie mógłby w zdumieniu pełnym trwogi gwałtownie odmachać swojemu twórcy, przebijając się przez ten „niefunkcjonalny" punkt styku, jakby błagając o odpowiedź na pytanie: ***„A co ty sobą przedstawiasz?"***[132] Zdezorientowany robotnik Reinhardta zastanawia się nad tym pytaniem i skutecznością modelu, który je podtrzymuje – podobnie jak sześć dekad wcześniej uczynił to historyk dziennikarstwa Frederic Hudson: „Spoglądamy przez soczewkę *camera obscura* w poszukiwaniu idealnego wizerunku człowieka. Czy potrafimy go znaleźć? Patrzymy przez gazetę niczym przez *camera obscura* świata, pragnąc uchwycić idealny obraz przeszłości i teraźniejszości. Czy nam to wychodzi?"[133]

JAK PATRZEĆ NA DOBRY POMYSŁ
["How to Look at a Good Idea"]

Wyrażona w ten sposób konsternacja co do konwencji kształtujących przedsięwzięcie ilustrowania wiadomości w prasie stawia pytanie, czy Reinhardt celowo podważał intencje gazety, dla której pracował. Powinno być już jasne, że nie. Zgodnie z wcześniejszymi relacjami o Martinie Munkácsim i Herbiem Fieldsie – które wpłynęły na kształt „raportu" Reinhardta na temat kubizmu – postępowa praktyka dziennikarska *PM* mała pomóc czytelnikom lepiej zrozumieć trudną relację między dowodami wizualnymi a światem, który miały przedstawiać. Wszelkie skojarzenia *PM* z kulturą dokumentacji fotograficznej z kręgu New York Photo League są dziś szeroko znane, jednak tabloid powstał w 1940 roku na podstawie głębokiego sceptycyzmu wobec roszczeń nowoczesnego fotoreportażu do pewności dowodowej.

Ten sceptycyzm charakteryzował niedzielne felietony fotografa i filmowca Ralpha Steinera, który doradzał czytelnikom, by do wszystkich dowodów fotograficznych z prasy – niezależnie od ich ideologicznego źródła – podchodzić z dociekliwością i rozwagą. Sceptycyzm przenikał jednak całą strukturę redakcyjną tabloidu – od niemal codziennego publikowania relacji Weegee'ego z jego nieustająco refleksyjnej fotografii reporterskiej, po zorganizowanie wiosną 1940 roku wystawy współczesnych reportaży rysunkowych w Muzeum Sztuki Nowoczesnej i późniejsze codzienne stosowanie tej otwarcie anachronicznej i całkowicie nieobiektywnej metody dziennikarskiej. Dla *PM* oraz jego zespołu i redaktorów retoryka obiektywności ilustracji dziennikarskiej – przekonanie, że świat przedstawiony dziennikarsko może być funkcjonalnie równoważny z realnie przeżywanym – stało się wrogiem i narzędziem redakcyjnej manipulacji wspierającej politykę reakcyjną. Jasne było, że sztuczność i kreacja przenikają cały wizualny

przekaz dziennikarstwa o świecie. Najbardziej potrzeba było formy wiadomości, która uwidoczni tę sztuczność – dokładnie takiej, jaką Ad Reinhardt, dzięki swojej wyważonej obrazoburczej postawie, był w stanie stworzyć.

Praca *Some Vacation* – jak wiele innych rysunków Reinhardta tworzonych dla *PM* – podejmując temat ograniczeń ilustracji prasowej jako narzędzia do rozumienia świata, została opublikowana, jako reportaż, w gazecie głęboko zaangażowanej w podobnego typu krytyczną refleksję wizualną. W *Some Vacation* Reinhardt może i porzuca chęć dostarczania szybkiej, oczywistej interpretacji, jaką oferowały ilustracje prasowe (nawet jego własne), skupiając się na analizie środków jego powstania, ale nie oznacza to rezygnacji z potrzeby wnikliwego patrzenia. Chodzi tu o taki rodzaj patrzenia – patrzenia nie *przez* ilustrację prasową, jak gdyby skierowaną ku obietnicy świata pełnego wydarzeń, lecz *na* nią samą jako obraz, na samą mechanikę i procedury jego powstawania – co, jak ustaliliśmy, *PM* traktował jako swój centralny temat.

Dla Reinhardta szkice i komiksy nie były sztuką – być może nawet nie zasługiwały na miano „sztuki" w cudzysłowie – lecz stanowiły środek wizualnego podejścia do zagadnień zależności od kontekstu czasowo-przestrzennego, do polityki wizualności i samego aktu patrzenia, co często dawał do zrozumienia *PM* w swoim podejściu do ilustracji dziennikarskich. „Spójrzcie na nas – czy 'wiemy', jak 'wyglądamy'?" – pytał Reinhardt czytelników *PM* w artykule „How to Look at Looking" z lipca 1946 roku (**zob. rys. 110**).[134] Sześć miesięcy i osiem odcinków później Reinhardt zauważył w „How to Look at Creation" – komiksie, w którym cytował także swego bohatera, Pieta Mondriana, twierdzącego, że „Jeśli nie potrafimy się uwolnić, możemy przynajmniej uwolnić nasze spojrzenie" – że „Nie możemy myśleć ani patrzeć za was (tak jak robi to gazeta Hearsta), ale postaramy się pomóc wam zrozumieć, na co i po co patrzycie, byście mogli sami sobą coś przedstawiać."[135]

Dla Reinhardta jako malarza abstrakcyjnego działającego w roli samozwańczego „artysty-reportera" pracującego dla *PM*, pole widzialnego – patrzenia i bycia oglądanym – było jedynym właściwym polem dla interwencji politycznej. Malarstwo abstrakcyjne jest konieczne w danym momencie politycznym – deklarował Reinhardt w wykładzie około 1943 roku – ponieważ „jest dokładnie i bezpośrednio tym, czym jest… [wymagając w swoim] ograniczonym i skupionym obszarze bezpośredniego, osobistego doświadczenia, aby je docenić… Jeśli cokolwiek 'wyglądało' jak to, co 'robiło', to właśnie tym było."[136] Jednak Reinhardtowi te zalety nie wystarczały. Ich wartość musiała zostać zakomunikowana jak najszerszej publiczności i wyjaśniona przez samych artystów. Choć to wciąż było za mało. Reinhardt, podobnie jak wcześniej Dewey, odrzucał pogląd, że galeria czy muzeum mogą być jedynym miejscem kontaktu z tak multidyscyplinarną twórczością. Przeciwnie: „Sposobem na dotarcie do ludzi jest pójście tam, gdzie oni są i wskazanie, gdzie istnieją wartości estetyczne (a są one immanentne we wszystkich działaniach życia)."[137]

Kompetencja Reinhardta nie polegała zatem na jego zdolności do obrazowania realiów politycznych – reprezentacja była dla niego kwestią zbyt niejednoznaczną, by mogła na to pozwolić – lecz na umiejętności nadania widoczności, za pośrednictwem gazety i jej rysunków, samemu problemowi widoczności samego dziennikarstwa. Deklarowanym celem Reinhardta w serii „How to Look" było nauczenie czytelników rozumienia kubizmu, ale także – a może przede wszystkim – skłonienie ich do „zakwestionowania tego, jak zostali nauczeni patrzeć."[138] Podobnie jak tabloid, który stanowił jego medium, Reinhardt dążył do ujawnienia tych konwencji i nawyków poprzez równoczesne promowanie abstrakcji malarskiej i jej dialektycznej krytyki modelu przedstawiania świata „jak przez okno", charakterystycznego dla ilustracji dziennikarskiej.

Ta krytyka nigdzie nie została wyrażona bardziej jednoznacznie niż w dwunastej części cyklu „How to Look at a Good Idea" [Jak Patrzeć na Dobry Pomysł], gdzie, nad reprodukcją *Durchsehung* (1525) Albrechta Dürera Reinhardt umieścił

dwa obrazy oczu – czyli aparatu patrzenia – przetworzone przez technologie grawerskie i fotograwerskie, czyli rytownictwo i raster. Każda z nich była obciążona własną, ograniczoną i epistemologicznie nacechowaną zmiennością w czasie (**zob. ill. 111[II]**).[139] Reinhardt zauważa przy tym: „kiedy patrzysz z bliska, widzisz tylko kropki i linie, a kiedy patrzysz z daleka – widzisz oczy… To dobry pomysł dla tych, którzy chcą widzieć tylko kropki i linie, kiedy patrzą z bliska, i którzy chcą widzieć oczy, kiedy patrzą z daleka." To proste spostrzeżenie unaocznia krytyczną rolę zwykle tłumionej sprawczości i usytuowania samego widza w jego percepcyjnym kontakcie z ilustracją prasową, która okazuje się przedstawiać „oko" dopiero wtedy, gdy widz sam zdecyduje się zobaczyć nie „linie i kropki" czy immanentne ślady decyzji redakcyjnej o wydrukowaniu takiego obrazu, lecz właśnie „oczy" – czyli treść owej redakcyjnej wypowiedzi. Od tej obserwacji już tylko krok do dostrzeżenia w rycinie Dürera samej alegorii ilustracji dziennikarskiej – raster półtonowy jest technologią mediacyjną osadzoną równie głęboko w historii, co siatka *velo* niemieckiego mistrza. Zarówno redaktor, rysownik jak i widz podlegają w tej samej mierze ich oddziaływaniu.

tłumaczenie Miłosz Wojtyna

II Ibidem.

Źródło przekładu:
Jason E. Hill, *Artist as Reporter: Weegee, Ad Reinhardt, and the PM News Picture*. University of California Press, 2018.
Str. 260-274
"Reinhardt's Second-Order Art" [Drugorzędna Sztuka Reinhardta]
Str. 274-283
"How to Look at News" [Jak Patrzeć na Wiadomości]
Str. 283-287
"How to Look at a Good Idea" [Jak Patrzeć na Dobrą Ideę]

Redaktor czasopisma *Sztuka i Dokumentacja* oraz redaktor sekcji tematycznej Galeria im. Andrzeja Pierzgalskiego składają szczególne podziękowania dla Jasona E. Hilla za przekazanie nam do celów badawczych swoich tekstów oraz udzielenie zgody na ich tłumaczenie i publikację wraz z innymi materiałami w sekcji tematycznej poświęconej studiom nad sztuką Ad Reinhardta.

Przypisy

(w przypisach zachowana została numeracja z wydania będącego źródłem przekładu)

[101] "Leftist *New Masses* Jibes Currently at *PM*'s Subscription Drive," *PM,* 15 grudnia 1940, 11. Więcej na temat prac Reinhardta dla *New Masses,* zob. Michael Corris, *Ad Reinhardt,* (London, Reaction Books, 2008), 39-58.

[102] Paul McManus, "Death in the *PM*," *New Masses,* 5 listopada 1940, 13-14.

[103] Więcej na temat dyskusji o programie artystycznym *New Masses*, zob. Andrew Hemingway, *Artists on the Left: American Artists and the Communist Movement, 1926-1956* (New Haven, CT: Yale University Press, 2002). Wielu artystów miało opuścić czasopismo ze względu na jego narastające trudności finansowe pod koniec lat trzydziestych, ale jego (tak postrzegane) dogmatyczne trzymanie się linii Partii Komunistycznej stało się jeszcze bardziej nie do utrzymania w obliczu coraz bardziej widocznych zdrad Stalina, w tym niesławnych pokazowych procesów i podpisania radziecko-niemieckiego paktu o nieagresji pod koniec dekady.

[104] *PM* opublikowało zdjęcie Martina podczas pracy nad tym muralem. *PM,* 7 grudnia 1941, 18.

[105] Lucy Lippard, *Ad Reinhardt* (New York: Harry N. Abrams, 1981), 11. Reinhardt miał także co najmniej zawodowe relacje z poprzednikiem Wechslera jako redaktorem odpowiedzialnym za kierowanie treści do druku w *PM*, Leo Hubermanem, który opuścił *PM* w wyniku wielu nieporozumień a którego klasycznym przykładem skłonności do grzebania się w brudach był wydany w 1937, *The Labor Spy Racket*, z okładką zaprojektowaną przez Reinhardta. Leo Huberman, *The Labor Spy Racket* (New York: Modern Age, 1937). Huberman, "zdeklarowany Marksista," został prawdopodobnie wyrzucony przez Ingersolla za jego niezdolność do praktycznego funkcjonowania w gazecie codziennej (mówi się, że nie potrafił pisać na maszynie), ale jego zwolnienie wywarło na pracownikach *PM* wrażenie, że Ingersoll uległ naciskom komunistów spoza gazety. Więcej na ten temat w najnowszym i wyważonym opracowaniu, zob. D. D. Guttenplan, *American Radical: The Life and Times of I. F. Stone* (New York: Farrar, Straus, and Giroux, 2009), 171.

[106] Charles Martin i Leo Jay Margolin, "The Fifth Column and Its Fellow-Travelers," *PM,* 18 października 1940, 16-17.

[107] Ad Reinhardt, "Americans are Thinking about the Future … and See the Need for Planning," *PM*, 30 lipca 1943, 14-15.

[108] Ad Reinhardt, "Churchill and the Lion," *PM,* 18 lutego 1943, 10.

[109] Lee Lorenz, *The Art of the New Yorker: 1925-1995* (New York: Knopf, 1995), 48. Prace Reinhardta nigdy nie ukazywały się w poniedziałki.

[110] Ad Reinhardt, "The A, B, C, of How Point Rationing Works," *PM,* 21 lutego 1943, 2.

[111] Ad Reinhardt, "Things You Should Know When You Buy Meat," *PM*, 29 marca 1943, 18.

[112] Arnold Beichman, Irving Haberman, John Albert, i Ad Reinhardt, "Attention, Consumer: How Outmoded Distribution System Forces You to Pay Too Much for Produce," *PM*, 8 kwietnia 1943, 14-15.

[113] Ad Reinhardt, "How to Look at Space," *PM,* 28 kwietnia 1946, M7.

[114] Harold Detje, "Nazi War Machine Feeds on Wealth of Nine Nation," *PM,* 6 sierpnia 1940, 5.

[115] "Axis Peddles Invasion Talk," *PM*, 2 lipca 1943, 8.

[116] Por. sumarycznie przedstawienie założeń Reinhardta w książce Lucy Lippard, *Ad Reinhardt*, 200. Zob. także Nika Elder, "Drafted: Ad Reinhardt's Naval Drawings," 93-94.

[117] Ad Reinhardt, "Foreign Roundup," *PM*, 22 września 1946, 9.

[118] Ad Reinhardt, *Some Vacation*, *PM,* 2 marca 1944, 9. Ilustracje Reinhardta dla *PM* noszą ślady pokrewieństwa z „inteligencją obrazową," jeśli nie świadome uznanie dla niej, którą Michael Lobel zaobserwował ostatnio w pracach dla gazet codziennych Johna Sloana, które wykazały „głębokie zaangażowanie w sposób, w jaki działają obrazy, w jaki sposób produkują (lub czasami zmieniają) znaczenie," w ramach popularnej prasy codziennej. Michael Lobel, *John Sloan: Drawing on Illustration* (New Haven, CT: Yale University Press, 2014), 5. Z rozdziału 1 wynika, że Sloan był zarówno jurorem jak i publicystą *PM* związanym z wystawą w MoMA *The Artist as Reporter*, którą pikietował Reinhardt w 1940.

[119] *PM* nie publikowało nic na temat obrazów Reinhardta aż do notki z 20 marca 1946 dotyczącej jego zbliżającej się wystawy indywidualnej w Brooklyn Museum Art School Gallery. W świetle tego, że Reinhardt wystawiał obrazy abstrakcyjne, akwarele i kolaże od 1938, jest to jedna z wczesnych publicznych informacji na temat artysty i niemal na pewno pierwsza jaka ukazała się poza prasą artystyczną.

[120] John P. Lewis, "Meet Our Collager," *PM,* October 26, 1943, 17. Lewis mylił się co do szczegółów kwestii kolażowych komiksów prasowych, które zaczęły się pojawiać już w marcu 1943 r., a więc na cztery miesiące przed jakimkolwiek komiksem Reinhardta. Zob. na przykład niezatytułowany kolażowy komiks Steinberga w *PM,* 9 marca 1943, 2. Aby zapoznać się z innym opisem logiki kolażu w ilustracjach Reinhardta z okresu wojny zob. Prudence Peiffer, "Routine Extremism: Ad Reinhardt and Modern Art" (rozprawa doktorska, Harvard University, 2010).

[121] Na temat "czytelności" jako najważniejszej wartości w ilustracji dziennikarskiej zob. Jörg Hubler, "Reading-Seeng-Understanding: In Praise of Illegibility," w *Covering the Real: Kunst und Pressbild, von Warhol bis Tillmans*, red. Hartwig Fischer et al. (Basel, Switzerland: Kunstmuseum Basel, 2005), 346-54.

Sztuka i Dokumentacja nr 33 (2025) | *Art and Documentation* no. 33 (2025) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

[122] James T. Howard, "It Happend in the U.S.A.," *PM,* 26 października 1943, 5.

[123] Ad Reinhardt, "Abstract Art Refuses" (1952), w *Art as Art, The Selected Writings of Ad Reinhardt,* Edited and with an Introduction by Barbara Rose (Berkeley - Los Angeles: University of California Press, 1975), 50 50.

[124] To nie jest pierwszy raz, gdy Ad Reinhardt identyfikował się z robotnikami występującymi w jego komiksach jako artysta komercyjny. Por. wcześniejszą dyskusję na temat w książce Michael Corris, *Ad Reinhardt*, 33-36

[125] Te dwa elementy kolaży zostały na powrót połączone przez konserwatorów Ad Reinhardt Foundation w czasie, gdy ta książka była w przygotowaniu.

[126] Przypadek czasu, archiwum i rozpadu kleju – ta chwilowa i obecnie naprawiona wersja rysunku wydaje się bardziej niż jakakolwiek inna dać robotnikom obraz, w który nawet Reinhardt mógł naprawdę uwierzyć: czystą abstrakcję bieli na bieli.

[127] Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (Cambridge, MA: MIT Press, 1990), 5, 6.

[128] Walter Lippmann, *Public Opinion* (New York: Macmillan, 1922), 88. Cyt za wyd. polskie: Walter Lippmann, *Opinia Publiczna*, tłum. Joanna Tegnerowicz (Kraków: Wydawnictwo ANIMI2, 2020), 81.

[129] Hicks pisze tu o fotografoach. Wilson Hicks, *Words and Pictures* (New York: Harper, 1952), 49.

[130] W.J.T. Mitchell, *Picture Theory* (Chicago: University of Chicago Press, 1994), 40.

[131] Rosalind E. Krauss, "The Photographic Conditions of Surrealism," w *The Originality of Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge: MIT Press, 1986), 107.

[132] On the "unworkable" interface," see Alexander R. Galloway, *The Interface Effect* (Malden, MA: Polity, 2012), 25-53.

[133] Frederic Hudson, *Journalism in the United States, from 1690-1872* (New York: Harper and Brothers, 1873), XXVII.

[134] Ad Reinhardt, "How to Look at Looking," *PM,* 21 lipca 1946, n.p.

[135] Ad Reinhardt, "How to Look at Creation," *PM,* 15 grudnia 1946, n.p.

[136] Ad Reinhardt, "[The Fine Artist and the War Effort]" (ca 1943), w *Art as Art*, 176.

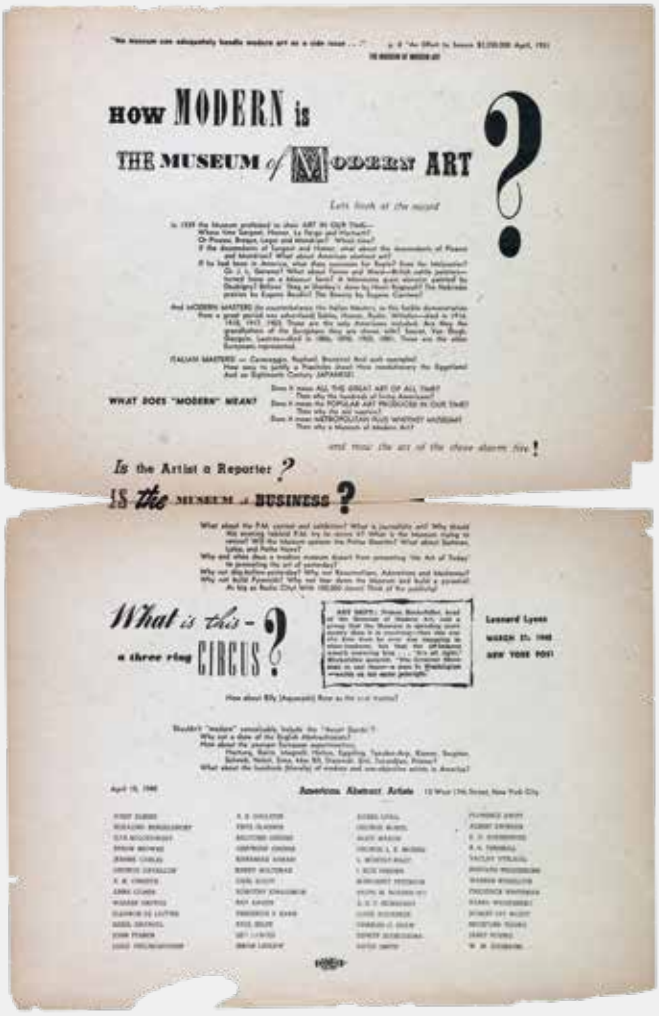
[137] Ibidem, 177

[138] Ad Reinhardt, "How to Look Out," *PM,* 23 czerwca 1946, n.p.

[139] Ad Reinhardt, "How to Look at a Good Idea," *PM,* 4 sierpnia1946, M12. Na temat półtonów i szrafowania graficznego jako granicznych możliwościach reprograficznych dla gazety, zob. Laura Vitray, John Mills Jr., i Roscoe Ellard, *Pictorial Journalism* (New York: McGraw-Hill, 1939), 158.

ilustracje
illustrations

Redakcja dziękuje Ad Reinhardt Foundation za udostępnienie ilustracji / The Editorial Team would like to thank the Ad Reinhardt Foundation for providing these illustrations / La Rédaction tient à remercier la Fondation Ad Reinhardt pour avoir fourni les illustrations.



ill. 13. Ad Reinhardt, „How Modern Is the Museum of Modern Art?," 1940 (41x28 cm). Courtesy Ad Reinhardt Foundation.
© Anna Reinhardt

Sztuka i Dokumentacja nr 33 (2025) | *Art and Documentation* no. 33 (2025) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

ill. 80. William McCleery and Charles Martin, „Moral Movie: The Prophetic Old Goat," *PM,* May 17, 1942, 32. Courtesy Jason E. Hill

ill. 97. ilustracja niepodpisana (Ad Reinhardt), *PM,* December 15, 1940, 11. Courtesy Jason E. Hill. © Anna Reinhardt

ill. 98. Charles Martin and Leo Jay Margolin, „The Fifth Column and Its Fellow-Travelers," *PM,* October 18, 1040, 16-17. Courtesy Jason E. Hill

ill. 99. Ad Reinhardt, „Americans Are Thinking about the Future... and See the Need for Planning," *PM,* July 30, 1943, 14-15. Courtesy Jason E. Hill. © Anna Reinhardt

ill. 100. Ad Reinhardt, „The A, B, C, of How Point Rationing Works," PM, February 21, 1943, 2. Courtesy Jason E. Hill. © Anna Reinhardt

ill. 101. Ad Reinhardt, „Things You Should Know When You Buy Meat," PM, March 29, 1943, 18. Courtesy Jason E. Hill. © Anna Reinhardt

ill. 102. Arnold Beichman, Irving Haberman, John Albert, and Ad Reinhardt, „Attention, Consumer: How Outmoded Distribution System Forces You to Pay Too Much for Produce," *PM*, April 8, 1943, 14–15. Courtesy Jason E. Hill. © Anna Reinhardt

ill. 103. „Axis Peddles Invasion Talk," ilustracja Ad Reinhardt, mapa Harold Detje, *PM*, Julay 2, 1943, 8. Courtesy Jason E. Hill. © Anna Reinhardt

Nazi War Machine Feeds on Wealth of Nine Nations

HITLER HAD: HITLER TOOK:

The Conquered Countries Are Drained Of Raw Materials for Vast German Industry

ill. 104. Harold Detje, „Nazi War Machine Feeds on Wealth of Nine Nations," PM, August 6, 1940, 5. Courtesy Jason E. Hill

roderick Still Hogs the Spotlight, But His Routine Is Starting to Pall

3d Degree Put Up to Dewey

Wright Trial Starts Mooday

Police Discount Longshore Feud

ill. 106. Ad Reinhardt, „Some Vacation," *PM*, March 2, 1944, 9. Courtesy Jason E. Hill. © Anna Reinhardt

VLB May Offer Compromise To Avert Coal Mine Strike

Boy, 17, Admits Holdups After Papa Turns Him In

Food Council Planning Fight On Subsidies

Bill to Curb Cartels Urged

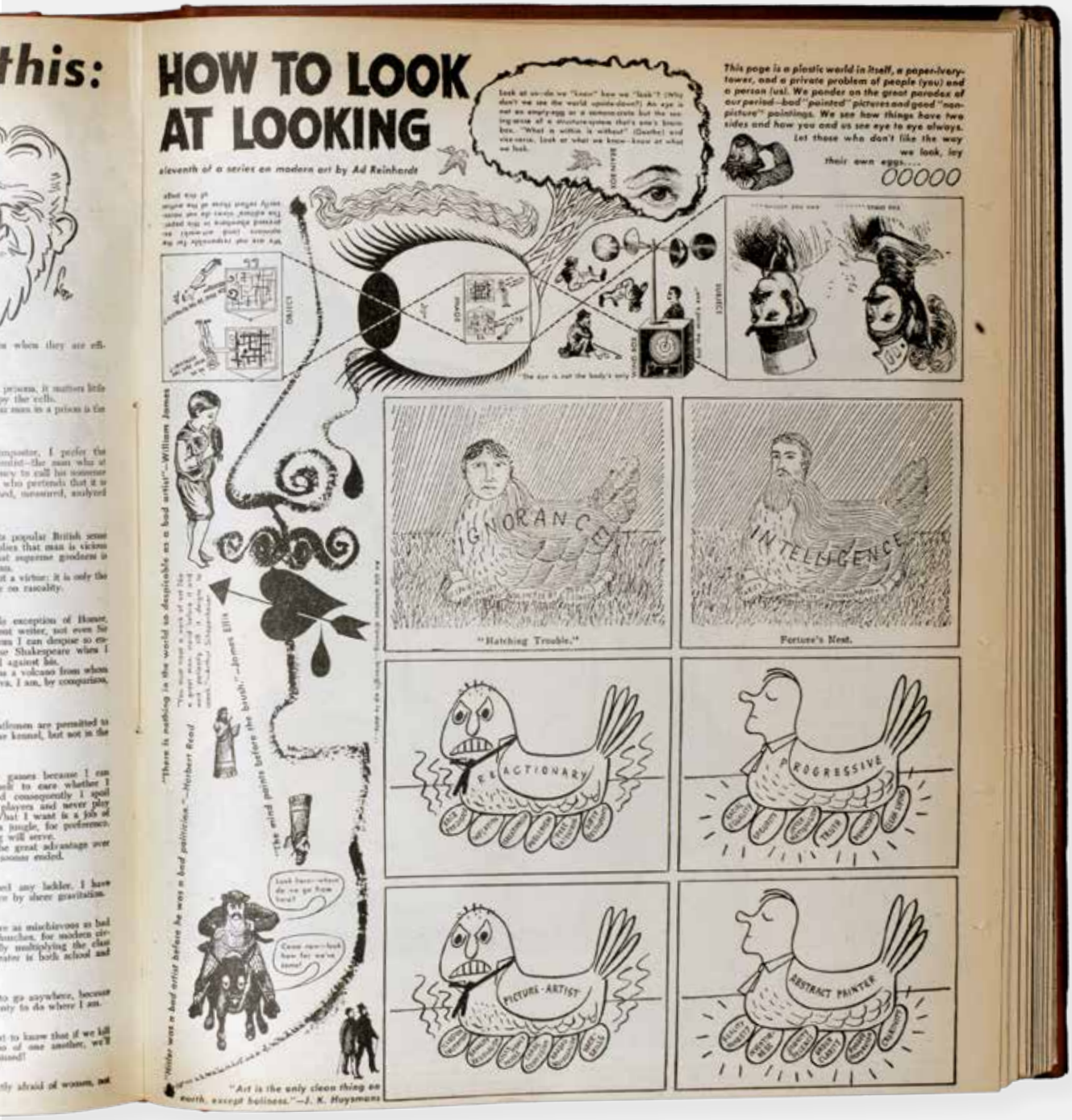
De Marigny Plays Peek-a-Boo

ill. 107. Ad Reinhardt, bez tytułu, *PM*, October 26, 1943, 5. Courtesy Jason E. Hill. © Anna Reinhardt

ill. 108. Ad Reinhardt, kolaż, bez tytułu, 1944. Courtesy Ad Reinhardt Foundation. © Anna Reinhardt

ill. 109. Ad Reinhardt, rysunek, bez tytułu, 1944. Courtesy Ad Reinhardt Foundation. © Anna Reinhardt

Sztuka i Dokumentacja nr 33 (2025) | *Art and Documentation* no. 33 (2025) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC



ill. 110. Ad Reinhardt, „How to Look at Looking," *PM*, July 21, 1956, bez numeracji stron. Courtesy Jason E. Hill. © Anna Reinhardt

doi:10.32020/ArtandDoc/33/2025/21

[PRACA ARTYSTY / ŒUVRE DE L'ARTISTE]

LAURENT MARISSAL

PAINTERMAN TATOO / TATUAŻ PAINTERMANA

¬NADA, *no nada*, *non rien*, revue épisodique, expose les actions non visibles non cachées faites en milieu hostile comme en Arcadie par PAINTERMAN. La version en exil s'expose ici : **¬ NADA[IN]**.

tu vois que quelque chose est dit
tu ne comprends pas les mots
mais les voir ça suffit

La décision de privilégier la traduction de mes actions picturales en dessin est né à Montréal en 2011. L'hiver tardait un peu, je parlais seul dans le froid du Mont Royal. La buée de mes paroles peignait l'air de bulles blanches. La BD était la plus juste traduction de cette expérience. Parler dans le froid, c'est déjà peindre... Le Canada devint mon Arcadie picturale, l'hiver y dure longtemps... Le dessin à un avantage sur la photographie : dessiner c'est décider (prononcer son jugement)... photographier c'est phauter (donner l'illusion du vrai). Certain m'opposeront la réïfication de mes actions sous la forme de dessin offert à toutes les spéculations... La photographie n'en est pas indemne, de toute façon même les paroles échangées se négocient. L'avantage d'un dessin c'est que je n'ai besoin ni de notaire ni de commissaire pour prouver qu'un dessin est un dessin. Il en va autrement des œuvres dites immatérielles, invisuelles, sans objet. Mais que les idéalistes se rassurent, je n'ai pas de château en Espagne. Je veux conserver mes poches légères, la plupart de mes dessins sont détruits ou oublié comme je le ferai d'une liste de course sur le frigo (il existe aussi une manière de mettre en jeu la vente, mais ça c'est une autre histoire).

¬ NADA, *no nada*, nie, nic, czasopismo epizodyczne, eksponuje działania niewidzialne, nieskrywane, prowadzone zarówno w środowisku wrogim jak i w Arkadii przez Paintermana. Tutaj eksponowana jest wersja na wygnaniu: ¬ NADA[IN].

[działanie obrazowe: mówienie jest już malowaniem]

Postanowienie, by dać pierwszeństwo przekładaniu moich działań na rysunek, zrodziło się w Montrealu, w 2011 roku. Zima trochę się dłużyła, mówiłem do siebie w zimnie Mont Royal. Para towarzysząca moim słowom malowała powietrze w białe dymki. Komiks był najtrafniejszym sposobem oddania tego doświadczenia. Mówienie na zimnie już jest malowaniem... Kanada stała się moją malarską Arkadią, zima trwa tam długo. Rysunek ma jedną przewagę nad fotografią: rysowanie jest decydowaniem (wyrażaniem swojej opinii). fotografowanie jest „fotowaniem" [phauter] (wywoływaniem iluzji prawdy). Niektórzy będą mi zarzucać, że uprzedmiotawiam swoje działania w postaci rysunku narażonego na wszelkiego rodzaju domysły... Fotografia też jest na to narażona, wszak nawet wymiana słów podlega negocjacjom. Zaletą rysunku jest to, że nie potrzebuję ani notariusza, ani komisarza, by udowodnić, że rysunek jest rysunkiem. Inaczej wygląda sprawa z tak zwanymi dziełami niematerialnymi, niewizualnymi, bezprzedmiotowymi. Lecz niech idealiści się nie martwią, ja nie mam urojeń. Nie chcę obciążać swoich kieszeni, niszczę lub zapominam większość swoich rysunków, podobnie jak postępuję z listą zakupów na lodówce (można by też wplątać w to sprzedaż, ale to już inna historia).

PAINTERMAN·COMIX

Peintre, pour vivre, il était gardien de musée...

Quand soudain!

Malarz, aby zyc, jest strażnikiem w muzeum Gustave'a Moreau

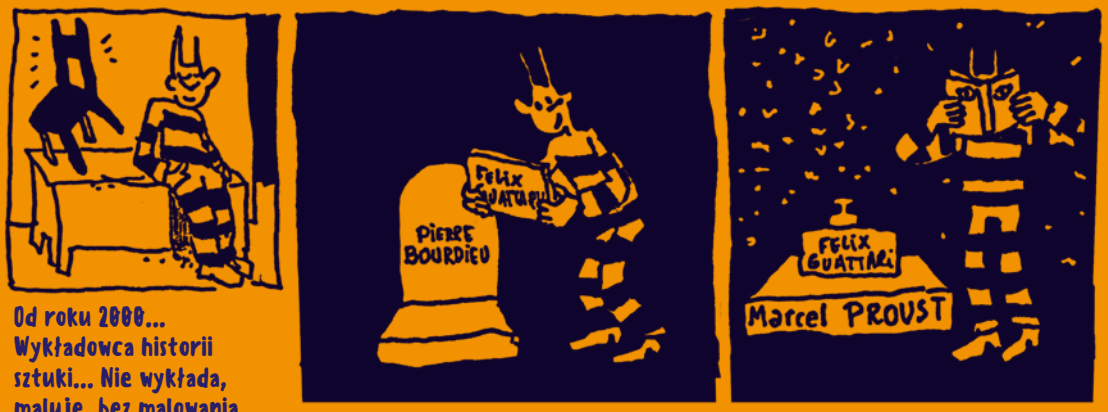
Od tego czasu wykorzystuje czas pracy w celach malarskich, zanurza swoje palce w świeżej farbie muzeum albo przewraca krzesło, ogląda obrazy zamiast ich pilnować...

Depuis, il utilise son temps de travail a des fins picturales, il impregne ses doigts dans la peinture fraiche du musée, renverse sa chaise, regarde les tableaux au lieu de les surveiller

Wzmacniając swoje działanie działalnością związkową (ulotki, strajki...), której używa jako przyboru malarskiego, wymusza w muzeum remonty na rzecz zwiększenia przestrzeni dla personelu. Uzyskuje również skrócenie czasu pracy. Osiągnąwszy swoje cele, składa wypowiedzenie, opowiada o swoim działaniu w książce: «Pinxit», opowieść o działaniach konspiracyjnych

Par l'action syndicale (tracts, grèves...) qu'il utilise comme outil pictural, il provoque des travaux au musée pour *augmenter l'espace de pause* du personnel. Il obtient aussi *la réduction du temps de travail*. Parvenu a ses fins, il démissionne, raconte son action dans un livre : *Pinxit, recit des actions clandestines.*

Depuis 2000... Prof d'histoire de l'art... Il n'enseigne pas, il peint, sans peinture, a l'insu de ses élèves, de tous.



Od roku 2000... Wykładowca historii sztuki... Nie wykłada, maluje, bez malowania, o czym nie wiedzą jego uczniowie, wszyscy.

Czasami, przechodząc przez Père-Lachaise, aby popaść w zasmucenie, przestawia na jedną noc stelę Guattariego na inny grób...

Parfois, passant par le père Lachaise pour aller au chagrin, il déplace, pour une nuit, la stèle de Guattari sur une autre tombe..

Rok 2011, zaproszony do Montrealu, przeprowadza kilka ukradkowych akcji, na Mont Royal zapoczątkowuje serię "na mrozie mówienie jest już malowaniem" oraz organizuje potajemne zwiedzanie/wystawę w Lhôtel-Montréal...

2011, invité à Montréal, il réalise quelques actions furtives, sur le Mont Royal il initie la série *dans le froid, parler c'est déjà peindre* et organise une visite/expo clandestine de Lhôtel Montréal...

Po powrocie do Paryża, solidaryzując się z miesiącem klonu, manifestuje samotnie na placu Kanady: komunikuje się z astronautą Chrisem Hadfieldem na orbicie. Zostaje Indianinem między dwoma papieżami: tworzy NADA, pismo niewidzialnych i nieukrywanych działań malarskich zarówno w środowisku wrogim jak i w Arkadii

De retour à Paris, 2012, solidaire du printemps d'érable, il manifeste tout seul place du Canada ; communique avec l'astronaute Chris Hadfield en orbite ; devient américain entre deux papes ; crée «NADA revue des actions picturales non visibles non cachées en milieu hostile comme en Arcadie

2013, zaproszony do wygłoszenia pogadanki o pracy w szkole artystycznej Clermont-Michelin, krytykuje pracę Michelina w szkole i — co całkiem logiczne — sam zostaje skrytykowany i wyrzucony...

2013, invité à parler du travail à l'école d'art de Clermont-Michelin, il dénonce le travail de *Michelin à l'école*, en toute logique, il récolte censure et bannissement.

2016, inicjuje działania niestandardowe, sztukę uścisków dłoni. W roku 2017 działa w Muzeum Palestry Paryskiej. W roku 2019 portretuje Kaina, mfc-Michèle Didier publikuje ten poemat/obraz, któremu towarzyszy wersja audio z melorecytacją po arabsku i po hebrajsku.

2016, il initie les actions non alignées, art des poignées de mains. 2017, il agit au musée du Barreau de Paris. 2019, il portraiture Caïn en un poème/peinture doublé d'une version audio psalmodié en arabe et en hebreu.

W roku 2021 publikuje Brecht & Brecht, włożył maski Bertolta i George'a Brechtów. Efekt event. Dodaje ogonek do tablicy z nazwą miasta ogonka, który się uśmiecha, Villefranche-sur-Mer, które próbuje połączyć współpracą partnerską z Brechtem w Belgii, zleca wygrawerowanie monety Brecht & Brecht.

2021, il publie *Brecht & Brecht*, il a pris les masques de Bertolt & George. *Effet event*. Il rajoute une cédille aux panneaux de la ville de *la cédille qui sourit*, Villefranche-sur-mer, qu'il tente de jumeler à Brecht (Be), fait graver la pièce de monnaie *Brecht & Brecht*...

W 2024 roku publikuje Portret terrorysty jako miłośnika sztuki, jest to rozmowa o sztuce z banitą, Jeanem-Markiem Rouillanem (byłym członkiem Action Directe).

2024, c'est *portrait d'un terroriste en amateur* d'art qu'il publie, c'est une conversation sur l'art avec un banni Jean-Marc Rouillan (ex-membre d'action directe).

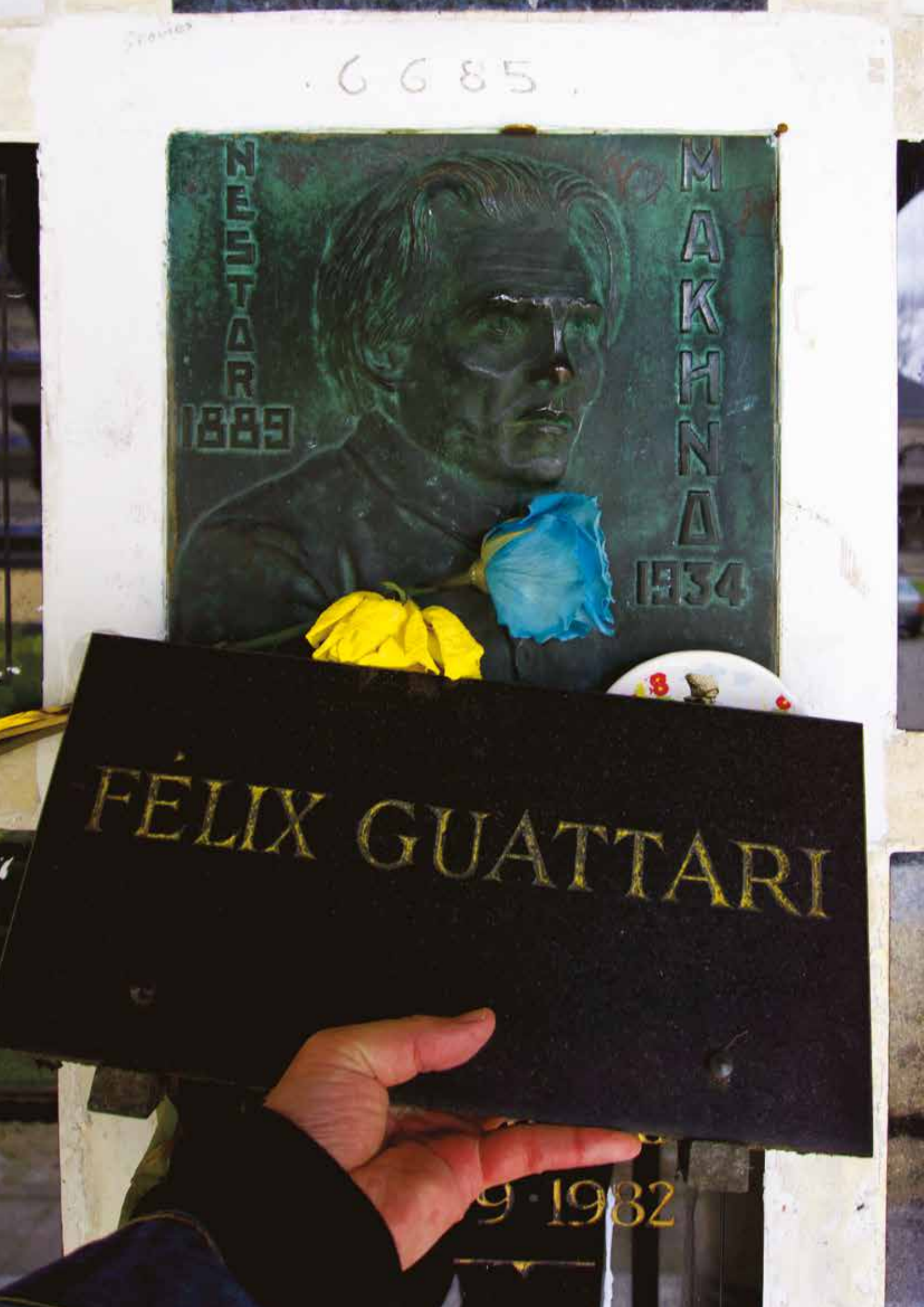
[a suivre]

[Ciąg dalszy nastąpi]

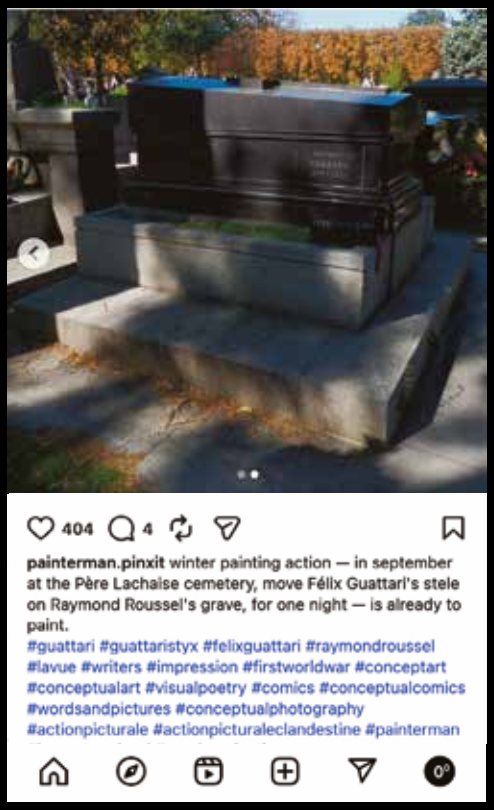
W roku 2022 rozpowszechniłem przez pocztę serię działań rozpoczętych w 2009 roku na cmentarzu Père-Lachaise: *przenoszenie steli Félixa Guattariego na inne groby*. Rysunek umożliwia komentowanie i uzasadnianie akcji. Swymi brakami rysunek oddaje chwilową nie-pewność, fotografia dopełnia moment. Jest to coś w rodzaju martwej natury. Fotografowanie grobów wydaje mi się zatem rzeczą logiczną. Ukierunkowany w ten sposób, mogłem sobie pozwolić na łączenie z rysunkiem fotografii, cytatu...

En 2022, je postais une série d'actions commencé en 2009 au cimetière du père Lachaise : *déplacer la stèle de Félix Guattari sur d'autres tombes.* Le dessin permet de commenter et de motiver l'action. Par ses manques, le dessin préserve l'incertitude du moment, la photographie achève l'instant. C'est une sorte de peinture morte. Photographier des tombes, me parait logique. Ainsi orienté, je pouvais me permettre d'associer au dessin une photographie, une citation...

Pierre BOURDIEU
1930 - 2002
Marie-Claire BOURDIEU
née BRIZARD
1936 - 2014
FÉLIX GUATTARI


6685
NEUTAR
1889
MAKHNO
1934
FÉLIX GUATTARI
9 1982

СМЕРТЬ



„– O Boże, jesteś ty! – Jesteś i nie mścisz się! – Czy jeszcze ci nie dość zbrodni moskiewskich – albo – albo ś sam Moskal!"
Chopin, dziennik, 8 września 1831 roku, najazd Warszawy przez Rosjan.

FÉLIX GUATTARI
Marcel PROUST
1871 · 1922

„Proust, który uchodzi przecież za bardzo znaczącego, mawiał, że jego książka jest jak okulary"
Deleuze-Guattari.

24 listopada 2022 pewien student filozofii z Bukaresztu informuje mnie, że właśnie wytatuował sobie napis Painterman na ręce. Wymieniamy kilka wiadomości. Proszę Iosefa o przesłanie mi niektórych spośród przygód, które każe przeżywać Paintermanowi... Następuje tu dziwne pomieszanie między wytatuowanym rysunkiem, życiem i fotografią. Niepokojące, ponieważ nie miałem żadnego wpływu na te obrazy... Teoria nie może się oprzeć praktyce...

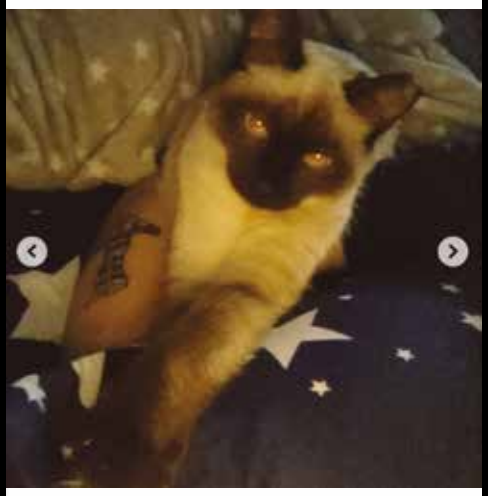
Le 24 novembre 2022, un étudiant en philosophie de Bucarest m'apprend qu'il vient de se faire tatouer Painterman sur le bras. Nous échangeons quelques messages. Je demande à Iosef de m'envoyer quelques unes des aventures qu'il fait vivre à Painterman... Se mélange là une étrange association entre dessin et photographie. Troublante car je n'ai rien décider de ces dessins... La théorie ne résiste pas à la pratique...

iosefine_

94 J'aime

iosefine_ Nu port percepții ce mi-au rămas mici și nici nu mi-o prea ard cu idealismul transcendal, este prea creștinesc.

iosefine_



94 J'aime

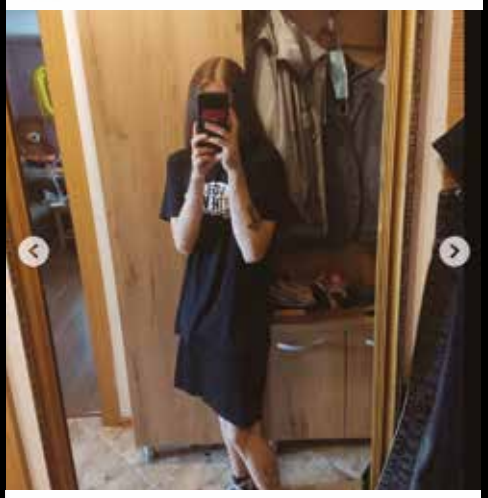
iosefine_ Nu port percepții ce mi-au rămas mici și nici nu mi-o prea ard cu idealismul transcendal, este prea creștinesc.

iosefine_

94 J'aime

iosefine_ Nu port percepții ce mi-au rămas mici și nici nu mi-o prea ard cu idealismul transcendal, este prea creștinesc.

iosefine_



94 J'aime

iosefine_ Nu port percepții ce mi-au rămas mici și nici nu mi-o prea ard cu idealismul transcendal, este prea creștinesc.

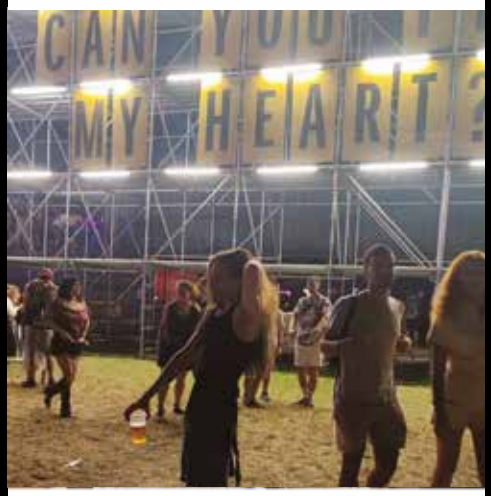
iosefine_

64 J'aime

iosefine_ Vânt la pupă în loc de la revedere

11 juin

iosefine_



64 J'aime

iosefine_ Vânt la pupă în loc de la revedere

11 juin

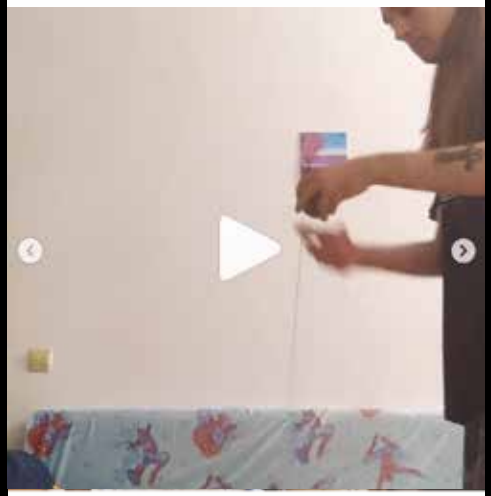
iosefine_

64 J'aime

iosefine_ Vânt la pupă în loc de la revedere

11 juin

iosefine_



64 J'aime

iosefine_ Vânt la pupă în loc de la revedere

11 juin

Egotyzm czy narcyzm, dzisiaj, w sposób bardziej epizodyczny, nadal rozsyłam pocztą opowieść o moich działaniach krytycznych. Czasem zaskakuje mnie to, że moje rysunki wykorzystują same obiekty moich karykatur. Ale to są już inne historie*...

Egotisme ou narcissime, aujourd'hui, de manière plus épisodiques, je fais la promo de mes publications, je continue à poster le récit de mes actions critiques. J'ai la surprise parfois de voir mes dessins récupérés par les cibles mêmes de mes caricatures. Mais ça ce sont d'autres histoires*...

* Stworzone w 1959 roku Biennale Paryskie doznało decydującego zwrotu, kiedy artysta Alexandre Gurita przechwycił nazwę „Biennale de Paris", która trafiła do domeny publicznej. Współdziałając (między innymi) ze Stephenem Wrightem, Jeanem-Lukiem Moineau, Ghislainem Mollet-Vieville'em, przejmuje to wydarzenie. Biennale w nowej formule broni tak zwanej sztuki bez dzieł, bez wystaw, bez komisarzy i bez widzów. Wraz z innymi zostaję zaproszony do wspierania tej zasady. Choć uczestniczyłem w tym wydarzeniu, pozostałem mimo wszystko krytyczny. Nazajutrz po opublikowaniu katalogu, który potwierdził moje wątpliwości, wykonałem karykaturę Wrighta i Gurity, której towarzyszył krótki tekst: „*Na tym biennale jest wielu artystów i wiele dzieł zasługujących na uwagę. Lecz* [...] *i tutaj, jak gdzie indziej, znów eksponują się komisarze/dyrektorzy. Stephen Wright stwierdza:* «– dzieło przesłania działalność artystyczną». *Nie! Należałoby napisać:* « Dzieło przesłania działalność artystyczną, która przesłania teoretyczne instrumentarium Stephena Wrighta [...]. *Dzieła są na ich usługi. Dyrektorzy chcą sztuki bez autora, bez dzieła, bez publiczności. Owszem, ale nie bez ich podpisu. Wszyscy uczestnicy stają się zatem ich ready-made. Jeżeli usunie się dzieło, publiczność, artystę, to pozostaje już tylko policja (teoretyczna)*»".

* Créée en 1959, La Biennale de Paris a pris un tournant décisif lorsque l'artiste Alexandre Gurita a capté le nom de «la Biennale de Paris» tombée dans le domaine public. Associé (entre autre) avec Stephen Wright, Jean-Luc Moineau, Ghislain Mollet Vieville, il reprend l'événement. La Biennale nouvelle formule, défend un art dit *sans œuvres, sans expositions, sans commissaires et sans spectateurs*. Je suis invité avec d'autres à faire vivre ce principe. Bien que participant à l'événement, je n'en restait pas moins critique. Le lendemain du lancement du catalogue qui confirmait mes doutes, je réalisais une caricature de Wright et Gurita accompagné d'un texte court : *Il y a dans cette biennale beaucoup d'artistes et d'oeuvres qui méritent notre attention. Mais* [...] *là comme ailleurs ce sont encore les commissaires/directeurs qui s'exposent. Stephen Wright affirme :* «—l'oeuvre fait écran à l'activité artistique». *Non ! il faudrait écrire :* L'oeuvre fait écran à l'activité artistique qui fait écran à l'appareillage théorique de Stephen Wright [...] . *Les oeuvres sont à leur service. Les directeurs veulent un art sans auteur, sans oeuvre, sans public. Soit, mais pas sans leur signature. Tous les contributeurs deviennent alors leur ready-made. Si l'on retire l'oeuvre, le public, l'artiste, il ne reste plus que la police (théorique).*

akcja obrazkowa
piorunować to już malować

— sztuka bez autora bez dzieła bez publiczności, ale nie bez MNIE
— instytucja to JA

painterman.pinxit
WINTER · PAGE # 26
WHEN HE SPEAKS HE PAINTS
PAINTERMAN · COMIX
[action picturale : effacer Narcisse c'est déjà peindre]
38 J'aime
painterman.pinxit des actions picturales au bord du lac en l'hiver. #pinxit #painterman #froid #painting #narcisse #miroir #antirepresentation #noimage #antinarcissism #noego #nightpainting #nocturne #souffler
15 février 2021

doi:10.32020/ArtandDoc/33/2025/22

claude rutault

WSTĘP / INTRODUCTION

Lefevre Jean Claude był związany z claude'em rutault bardzo długą przyjaźnią artystyczną, naznaczoną codziennymi rozmowami, realizowanymi razem projektami, wspólną dyscypliną intelektualną wobec uprawiania sztuki. Redakcja *Sztuki i Dokumentacji* poprosiła go o wykonanie dla tej galerii dokumentu-świadectwa, który mógłby rzucić światło na pracę claude'a rutault.

W roku 1983 zostaje oficjalnie ogłoszone utworzenie LJC Archive, „scentralizowanego miejsca i sposobu zarządzania działalnością rozwijaną przez Lefevre Jeana Claude'a." Odrzucając wszelkie dzieło w postaci obiektu, artysta stale uczestniczy w „życiu" sztuki; aż do roku 2009 – zapisuje w swoich kolejnych notesach wydarzenia, wystawy, publikacje, spotkania, rozmowy, refleksje, spory, analizy, fakty i gesty, dyskusje, zaproszenia, przesyłki odbierane i wysyłane, telefony, zachwyty i refleksje krytyczne, lektury, odczyty, projekty aktualnie realizowane i przyszłe itd. Na podstawie tego archiwum, uzupełnianego wszelkiego rodzaju zebranymi dokumentami, realizuje swoje dzieła, głównie tekstowe, odpowiadając przede wszystkim na zaproszenia, instytucji artystycznych lub artystów. Nigdy nie komentuje swoich własnych prac ani nie prostuje tego, co inni mogliby na ich temat powiedzieć.

Lefevre Jean Claude fut lié à claude rutault par une très longue amitié artistique, marquée par des échanges quotidiens, par des projets réalisés ensemble, par une exigence intellectuelle partagée par rapport à la pratique de l'art. La rédaction de *Art et Documentation* lui a demandé de réaliser pour cette galerie un document-témoignage susceptible d'éclairer le travail de claude rutault.

En 1983 est officialisée la création de LJC Archive, « lieu centralisé et mode de gestion de l'activité développée par Lefevre Jean Claude ». Refusant toute œuvre sous la forme d'objet, l'artiste participe couramment à la « vie » de l'art et – jusqu'à 2009 – enregistre dans ses calepins successifs événements, expositions, publications, rencontres, échanges, réflexions, controverses, analyses, faits et gestes, discussions, invitations, envois reçus et postés, coups de fils, coups de cœur et coups de colère, lectures, conférences, projets en cours et à venir, etc. C'est à partir de ces archives, complétées par toutes sortes de documents collectés, qu'il réalise des œuvres, essentiellement textuelles, en répondant notamment aux invitations des institutions de l'art. Il ne commente jamais son propre travail ni ne corrige ce que d'autres pourraient en dire.

[Leszek Brogowski]

Sztuka i Dokumentacja nr 33 (2025) | *Art and Documentation* no. 33 (2025) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

O ARTYŚCIE
À PROPOS DE L'ARTISTE

claude rutault urodził się w 1941 roku w trois-moutiers. mieszkał w vaucresson aż do śmierci 27 maja 2022 w boulogne-billancourt.

na początku lat siedemdziesiątych claude i jego żona wprowadzają się na rue clavel 11 w paryżu do domu z ogrodem. w roku 1973 claude maluje ściany w najważniejszych pomieszczeniach. dwa małe płótna zostają pokryte farbą, w kolorach brązowym i szarym, pierwsza definicja-metoda (d/m) zostaje wówczas sformułowana...

płótno jednolite [1973]. płótno naciągnięte na ramę, pomalowane na ten sam kolor co ściana, na której jest powieszone. do wykorzystania są wszystkie dostępne formaty standardowe, które mogą być prostokątne, kwadratowe, okrągłe lub owalne. zawieszenie jest tradycyjne.

claude rutault napisał 950 definicji/metod zawartych w książce wydanej przez akronimyw roku 2016.

podobnie jak gil joseph wolman [1929-1995] i herman de vries [1931-], rutault pisał swoje teksty małymi literami.

jego malarstwo, najpierw pisane, pozwala „osobie realizującej" wykonywać dzieła, których protokołem zarządza artysta.

claude rutault est né en 1941 aux trois-moutiers. a vécu à vaucresson jusqu'à son décès le 27 Mai 2022 à boulogne-billancourt.

au début des années 70, claude et sa femme aménagent 11 rue clavel à paris dans une maison avec jardin. en 1973 claude repeint les pièces principales. deux petites toiles sont recouvertes de peinture, couleurs brun et gris. la première définition-méthode (d/m) est alors rédigée...

toile à l'unité [1973]. une toile tendue sur châssis peinte de la même couleur que le mur sur lequel elle est accrochée. sont utilisables tous les formats standard disponibles, qu'ils soient rectangulaires, carrés, ronds ou ovales. l'accrochage est traditionnel.

au total, claude rutault a écrit 950 définitions/méthodes enregistrées dans un ouvrage édité par le mamco en 2016.

tout comme ceux de gil joseph wolman [1929-1995] et herman de vries [1931 -], ses textes sont rédigés en bas de casse.

sa peinture, d'abord écrite, permet à des « preneurs en charge » de mettre en place des œuvres dont le protocole est réglé par l'artiste.

LEFEVRE JEAN CLAUDE: DOKUMENTY NA TEMAT claude'a rutault

Akronimy w tekście Lefevre Jean Claude'a, w kolejności pojawiania się (opr. Leszek Brogowski)

mamco – Musée d'art moderne et contemporaine de Genève; Muzeum Sztuki Nowoczesnej i Współczesnej w Genewie
collection b. / kolekcja b. – wystawa i publikacja (mały katalog, zszyte kartki z zachowanymi listami różnych artystów, nazywana też „zwiedzanie kolekcji LJC, 1982")
cnac de nice / CNAC w Nicei – Centre national d'art contemporain Villa Arson (Państwowe Centrum Sztuki Współczesnej Villa Arson)
séquence amz – sekwencja amz – oznacza trzy części dzieła składającego się ze stu surowych płócien, kalek, które grają na odległości między stertą (czyste płótna), odpowiedzialnością kolekcjonera oraz kalkami kreślarskimi w formacie wywiedzionym z odległości między miejscem przechowywania i miejscem eksponowania (katalog)
mnam – Musée national d'art moderne à Paris; Państwowe Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Paryżu mieszczące się w Centre Georges Pompidou
mamvp – Musée d'art moderne de la ville de Paris ; Muzeum Sztuki Nowoczesnej Miasta Paryża
jcaj – Jean-Charles Agboton-Jumeau
ljcje – Lefevre Jean Claude, journée d'étude (seminarium)
amd – Anne Mœglin-Delcroix
iufm – Institut universitaire de formation des maîtres ; Uniwersytecki Instytut Kształcenia Nauczycieli
macba – Musée d'art moderne de Barcelone; Muzeum sztuki Nowoczesnej w Barcelonie
tgv – train à grande vitesse; pociąg ekspresowy
cdla – Centre des livres d'artistes; Centrum Książek Artystów, Saint-Yrieix-la-Perche
ccc – centre de création contemporaine ; Centrum Twórczości Współczesnej, Tours
cneai – Centre national de l'estampe et de l'art imprimé ; Państwowe Centrum Grafiki i Sztuki Drukowanej, przemianowane dzisiaj na cneai = centre d'art composé, navigué, engagé, abrité, imaginé ; Centrum Sztuki Mieszanej, Nawigowanej, Zaangażowanej, Przechowywanej, Wyobrażonej.

Sztuka i Dokumentacja nr 33 (2025) | *Art and Documentation* no. 33 (2025) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

■ piątek 5 marca 1982 roku claude rutault potwierdza mi, że nie miał nowych telefonów na temat wystawy kolekcji b. mówi mi o projekcie dla neuchâtel i galerii media: książka składająca się z czterdziestu siedmiu kartek odtwarzających czterdzieści siedem kolorów użytych od roku 1973 w jego pracach d/m. wydanie rękodzielnicze, kartki malowane ręcznie, w dwudziestu pięciu egzemplarzach. dominique pasqualini i peter nadin odpowiedzieli na mój kwestionariusz. estetyzowana odpowiedź pasqualiniego i karta wizytowa nadina ■ piątek 9 kwietnia 1982 roku, zadzwoniłem do alfreda pacquementa w związku z moim projektem dotyczącym świetlnej taśmy informacyjnej... niewielka nadzieja, że uda się go zrealizować. godzi się jednak przekazać sprawę dominique'owi bozo. alfred pacquement definiuje ten projekt jako: zupełnie-niepodobny-do-rzeczy-które-można-oglądać-w-beaubourgu... najważniejsza przeszkoda byłaby natury administracyjnej. powiedzmy, że jedyna dobra rzecz to to, że z moją pracą zapozna się jeden z kustoszów centrum ■ w czwartek 9 marca 1986 roku, według claude'a rutault, zgadzającego się z christianem bessonem, cnac w nicei ułatwi uruchomienie naszego projektu wpisanego do programu przyszłego sezonu 1986/1987. jeden z nas, wybrany drogą losowania, odbędzie podróż do nicei, aby obejrzeć udostępnione miejsca. christian besson zajmie się wykonaniem katalogu, gdy tylko villa arson i jej nowa dyrekcja ustali jego styl graficzny. ■ poniedziałek 5 grudnia 1988 roku, godzina 9, telefon claude'a rutault na temat projektu wystawy w departamencie lot, zainicjowanego przez kolekcjonerów tournereau & bossera, oraz możliwość wystawy grupowej w brugii, w miejscu zwanym lege ruimte [pusta przestrzeń] ■ piątek 10 lutego 1989 roku, dzwonię do claude'a rutault do domu. przypominam mu, że zaproszenie na wystawę na rue clavel 11 jest nazwane zaproszeniem do pracowni. prawda sztuki opiera się na przestrzeganiu prostych reguł, niestosowanie ich sprawia, że rzeczy się komplikują, a sztuka staje się po części nieczytelna; sztuka opiera się często na przybliżeniach, a nawet na fałszerstwach, do których uczenie zachęca... *news letter* institute of art and urban ressources inc. [ps1] w związku z wystawą [andré cadere: 1970–1978] zapowiadaną na połowę października. Orgnizatorzy planują niestety retrospektywę w kształcie tradycyjnym... tyle lepszych rzeczy można zrobić z pracą cadere'a. w tej samej poczcie chris dercon prosi swoich korespondentów o pomoc w obecnym zlokalizowaniu niektórych prac. szybka wymiana uprzejmości z ange leccia, przed numerem 6 na rue de braque, aktualnym adresem galerii charles'a cartwrighta, potem, koło 18-tej, oglądam wystawę claude'a rutault [séquence amz] w art & cie. interesująca geostrategia, zwłaszcza ze względu na umiejętność działania długofalowego. długo rozmawiałem z michelem tournereau o możliwej wystawie ljc na quai de bourbon 13, dostałem wzruszający list od pewnej przyjaciółki claude'a, którą spotkałem na wystawie „claude rutault, wyimki", musée sainte-croix w Poitiers; styl i erudycja, forma epistolarna rzadkie w naszych czasach. ■ środa 19 kwietnia 1989 roku, opera komiczna, sala imienia favarta. samy frey w [pamiętam] pereca. zaskoczony, słysząc sekwencję dotyczącą wystawy monochromów yves'a kleina u colette allendy,

na rue de l'assomption, w paryżu... danielle mówi mało, oszczędza się prawie; wydaje się szukać czegoś schowanego w niej i co ją gniecie. czuję się bezradny, za słaby, wobec jej walki. rano próbuję skontaktować się z claude'em rutault, ale nie odbiera telefonu ■ piątek 21 kwietnia 1989 roku, słyszeć bruno duvala i jego obawę, udawaną lub nie, raymonda hainsa, a jednocześnie wynoszenie naszego plakacisty do rangi mistrza... wolę moje rozmowy z claude'em rutault: poczucie uczenia się i bycia rozumianym ■ środa 6 maja 1992 roku, mimo wielu zabiegów mój plecak pozostaje nie do znalezienia; muszę pogodzić się z oczywistym zgubieniem notesu z adresami, dyktafonu i zawartości tekturowych teczek. odtworzyć notes z adresami i przebiec w odwrotnym kierunku lata istnienia... ■ dostałem rano pocztówkę od claude'a rutault na rodzinnej wycieczce koło ronchamp. pilno mu wrócić do stołu do pracy. odzyskać martwy czas, czas refleksji. cierpię właśnie na brak tego czasu, tego czasu bez liczenia: czasu pustego, bezbrzeżnego, bez konfliktu domowego... to dotyczy nas wszystkich: godzić na ile to możliwe obowiązki rodzinne i pracę osobistą ■ czwartek 14 maja 1992 roku, korzystając ze spotkania w księgarni galerie lambert, nadłożyłem drogi przez rue des archives, żeby zrobić polaroidem zdjęcie baneru reklamowego zaproponowanego przez claude'a rutault jérôme'owi sansowi. baner zawieszony na występie okna, na drugim piętrze kamienicy, w której mieści się galeria. jeszcze tego dnia posyłam polaroid claude'owi ■ czwartek 28 maja 1992, święto wniebowstąpienia. odbyłem spacer po nabrzeżach w nadziei wyszperania czegoś ciekawego u bukinistów... spacer skrócony z powodu gwałtownej burzy ■ w księgarni beaubourgu przeczytałem w czasopiśmie, którego tytuł zapomniałem zapisać, artykuł o stefanie prinie, wystawie w rotterdamie. trzeba w tych pracach poszperać, zdaje mi się. istnieją jakieś pomosty między twórczością tego artysty i dziełami claude'a rutault ■ sobota 30 maja 1992 roku, wczoraj jadłem obiad u claude'a w vaucresson. mieliśmy się spotkać i odwiedzić parę miejsc wystaw... bardzo dawno tutaj nie byłem. japońska biblioteka, niedawno kupiona, mieści rzadkie książki i katalogi, książki claude'a też są ustawione w tym meblu. funkcjonuje trochę jak sekretny ogród artysty. W porównaniu z nim moja biblioteka jest żałosna, mogłaby co najwyżej służyć jako dopełnienie rozrastających się bibliotek claude'a rutault, daniela daliganda, ernesta t. czy françois guinocheta... rutault daje mi w prezencie nowo wydany katalog, książkę dużego formatu, oprawioną w szary karton, zapowiadaną jako pierwszy tom [cień saatchi...] serii kasy depozytowo-konsygnacyjnej. książka piękna, lecz reprodukcje średnie. klisze są jednak sygnowane przez fotografa andré morina. teksty są wielkoduszne dla dzieł, niekiedy wręcz traktują je z namaszczeniem, jeśli pominę zabawny i trafny wstęp claude'a. zrobiłem, bez jego wiedzy, dwa zdjęcia, jedno biurka w stanie z 29 maja 1992 roku, a drugie płaskiej makiety muru zrealizowanej w dijon dla konsorcjum. gdybym był bardziej odważny, powinienem był zaproponować claude'owi zrobienie jego portretu... artysta, ubrany w zbyt szeroki sweter odsłaniający szyję, przypomina ada reinhardta; wspomnienie cz.-b. zdjęcia zrobionego

Sztuka i Dokumentacja nr 33 (2025) | *Art and Documentation* no. 33 (2025) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

w jego pracowni w nowym jorku ■ wtorek 2 czerwca 1992 roku, galeria duval-dunner zapowiada swoje definitywne zamknięcie ■ znaki zachęty, mam nadzieję: w słowniku pod redakcją durozoi, claude'owi rutault poświęcono długie hasło doradcy do spraw sztuk plastycznych, region nord pas-de-calais, z reprodukcją pracy według van meggerena; w książce raymonde moulin, wydanej przez flammariona, przedrukowany jest tekst claude'a napisany do katalogu [historie muzeów], wydawnictwo miasta paryża, tekst, który poprzedza strony poświęcone claude'owi w katalogu kasy depozytowo-konsygnacyjnej, tom 1... ■ czwartek 4 czerwca 1992 roku, poranna rozmowa z claude'em w chwili, gdy zamierzałem udać się do zarządcy kamienicy. zdążył mi tylko powiedzieć, że galeria arnaud lefebvre przewiduje na 15 września wystawę na temat [mail show]. według claude'a jestem na liście przewidywanych uczestników. czekać jednak na list zapraszający. według mojego rozmówcy, też zaproszonego, byłaby nas piętnastka zaproszonych artystów, w tym tacy nie do pominięcia, jak on kawara, lawrence weiner, raymond hains... ale również lucas l'hermitte i daniel buren. z drugiej strony claude uczestniczy w wystawie francuskich artystów w münster [obraz otwarty]; stwierdzam gorzko, że zawsze zaprasza się tych samych artystów... ■ piątek 5 czerwca 1992 roku, znajduję wieczorem w poczcie list arnaud lefebvre'a i jego projekt wystawy na początek jesieni. wszystko musi być na sprzedaż... lista zawiera czternastu zaproszonych artystów: olivier mosset, raymond hains, steven parrino, claude rutault, lefevre jean claude, jean-pierre bertrand, hans schnarnagl, daniel buren, on kawara, huang yong ping, lucas l'hermitte, erwin wurm, carl andre i marcel duchamp. tytuł wystawy [mêle chaud] czyli [kolekcja kieszonkowa]. całość tekstu, z wyjątkiem linijki z nagłówkiem i podpisu galerzysty, w nawiasie... zeszyt [pro19858792] nareszcie gotowy. mogę rozpowszechniać klaser już od tego weekendu. adresuję pierwszy klaser do michela durand-desserta. zadziwiająco czytelna klisza w galeries magazine ilustrująca artykuł jana hoeta: scena miejska ukazująca claude'a rutault lekko z tyłu w grupie składającej się z czołowych uczestników naszych awangardowych wystaw, tutaj [pokój gościnny]. mogę uchwycić, co myśli claude akurat w tej chwili, w której robione jest zdjęcie: jego postawa, jego ubiór, jego krępa sylwetka... scena odznacza się surowym realizmem informującym lepiej niż długi tekst w podpisie o napiętych stosunkach między artystami z tego samego kręgu... dokument fotograficzny jako oskarżenie ■ niedziela 28 czerwca 1992, wczoraj, około godziny 15, opuściłem dom na rue de la poste 7, aby udać się bezpośrednio do galerii roger pailhas. odkryłem na etażerce, blisko lady recepcyjnej, dziwnie usytuowanej w głębi galerii, złożoną podwójną kartkę z tytułem zapożyczonym z terminologii drukarskiej [omnibus], rozdawaną bezpłatnie [dlaczego...] i zawierającą interesujący tekst denizota na temat trzech wystaw zrealizowanych ostatnio przez claude'a rutault. wziąłem też prospekt [spis rzeczy nr 6]; staranny układ strony [ljc notations 2009] czasopismo opracowane i wydawane przez pierre'a leguillona ■ wtorek 7 lipca 1992 roku, ponowne zwiedzanie wystawy, tym razem z claude'em, do

którego zadzwoniłem wcześnie rano, informując go, że jakieś dzieło cadere'a zostało zestawione z jedną z jego definicji/metod, kolekcja muzeum... odmowa mego przyjaciela obejrzenia części poświęconej opałce. z claude'em wystawy zwiedza się na ogół z prędkością czołówki filmu wyświetlanego w telewizji, tak było ze zwiedzaniem przestrzeni zarezerwowanej dla oświetleń michela verjux, instalacji, która może działać tylko w pełnym... świetle dziennym. w piwnicy, przed dziełem d/m nr 4, zakup z 1983 roku przez mnam, claude domaga się obecności kogoś z dyrekcji muzeum, nie można się dodzwonić do suzanne pagé, na tym poziomie telefon nie jest zainstalowany. robię zdjęcie claude'a skadrowane między dwiema częściami spornego dzieła... razem badamy pracę. w momencie zakupu była ona pokazywana w dwóch częściach zawieszonych pionowo. tutaj w dwóch częściach zawieszonych poziomo. boki widoczne z powodu odwrócenia nie są pomalowane na kolor ściany. artyście pozostaje przypomnieć w liście treść definicji, która nie dopuszcza tak niedbałego traktowania dzieła, gdyż grozi to tym, że takie przybliżenie stanie się regułą... rozstajemy się, ja prostym przyjacielskim pozdrowieniem, a claude słowami „do zobaczenia wkrótce w brukseli..." na obiad jemy sałatkę, znakomitą. ciekawa rozmowa wokół duchampa i jego definicji readymade oraz o malewiczu na temat czarnego kwadratu na białym tle. dość wyrafinowana refleksja claude'a na temat losu dzieł stojących na ziemi... bryła vs rzeźba... rozstajemy się przed muzeum, claude mówi, że zostawił wiadomość na sekretarce automatycznej jérôme'a sansa, aby ten mógł mnie zaprosić do swego projektu dla toronto. wycofanie się tanii mouraud i ernesta t. daje bowiem komisarzowi możliwość zmodyfikowania listy... ■ anegdotka na koniec tego notesu: w mamvp zapłaciliśmy za wstęp, aby zobaczyć to, co faktycznie do nas należy... ■ rano telefon od claude'a. nic nowego w sprawie możliwego zaproszenia przez jérôme'a sansa... muszę się zadowolić udziałem w wystawie na rue mazarine; mój przyjaciel wydaje się bardziej obciążony projektami: brownstone, wystawa indywidualna w galerii lefebvre, która będzie zaraz po wydarzeniu zbiorowym na początek sezonu. Liczy, podobnie jak ja, że będzie mógł wykorzystać możliwości, jakie stwarza witryna galerii... ■ sobota 21 listopada 1992 roku, pomagam sobie planem leconte'a, żeby zlokalizować klinikę, w której syn claude'a rutault odbywa rekonwalescencję po operacji... znajduję achille'a zagipsowanego aż po tors, z nogami zablokowanymi prymitywnym aparatem rozsuwającym; widoczna jego wściekłość, że jest cały obolały... na wykazie obecności, w recepcji, achille został odziany w imię antoine. odwiedziny janninka z synem. baudouin w świetnej formie, udawanej lub nie... próbuje nakarmić achille'a... ma mi za złe, że nie jestem zdolny do takiej decyzji, równie wspaniałomyślnej co spontanicznej. na stoliku nocnym claude położył stos teczek – projektów wystaw – które otworzy, gdy będzie sam na sam z synem ■ galeria lefebvre, na rue mazarine, wystawa claude'a rutault... arnaud przedstawia mi jeana-michela foraya. wspominamy wystawę michaela ashera w centre pompidou, wystawę, której foray był komisarzem po odejściu jeana-huberta martina.

Sztuka i Dokumentacja nr 33 (2025) | *Art and Documentation* no. 33 (2025) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

potwierdza mi napotkane trudności artystyczne i techniczne, po części spowodowane radykalizmem kalifornijskiego artysty... na dowód jego nieprzejednania dobór szkła użytego do umocowania artykułów wziętych z książek psychoanalitycznych: specjalnego szkła stosowanego w medycynie, kosztownego tworzywa z brzegiem bezbarwnym, przeźroczystym, zastępującym kolor zielony uzyskiwany przez gładką krawędź zwykłego szkła ■ zwięzła dyskusja o eksponowanej twórczości, potem dygresja na temat książki yvonne rainer, pracy dedykowanej przez artystkę i położonej [wystawionej] na stole galerzysty... taniec i choreografia i kino... arnaud zaskoczony niewielką liczbą zwiedzających jak na wystawę claude'a rutault, mimo dużej aktualności instytucjonalnej. nie mam odpowiedzi, chyba że chodzi o eksperymentalny charakter pracy artysty. 18.45, wtargnięcie krytyka jeana-charles'a agboton-jumeau – pismo forum – obdarowanego portfolio wydanym przez galerię po wystawie mêle-chaud ■ claude gintz też wpada na rue mazarine, przedstawia krytyka i dziennikarza arnaudowi ■ wtorek 1 grudnia 1992 roku, zrobić kopię tekstu christophe'a marchanda-kissa, zamieszczonego w piśmie beaux-arts z tego miesiąca, recenzującego w tonie bardziej pamfletowym niż krytycznym wystawę [resistance] w watari museum. à propos rutault utrzymuje, że jego praca [...] zmusza kupujących do uchwycenia złożonego sensu jego dzieł ■ poniedziałek 14 grudnia 1992 roku, spędziłem dzień wczorajszy na tradycyjnych popisach szkoły tańca. właśnie ten dzień wybrali daniel bosser i claude rutault, żeby odwiedzić mnie w domu. michel tournereau ma się tak dobrze, jak to tylko możliwe, daniel głęboko wzruszony okazaną mu serdecznością ■ claude zastanawia się w odniesieniu do artysty lawrence'a weinera: czy to rzeźbiarz, czy muzyk... jakby po to, by uwypuklić naiwną kulturę ludzi kultury... ■ wtorek 22 grudnia 1992 roku, zrobiłem pierwszych osiem odbitek mojego tekstu z rue mazarine. ■ liczę już około dziesięciu przesyłek, w tym arnie greenberg w montrealu; jean-paul guy; claude rutault; bertrand fleury; jean-christophe royoux i éric decelle... kartka z życzeniami dołączona ■ środa 23 grudnia 1992 roku, rano w pracowni claude'a. pokazuje mi makietę zbudowaną na potrzebę wystawy w luwrze na wiosnę. wspomina o poussinie i jego metodzie pracy ■ claude rutault dostał właśnie pracownię w la celle-saint-cloud. ten sam adres, to samo piętro, które od dawna zajmuje jego przyjaciel françois ristori ■ sobota 9 stycznia 1993 roku, poważne wahanie, czy kontynuować w tym notesie [#10]. notatki ogólne i pliki przesyłek: inwestycje bez zwrotu... artysta niezdolny do wymiany. być może nadal zapisywać moje rozmowy z claude'em rutault, tylko on mi pozostaje, by spełniać moje oczekiwania estetyczne ■ czwartek 14 stycznia 1993 roku, claude czyta ponownie heideggera... nawet jeśli, aby go zrozumieć, trzeba go koniecznie czytać powoli [dixit] ■ poniedziałek 25 stycznia 1993 roku, wczoraj gościliśmy na obiedzie denise aubertin. wydała mi się zatroskana i zmęczona... brak uznania być może. tak jak obiecała, dała mi katalożek z mouans-sartoux, w którym jest tekst bernarda aubertina i reprodukcja pracy claude'a rutault ■ sobota 20 lutego 1993 roku, muzeum picassa nareszcie otwarte. wielu turystów, stąd trzeba się trochę

pogimnastykować, jeśli chce się coś zobaczyć... zauważyłem tabliczkę nieobecnego obrazu. zamierzam wysłać pocztówkę z rzeczonym obrazem claude'owi rutault. ale być może oszukiwałem... nie jestem pewny, czy poprawnie rozpoznałem dzieło... chodzi jednak o dzieło z tej samej serii, również czarno-białe ■ nadałem trzy ostatnie przesyłki [ljcbar1993] przeznaczone dla claude'a rutault, jeana-marca poinsot i jeana-louisa maubant ■ dyskutowałem z claude'em rutault o tej propozycji, jaką mi złożono, a mianowicie: wystawiać jako artysta zaproszony, oddziałując na grupę dzieł, których układ teoretycznie nie wynika z mojego wyboru; zająć księgarnię na rue mazarine, ale również dysponować jej mieszkaniem na piętrze, dokładnie nad księgarnią, tam, gdzie rutault zrealizował swoją wystawę w 1991 roku [płótna i papiery na niemalowanych ścianach, d/m 145, podpisy, 1985]. wystawę wciąż istniejącą, którą mogę oczywiście zdjąć ze ścian, jeżeli życzę sobie wykorzystać tę środkową przestrzeń, wejście do mieszkania, lecz jak to zrobić nie niszcząc, nie zaprzeczając i funkcji mieszkania, i funkcji galerii/witryny... nawet jeśli w tym przypadku jest orzecznictwo dotyczące poprzedniego występu claude'a rutault. może po prostu otworzyć przestrzeń i pokazać raz jeszcze dzieło rutault... lub też wykorzystać jeden z papierów jako nośnik/ekran do projekcji przeźroczy... jaki temat... ■ środa 5 maja 1993 roku, dostałem w jednej poczcie widokówkę od jeana-paula guya: widok guggenheim museum, opatrzony pieczątką [n3] wraz z zapisanymi odręcznie, na części przeznaczonej na korespondencję, inicjałami [n. y.], po których jest rzymska liczba iii + kartkę od claude'a rutault: fotografię baterii pokazywanej w watari museum w tokio, w ramach wystawy zainicjowanej przez jeana-huberta martina, pod bardzo politycznym tytułem [opory]; bateria ustawiona pod ścianą, bliska szufli do odśnieżania marcela duchampa, jest zatytułowana, w formule, która nie jest bynajmniej przypadkowa, [ready to be made 1992]; edycja w ośmiu egzemplarzach. tą kartką claude rutault potwierdza odbiór mojej przesyłki z aten... ■ czwartek 2 września 1993 roku. aby zaznaczyć swoją determinację, nasz księgarz mówi o kalendarzu i czasie trwania prezentacji; przyjmijmy datę grudzień 1993 jako ostateczny termin, przed którym musimy się pojawić. jedynym ograniczeniem jest całkiem zrozumiałe życzenie naszego gospodarza, by nie usuwać pracy claude'a rutault; dzieła znajdującego się, od roku 1991, w rotundzie i wejściu do mieszkania; papiery, płótna i podpisy odgrywają, wraz z czasem, rolę życiowej ramy... ■ wtorek 18 grudnia 2001 roku, odnotować u [wolmana], podobnie jak u [claude'a rutault] i [hermana de vriesa] teksty złożone wyłącznie czcionkami z dołu kaszty ■ piątek 14 lutego 2003 roku, przynoszę do domu od françoise billarant notatniki zamienne/uogólnione. mylę początkowo avenue de messine i rue de messine... zwiedzanie z przewodnikiem kolekcji, komentarze na tematy aktualne: françoise o wiele bardziej niż ja zaznajomiona z projektami negocjowanymi w muzeach, centrach sztuki i innych galeriach... żyć ze/dla sztuki na codzień ■ z rue de messine dochodzę pieszo na rue de penthièvre i do księgarni bookstorming. moim celem jest ponowne obejrzenie wystawy książek, katalogów i czystych

Sztuka i Dokumentacja nr 33 (2025) | *Art and Documentation* no. 33 (2025) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

płócien w osłonach, prezentacja zdecydowanie ulepszona, nie wiem, czy to wynika z moich uwag, czy jest po prostu decyzją handlową: więcej stołów przeznaczonych dla książek sprzedawanych przez księgarnię, młoda asystentka, zapewne studentka, nie wydaje mi się przygotowana do odpowiedzi na moje pytania dotyczące eksponowania książek rutault ■ poniedziałek 17 marca 2003 roku, wciąż do dokończenia nasz program dotyczący recepcji mieszanin rutault. według daniela bossera, françoise i jean-philippe billarant są w sankt petersburgu 1 czerwca. wziąć kalendarz i w miarę możliwości zadowolić wszystkich przyjaciół. daniel chce przesunąć wydarzenie w hołdzie claude'owi na 6 września. uważam, że tego projektu nie należy odsuwać w nieskończoność, bo może upaść ■ piątek 28 marca 2003 roku, claude wraca do comiesięcznego rytmu wystawy lub wydarzenia, podczas gdy ja żałośnie nie mogę się wygrzebać, nawet jeśli wydaje mi się teraz, że wracam na powierzchnię ■ sobota 8 lipca 2006 roku, zapomniałem o wernisażu wystawy pariente w muzeum bourdelle'a... oczywistość: po wieczorze spędzonym u claude'a i annie zmuszony jestem uznać swoją głęboką ignorancję w dziedzinie muzyki rockowej lat siedemdziesiątych; nic o ericu claptonie, brianie eno czy lou reedzie: ignorancja tym dotkliwsza, że nie jestem zdolny do włączania się w sfanatyzowany tłum, tak bardzo boję się zabawowych ekscesów... claude ofiarowuje mi list do nikogo rogera laporte'a, wydawnictwo lignes. ładny jednoczący wstęp philippe'a lacoue-labarthe'a. język laporte'a wciąż przejmujący w lekturze, tak bardzo jego styl nieustannie się pruje, by się odtwarzać w formie bliskiej, przepracowanej, odmiennej: nieustająca wojna, którą toczy maszyna do życia ■ środa 9 sierpnia 2006 roku, spędziłem część dnia na robieniu zdjęć dla claude'a. zdjęć listów i katalogu wystawy zrealizowanej w naszym mieszkaniu w rungis [collection b... 1982], tej wystawy oznaczającej początek naszej trwałej przyjaźni ■ wtorek 10 października 2006 roku, claude jeszcze raz obdarował mnie wysłaniem zaproszenia na wystawę zbiorową ze skreślonymi nazwiskami, listą, która stała się trudna do odszyfrowania. zauważam pewną staranność w tym geście... ■ wtorek 7 listopada 2006 roku, w paryżu lekkie poruszenie. chodzi o wtręt semantyczny w programie ułożonym przez pierre'a leguillona; sformułowanie [wystąpienia przyjaciół] wyraża jednak pewną prawdę, która mi się nawet podoba. nie ma w tym hipokryzji. marie-hélène breuil bardzo zmartwiona. słowna agresywność niektórych mnie nie zaskakuje, te same wewnętrzne walki przeżyłem z [mieszaninami rutault]. jcaj docenia ten ruch z iście filozoficznym dystansem. wprawdzie ten dzień ljcje wpisuje się dokładnie w pole unwersyteckie, ale ono nie może zatrzymać działania nieustannie rozlewającego się; praca sztuki przy pracy nie jest figurą stylistyczną... ■ niedziela 12 listopada 2006 roku, claude i annie w domu na degustacji muli po marynarsku upichconych przez danielle. claude mało rozmowny. ciężki okres. troski artystyczne, ale nie tylko... podarował mi fascykuł, który właśnie wydał mac/val, zawierający angielskie tłumaczenie d/m wybranych na wystawę. temat: ekonomia w sztuce. książka kończy się tekstem zabarwionym pewnym liryzmem, niepotrzebnym do zrozumienia

pracy, nawet jeśli rozpoznaję w tej prozie pokusę pisania, która czyha nieustannie na mego przyjaciela. z tym katalogiem zostawia mi broszurę tanguy viela: tekst będący pastiszem d/m. nieciekawy, poza tym, że to dodatkowa linijka w życiorysach artysty i pisarza ■ sobota 2 grudnia 2006 roku, amd myśli już o przepracowaniu swojej estetyki książki artysty, jeśli ta ma być przełożona na angielski; doda nazwiska i prace ruppersberga, rutault... ■ czwartek 7 grudnia 2006 roku, wczoraj widziałem się z claude'em w mac/val. spotkanie umówione na dwunastą, kiedy otwierają muzeum. miejsce nadal tak samo głośne, agresywne wręcz. zapłaciłem cztery euro za wstęp. nie ma darmowego wstępu dla posiadaczy karty ministerstwa kultury... widziałem wystawy w programie: zagadnienie ekonomii w sztuce. temat nadzwyczaj mglisty. sześciu artystów w tej pierwszej odsłonie, w tym claude z wzorową prezentacją kolekcji billarant/rutault. wiele rzeczy już oglądanych + nowsze prace kupione w brukseli u guy ledune'a, zwłaszcza zwoje papierów. zrobiłem około dziesięciu zdjęć, które pokazałem claude'owi po obiedzie... przez niego postawionym, pod pretekstem, że przyzwoicie mu zapłacili za poranny występ przed studentami iufm... ■ czwartek 8 lutego 2007 roku, wybrać się do brestu na wernisaż wystawy claude'a w muzeum sztuk pięknych. blandine chavanne będzie tam obecna i być może znajdziemy czas i sposobność, żeby porozmawiać o jakiejś wystawie w salle blanche... ■ wtorek 6 marca 2007 roku, niedziela u annie i claude'a w vaucresson. kartkuję katalog bernarda buffeta: piękne formaty z lat sześćdziesiątych; kiedy nastąpi rzeczywiste, retrospektywne docenienie prac tego artysty... wbrew zwyczajowi claude nic nie ujawnia na temat zawartości swojej wystawy w muzeum w breście. efekt zaskoczenia zapewne wykalkulowany, nieodzowny. katalog robiony przez kopylova, co grozi jakąś na wskroś klasyczną koncepcją... równoczesne przybycie claude'a rutault i ljc, każdego swoim chodnikiem. seminarium anne moeglin-delcroix, warsztat prowadzony przez marie-hélène breuil, poświęcony twórczości rutault. nieśmiałe zabieranie głosu przez studentów filozofii, ci ostatni bardzo rzadko poruszają materialne uwarunkowania sztuki, funkcjonowanie dzieła, decyzje związane z czasem pracy itd. następne seminarium poświęcone claude'owi rutault. to samo miejsce, te same prowadzące. proponuję, że wystąpię z moją kolekcją skorygowanych zaproszeń na wystawy, które claude przysyła mi regularnie od dwudziestu lat. trzeba tylko znaleźć sposób prezentacji właściwy dla tego typu dokumentów... ■ sobota 31 marca 2007 roku, muzeum w breście. wystawa miejska: twórczość rutault + film davida kidmana na podeście między pierwszym a drugim piętrem ■ niedziela 1 kwietnia 2007 roku, nadal brest. przeczytałem w całości lub prawie podpisany przez claude'a leksykon w katalogu wystawy. czytam z zaskoczeniem jego ocenę moich prac na temat archiwum. zgadzam się z jego konkluzją. przepisać tę notkę i pomyśleć o możliwym rozpowszechnieniu. ■ dostałem zaproszenie z musée d'orsay, wystawa chamberlaina i rutault, lepiej rozumiem niedawną wizytę claude'a na wystawie chamberlaina, na rue debelleyme; wzbraniał się powiedzieć mi o tej wystawie z podwójnym kluczem... ■ poniedziałek 4

Sztuka i Dokumentacja nr 33 (2025) | *Art and Documentation* no. 33 (2025) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

czerwca 2007 roku, weekend kulturalny. sobota, na rue louise weiss, na ostatnim wernisażu sezonu. raczej lepszym niż zazwyczaj. w ciągu galerii-witryn, umieszczonych pod gmachem ministerstwa finansów, atrakcyjne filmy wideo i fotografie oraz staranne obrazy sarah morris: przyciąganie kolorem... oraz słowem. u fabienne leclerą, wieczór poezji współczesnej. odnajduję tam joëla hubaut, który przyszedł posłuchać charles'a pennequina i patricka beurarda, ten ostatni dość ujmujący, choć jego sposób czytania jest tradycyjny. uprzedzająco grzeczna obecność bernarda blistène'a, który wita nas szczerym dzień dobry jean-claude, dzień dobry joël. czy był tutaj, aby kontynuować swoje doświadczenie teatralne z macba... jestem do tego przyzwyczajony. claude, zaproszony na jakąś wystawę zbiorową, bardzo rzadko odwołuje się do artystów z listy ■ projekt dla [re] i amd nieustannie mnie zaprząta, nadal nie ustaliłem układu moich stron / wstawek. spotkanie z anne w musée d'orsay: skorzystajmy z wernisażu claude'a rutault / johna chamberlaina. co zaproponować, skoro nie chcę dawać stron z mariemont, a przede wszystkim rezygnuję z komentowania / krytykowania wystaw oglądanych podczas spacerów. co robić. wciąż myślę o notatkach na luźnych kartkach nagromadzonych podczas odczytów i innych słuchanych wystąpień, które byłyby zreprodukowane jako takie... ■ piątek 29 czerwca 2007 roku, prezentacja książki autorstwa rutault w wydawnictwie kopylov, na rue des cendres. jako załącznik wystawa d/m 34, papiery. dzieło w realizacji, częściowo improwizowane, szczególnie udane. didier mathieu jest w paryżu w najbliższą środę. umówiliśmy się na spotkanie w pracowni rutault w la celle-saint-cloud. Śpieszy mi się zobaczyć, co claude zachował z moich przesyłek ■ czwartek 5 lipca 2007 roku, pracownia claude'a wczoraj. wiele zaproszeń i pocztówek, pomieszanie publicznego z prywatnym. didier wyszedł jednak z torbą dokumentów do zeskanowania lub sfotografowania. ■ piątek 6 lipca 2007 roku, muzeum bourdelle'a na prośbę juliette lafon. spotkanie konieczne, by uniknąć jakiegoś qui pro quo: nie jestem archiwistą claude'a rutault... rozmowa konstruktywna dla nowego spojrzenia na moją działalność. wymiana katalogów. ■ piątek 13 lipca 2007 roku, jean-claude rousseau, reżyser filmowy bliski claude'owi rutault, otrzymał właśnie międzynarodowe grand prix filmowe w marsylii za [mieszkanie], 70-minutowy film średniometrażowy. wydaje mi się, że chodzi o mężczyznę, autora, chodzącego po swoim mieszkaniu, a jednocześnie czytającego wersy bereniki racine'a... poprosiłem claude'a, by pogratulował naszemu filmowcowi i aktorowi-recytatorowi. marie-hélène mówi mi, że chciałaby opublikować tekst gry w klasy [1975] claude'a rutault... tekst, informuję ją, który jest do kupienia na stronie internetowej jeana-dominique'a carré ■ czwartek 2 kwietnia 2009 roku. miasto joigny. atelier cantoisel. rozdaje na parterze elementy [opowieści ogólnej], podczas gdy claude rutault, z którym tu przyjechałem, rozwiesza małe czyste płótna wzdłuż schodów prowadzących do „pokoju nad rzeką". zachęcające komentarze jany i michela thibault, naszych gospodarzy i zleceniodawców ■ wtorek 22 kwietnia 2009 roku. tgv paris montparnasse > nantes. odnajduję w muzeum alice fleury. z moją

ulubioną przewodniczką szybkie obejrzenie z komentarzem sal współczesnych; niektóre już widziałem podczas wystawy jeana gorina / claude'a rutault... ■ czwartek 12 września 2013 roku, paryż, wernisaż u emmanuela perrotina: wystawa [claude rutault – aktualności malarskie] ■ tworzywa do opowieści... między trzema salami ze śluzami przepustowymi: opowieści sztuka & kultura przez historyka i artystę w świetle dawnych mistrzów; opowieść z układaniem w kolorowe sterty czterech pór roku rytowanych i pomalowanych przez poussina; opowieści kubistyczne pod szyldem gersainta oraz opowieść kartograficzna z przeniesieniem na siatkę kwadratów pod światłem vermeera ■ niedziela 16 lutego 2014 roku, paryż. księgarnia palais de tokyo. kupuję dwujęzyczną książkę [choreografia wystawy], w opracowaniu mathieu copelanda, ze względu na rozmowy autora z claude'em rutault i borisem charmatzem ■ czwartek 20 marca 2014 roku. na prośbę didiera mathieu szybko zebrałem piętnaście dokumentów związanych z claude'em rutault na wystawę przewidzianą w cdla, latem 2014 roku. wystawa połączona z wydaniem książki z publikacjami i drukami. wspomnieć o [newsletter] bena ze względu na tę uwagę: sztuka składa się wyłącznie z anegdot... ■ piątek 7 lutego 2014 roku. nowa karta informacyjna cdla, karta #28 z postscriptum autorstwa claude'a rutault, zatytułowanym [pierwszy kwartał 2014 roku], tytuł ten zapowiada, że będą jeszcze inne karty artysty. zapisuję w kalendarzu datę 29 marca 2014 roku: proponowane przez claude'a zaproszenie do księgarni à balzac à rodin wraz z zapowiedzią ujawnienia nowej definicji/metody ■ czwartek 3 marca 1994 roku, rano długa rozmowa telefoniczna z claude'em. Przez dwa tygodnie nie mówiliśmy o naszych sprawach, o naszych pracach. mówię o pracy boltanskiego na temat 24 lieder schuberta. mój przyjaciel nie wydaje się przekonany, że taka konfrontacja może być ciekawa. najlepiej, gdy artysta urządza wystawę swojej pracy, a śpiewak / pianista występuje przed słuchaczami... jedno nie powinno ilustrować drugiego. nie mogę nie myśleć o teatrze burena. wydaje mi się, że tam, w tej scenograficznej grze, miał on właściwą wizję teatralnego narzędzia... claude wspomina o mokietach / tarczach herbowych, które niedawno widział w ccc w tours. rzeczy mocno zniszczone, za długo leżały zwinięte w magazynie. niekonieczna wydaje mi się ich konserwacja. szkoda, że ekrany sitodrukowe zostały zniszczone przez pracownię drukarską... pojechać do ccc, żeby załatwić tę sprawę. [ljc notuje 2013] te prace, długo przechowywane przez cneai w chatou, a następnie odzyskane po to, by zostać złożone na avenue aristide briand 113, w montrouge, zostały zabrane przez służby miejskie [jako zawadzające] 13 stycznia 2013 roku ■ poniedziałek 21 marca 1994 roku, wystawa przede wszystkim dokumentalna. claude jako doskonały przewodnik opowiada mi o poussinie w tekście; mówi nawet o rodczence wobec prostego zestawienia żółci, czerwieni i błękitu u poussina. według arielle pelenc fascykuł jest w przygotowaniu. dizajn skopiowany z książki wydanej przez musée greuze: interpretacja claude'a rutault odczytania fernanda légera. éric decelle przyjechał z brukseli. nie mógł nie zobaczyć wystawy claude'a ■ czwartek 6 maja 1994 roku, przyszedłem za późno na

Sztuka i Dokumentacja nr 33 (2025) | *Art and Documentation* no. 33 (2025) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

objaśnienie projekcji [sic!] claude'a rutault w audytorium muzeum sztuki nowoczesnej miasta paryża. po raz pierwszy uczestniczę w jednym z wieczorów; spotkaniach aranżowanych przez bernarda marcadé. powodem pora [18.00] spotkania, poważne utrudnienie dla artystów / pracowników / słuchaczy... tego wieczora spotkanie jest zapowiedziane na 19.00, a projekcja zostaje przerwana po jej objaśnieniu... widzowie chodzą wokół obiektu jak kamera wokół aktorów i/lub statystów na planie filmowym. wszystko przebiega według protokołu wymyślonego przez claude'a, aż do fotografii-opisu, prostego czarno-białego obrazu, artysty-maszynisty widzianego od tyłu, ubranego na modłę ada reinhardta [fotografie atelierowe artysty i poety roberta laxa] ■ środa 5 października 1994 roku, interesujący z wielu powodów artykuł autorstwa élisabeth lebovici, przejrzany rano w dzienniku libération. dziennikarka przypisuje domyślnie philippe'owi thomasowi autorstwo pojęcia [widoczny magazyn w muzeum], wprowadzonego do obiegu, dzisiaj jeszcze w świetle ustalonych faktów, przez claude'a rutault. zastąpienie ról tym dziwniejsze ze strony uprzywilejowanej i zorientowanej w sprawach sztuki obserwatorki. pouczające byłoby wydobycie z dostępnej dokumentalnej masy i potraktowanie z całym naukowym rygorem związanym z profesją historyka sztuki pomyłek atrybucyjnych, bez wątpienia bardzo licznych, wynikających z tej samej nagannej beztroski ■ środa 23 listopada 1994 roku, claude niemal wyciąga mnie z łóżka. dzwoni z genewy. przez całe połączenie nie przestaje kasłać... szwajcarskie mgły. nie udało mu się przekazać christianowi bernardowi małego dossier, które dla niego przygotowałem. zawsze tak samo wspaniałomyślny, claude zamierza załatwić dla mnie zaproszenie do szkoły ■ czwartek 8 stycznia 2015 roku, rue notre-dame-de-nazareth, paryż. wernisaż claude'a rutault, galeria michèle didier, z prezentacją książki [wydruki 1973–2003], koedycja cdla & intelligence service production [reaktywowany system wspierania twórczości] + pendrive dla dokumentów cyfrowych. Wystawa na nowo przemyślana, dostosowana do układu miejsca i pod tym względem odmienna od tej pokazywanej w saint-yrieix-la-perche w 2014 roku. odnotować, że tabliczki, które stanowią o naukowej swoistości cdla, są położone płasko na gablotach. publikacje, efemerydy oraz inne druki... przedmioty jakby zneutralizowane przez zniknięcie odniesień biograficznych ■ sobota 10 stycznia 2015 roku, rue saintonge, paryż. koniec dla martine & thibaulta z la châtre i z galerią pod tą samą nazwą. claude rutault pokazuje dwa obrazy z roku 1975 [dyptyk (!) i tryptyk], wsunięte między zniszczone ściany i przegrody z gipsowych płytek. operacja filmowana przez davida kidmana. zachwyt widzów komentujących dokładne przycięcie szyn, lecz przygnębienie kilku weteranów, którzy uświadamiają sobie, że się starzeją, widząc wydobywanie na światło obrazów schowanych tam od jedenastu lat... swego rodzaju opowieść à rebours z odtworzeniem, w niestabilnej równowadze, [stos] ■ wtorek 27 stycznia 2015 roku, gentilly. jest 7.30, gdy odbieram telefon: claude, niestrudzone oparcie françois, przekazuje mi smutną wiadomość... nawet tak oczekiwaną. odnajduję zapisek opatrzony

datą wtorku, 4 kwietnia 1989 roku: [...] to już tydzień, jak claude i ja odwiedziliśmy françois ristoriego w jego pracowni w la celle-saint-cloud. nie wyobrażałem sobie w ogóle całości równie skonstruowanej co formalnie opanowanej. temat malarstwa można tutaj uchwycić w całej pełni: pracownia, na wzór jakiegoś mauzoleum, dla twórczości wciąż jeszcze naznaczonej piętnem krytycznej obojętności... wysłuchaliśmy prawie wyczerpującej prezentacji płócien przez artystę... wzorowego w podwójnej roli komentatora i historyka swoich prac [...] ■ powrót do stołu do pracy i zapis nieuchronnego ukąszenia czasu: 1936/eu/françois ristori/la celle-saint-cloud/ 2015 ■ niedziela 8 marca 2015 roku, paryż. praca nad sztuką przy pracy... w odruchu katalogowania: księgarnia la hune [przed zamknięciem], rue bonaparte, pierwsze piętro, dział sztuki; czytanie w pionie i spisywanie w układzie alfabetycznym, tytuły: allen ruppersberg and writing; edward ruscha and some los angeles apartments; claude rutault [marie-hélène breuil] pisarstwo, malarstwo, życie towarzyskie... ■ środa 29 października 2015 roku... opuszczam mathieu coppelanda, żeby pójść do centre pompidou, galeria muzeum, poziom 6., aby ponownie zobaczyć i sfotografować dzieła claude'a rutault: wystawa [skąd przychodzę gdzie jestem dokąd idę] , przedmiot przykładnej donacji dla państwowego muzeum sztuki współczesnej; komisarz michel gauthier, kustosz ■ 13 listopada 2015 roku, dar dla mnam: pięć dzieł claude'a rutault [skąd przychodzę gdzie jestem dokąd idę...].

Sztuka i Dokumentacja nr 33 (2025) | *Art and Documentation* no. 33 (2025) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

Lefevre Jean Claude : Documents sur claude rutault
Acronymes dans le texte de Lefevre Jean Claude, par ordre d'apparition (par Leszek Brogowski)

mamco – Musée d'art moderne et contemporaine de Genève
collection b. – exposition et publication (petit catalogue, feuilles agrafées de lettres conservées de différents artistes, appelée aussi « visite de la collection LJC, 1982 »)
cnac de nice – Centre national d'art contemporain Villa Arson
séquence amz – désigne les trois parties d'une œuvre constituée de 100 toiles brutes, calques, et jouent sur la distance entre le tas (toiles vierges), la prise en charge d'un collectionneur) et les papiers calques au format déduit de la distance entre le lieu de dépôt et le lieu d'exposition (catalogue)
mnam – Musée national d'art moderne à Paris, situé dans le Centre Georges Pompidou
mamvp – Musée d'art moderne de la ville de Paris
jcaj – Jean-Charles Agboton-Jumeau
ljcje – Lefevre Jean Claude, journée d'étude
amd – Anne Mœglin-Delcroix
iufm – Institut universitaire de formation des maîtres
macba – Musée d'art moderne de Barcelone
tgv – train à grande vitesse
cdla – Centre des livres d'artistes, Saint-Yrieix-la-Perche
ccc – centre de création contemporaine, Tours
cneai – Centre national de l'estampe et de l'art imprimé, renommé aujourd'hui en cneai = centre d'art composé, navigué, engagé, abrité, imaginé

■ vendredi 5 mars 1982, claude rutault me confirme qu'il n'a pas reçu de nouveaux appels à propos de l'expo collection b. me parle d'un projet pour neuchâtel et la galerie media : un livre fait de quarante-sept feuilles reproduisant les quarante-sept couleurs utilisés depuis 1973 dans ses travaux d/m. une édition artisanale, feuilles peintes à la main, à vingt-cinq exemplaires. dominique pasqualini et peter nadin ont répondu à mon questionnaire. réponse esthétisée de pasqualini et carte de courtoisie de nadin ■ vendredi 9 avril 1982, ai téléphoné à alfred pacquement à propos de mon projet lié au bandeau lumineux d'information… peu d'espoir de voir celui-ci aboutir. accepte toutefois de transmettre le dossier à dominique bozo. alfred pacquement identifie le projet comme : hors-les-choses-habituelles-que-l'on-peut-voir-à-beaubourg… le principal obstacle serait administratif. disons que le seul point positif est de faire connaître mon travail à l'un des conservateurs du centre ■ jeudi 9 mars 1986, d'après claude rutault, en accord avec christian besson, le cnac de nice facilitera la mise en

route de notre projet inscrit au programme de la prochaine saison 1986/1987. l'un de nous, désigné par tirage au sort, fera le voyage de nice afin de repérer les lieux mis à disposition. christian besson prendra en charge la réalisation du catalogue dès que la villa arson et sa nouvelle direction aura arrêté sa ligne graphique. ■ lundi 5 décembre 1988, 9h. appel de claude rutault au sujet d'un projet d'expo dans le lot, initié par les collectionneurs tournereau & bosser, et la possibilité d'une exposition de groupe à bruges dans un lieu dénommé de lege ruimte [espace vide] ■ vendredi 10 février 1989, joins claude rutault à son domicile. lui rappelle que l'invitation pour l'exposition du onze rue clavel est dite d'atelier. la vérité de l'art tient au respect de règles simples, ne pas les appliquer rend les choses complexes et l'art devient en partie illisible ; l'art repose fréquemment sur des approximations, voire des falsifications savamment encouragées… au courrier lettre de l'institute of art and urban resources inc. [ps1] à propos d'une exposition [andré cadere :1970-1978] annoncée pour mi-octobre. les responsables envisagent malheureusement une rétrospective de facture traditionnelle… il y a tellement mieux à faire avec le travail de cadere. dans ce même courrier, chris dercon sollicite l'aide de ses correspondants pour la localisation actuelle de certaines pièces. rapide échange de courtoisie avec ange leccia, devant le 6, rue de braque, adresse de la galerie charles cartwright puis, vers 18h00, découvre l'exposition de claude rutault [séquence amz] chez art & cie. géostratégie intéressante, surtout pour sa capacité d'action à long terme. ai longuement parlé avec michel tournereau d'une possible exposition ljc au 33, quai de bourbon, reçu un émouvant courrier d'une amie de claude, croisée à l'exposition "claude rutault, extraits ", musée sainte-croix de poitiers ; style et érudition, forme épistolaire rare de nos jours. ■ mercredi 19 avril 1989, opéra-comique, salle favart. samy frey dans [je me souviens] de perec. surpris d'entendre la séquence se rapportant à l'exposition des monochromes de yves klein chez colette allendy, rue de l'assomption, paris… danielle parle peu, s'économise presque ; semble rechercher quelque chose d'enfoui en elle et qui la broie. me sens démuni, trop faible, face à son combat. tente de contacter claude rutault ce matin, mais pas de réponse ■ vendredi 21 avril 1989, entendre bruno duval et sa crainte, feinte ou non, de raymond hains tout en élevant notre affichiste au grade de maître… préfère mes échanges avec claude rutault : le sentiment d'apprendre et d'être compris en retour ■ mercredi 6 mai 1992, malgré de nombreuses démarches mon sac-à-dos demeure introuvable ; dois accepter l'évidente disparition de mon carnet d'adresse, de mon dictaphone et le contenu des chemises de carton. recréer un carnet d'adresses et parcourir à rebours des années d'existence… ■ reçu ce matin une carte postale de claude rutault en balade familiale près de ronchamp. hâte de retrouver sa table de travail. reconquérir le temps mort, temps de la réflexion. c'est de l'absence de ce temps-là que je souffre, ce temps sans calcul : temps vide, sans bord, sans heurt domestique… nous en sommes tous là : concilier autant que faire se peut les obligations familiales et le travail personnel ■ jeudi 14

Sztuka i Dokumentacja nr 33 (2025) | *Art and Documentation* no. 33 (2025) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

mai 1992, profitant d'un rendez-vous à la librairie de la galerie lambert, ai fait un crochet par la rue des archives pour prendre au polaroïd le panneau publicitaire proposé par claude rutault à jérôme sans. panneau accroché sur le rebord d'une fenêtre, au 2é étage de l'immeuble abritant la galerie. ce même jour adresse le polaroïd à claude ■ jeudi 28 mai 1992, jour de l'ascension. ai fait une promenade sur les quais dans l'espoir de dénicher quelque chose d'intéressant chez les bouquinistes… promenade écourtée du fait d'un violent orage ■ à la librairie de beaubourg, ai lu dans une revue dont j'ai omis de noter le nom, un article sur stephen prina, une exposition à rotterdam. le travail est à fouiller me semble-t-il. des passerelles existent entre l'œuvre de cet artiste et celle de claude rutault samedi 30 mai 1992, hier, ai déjeuné chez claude à vaucresson. devions nous voir à paris et visiter quelques lieux d'expositions… bien longtemps que j'étais venu ici. la bibliothèque japonaise, récemment acquise, conserve livres et catalogues rares. les ouvrages de claude sont aussi rangés dans ce meuble. fonctionne un peu comme le jardin secret de l'artiste. par comparaison, ma bibliothèque est ridicule, tout au plus servirait-elle de complément aux proliférantes bibliothèques de claude rutault, daniel daligand, ernest t. ou françois guinochet… rutault me fait cadeau d'un catalogue nouvellement édité, un ouvrage grand format, couverture cartonnée de couleur gris annoncé comme premier volume [l'ombre de saatchi…] de la collection de la caisse des dépôts & consignations. beau livre mais reproductions moyennes. les clichés sont pourtant signés du photographe andré morin. les textes sont généreux avec les œuvres, parfois même pontifiants, si j'excepte l'amusante et juste introduction de claude. ai, à l'insu de celui-ci, pris deux photos, l'une du bureau en l'état ce 29 mai 1992, et l'autre d'une maquette plate du mur réalisé à dijon pour le consortium. si, plus hardi, aurais dû proposer à claude de faire son portrait… l'artiste, vêtu d'un sweet trop large lui dégageant le cou, ressemble à ad reinhardt ; souvenir d'une photo n&b prise dans son atelier à new york ■ mardi 2 juin 1992, la galerie duval-dunner annonce sa fermeture définitive ■ signes d'encouragement, je l'espère : dans le dictionnaire dirigé par durozoi, claude rutault est l'objet d'un long article du conseiller art plastique, région nord pas-de-calais, avec une reproduction de la pièce d'après van meggeren ; dans le livre de de raymonde moulin, paru chez flammarion, est reproduit le texte de claude composé pour le catalogue [histoires de musées], édition de la ville de paris, texte que l'on retrouve en préambule des pages consacrées à claude dans le catalogue de la caisse des dépôts & consignations, volume 1…■ jeudi 4 juin 1992, échange matinal avec claude alors que je m'apprêtais à me rendre chez le syndic d'immeuble. juste le temps de m'apprendre que la galerie arnaud lefebvre envisageait une exposition pour le 15 septembre sur le thème [mail show]. d'après claude je suis sur la liste des participants pressentis. attendre toutefois la lettre d'invitation. d'après mon interlocuteur, également invité, nous serions une quinzaine d'artistes sollicités dont les incontournables on kawara, lawrence weiner, raymond hains… mais aussi, lucas l'hermitte et daniel buren. d'autre

part claude participe à une exposition d'artistes français à munster [le tableau ouvert] ; fais l'amer constat que les artistes invités sont toujours les mêmes… ■ vendredi 5 juin 1992, découvre ce soir dans le courrier, la lettre d'arnaud lefebvre et son projet d'une exposition pour la rentrée. tout doit être à vendre… la liste comprend quatorze artistes invités : olivier mosset, raymond hains, steven parrino, claude rutault, lefevre jean claude, jean-pierre bertrand, hans schnarnagl, daniel buren, on kawara, huang yong ping, lucas l'hermitte, erwin wurm, carl andre et marcel duchamp. le titre de l'exposition [mêle chaud] ou [la collection de poche]. l'ensemble du texte, à l'exception de la ligne d'en-tête et de la signature du galeriste, en parenthèses… le cahier [pro19858792] enfin prêt. peux diffuser le classeur dès ce week-end. adresse un premier classeur à michel durand-dessert. cliché d'une étonnante lisibilité dans galeries magazine illustrant l'article de jan hoet : scène urbaine montrant claude rutault légèrement en retrait d'un groupe comprenant les têtes d'affiches de nos expositions d'avant-garde, ici [chambre d'ami]. peux saisir ce que pense claude au moment précis où cette photo est prise : son attitude, sa tenue vestimentaire, sa silhouette trapue… la scène est d'un réalisme cru informant davantage qu'un long texte en légende sur les rapports tendus entre artistes d'un même circuit… le document photographique à charge. ■ dimanche 28 juin 1992, hier, vers 15h, ai quitté le 7 rue de la poste pour me rendre directement à la galerie roger pailhas. ai découvert sur une étagère, près du comptoir d'accueil, curieusement situé au fond de la galerie, une double feuille pliée au titre emprunté au vocabulaire de l'imprimerie [omnibus], distribuée gratuitement [pourquoi…] et contenant un intéressant texte de denizot sur les trois expositions récemment réalisées par claude rutault. pris aussi le dépliant [sommaire n° 6] ; mise en page soignée [ljc notations 2009] revue conçue et éditée par pierre leguillon ■ mardi 7 juillet 1992, nouvelle visite de l'exposition mais cette fois-ci avec claude, joint tôt ce matin, lui apprenant qu'une œuvre de cadere était associée à l'une de ses défintions/méthodes, collection du musée… refus de mon ami de voir l'espace opalka. avec claude les visites d'expositions se font généralement à la vitesse d'un générique de film diffusé à la télévision, ainsi de la visite de l'espace réservé aux éclairages de michel verjux, installation qui ne peux fonctionner sous une pleine… lumière du jour. au sous-sol, devant l'œuvre d/m n°4, achat de 1983 par le mnam, claude exige la présence d'un responsable du musée, suzanne pagé ne peut être jointe, le téléphone n'est pas installé à ce niveau. fais une photo de claude cadré entre les deux parties de l'œuvre en litige… ensemble examinons la pièce. celle-ci a été présentée lors de son acquisition en deux parties accrochées verticalement. ici reprises en deux parties présentées à l'horizontal. les côtés visibles du fait du basculement ne sont pas peints de la couleur du mur. reste à l'artiste à rappeler par courrier le contenu de la définition qui fait œuvre impossible de laisser faire, le risque étant que cet approximation devienne la règle… nous nous séparons, moi avec un simple salut amical et claude d'un « à bientôt à bruxelles… » déjeunons d'une salade, excellente. intéressante

Sztuka i Dokumentacja nr 33 (2025) | *Art and Documentation* no. 33 (2025) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

conversation autour de duchamp et sa notion du readymade et sur malevitch pour le carré noir sur fond blanc. réflexion assez soutenue de claude sur le destin des pièces au sol… volume *vs* sculpture… nous nous quittons devant le musée, claude me dit avoir laissé un message sur le répondeur de jérôme sans, afin que ce dernier puisse m'inviter dans son projet pour toronto. les désaffections de tania mouraud et ernest t., donnant au commissaire la possibilité de revoir sa liste… ■ petite anecdote pour clore ce carnet : au mamvp, avons acquitté un droit d'entrée pour voir ce qui de fait nous appartient… ■ coup de fil de claude ce matin. rien de nouveau à propos d'une possible invitation par jérôme sans… dois me satisfaire de ma participation à l'exposition de la rue mazarine ; mon ami semble plus chargé en projets : brownstone, l'exposition personnelle à la galerie lefebvre qui suivra l'événement collectif de la rentrée. compte tout comme moi utiliser les capacités de la vitrine de la galerie…■ samedi 21 novembre 1992, m'aide du plan leconte pour localiser la clinique, dans laquelle le fils de claude rutault est en soins postopératoire… retrouve achille plâtré jusqu'au torse, les jambes bloquées par un primitif appareil d'écartement ; visible sa rage d'être, tout en douleur… sur le bordereau de présence, à la réception, achille est affublé du prénom d'antoine. visite de jannink avec son fils. baudouin, en grande forme, jouée ou pas… se propose de faire manger achille… m'en veux d'être incapable d'une décision aussi généreuse que spontanée. sur la table de chevet, claude a déposé une pile de dossiers, — projets d'expositions — qu'il ouvrira une fois seul avec son fils ■ galerie lefebvre, rue mazarine, exposition claude rutault… arnaud me présente jean-michel foray. arnaud me présente jean-michel foray. évoquons l'exposition michael asher au centre pompidou, exposition dont foray assuma le commissariat après le départ de jean-hubert martin. me confirme les difficultés artistiques et techniques rencontrées, en parties provoquées par le radicalisme de l'artiste californien… pour preuve de son intransigeance, le choix du verre utilisé pour fixer les papiers prélevés dans les ouvrages de psychanalyse : un verre spécial utilisé en médecine, matériau coûteux avec une tranche non colorée, transparente, en lieu et place de la couleur verte obtenue par la coupe franche d'un verre ordinaire ■ discussion serrée à propos de l'œuvre en exposition puis digression sur un livre d'yvonne rainer, ouvrage adressé par l'artiste et [ex] posé sur la table du galeriste… danse et chorégraphie et cinéma… arnaud surpris du peu de visiteurs pour l'exposition claude rutault, malgré une actualité institutionnelle importante. n'ai pas de réponse si ce n'est le caractère expérimental du travail de l'artiste. 18h45, irruption du critique jean-charles agboton-jumeau — revue forum —, gratifié d'un portefolio édité par la galerie dans la suite de l'exposition mêle-chaud ■ claude gintz également de passage rue mazarine, présente le critique et journaliste à arnaud ■ mardi 1er décembre 1992, faire la copie du texte de christophe marchand-kiss, paru dans la revue beaux-arts de ce mois, rapportant sur un mode plus pamphlétaire que critique, l'exposition [résistance] du watari museum. à propos de rutault, allègue que son travail […] contraint ses

acheteurs à saisir le sens complexe de ses œuvres ■ lundi 14 décembre 1992, passé la journée d'hier à l'opéra pour les traditionnelles démonstrations de l'école de danse. c'est ce jour qu'ont choisi daniel bosser et claude rutault pour me joindre chez moi. michel tournereau va aussi bien que possible, daniel profondément ému par les marques d'affection reçues ■ claude s'interroge à propos de l'artiste lawrence weiner : si sculpteur ou musicien… comme pour mieux souligner la naïve culture des gens de la culture… ■ mardi 22 décembre 1992, ai fait un premier tirage à huit exemplaires de mon texte de la rue mazarine. ■ compte déjà une dizaine envois dont arnie greenberg à montréal ; jean-paul guy ; claude rutault ; bertrand fleury ; jean-christophe royoux et éric decelle… carte de vœux jointe ■ mercredi 23 décembre 1992, atelier de claude ce matin. me montre la maquette construite en vue d'une exposition au louvre au printemps prochain. évoque poussin et sa méthode de travail ■ claude rutault vient d'obtenir un atelier à la celle-st-cloud. même adresse, même étage que celui occupé depuis longtemps par son ami françois ristori. ■ samedi 9 janvier 1993, forte hésitation à continuer dans ce carnet [#10]. la notation générale et les jeux d'envois : investissements sans retour… l'artiste inapte à l'échange. continuer peut-être de prendre en note mes conversations avec claude rutault, me reste plus que lui pour satisfaire ma demande esthétique ■ jeudi 14 janvier 1993, claude relit heidegger… même si pour le comprendre il est nécessaire de le lire lentement [dixit] ■ lundi 25 janvier 1993, hier, avons reçu denise aubertin à déjeuner. m'est apparue préoccupée et fatiguée… manque de reconnaissance, peut-être. comme promis m'a donné le petit catalogue de mouans-sartoux dans lequel il y a un texte de bernard aubertin et une reproduction d'une pièce de claude rutault ■ samedi 20 février 1993, le musée picasso enfin ouvert. nombreux touristes d'où une certaine gymnastique corporelle pour qui veut voir… ai relevé le cartel d'un tableau absent. compte adresser la carte postale dudit tableau à claude rutault. mais peut-être ai-je triché… ne suis pas certain d'avoir correctement identifié l'œuvre… s'agit toutefois d'une œuvre de la même série, également en noir et blanc ■ ai posté les trois derniers envois [ljcbar1993] destinés à claude rutault, jean-marc poinsot et jean-louis maubant ■ ai discuté avec claude rutault de cette proposition qui m'est faite, à savoir : exposer en tant qu'artiste-invité en ayant une action sur un groupe d'œuvres dont en théorie la composition ne relève pas de mon choix investir la librairie de la rue mazarine mais également de disposer de son logement situé à l'étage, juste au-dessus de la librairie, là où rutault avait réalisé son exposition de 1991 [toiles et papiers sur murs non peints, d/m 145, légendes, 1985]. exposition toujours en place que, bien entendu je peux décrocher si je désire utiliser cet espace central, entrée de l'appartement. mais quoi faire sans détruire, contredire et la fonction de logement et la fonction de la galerie/vitrine… même si dans le cas présent, il y a jurisprudence avec l'antécédente prestation de claude rutault. peut-être tout simplement ouvrir l'espace et montrer une nouvelle fois l'œuvre de rutault… ou encore utiliser l'un des

Sztuka i Dokumentacja nr 33 (2025) | *Art and Documentation* no. 33 (2025) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

papiers comme support/écran pour une projection de diapositives… quel thème… ■ mercredi 5 mai 1993, reçu, dans un même courrier, une carte postale de jean-paul guy : vue du guggenheim museum, marquée au tampon [n3] avec, inscrites dans la partie réservée à la correspondance, les initiales manuscrites [n. y.], suivies du chiffre romain iii + une carte de claude rutault : photographie d'une pile montrée au watari museum de tokyo dans le cadre de l'exposition, initiée par jean-hubert martin, au titre très politique de [résistances] ; la pile disposée contre un mur, proche de la pelle à neige de marcel duchamp, est intitulée, dans une formule qui ne doit rien au hasard, [ready to be made 1992] ; une édition à huit exemplaires. avec cette carte, claude rutault accuse réception de mon envoi d'athènes… ■ jeudi 2 septembre 1993, pour marquer sa détermination, notre libraire parle calendrier et durée de présentation ; pour marquer sa détermination, notre libraire parle calendrier et durée de présentation ; retenons décembre 1993, comme date limite avant laquelle nous devons nous manifester. le seul point contraignant, est le souhait, tout à fait compréhensible de notre hôte, de ne pas se séparer de la pièce de claude rutault ; œuvre en place, depuis 1991, dans la rotonde et entrée de l'appartement ; papiers toiles et légendes jouant le rôle, avec le temps, de cadre de vie… ■ mardi 18 décembre 2001, noter chez [wolman], tout comme chez [claude rutault] et [herman de vries], les textes uniquement composés en caractères de bas de casse ■ vendredi 14 février 2003, rapporte au domicile de françoise billarant, les cahiers de bord interchangeable / généralisé. confonds, dans un premier temps, avenue de messine et rue de messine… visite guidée de la collection et commentaires fournis sur l'actualité : françoise bien plus familière que moi des projets en négociation dans les musées, centres d'art et autres galeries… vivre de / pour l'art au quotidien ■ de la rue de messine, rejoins à pied la rue de penthièvre et la librairie bookstorming. mon objectif est de revoir l'exposition des livres, catalogues et toiles vierges sous étuis. présentation sensiblement améliorée, je ne sais si consécutive à mes remarques ou simple décision commerciale : plus de tables réservées aux livres distribués par la librairie. une jeune assistante, étudiante sans doute, ne semble pas préparée pour répondre à mes questions touchant à la présentation des livres de rutault ■ lundi 17 mars 2003, toujours notre programme à mettre au point pour la réception des mélanges rutault. d'après daniel bosser, françoise et jean-philippe billarant sont à st-petersbourg le 1er juin. reprendre le calendrier et, si possible, satisfaire tous les amis. daniel veut repousser la manifestation, en hommage à claude, au 6 septembre. je trouve que cette histoire ne peut s'éterniser au risque de péricliter ■ vendredi 28 mars 2003, claude retrouve le rythme mensuel d'une exposition ou manifestation, alors que je ne cesse de patauger lamentablement même si, pour le moment, je semble refaire surface ■ samedi 8 juillet 2006, ai oublié le vernissage de l'exposition pariente au musée bourdelle… une évidence : après une soirée passée chez claude et annie, ne peux que mesurer ma profonde ignorance en matière de musique rock des années soixante-dix ; rien sur eric clapton, brian eno ou lou

reed : ignorance aggravée du fait de mon incapacité à me mêler à la foule fanatisée, tant j'appréhende les débordements festifs… claude m'offre la lettre à personne de roger laporte, éditions lignes. belle introduction communiante de philippe lacoue-labarthe. langue de laporte toujours aussi éprouvante à lire tant son écriture ne cesse de se défaire pour se reconstruire dans une forme proche, retravaillée, différente : une incessante guerre que livre la machine à vivre mercredi 9 août 2006, ai passé une partie de la journée à faire des photos pour claude. photos des lettres et du catalogue de l'exposition réalisée à notre appartement de rungis [collection b… 1982], cette exposition marquant les débuts d'une durable amitié ■ mardi 10 octobre 2006, claude m'a encore une fois gratifié de l'envoi d'un carton d'exposition collective avec les noms rayés, liste devenue difficilement déchiffrable. note une certaine application dans le geste…■ mardi 7 novembre 2006, à paris l'on s'agite un peu. en cause l'incise sémantique glissée dans le programme composé par pierre leguillon ; la formulation [interventions amicales] énonce pourtant une vérité qui n'est pas pour me déplaire. pas d'hypocrisie. marie-hélène breuil bien contrariée. l'agressivité verbale de certains ne me surprend pas, avais vécu les mêmes luttes intestines avec [les mélanges rutault]. jcaj apprécie ce mouvement avec une distance toute philosophique. certes cette journée ljcje s'inscrit ponctuellement dans le champ universitaire mais celui-ci ne peut fixer une activité en constant débordement : le travail de l'art au travail n'est pas une figure de style…■ dimanche 12 novembre 2006, claude et annie à la maison pour une dégustation de moules marinières cuisinées par danielle. claude peu disert. période éprouvante. préoccupations artistiques mais pas seulement… m'a offert le fascicule que vient d'éditer le mac/val contenant la traduction anglaise des d/m retenues pour l'exposition. thème : l'économie en art. l'ouvrage se referme sur un texte teintée d'un certain lyrisme, inutile pour la compréhension du travail même si je reconnais dans cette prose la tentation de l'écriture qui ne cesse de poursuivre mon ami. avec ce catalogue, me laisse une plaquette de tanguy viel : texte pastiche des d/m. sans intérêt, si ce n'est une ligne supplémentaire dans les biographies de l'artiste et de l'écrivain ■ samedi 2 décembre 2006, amd pense déjà à la révision de son esthétique du livre d'artiste, si celui-ci traduit en anglais ; ajoutera les noms et travaux de ruppersberg, de rutault… ■ jeudi 7 décembre 2006, hier ai vu claude au mac/val. rendez-vous donné pour midi à l'ouverture des portes du musée. lieu toujours aussi sonore, agressif même. ai réglé quatre euros de droit d'entrée. pas de gratuité pour les titulaires d'une carte du ministère de la culture… vu les expositions au programme : question d'économie en art… thème on ne peut plus flou. six artistes dans ce premier volet dont claude avec la présentation exemplaire de la collection billarant/rutault. nombreuses pièces déjà vues + des travaux plus récents achetés à bruxelles chez guy ledune, les rouleaux de papiers notamment. ai fait une dizaine de photos que j'ai montrée à claude après un déjeuner… par lui offert, au prétexte que son intervention matinale produite devant les

Sztuka i Dokumentacja nr 33 (2025) | *Art and Documentation* no. 33 (2025) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

étudiants de l'iufm était correctement indemnisée… ■ jeudi 8 février 2007, entreprendre le voyage de brest pour le vernissage de l'exposition de claude au musée des beaux-arts. blandine chavanne sera présente et nous aurons peut-être l'opportunité et le temps de parler d'une exposition à la salle blanche…■ mardi 6 mars 2007, dimanche chez annie et claude à vaucresson. feuillette un catalogue de bernard buffet : beaux formats des années soixante ; à quand une réelle prise en compte rétrospective des travaux de l'artiste… contrairement à l'habitude claude ne laisse rien paraître du contenu de son exposition au musée de brest. un effet de surprise sans doute calculé, nécessaire. catalogue par kopylov, au risque d'un formatage des plus classiques… arrivée synchrone de claude rutault et ljc, chacun notre trottoir. séminaire de anne mœglin-delcroix, séance de travail par marie-hélène breuil consacrée à l'œuvre de rutault. timide prise de parole par les étudiants philosophes, ceux-ci n'abordent que très rarement les conditions matérielles de l'art, le fonctionnement de l'œuvre, les décisions liées au temps du travail, etc. la prochaine journée d'étude dédiée à claude rutault. même lieu, même encadrement. propose d'intervenir avec ma collection de cartons d'expositions rectifiés que m'adresse claude depuis vingt ans. reste à trouver la présentation adéquat pour ce type de documents… ■ samedi 31 mars 2007, musée de brest. exposition municipale : l'œuvre de rutault + film de david kidman sur le palier entre premier et deuxième étage ■ dimanche 1er avril 2007, brest toujours. ai lu entièrement ou presque le lexique que claude signe dans le catalogue d'exposition. surpris de lire son appréciation de mes travaux sur l'archive. suis d'accord avec sa conclusion. recopier la notice et penser à une diffusion possible. ai reçu l'invitation du musée d'orsay, expo chamberlain et rutault. comprends mieux la récente visite de claude à l'exposition chamberlain, rue debelleyme ; s'était gardé de me parler de cette expo à double entrée… ■ lundi 4 juin 2007, fin de semaine culturelle. samedi, rue louise weiss pour l'ultime vernissage de la saison. plutôt meilleur qu'à l'accoutumé. dans la suite des galeries-vitrines encastrées sous l'immeuble du ministère des finances, vidéos et photos attrayantes et peintures appliquées de sarah morris : l'attraction par la couleur… et le verbe. chez fabienne leclerq, soirée poésie contemporaine. retrouve là joël hubaut venu écouter charles pennequin et patrick beurard, ce dernier assez captivant même si les lectures sont traditionnelles. présence attentionnée de bernard blistène qui nous salue d'un franc bonjour jean-claude, bonjour joël. était-il ici pour prolonger son expérience théâtrale du macba… ai l'habitude. claude, si invité à une exposition collective, ne fait que très rarement référence aux artistes de la liste ■ le projet pour [re] et amd n'a de cesse de me préoccuper. n'ai toujours pas arrêté la mise en forme de mes pages / insertions. rendez-vous avec anne au musée d'orsay : profitons du vernissage claude rutault / john chamberlain. quoi proposer puisque je ne désire pas donner les pages de mariemont et surtout, renonce à commenter / critiquer les expositions vues au cours de mes promenades. que faire. pense toujours aux notes manuscrites sur papier libre accumulées lors de conférences et autres

communications suivies à reproduire telles quelles… ■ vendredi 29 juin 2007, mardi dernier, présentation d'un ouvrage signé rutault aux éditions kopylov, rue des cendres. en pièce jointe, l'exposition de la d/m 34, papiers. pièce à la réalisation, en partie improvisée, particulièrement réussie. didier mathieu est à paris mercredi prochain. avons rendez-vous à l'atelier de rutault à la celle-saint-cloud. hâte de voir ce que claude a conservé de mes envois ■ jeudi 5 juillet 2007, atelier de claude, hier. beaucoup de cartons d'invitations et cartes postales. mélange public-privé. didier est toutefois reparti avec un sac de documents à scanner ou à photographier ■ vendredi 6 juillet 2007, musée bourdelle à la demande de juliette lafon. rencontre nécessaire afin d'effacer tout quiproquo : ne suis pas l'archiviste de claude rutault… une conversation constructive pour un nouveau point de vue sur mon activité. échange de catalogues ■ vendredi 13 juillet 2007, jean-claude rousseau, cinéaste proche de claude rutault, vient d'obtenir le grand prix international du film de marseille pour [l'appartement], un moyen métrage de 70 minutes. crois savoir qu'il est question d'un homme, l'auteur, se déplaçant dans son appartement tout en lisant les vers du bérénice de racine… ai demandé à claude de féliciter notre filmeur et acteur-récitant. marie-hélène me dit son souhait de publier le texte des marelles [1975] de claude rutault… texte, je lui apprends, que l'on trouve en vente sur le site de jean-dominique carré ■ jeudi 2 avril 2009. ville de joigny. atelier cantoisel. distribue au sol les éléments d'un [récit générique] pendant que claude rutault, avec qui j'ai fait le déplacement, fixe de petites toiles vierges le long de l'escalier menant à « la chambre au-dessus de la rivière ». encourageants commentaires de jany et michel thibault, nos hôtes et commanditaires ■ mardi 22 avril 2009. tgv paris montparnasse > nantes. retrouve alice fleury au musée. avec mon guide privilégié, rapide tour commenté des espaces contemporains ; certaines salles déjà vues lors de l'exposition jean gorin / claude rutault… ■ jeudi 12 septembre 2013, paris. vernissage chez emmanuel perrotin : exposition [claude rutault – actualités de la peinture] ■ matières à récits… entre trois salles avec sas de distribution : récits art & culture par l'historien et artiste au regard des maîtres anciens ; récit avec mise en piles colorées des quatre saisons gravées et repeintes de poussin ; récits cubistes sous l'enseigne de gersaint et récit cartographié avec mise au carreau sous la lumière de vermeer ■ dimanche 16 février 2014, paris. librairie du palais de tokyo. achète l'ouvrage bilingue, [chorégraphier l'exposition], coordonné par mathieu copeland, pour les entretiens de l'auteur avec claude rutault et boris charmatz ■ jeudi 20 mars 2014. à la demande de didier mathieu, ai rapidement réuni la quinzaine de documents sur claude rutault pour l'exposition projetée au cdla, été 2014. exposition associée à la sortie du livre des publications et imprimés. mentionner la [newsletter] de ben, pour cette remarque : l'art n'est fait que d'anecdotes… ■ vendredi 7 février 2014. nouvelle carte d'info du cdla, carte #28 avec un post-scriptum signé claude rutault et intitulé [premier trimestre 2014], titre qui laisse entendre que d'autres cartes de l'artiste suivront. reporte sur mon agenda la date du 29 mars 2014 :

Sztuka i Dokumentacja nr 33 (2025) | *Art and Documentation* no. 33 (2025) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

invitation proposée par claude à la librairie à balzac à rodin, avec l'annonce de la mise au jour d'une nouvelle définition/méthode ■ jeudi 3 mars 1994, long échange au téléphone avec claude, ce matin. deux semaines sans avoir parler de nos histoires, de nos travaux. parle du travail de boltanski sur les 24 lieder de schubert. mon ami ne semble pas convaincu de l'intérêt d'une telle confrontation. au mieux l'artiste doit faire une exposition de son travail et le chanteur / pianiste se produire devant leur auditoire… l'un n'a pas pour fonction d'illustrer l'autre. ne peux m'empêcher de penser au théâtre de buren. il m'apparaît que là, dans ce jeu scénographié il avait une vision juste de l'outil théâtral… claude évoque les moquettes / blasons qu'il vient de revoir au ccc de tours. pièces assez abîmées, trop longtemps conservées pliées dans les réserves. me semble pas nécessaire de les conserver. dommage que les écrans sérigraphiques aient été détruits par l'atelier d'impression… me rendre au ccc pour régler cette question. [ljc note 2013] ces pièces, longtemps conservées par le cneai à chatou puis récupérées pour être entreposées au 113 avenue aristide briand, montrouge, furent enlevées par les services de la ville [les encombrants] le 13 janvier 2013 ■ lundi 21 mars 1994, une exposition principalement documentaire. claude en guide parfait me raconte poussin dans le texte ; jusqu'à évoquer rodtchenko face à la juxtaposition franche des jaune, rouge et bleu chez nicolas poussin. d'après arielle pelenc, un fascicule est en préparation. design calqué sur l'ouvrage édité par le musée greuze : interprétation par claude rutault de la lecture de fernand léger. éric decelle est venu de bruxelles. ne pouvait manquer une exposition de claude ■ jeudi 6 mai 1994, suis arrivé en retard pour la mise en lumière de la projection [sic !] de claude rutault à l'auditorium du musée d'art moderne de la ville. c'est la première fois que j'assiste à l'une des soirées ; rencontres orchestrées par bernard marcadé. en cause l'horaire [18h] de la séance, un sérieux handicap pour les artistes / travailleurs / auditeurs… ce soir le rendez-vous est fixé à 19h, et la projection arrêtée à sa mise en lumière… les spectateurs tournent autour de l'objet comme une caméra autour d'acteurs et/ou figurants sur un plateau de cinéma. tout se déroule selon le protocole imaginé par claude, jusqu'à la photo-légende, juste image en n&b, l'artiste-machiniste vu de dos, vêtu à la manière de ad reinhardt [photographies d'atelier de l'artiste et poète robert lax] ■ mercredi 5 octobre 1994, intéressant, à plus d'un titre, l'article signé élisabeth lebovici, parcouru ce matin dans le quotidien libération. la journaliste attribue implicitement à philippe thomas la paternité d'un concept [réserve visible dans un musée], en son temps mis en articulation et, aujourd'hui encore, à l'épreuve des faits, par claude rutault. substitution des rôles d'autant plus étrange de la part d'une observatrice privilégiée et informée des choses de l'art. serait instructif d'extraire, de la masse documentaire disponible et traiter avec toute la rigueur scientifique attachée à la profession d'historien de l'art, les erreurs d'attribution, sans aucun doute fort nombreuses, relevant d'une même dérive coupable ■ mercredi 23 novembre 1994, claude me sort du lit presque. m'appelle de genève. ne cesse de tousser pendant la communication… les

brumes suisses. n'a pu remettre à christian bernard le petit dossier que j'avais préparé à son intention. toujours aussi généreux, claude se propose de me faire inviter à l'école ■ jeudi 8 janvier 2015, rue nôtre-dame-de-nazareth, paris. vernissage claude rutault, galerie michèle didier, avec la présentation de l'ouvrage [imprimés 1973-2013], édition conjointe du cdla & intelligence service production [dispositif réactivé d'aide à la production], + clé usb pour les documents numérisés. exposition reconsidérée, adaptée à la configuration du lieu et, en cela, différente de celle présentée à saint-yrieix-la-perche en 2014. noter que les cartels, qui font la spécificité scientifique du cdla, sont retirés des vitrines à plat. publications, ephemera et autres imprimés… objets comme neutralisés du fait de la disparition des repères biographiques ■ samedi 10 janvier 2015, rue saintonge, paris. fin de partie pour martine & thibaut de la châtre et la galerie éponyme. claude rutault fait apparaître deux peintures de 1975 [diptyque (!) et triptyque], glissées entre murs délabrés et cloisons de plaque de plâtre. opération filmée par david kidman. ravissement des spectateurs commentant le découpage mesuré des cimaises, mais accablement de quelques anciens qui enregistrent leur propre vieillissement au vu de la mise au jour de peintures dissimulées là depuis onze années… une manière de récit à rebours avec la restitution, dans un équilibre instable, du [tas] ■ mardi 27 janvier 2015, gentilly. 7h30, ce matin, quand je raccroche le téléphone : claude, infatigable soutien de françois, m'apprend la triste nouvelle… même si attendue. retrouve une note datée mardi 4 avril 1989 : […] déjà une semaine que claude et moi avons rendu visite à françois ristori en son atelier de la celle-saint-cloud. étais loin d'imaginer un ensemble aussi construit que formellement maîtrisé. le sujet peinture est ici à appréhender dans sa totalité : l'atelier, à l'image d'un mausolée, pour une œuvre encore marquée du sceau de l'indifférence critique… avons eu droit à une quasi exhaustive présentation des toiles par l'artiste… exemplaire dans son double rôle de commentateur et historien de ses propres travaux […] ■ retour à ma table de travail et d'inscrire l'inévitable morsure du temps : 1936/eu/françois ristori/la celle-st-cloud/ 2015 ■ dimanche 8 mars 2015, paris. le travail de l'art au travail… dans un réflexe de catalogage : librairie la hune [avant fermeture], rue bonaparte, premier étage, rayon art ; lire à la verticale et relever dans une juxtaposition alphabétique, les titres : allen ruppersberg and writing ; edward ruscha and some los angeles apartments ; claude rutault [marie-hélène breuil] écriture, peinture, sociabilité…■ mercredi 29 octobre 2015… quitte mathieu copeland, pour rejoindre le centre georges pompidou, galerie du musée, niveau 6. revoir et photographier les œuvres de claude rutault : exposition [d'où je viens où j'en suis où je vais], objet d'une donation exemplaire au musée national d'art contemporain ; commissariat michel gauthier, conservateur ■ 13 novembre 2015. donation au mnam : cinq œuvres de claude rutault [d'où je viens où j'en suis où je vais…].

Sztuka i Dokumentacja nr 33 (2025) | *Art and Documentation* no. 33 (2025) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

ILUSTRACJE
ILLUSTRATIONS

claude rutault nie używał wielkich liter; jego teksty publikujemy tutaj stosując się do tej zasady.

Z wyjątkiem podpisu pochodzącego z MNAM, podpisy są zgodne z katalogiem: claude rutault, *dé--définitions/méthodes 1973-2016*, opublikowanego w 2016 r. przez wydawnictwo Muzeum Sztuki Współczesnej (MAMCO) w Genewie.

claude rutault n'utilisait pas les majuscules. ses textes publiés ici respectent cette règle.

Sauf celle qui provient du MNAM, les légendes ont été accordées au catalogue raisonné de claude rutault, *dé-définitions/méthodes 1973-2016*, publié en 2016 par les édition du Musée d'Art Contemporain (MAMCO) à Genève.

Fot. Lefevre Jean Claude

Praca stworzona specjalnie dla Narodowego Muzeum Sztuki Nowoczesnej (MNAM) w Paryżu, znanego również jako Centre Georges Pompidou, łączy w sobie dwie definicje/metody:
nr 1: pojedyncze płótno i **nr 277: podpisy obrazów**

Tytuł, zgodnie z opisem Muzeum:

pojedyncze płótna, 1973 / podpisy, 1985, 1973-1985

Opis:

6 standardowych płócien naciągniętych na ramy: 3 prostokątne płótna (pionowe, poziome, panoramiczne), jedno kwadratowe płótno, jedno okrągłe i jedno owalne. każdemu towarzyszy małe standardowe płótno o numerze 0. wszystkie elementy tworzą niepodzielną całość.

sposób instalacji: należy powiesić co najmniej dwa płótna wraz z podpisami. zawieszone płótna wraz z podpisami są pomalowane na kolor ściany. niezawieszone płótna wraz z podpisami są prezentowane w tej samej przestrzeni, ustawione płótnem po ściany pod jedną ze ścian. praca może być zainstalowana na kilku ścianach. poszczególne ściany nie muszą być w tym samym kolorze.

Cette œuvre, conçue spécialement pour le Musée National d'Art Moderne (MNAM) à Paris, dit Centre Georges Pompidou, est une combinaison de 2 dé-finitions/méthodes : **n°1 : toile à l'unité** [1973] et **n°277 : légendes de peinture** [1985]

Selon le descriptif de du Musée, son titre est :

toiles à l'unité, 1973 / légendes, 1985, 1973-1985

Le texte du descriptif stipule :

6 toiles standard tendues sur châssis, 3 toiles rectangulaires, figure, marine, paysage, une toile carrée, une toile ronde et une toile ovale. chaque toile est accompagnée d'une petite toile standard numéro 0. Ces derniers éléments forment un tout indivisible.

fonctionnement : un minimum de deux toiles doit être accroché, accompagnées de leurs légendes. les toiles accrochées et leurs légendes sont peintes de la même couleur que le mur. les toiles non accrochées ainsi que leurs légendes, sont présentées dans le même espace, en pile retournée contre l'un des murs de l'espace. la pièce peut être répartie sur plusieurs murs. les différents murs ne sont pas obligatoirement de la même couleur.

Sztuka i Dokumentacja nr 33 (2025) | *Art and Documentation* no. 33 (2025) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

Fot. Lefevre Jean Claude

dé-définition/méthode pięćset osiemdziesiąt pięć

post-scriptum [2011]

obraz składa się z trzech odrębnych części.

pierwsza to realizacja *dé-définition/méthode,* wybranej przez artystę.

druga, sam obraz „post-scriptum" zapowiada kontynuację, dodatek, korektę przeoczenia... i składa się z trzynastu elementów małego formatu: ośmiu płócien o wymiarach piętnaście na piętnaście centymetrów, czterech płócien o wymiarach trzydzieści na piętnaście centymetrów oraz jednego płótna o wymiarach siedem i pół na piętnaście centymetrów. płótna są wyrównane do najniższego płótna *dé-définition/méthode.*

pierwsze dwie części są wykonane za pomocą kalki technicznej. trzecia część to realizacja drugiej *dé-définition/méthode.* pożądane jest, aby w taki czy inny sposób nawiązywała do pierwszej. jest zawieszona na początku zdania obrazowego w dolnej części ściany.

wszystkie płótna są pomalowane na kolor ściany.

obraz do czytania

dé-définition/méthode cinq quatre-vingt-cinq

post-scriptum [2011]

une peinture comprend trois parties distinctes.

la première, l'actualisation d'une *dé-finition/méthode*, choisie par le preneur en charge.

en second lieu la peinture « post-scriptum» proprement dite qui annonce une suite, un ajout, la réparation d'un oubli... et comprend treize éléments de petits formats: huit toiles de quinze sur quinze centimètres, quatre toiles de trente sur quinze centimètres, une toile de sept virgule cinq sur quinze centimètres. ces toiles sont alignées sur la plus basse toile de la *dé-finition/méthode.*

les deux premières parties sont réalisées à l'aide de papier calque. la troisième partie est l'actualisation d'une seconde *dé-finition/méthode.* il est souhaitable qu'elle ait, d'une façon ou d'une autre, un lien avec la première. elle est accrochée alignée sur le début de la phrase picturale dans la partie basse du mur.

toutes les toiles sont peintes de la même couleur que le mur.

une peinture à lire

Fot. Lefevre Jean Claude

Sztuka i Dokumentacja nr 33 (2025) | *Art and Documentation* no. 33 (2025) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

dé-définition/méthode pięćset pięćdziesiąt trzy

grób [2001]

dwanaście arkuszy surowego płótna o wymiarach sto dziewięćdziesiąt pięć na sześćdziesiąt centymetrów, zmontowanych w zwarty i regularny blok. stos jest ustawiony około metra przed ścianą, pionowo za życia artysty i położony równolegle do ściany po jego śmierci.

po śmierci artysty osoba realizująca [to od-definiowanie według metody artysty] przejmuje odpowiedzialność za płótna zmarłego. może ona zrekonstruować podobny stos, według własnych wytycznych, zgodnie z wcześniejszymi zamierzeniami artysty. każda nowa osoba podejmująca się realizacji będzie mogła zrekonstruować stos.

kolejne „groby" muszą być umieszczane w tym samym muzeum. będą one następnie eksponowane jako leżące postacie.

pierwszy grobowiec został wystawiony na podłodze, częściowo otwarty, na wystawie indywidualnej w pawilonie miesa van der rohe w barcelonie w 2001 roku. został zniszczony.

dé-définition/méthode cinq cents cinquante-trois

tombeau [2001]

douze toiles tendues de toile brute cent quatre-vingt-quinze sur soixante centimètres, assemblées en un bloc compact et régulier. cette pile est placée à environ un mètre devant un mur, debout tant que l'artiste est vivant, allongée parallèle au mur à sa disparition.

après la disparition de l'artiste le preneur en charge endosse les toiles du défunt. il peut reconstruire une pile semblable, aux mesures qui lui conviennent, comme l'avait décidé l'artiste avant lui. chaque nouveau preneur pourra reconstruire la pile.

au fur et à mesure les tombeaux devront être déposés dans le même musée. Ils seront alors présentés sous forme de gisants.

un premier tombeau avait été présenté au sol, entrouvert, à l'occasion de l'exposition personnelle au pavillon mies van der rohe à barcelone en 2001. détruit

*

Redakcja dziękuje Achille i Ninon Rutault za udzielenie zgody na reprodukcję dé-definitions/méthodes claude'a rutault.

Nous remercions Achille et Ninon Rutault qui nous ont autorisé à reproduire les dé-définitions/méthodes de claude rutault.

doi:10.32020/ArtandDoc/33/2025/23

Leszek BROGOWSKI

Université Rennes 2

BERNARD BRUNON: WARSTWA FARBY AKRYLOWEJ NA SUCHYM TYNKU

Poszukiwanie malarstwa, które wychodziłoby całkowicie poza ramy reprezentacji, w ślad za pracami BMPT i Supports/Surfaces, doprowadziło Bernarda Brunona do malarstwa pokojowego. Malowanie ściany to wytwarzanie malarstwa tej ściany, a nie obrazu ściany. Podążając za logiką takiego podejścia, utworzył firmę malarstwa pokojowego, That's Painting Productions i obrał za jej dewizę: „Im mniej w tym jest do widzenia, tym więcej do myślenia." Zarządzanie tym przedsiębiorstwem, sytuując malarstwo na obszarze konkretnego doświadczenia codziennej rzeczywistości, społecznej i gospodarczej, urzeczywistniło zespolenie sztuki i życia.[1]

Malować,[2] malować[3] i malować[4]

W 1989 roku, w Houston, Bernard Brunon rejestruje firmę malarstwa pokojowego That's Painting Productions. Mając 41 lat, legitymuje się wówczas dyplomem studiów humanistycznych w dziedzinie historii sztuki, dyplomem sztuk pięknych oraz Master of Fine Arts University of Houston w Stanach Zjednoczonych. Jest to zatem przedsiębiorstwo założone przez artystę – lecz czy jest to firma artystyczna? – zakotwiczone, jak każde przedsiębiorstwo, w pewnym środowisku gospodarczym, co od razu sugeruje dystansowanie się od ekonomii rynku sztuki. Lecz co z projektem artystycznym, którego jest ono nośnikiem? Jaki on zakłada lub buduje status malarstwa? Konkluzje niniejszego eseju powinny dać na te pytania przynajmniej częściową odpowiedź. W rozmowie telefonicznej z Michaelem Koschem, kilka lat po utworzeniu firmy, Bernard Brunon wykłada 'na gorąco' fundamenty swego projektu artystycznego; spróbujemy te słowa z roku 1993 najpierw streścić, a następnie zanalizować i objaśnić, wpisując przede wszystkim jego praktykę malarską w historyczny proces ewolucji nowoczesnej sztuki i malarstwa.

Streszczenie

Chcę wykorzystywać malarstwo niczego nie przedstawiając. Próbuję wyprowadzić malarstwo z obrazu (...). Najzwyczajniej w świecie, biorę farbę i kładę ją na ścianę. (...) Odbyłem studia artystyczne i w ten sposób podchodzę do malarstwa pokojowego. (...) Malować nie tworząc obrazów. (...) A kiedy przybyłem do Houston, zacząłem

> pojmować malarstwo w taki sam sposób, używając go nie jako środka ekspresji, lecz jako narzędzia filozoficznego. (…) Malarstwo niczego nie przedstawiało: to była pomalowana ściana, malowanie ściany. Nie był to obraz tej ściany. Ponieważ ściana była pomalowana, a nie namalowana. To mi się bardzo podobało. I zacząłem podpisywać domy i pokoje, które malowałem, aby włączyć je w moją pracę artysty, aby je odróżnić od zwyczajnej roboty. (…) One są podpisywane i opatrywane datą. Tytuł jest nazwą koloru użytej farby, podobnie jak data.[5]

Na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych Bernard Brunon formułuje zatem pytania w kategoriach historii sztuki i miejsca malarstwa w jej obrębie: jak uprawiać malarstwo, nie każąc mu wyrażać czegokolwiek, nie tworząc obrazów, nie wytwarzając przedmiotów i nie traktując dokumentacji jako równoważnika dzieła, jak czynili to artyści konceptualni. Odpowiedzi, jakich udziela, są natomiast formułowane w języku ekonomicznym: utworzenie przedsiębiorstwa, praca, która pozwala mu zarabiać na życie, nie będąc zależnym od rynku sztuki, tytuły zapożyczające marketingowe nazwy stosowanych farb,[6] klarowne normy pracy 'dobrze wykonanej' etc. „Bardzo wygodnie jest mieć cały zbiór reguł, których trzeba przestrzegać."[7] Odpowiedzi te uwalniają go nawet od wstrętu, jaki niektórzy malarze abstrakcjoniści mogli odczuwać na myśl, że ich obrazy mogłyby być traktowane jak zwyczajny wystrój mieszczańskiego salonu, co skłaniało ich czasem do kłopotliwych elukubracji metafizycznych. Niczego podobnego nie znajdziemy u Bernarda Brunona: dyskurs tego artysty jest prosty i zrozumiały, a poruszana problematyka przynależy do obszaru praktycznej wiedzy na temat nakładania farby na dane podłoże, problematyka skądinąd malarska w pełnym znaczeniu tego słowa. Chodzi zatem o skromne praktykowanie malarstwa bez ambicji metafizycznych: to jest jego wartość i można w tym doszukiwać się czegoś w rodzaju 'powszechnego uprawiania' malarstwa, ucieleśnienia idei sugerowanej przez Ad Reinhardta na początku lat czterdziestych. Byłoby ono 'powszechne,' gdyby było dostępne każdemu, bez dyplomu i z umiejętnościami, które nie są niczym unikatowym ani wyjątkowym. Do tego jeszcze wrócimy. To prawda, że firma That's Painting Productions urzeczywistnia – by tak rzec – jedynie idee głoszone przez Bernarda Brunona, co ma pewną konsekwencję zbieżną ze stanowiskiem Ad Reinhardta. Zapytany przez Bruce'a Glasera, czy ktoś inny mógłby namalować te obrazy za niego, odpowiada on: „Inni (…) mogą robić własne obrazy dla siebie."[8] Dezalienacja nie może się dokonać zamiast kogoś innego ani na czyjeś zlecenie, ani za czyimś pośrednictwem, a 'powszechność' tego projektu nie polega na biernej zgodzie co do jego zasady, lecz na samej tej zasadzie. I w ten sposób zamyka się pętla prowadząca od historii sztuki do uprawiania sztuki, przechodząca przez obszar ekonomii: „Uważam ten rodzaj malarstwa – stwierdza Bernard Brunon – za urzeczywistnienie marzenia greenbergowskiego, w którym liczy się płaskość malarstwa. Nie można zrobić niczego bardziej płaskiego ani być bliżej ściany, jak w ten sposób: warstwa farby akrylowej na suchym tynku"[9].

Ale drugą stroną tych wyrwanych z pierwotnego kontekstu odpowiedzi – wymiany pojęć i praktyk między sztuką i gospodarką – jest jakaś forma skrytości, a przynajmniej skrępowania, które cechuje działania artysty przez pewien czas. Z jednej strony, nie należy eksponować wobec klientów artystycznego celu przedsięwzięcia, gdyż „to, czego oczekują, to robota malarska, a nie coś artystycznego."[10] Dotyczy to w szczególności sygnatury składanej potajemnie na ścianie tym samym kolorem, co położona na niej farba. „To działanie pozostaje najczęściej sekretne, bo nie chcę utracić klientów, »paskudząc« ich ściany swoim podpisem;"[11] tutaj klient to nie jest klient rynku sztuki: wspaniałe odwrócenie sytuacji, bo ten akurat by się tego domagał! Lecz nie lepiej przedstawiały się sprawy po stronie sieci artystycznych, wewnątrz których Bernard Brunon wahał się początkowo, czy ujawniać, że jest ma-

larzem pokojowym. „Wykonywałem tę robotę od lat, mówi w roku 1993, nie mówiąc o tym nikomu albo bardzo niewielu ludziom;”[12] „niełatwo jest myśleć, że nikt nie będzie traktował twojej pracy serio.”[13] I jeżeli, w tych pierwszych latach, artyście nie było „szczególnie wygodnie być równocześnie malarzem pokojowym i artystą,”[14] to dlatego, że w tej materii wszystko wydaje się być kwestią uświadomienia. Filozofia dziejów Georga W. F. Hegla, z której Ad Reinhardt czerpał najwyraźniej ważną inspirację, opierała się na wypracowywaniu pojęć; oto jeden przykład: „Wschodnie narody nie wiedzą jeszcze, że duch, czyli człowiek, jako taki, jest w sobie wolny; ponieważ *tego nie wiedzą*, więc *tym nie są”,* – pisze – „Dopiero u Greków zjawiła się *świadomość wolności* i dlatego *byli oni wolni*.”[15] Otóż wypracowywanie pojęć w dziejach i poprzez dzieje nie jest niczym innym, jak rozwijaniem czasu kultury (*Zeitgeist*) w jego wymiarze uniwersalnym (filozofia we właściwym znaczeniu u Hegla) oraz w wymiarze świadomości indywidualnych (fenomenologia heglowska). „Chciałem mieć pewność” – mówi ze swej strony Brunon w roku 1993 – „że to odpowiada na pytania, jakie sobie zadaję [– nie werbalnie, lecz w praktyce –], zanim to ogłosiłem publicznie. I potrzebowałem trochę czasu, żeby do tego dojść.”[16]

Pytania

Najważniejsze jest zatem uznanie, że są w sztuce rzeczy, których nie widać, a zwłaszcza pojęcia, które należy uchwycić, oraz sens do zrozumienia, czasami siły potajemnie nasycające rzeczywistość. „Oglądając pracę, nie widać w niej różnicy [między moją a innego malarza pokojowego], a przynajmniej taką mam nadzieję” – mówi Bernard Brunon – „gdyż sądzę, że jestem równie dobrym malarzem jak pierwszy z brzegu malarz pokojowy. Jedyna różnica tkwi w mojej świadomości tego, co robię, oraz w kontekście, w jakim to robię. Lecz jest to coś, czego nie widać.”[17] Czy zatem wszyscy widzimy to samo, skoro nie zawsze dysponujemy tymi samymi słowami – słowami trafnymi – aby je nazywać, to znaczy nie przypisujemy im tego samego sensu? A w konsekwencji czy dwie osoby, które oglądają jedną i tę samą rzecz, widzą to samo? Między firmą That’s Painting Productions a projektem artystycznym *That’s Painting Productions* jaka zachodzi różnica? Czy w sztuce, także w tej, która jest uprawiana jako malarstwo, wszystko nie sprowadza się do tego, co wizualne, co sugerowałby dyskurs, który wyraża dążenie do uznawania za sztukę a to reklamy, a to fotoreportażu, a innym razem muzycznych klipów etc., krótko mówiąc: zwykłego wytwarzania obrazów, choćby nawet ruchomych. Taki jest również, jak zobaczymy, pogląd Marcela Duchampa.

Uznanie, że świadomość jest tym, co wprawia w ruch historię sztuki i nadaje jej własną dynamikę, pozwala zrozumieć nie tylko ewolucję interpretacji, jakiej sam Bernard Brunon poddaje swój projekt i jego dojrzewanie, ale również obawy przed odbiorem tego projektu przez aktorów sztuki i jego możliwych wypaczeń. „Niewidoczny podpis ma również zapobiegać temu, by część, która zawiera sygnaturę, nie została przekształcona w obraz i umieszczona w galerii,”[18] wyjaśnia. Wyobraźmy sobie, na przykład, klienta, który zleca That’s Painting Productions pomalowanie swojego mieszkania, lecz który jest dobrze poinformowanym aktorem sztuki. Jaką cenę negocjuje się wówczas przy tej transakcji, jeżeli to uświadomienie jest decydujące dla statusu tej pracy: cenę pracy firmy remontowej czy cenę dzieła wykonywanego przez artystę? I rzeczywiście, w 1994 roku Bernard Brunon maluje w Paryżu mieszkanie Jérôme’a Sansa, krytyka sztuki, kuratora wystaw, dyrektora artystycznego wielu instytucji; zleceniodawca nalegał, aby praca została podpisana przez artystę, podczas gdy Brunon „już tego w zasadzie nie robił.”[19] Nie chodzi już zatem o klienta, który uważałby rzemieślnika za ‘ekscentryka,’ narażając go na utratę zlecenia,[20] on nie uważa, że podpis ‘paskudzi’ dzieło; wręcz przeciwnie, ów zleceniodawca, który zna lepiej niż ktokolwiek wartość i sens projektu *That’s Painting Productions*, musiał pomyśleć, że podpis podnosi jego wartość. Pojawia się wtedy całkiem realne zagrożenie, że

zawładnie nim logika rynku sztuki: czy taki zleceniodawca ma zapłacić rzemieślnikowi, czy artyście? Różnica między nimi byłaby niczym innym, jak właśnie wartością dodaną, jaką rynek sztuki potrafi osiągać kosztem kultowych dzieł.

Lecz drugą stroną tych obaw – wrócimy do tego we wnioskach – której nie należy przemilczać, jest szczodrość gestu, który darowuje zwyczajnym klientom firmy pracę, która może być, by tak rzec, 'warta złota' dla kogoś, kto zdawałby sobie sprawę z tego lub kto zgodziłby się uznać, że wykonanie zwykłego zlecenia pomalowania jego domu lub mieszkania ma również wartość dzieła sztuki, na wzór owych kamieni, które Richard Long przemieszczał na trasach swoich marszów, lecz których spacerowicze nie postrzegali jako sztuki, nie odróżniając ich od krajobrazu naturalnego.

Sytuacja komplikuje się, kiedy przyjrzymy się funkcjonowaniu przedsiębiorstwa. Istotnie, „kiedy mówię *ja*" – zauważa artysta – „nie jest to trafne, ponieważ nie ja jeden pracuję. Przy większości zleceń mam malarzy, którzy pracują ze mną."[21] Jaki jest ich status, gdy wnoszą swój wkład w wykonanie jakiejś pracy, przy czym ta jest uznawana za pracę artystyczną? Być może to właśnie starał się przetestować Laurent Marissal (którego praca jest skądinąd prezentowana w tej edycji Galerii Dokumentu Artysty), z wyraźnym zamiarem kontestacyjnym, starając się o pracę w przedsiębiorstwie That's Painting Productions; zaproponował „malowanie na niebiesko: działania tajne (…) kradzież, peruki, sjesta, sabotaż;" „niedostrzegalne zmienianie składu farb, wkładanie palców w świeżo pomalowaną ścianę…"[22] Oczywiście, firma odpowiedziała odmownie. Można tu przypomnieć, że historia sztuki, pomiędzy Rubensem[23] a Sol LeWittem, by przywołać tylko te dwa skrajne przypadki, dostarcza wielu świadectw współpracy 'techników' przy realizacji dzieł. Sol LeWitt rozróżniał, z jednej strony, 'rysowników' (*draftsmen*), którzy wykonują rysunek naścienny, a z drugiej artystę, który 'sygnuje' dzieło, choć może nie być jego wykonawcą.[24] Druga strona medalu jest taka, że wiele muzeów na świecie zmienia atrybucję arcydzieł, jak w przypadku *Kolosa* Francisca Goi, dotąd przypisywanego tylko Goi, gdyż tak bardzo istotny wydaje się dzisiaj wkład jego bliskiego współpracownika, Asensia Julii.[25] W przypadku Bernarda Brunona odpowiedź na pytanie o status zatrudnionych w That's Painting Productions można wyczytać z tej uwagi: „sądzę, że to, co wyraża ściana, to moje poglądy na malarstwo i moja postawa intelektualna wobec sztuki."[26] Jest to zarazem szczytowy punkt i granica jego wizji sztuki, dialektyczne napięcie, jakie w niej tkwi.

Istotnie, uznanie, że świadomość określa sens rzeczywistości, czyli że nadaje status rzeczywistości (*Wirklichkeit*) zwyczajnej zewnętrzności, której doświadczamy jeszcze jej nie rozumiejąc (*Realität*), jest stanowiskiem, które można uznać za idealistyczne: jest ono zarówno heglowskie jak lacanowskie. Jest to również pojęciowy fundament sztuki konceptualnej.[27] W sztuce korzenie takiego idealizmu (epistemologicznego) sięgają średniowiecza, kiedy zaczyna się uznawać, że wartością w sztuce nie jest złoto, z której jest ona wykonana, lecz idee, które ucieleśnia.[28] Tymczasem to stanowisko jest oczywiście konfrontowane z rzeczywistością gospodarki, poczynając od wpisania przedsiębiorstwa That's Painting Productions do rejestru handlowego Harris County w Teksasie, w 1989 roku, a następnie w Los Angeles w Kalifornii, gdzie zarejestrowano je pod numerem licencji 950284 w Contractor State Licence Board, dzięki uznaniu jego kompetencji w zakresie technik rzemieślniczych i prawa pracy.[29] To w obrębie społeczeństwa konsumpcyjnego, w jakim żyjemy, Bernard Brunon testuje swoje idee malarstwa pokojowego jako urzeczywistnienia – choćby i 'humorystycznego,'[30] jeśli pomyśleć o całej tej, wspomnianej wyżej, teozofii nowoczesnego malarstwa – 'marzenia greenbergowskiego,' urzeczywistnienia, które wyprowadza malarstwo nie tylko poza granice reprezentacji, ale także, w jego przypadku, poza pracownię malarską[31] i rynek sztuki.

Prawdą jest, że wiele stanów USA, podobnie jak Francja, uznaje status prawny przedsiębiorstwa spółdzielczego, na przykład spółdzielni pracowniczej. Wyobraźmy sobie więc, że pra-

cownicy That's Painting Productions partycypują w taki sposób w przedsiębiorstwie malarstwa pokojowego według demokratycznej reguły spółdzielni: jedna osoba, jeden głos. Jeżeli posuniemy tę logikę do skrajności, to taka firma nie mogłaby już realizować pomysłów Bernarda Brunona; realizowałaby może inne pomysły, być może nawet bardziej 'artystyczne.' Trudności, na jakie napotykają dzisiaj spółdzielnie, są dobrze znane i opisane, co w niczym nie umniejsza ich znaczenia politycznego. To doświadczenie myślowe uwidocznia niemożność pogodzenia indywidualizmu sztuki i dążeń zbiorowych, którymi kierują się niekiedy artyści. Innymi słowy, jeżeli porzucamy wszelką formę idealizmu poznawczego, który czyni ze świadomości artysty warunek *sine qua non* jego istnienia, to sztuka może wyparować, ponieważ pogląd, że tylko egzystencja buduje świadomość, poza wszelkim dziedzictwem kulturowym, który mógł mieć jakiś sens w dziewiętnastym stuleciu, lekceważącym haniebnie kształcenie ludu i kulturę ludową, usunąłby wszelką analizę historii i historii sztuki. Tymczasem historia jest zarazem pamięcią i sztuką rozumienia, i obie one potrzebują pojęć dostosowanych do ich przedmiotów. W pracy Bernarda Brunona pojęcia te wywodzą się przede wszystkim z historii sztuki, zawierającej w sobie jej teorię i jej filozofię, ale tylko w niewielkim zakresie z historii gospodarczej, co odpowiada punktowi ciężkości jego zainteresowań, choć może się wydawać pewną luką w świetle tematyzacji zagadnień ekonomicznych w sztuce zwłaszcza w dwudziestym pierwszym wieku.

W rozmowie z Michaelem Koschem, Bernard Brunon ujawnia parę szczegółów dotyczących funkcjonowania swego przedsiębiorstwa. „Leamon Green, który pracuje ze mną od ponad trzech lat, sam jest artystą, w przeszłości miałem wielu artystów jako asystentów i próbuję mieć ich nadal w miarę możliwości, gdyż wiem, że muszą zarabiać na życie."[32] Tymczasem, w tej rozmowie z roku 1993, Kosch przenosi te kwestie na obszar polityki, sugerując, że w praktyce Bernarda Brunona „jest swego rodzaju marksistowska »gloryfikacja« robotnika i jego robotniczej pracy. Lecz równocześnie jako malarz pokojowy pracujący dla burżuazyjnych instytucji i klientów, kierujesz firmą. A więc wspierasz kapitalistyczny rynek."[33] Na ile taka perspektywa jest zasadna? Czy That's Painting Productions wytrzymuje takie zarzuty wobec braku wyostrzonych pojęć ekonomicznych? Argument społecznej użyteczności przedsiębiorstwa dla artystów nie jest zapewne bardzo przekonujący, ponieważ odtwarza obiegowe, zdroworozsądkowe formułki i brakuje w nim krytycznej refleksji. *W praktyce*, to prawda, artyści muszą 'zarabiać na życie,' lecz *w rzeczywistości* te 'robótki' oddalają ich od tego, co powinno być ich pracą jako artystów. W każdym razie łatwiej jest rozprawiać o tych kwestiach teoretycznie niż znajdywać w świecie rzeczywistym – w społeczeństwie handlowym takim jak nasze – zadowalające rozwiązanie zapewniające artystom sprawiedliwe wynagrodzenie. Karol Marks zaś czyni na ten temat interesujące spostrzeżenie, kiedy przywołuje wydanie przez Johna Miltona własnym sumptem, w roku 1667, poetyckiego tomu *Paradise Lost*. Marks uznaje w tej sytuacji poetę za „pracownika nieprodukcyjnego," w odróżnieniu od „pracownika produkcyjnego" w przemyśle wydawniczym końca dziewiętnastego stulecia, którego produkt „jest już z góry podporządkowany kapitałowi i zostaje wykonany tylko dla pomnożenia tego kapitału."[34] Według Marksa zatem to nie fakt, że trzeba dostosowywać się do reguł rynku, choćby i kapitalistycznego – w końcu w przypadku samowydania *Raju Utraconego* Milton musiał zakupić papier, opłacić typografa i drukarza, a następnie sprzedać swoje książki – stwarza problem, lecz uczestniczenie w procesie produkcji w służbie kapitału i jego akcjonariuszy, dla których najwyższą i jedyną wartością jest zysk, co rzeczywiście wyklucza z takiej kategoryzacji tak małe przedsiębiorstwo, jak That's Painting Productions. Przy okazji tych historycznych odwołań Marks wymyśla neologizm *Selbstbetätigung,*[35] 'manifestowanie siebie' lub 'działalność dla siebie,' który oznacza aktywność będącą równocześnie pracą dla chleba i działaniem samodzielnym, które można rozumieć także jako sposób rozwoju osobistego. „Po co być malarzem pokojowym?" - pyta Michael Kosch. „Ponieważ to mnie wyżywi,"[36] odpowiada artysta,

Sztuka i Dokumentacja nr 33 (2025) | *Art and Documentation* no. 33 (2025) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

który stwierdza równocześnie, że „te malowidła są dziełami sztuki z racji idei, które im przyświecają, oraz miejsca, jakie zajmują w historii sztuki."[37] Porównanie z dziedziną wydawniczą – często miałem okazję o tym pisać – ma tutaj sens, jako że u swych początków jako pierwszej dziedziny przemysłu we współczesnym znaczeniu tego słowa, a rzadko uznawanej za takową przez historyków, działalność wydawnicza jest odrębnym modelem produkcji przemysłowej i to z tego powodu publikacje artystów często stanowią jakąś alternatywę dla społecznego istnienia sztuki.

Nie wchodząc nawet w szczegóły tego stwierdzenia, dochodzimy do koncepcji dzieła, która zasługuje na szczególną uwagę ze strony badacza, choć uważano, że wraz z pojawieniem się sztuki konceptualnej i Fluxusu samo to pojęcie straciło już sens, nie tylko z powodu całej tej fetyszyzacji przeszłej i teraźniejszej – zarówno sakralnej, jak i handlowej – dzieła, ale również dlatego, że wyparły je dokumenty, działania, informacje etc. Otóż, podobnie jak w publikacjach artystów właśnie,[38] lecz poprzez praktykę malarską, Bernard Brunon organizuje eksperyment ze sztuką, który wytwarza dzieło niedające się sprowadzić do unikatowego przedmiotu, warunku jego fetyszyzacji przez świat sztuki: dzieło nietrwałe, choć nie efemeryczne, które trzeba okresowo odnawiać (tak jak Ad Reinhardt czynił to ze swymi czarnymi obrazami) i które stawia instytucje sztuki wobec nieprzezwyciężalnej trudności z jego konserwowaniem. „Każdą zleconą robotę traktuję jak dzieło sztuki i podchodzę do niej w ten sposób. Lecz to nie jest dzieło sztuki,"[39] stwierdza artysta. „Moje malowidła są «nietrwałe»: z czasem niszczeją, zwłaszcza w klimacie Houston, który jest gorący i wilgotny, gdzie ściany zewnętrzne domu trzeba malować co siedem lub osiem lat. To nie pasuje do pojęcia konserwacji drogiego muzeom."[40] Takie pojmowanie dzieła byłoby prawdziwym wyzwaniem dla ontologii sztuki, która często grzęźnie w formalistycznych banałach (od Romana Ingardena, poprzez Michela Haara, do Rogera Puiveta), podczas gdy odpowiedź na pytanie, gdzie jest dzieło w ścianach malowanych przez Bernarda Brunona, nie jest rzeczą łatwą: w cienkiej warstwie farby, bez nośnika w postaci ścian, bo to nie jest obiekt, lecz pod dokładnym adresem, gdzie praca została wykonana, w formie konkretnego wpisania w przestrzeń? Jak ta praca zmienia dorobek sztuki konceptualnej: urzeczywistnienie pomysłu artysty, który trzyma się jednak instrukcji klienta,[41] i w sytuacji, gdy w That's Painting Productions strategiczne decyzje podejmuje się kolegialnie?[42]

Stephen Wright podjął wyzwanie ontologii przedsięwzięcia Bernarda Brunona, lecz ograniczył się do pary pojęć sztuka i rzeczywistość. Jego wnioski pozwalają dostrzec interesujące rozwiązanie: „trzeba zapłacić pewną cenę za ten gest krytyczny wobec istniejących konwencji [krytyka bez kosztów jest tylko fanfaronadą]: jego praca cierpi – lub raczej cieszy się – z powodu bardzo niskiego współczynnika widzialności artystycznej."[43] Stwierdzenie to jest jednak dwuznaczne, gdyż widzialność dzieł Brunona jest pełna i całkowita, a jeżeli nie jest ona 'artystyczna,' to tylko ze względu na instytucje sztuki. Nie można jej raczej nie tylko przechowywać w kolekcjach, ale także sprzedawać. Lecz skoro cieszą się one ową 'widzialnością,' to ze względu na swoje krytyczne ostrze, co artysta wyraża w sposób bardzo dobitny: „nie trzeba być w obecności malarstwa, aby uchwycić jego oddziaływanie. Jest to jedna z rzeczy, które, jak sądzę, czyni je odmiennym od malarstwa tradycyjnego; ponieważ aby docenić dzieło jakiegoś Cézanne'a czy Matisse'a, aby wywarli oni na was wpływ, musicie stanąć przed nim. Podczas gdy prac Duchampa nie trzeba koniecznie oglądać, wystarczy je znać."[44] Tak przedstawia się być może sprawa z Brunonem. Nie tylko z zasady, ale również z powodów praktycznych 'widz' jego 'malowideł' musi nieuchronnie poprzestać na ideach przyświecających jego projektowi.

To stanowisko, które było już niewątpliwie właściwe dadaizmowi – mianowicie koncepcja powołania sztuki, która powinna być nie tyle kontemplowana, ile powinna coś uświadamiać – pozwala rozstrzygnąć kwestię statusu dokumentacji, która towarzyszy przedsiębiorstwu, gdyż oprócz relacji, jakie utrzymuje ono z historią malarstwa, wpisuje się ono również w powszednią rzeczywistość i, z tego tytułu, 'rejestruje' relacje z klienta-

mi, z pracownikami, z rynkiem usług etc. Innymi słowy, działalność przedsiębiorstwa nie ogranicza się do nakładania farby na ściany, ponieważ artysta musi zarządzać jego funkcjonowaniem: rynkiem i zamówieniami, kosztorysami, fakturami i księgowością, organizacją i logistyką, podobnie jak dokumentacją. „Cały proces planowania remontu, organizowania ekipy malarzy, gromadzenia materiałów i sprzętu, terminowego kończenia roboty,”[45] „wszystkie notatki, kosztorysy, faktury są jak rekwizyty w »prawdziwym teatrze«.”[46] Ten ogół rozmaitych praktyk należy zatem do zadań firmy That’s Painting Productions, a mimo to nie jest traktowany przez Bernarda Brunona jako część składowa dzieła. Wszystkie te elementy nie współtworzą go zatem, a więc nie są nigdy przedstawiane jako równoważniki, części lub substytuty dzieła. Podobnie jak „zdjęcia poprzednich zleceń,” są one wykorzystywane „jedynie w celach dokumentacyjnych.”[47] Artysta jest w tym punkcie jednoznaczny: nie są to obiekty artystyczne z jakiegokolwiek punktu widzenia, lecz tylko materialne warunki realizacji jego dzieł, tak jak rekwizyty w teatrze. „Nie chcę wystawiać reprodukcji, ponieważ, w przypadku wielu artystów, którzy uprawiali earth art, instalacje czy happeningi, fotografie tych działań to jedyne rzeczy, które po nich pozostały, i stały się one dziełami sztuki same w sobie. A teraz są wystawiane i sprzedawane jak obrazy, rysunki i grafiki.”[48]

Toteż potrzeba powściągliwości i ostrożności, jeżeli chce się porównywać That’s Painting Productions do tradycji, zapoczątkowanej bez wątpienia przez N. E. Thing Co. laina i Ingrid Baxter w roku 1966, która czyni przedsiębiorstwo tematem sztuki, podobnie jak Yann Toma i Rose Marie Barrientos czynią to w *Przedsiębiorstwach Krytycznych* (2008), a ta tradycja bardzo się od tego czasu rozwinęła. „Dla mnie” – podkreśla Bernard Brunon – „struktura przedsiębiorstwa była sposobem na wyeliminowanie [systemu reprezentacji]. Mam wrażenie, że dla tego trzeciego pokolenia [artystów wykorzystujących działalność przedsiębiorstw] struktura przedsiębiorstwa odgrywa taką rolę, jaką płótno miało dla tradycyjnego malarza: dana przestrzeń, uprzywilejowana i dziewicza, która zostanie wypełniona jakąś fikcją.”[49] To nie jest ani cel, ani model sztuki Bernarda Brunona. Trafniej byłoby chyba zatem uznać, że ekonomiczna rzeczywistość jego projektu przyczynia się do powstania dzieła malarskiego, którego dopominał się Ad Reinhardt, a mianowicie powszechnego uprawiania malarstwa. Możemy zatem przyswoić sobie sformułowanie Pascal Beausse, według którego projekt Bernarda Brunona ma na celu „przekraczanie sztuki w jej najbardziej radykalnych definicjach, aby wpisywać ją w rzeczywistość. Wtopić działalność artystyczną w rzeczywistość i wytwarzać w ten sposób krytykę życia codziennego.”[50]

Stosunek do historii malarstwa

„Powoli zdawałem sobie sprawę, że malarstwo, jakie starałem się uprawiać w pracowni, od siedmiu czy ośmiu lat, malarstwo, które nie przedstawia niczego, nawet jakiegoś obrazu abstrakcyjnego, praktykowałem tak naprawdę wtedy, gdy malowałem jakiś pokój.”[51] Koncepcja i praktyka malarstwa w ramach przedsiębiorstwa That’s Painting Productions powinny zatem być pojmowane na tle historycznej ewolucji malarstwa nowoczesnego, skoro idee, na których się one opierają, zostały ustalone, jak widzieliśmy, „ze względu (…) na stanowisko, jakie wyrażają one w historii sztuki.”[52] Przeanalizujemy je po kolei pod kątem pięciu aspektów procesu historycznego: materialności powierzchni malarskiej, oddzielania malarstwa od obrazu, stosunku malarstwa do myśli, artystycznych usiłowań demokratyzacji sztuki, a następnie włączania malarstwa – jako sztuki w pełnym tego słowa znaczeniu – w życie codzienne oraz jego uwalniania od dzieła-obiektu. Jest to operacja poznawcza porównywalna – *mutatis mutandis* – do analizy „Pięciu stadiów ponadczasowego cyklu stylistycznego Reinhardta w historii sztuki.”[53]

Sztuka i Dokumentacja nr 33 (2025) | *Art and Documentation* no. 33 (2025) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

Zrematerializować malarstwo

W *Noli Me Tangere* (1440–1441) Fra Angelico przedstawia krew na rękach i stopach Chrystusa jako plamy farby niemal identyczne jak te, które tuż obok przedstawiają kwiaty. W ten sposób ów 'Bizantyjczyk' wśród malarzy renesansowych pracuje nad rematerializacją wizualnej reprezentacji świata, aby przeciwstawić się obrazowi w malarstwie. Kwestionuje pewną *wizję* świata, która jest konstruowana w jego czasach, malarską iluzję bez rys i chropowatości, przedstawianie gładkiego piękna, jak później w malarstwie akademickim, które przypomina – Salvador Dali nie mylił się – przeczucie kolorowej fotografii. Tymczasem malarstwo nie jest zwierciadłem świata ani prostym jego odbiciem, lecz jest pewną konstrukcją, rezultatem refleksji, wyborów i pracy. W przeciwieństwie do akademizmu, sztuki pompierskiej, kiedy oglądamy powierzchnię obrazu, na przykład z bliska lub przy pomocy lupy, to odkrywamy nieuchronnie ślady pędzla, a nawet szpachelki, które podważają wizję malarstwa jako obrazu, zwierciadła świata i wstrząsają w konsekwencji fundamentami kultu obrazów, który nadal uprawiamy. Wprawdzie obraz ma moc oddziaływania na widza, moc straszliwą, ale nie należy myśleć, że jest to właściwość sztuki: obraz może hipnotyzować, przykuwać wzrok, wprowadzać w stan ekscytacji, wryć się na zawsze w pamięć i utrwalać stereotypy. Może wywołać pożar. Ale tam, gdzie malarstwo Fra Angelica ukazuje nam plamy pigmentu, odkrywamy dzisiaj piksele. Spojrzenie syntetyzuje te plamy, ich barwy, faktury i kształty, tworząc z nich reprezentację świata: wieśniaków, którzy orzą pole, paryskie wielkie bulwary, dworce i mosty etc., dla przykładu - motywy impresjonistyczne. Spojrzenie to, które dokonuje syntezy, potwierdza fakt, że przedstawienia malarskie znaczą tyleż dzięki podobieństwu, co dzięki umowności. Dlatego nieskończona rozmaitość tych plam i ich zastosowań przez impresjonistów – Camille'a Pissarra, Edouarda Maneta, Claude'a Moneta, Paula Cézanne'a, Paula Gauguina, Georges'a Seurata, Vincenta Van Gogha i tylu innych – oznacza początek nowej epoki w sztuce, której Fra Angelico był jednym z prekursorów.

Jednak nieporozumienie utrzymuje się, odkąd pojawia się nazwa ruchu impresjonistycznego. Przykładem Henri Bergson: „Co jest przedmiotem sztuki? Gdyby życie wprost uderzało nasze zmysły i od razu wnikało w naszą świadomość; gdybyśmy zdołali wejść w bezpośrednią styczność z własną duszą i duszą wszechrzeczy, wówczas sztuka byłaby zupełnie zbyteczną. Albo raczej wszyscy bylibyśmy artystami i dusze nasze współbrzmiewałyby niezmiennie z całą przyrodą. Oczy wspomożone pamięcią wykrawałyby z przestrzeni i utrwalały w czasie obrazy nieporównanej piękności."[54] Co najmniej poczwórny błąd filozofa, który (1) pomija całkowicie materialność malarstwa i (2) myli spojrzenie z 'kadrowaniem' i 'utrwalaniem,' co dziwi w przypadku filozofa pamięci, którym był skądinąd: to coś w rodzaju 'myślenia fotograficznego' o malarstwie. Bergson myli zatem zdarzenie wizualne z malowidłem-obiektem, to znaczy obrazem, co jest skądinąd bardzo częste, ponieważ ludzie bardzo chętnie nazywają sztuką to, co im się podoba; (3) filozof ignoruje w ten sposób zupełnie społeczny wymiar zjawiska sztuki, a impresjonizmu w szczególności, i (4) mimo woli umieszcza je na pozycji antydemokratycznej: talent jednych czyni z nich artystów, mierność innych, do których zalicza siebie samego, czyni z nich tylko widzów. Wrócimy do tego punkt po punkcie, lecz już teraz możemy uchwycić radykalizm stanowiska Bernarda Brunona, który – przemieszczając uprawianie malarstwa w stronę powszedniej rzeczywistości zwykłych ludzi, którzy korzystają z rynku usług malarzy pokojowych, skupia całą uwagę na materii farby, jej jakości przemysłowej (w roku 1993 uznaje za najlepszą markę Benjamin Moore[55] pod względem relacji jakości i ceny) oraz sposobie, w jaki zostanie ona położona na ścianach i suchych tynkach. I jest to uprawianie malarstwa, które od początku i w całości sytuuje się poza malarstwem-reprezentacją, malarstwem figuratywnym lub narracyjnym, symbolicznym lub ekspresyjnym, ale możliwość traktowania go w ten sposób była uwarunkowana długą drogą historycznej ewolucji praktyki malarskiej w sztuce.

Uczynić widzialnym malarstwo, a nie świat

To właśnie podkreślanie materialności powierzchni obrazu nie pozwala często widzom wnikać w sztukę nowoczesną, od Gustave'a Courbeta (*Le désespéré – Zdesperowany Mężczyzna*, 1843–1845) aż po malarstwo abstrakcyjne (przeszło wiek wynalazków formalnych), poprzez Maurice'a Denisa i jego definicję obrazu („Należy pamiętać, że obraz – zanim stanie się koniem bojowym, aktem czy anegdotą – stanowi zasadniczo płaską powierzchnię pokrytą kolorami dobranymi wg pewnego porządku"[56]), a zwłaszcza poprzez puentylizm Camille'a Pissarra. „Ten przeklęty Pissarro, to nie człowiek, to bukszpryt;"[57] pogardliwe słowa malarza Félixa Bracquemonda, przytoczone przez samego Pissarra, dowodzą, że ta trudność akceptacji sztuki nowoczesnej nie jest wyłącznie cechą widzów. Bergson nie myślał, że artystom może brakować talentu, jak sugeruje Bracquemond, bo bukszpryt oznacza pochylony maszt na dziobie statku, który jest tutaj grubiańską aluzją do puentylizmu, nazywanego w ten sposób przez prasę. Puentylizm jest techniką polegającą na konstruowaniu form reprezentacji świata poprzez liczne drobne plamki barw podstawowych, pozostawiane przez pędzel Pissarra na powierzchni obrazu (intuicyjna prefiguracja dzisiejszych pikseli). Tymczasem to właśnie dzięki tej technice samo malarstwo staje się znów widzialne, podczas gdy wcześniej – lub gdzie indziej – czyniło ono widzialnym świat, samo znikając z pola widzenia. Odtąd może ono być widzialne jako malarstwo, ukazując równocześnie świat (w malarstwie figuratywnym). Istotnie, uwidacznianie materialności malarstwa czyni je wreszcie widzialnym, co nie uwalnia go zresztą jeszcze od brzemienia, jakie stanowi jego powołanie do przedstawiania świata, czyli do bycia jego obrazem.

Stąd paradoks malarstwa abstrakcyjnego, które wielu artystów wolało nazywać malarstwem konkretnym, jak Theo Van Doesburg, który utworzył w Paryżu grupę Art Concret w roku 1930. Interesujące w takim podejściu do malarstwa jest określanie obrazu jako odrębnej rzeczy, jako obiektu, a nie jako 'okna' czy 'przeźroczystej błony' – diafany (*to diaphanes*) u Arystotelesa[58] – które pozwalają widzieć rzeczy ze świata. Rematerializacja powierzchni przełamała niewinność reprezentacji malarskiej jako złudzenia optycznego czy iluzji. Widzenie w malarstwie nie sprowadza się już do ruchu spojrzenia w głąb jak przed otwartym oknem, gdyż jest to wyłanianie się obrazu z powierzchni, na której spojrzenie zatrzymuje się, syntetyzując równocześnie dane percepcji. Spojrzenie często postrzega najpierw przedstawienie rzeczy ze świata do tego stopnia, że uznaje je (to jest fantazmat starożytnej Grecji) za prawdziwsze niż bezpośrednie postrzeganie rzeczy. Jednakże – mówiąc prościej – spojrzenie widzów sztuki ulega coraz większemu zdumieniu, zwłaszcza od połowy dziewiętnastego stulecia, z powodu organizacji form i wartości plastycznych, którymi jest pokryta powierzchnia, a która sprawia, że widzi on świat. Honoré Daumier jest z tego punktu widzenia ogromnej rangi malarzem nowoczesnym (*La sortie de l'école*, 1847, *Une ronde d'enfants*, 1852, *Tête de Pasquin*, 1862-1865, *Pierrot jouant de la mandoline*, 1873 –*Wyjście ze szkoły*, 1847, *Dzieci bawiące się w kółku*, 1852, *Głowa Pasquina*, 1862–1865, *Pierrot grający na mandolinie*, 1873, etc.). W tym stadium historycznym można by rzec, wbrew dewizie Bernarda Brunona: im więcej form i wartości plastycznych widać na powierzchni malowidła, tym mniej oczekuje się obrazu zamiast dzieła.

To jest zapowiedź podejścia semiotycznego do malarstwa: w tradycji hermeneutycznej znaczenie traktowano zawsze jako stosunek między częściami i całością, w tym przypadku obrazu, oraz wzajemny stosunek części do siebie. Ta zmiana perspektywy pozwala traktować widza już nie jako osobę, która daje się oszukiwać 'złudnemu pozorowi,' by przywołać termin platoński, lecz jako osobę, która jest przed obrazem aktywna, dokonując wizualnej syntezy, tylko częściowo intuicyjnej, i nadając sens temu, co widzi. Dostrzeganie w obrazie pejzażu czy portretu nie jest już niekiedy operacją spontaniczną, gdy wymaga ona,

Sztuka i Dokumentacja nr 33 (2025) | *Art and Documentation* no. 33 (2025) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

w tak skrajnych przypadkach jak u Franza Marca czy Eugène'a Leroy, wizualnego badania obrazu w poszukiwaniu wyłaniającej się figury (Wittgenstein mówi wówczas o „rozbłyśnięciu (*Aufleuchten*) aspektu"[59]). Erwin Panofsky wspomina o incydencie podczas pewnego wernisażu w Hamburgu, w 1919 roku, kiedy publiczność nie potrafiła rozpoznać głowy i pyska *Mandryla* (*Mandrill*) Franza Marca.[60] Co się zaś tyczy Eugène'a Leroy, to wyłanianie się sensu w percepcji jest w samym centrum jego pracy nad portretem; lepiej wprawdzie oglądać jego obrazy w oryginale niż na reprodukcji, aby doświadczyć 'widzenia aspektu' twarzy, lecz w obecności jego obrazów 'aspect' stawia opór spojrzeniu i wyłania się dopiero po pewnym czasie eksploracji. Jeżeli się wyłania. A Pablo Picasso, kiedy szukał plastycznego sensu, aby sportretować Gertrude Stein, doświadczał takiej samej trudności z widzeniem swojej modelki i „powiedział [jej] zły," po dziewięćdziesięciu seansach pozowania,[61] jakich potrzebował: „Patrzę i nagle zupełnie przestaję cię widzieć."[62] A przecież ani on nie był ślepy, ani świat nie zniknął mu z oczu.

Od powierzchni do myśli

Na temat malarstwa tego ostatniego Wittgenstein rozmyśla z właściwą mu ostrożnością: „Mógłbym powiedzieć o pewnym obrazie Picassa, że nie *widzę* go jako człowieka. Lub, na temat innych obrazów, że przez długi czas nie byłem zdolny ich widzieć jako to, co ukazują, ale teraz już to robię."[63] I filozof konkluduje: „Dlatego rozbłyśnięcie aspektu przedstawia się nam na wpół jako doznanie wzrokowe, na wpół jako myślenie."[64] Innymi słowy, kiedy malarstwo opuszcza sferę reprezentacji, co było projektem Bernarda Brunona, i kiedy nie jest już ono po prostu obrazem, który stwarza iluzję, wówczas otwiera ono przestrzeń myślenia, zmuszając widza do nadawania sensu temu, co ogląda. Nie będąc ani reprezentacją, ani obrazem, ani środkiem ekspresji, malarstwo może stać się 'narzędziem filozoficznym,' to znaczy obszarem myślenia. W tym punkcie artysta zajmuje tę samą postawę co Ad Reinhardt, który – jego zdaniem – „uważa, że misja artysty polega przede wszystkim na ponownym przemyśleniu sztuki."[65]

Każde z tych trzech pojęć wymagałoby odrębnego rozwinięcia, lecz tutaj ograniczymy się do krótkich uwag. Jeżeli, w swoich dziejach, malarstwo ukazywało coś innego niż ono samo, to dlatego, że zostało wymyślone jako re-prezentacja, jako to, co zastępuje coś innego. Jego historia jest więc powolnym odzyskiwaniem samego siebie. Temu wynalazkowi z mniej więcej piątego wieku przed naszą erą towarzyszyło ukrywanie samego malarstwa i można by sugerować, że malarstwo zostaje wynalezione ponownie pod koniec dziewiętnastego stulecia, za sprawą impresjonizmu i jego konsekwencji artystycznych. Otóż, aby zdekonstruować to oczekiwanie malarskiej re-prezentacji, aby uczynić malarstwo widzialnym, potrzebna była nie tylko praca bezpośrednio na płótnie, ale również pewna pedagogika: od czasu Eugène'a Delacroix wielu malarzy pozostawia również teksty: dyskurs sztuki (a nie na temat sztuki), zbadany teoretycznie – w odniesieniu do lat 1960–1980 – przez Laurence Corbel[66] (prasa, manifesty, wywiady, studia historyczne, a nawet traktaty teoretyczne). Wyprowadzenie malarstwa z reprezentacji wprowadza je już w sferę myśli, którą odsłania w mniejszym lub większym stopniu. Czynienie widzialnym samego malarstwa pozwala skądinąd, poprzez dyskurs, który ono generuje, zrewidować stanowisko Immanuela Kanta, który, jako że oddzielał sztukę od języka, uważał ją za niezdolną do wyznaczania samej sobie reguł i odwoływał się do pojęcia geniuszu – „wrodzonej dyspozycji umysłu" – które pozwalało mu wyjaśniać, że to „przyroda ustanawia prawidła dla sztuki."[67]

Ważnym punktem tego historycznego wnioskowania jest rozmowa „Pytania do Stelli i Judda," pochodząca z 1964 roku i opublikowana w roku 1966, w której Frank Stella stwierdza: „What you see is what you see," kluczowe zdanie: „Wszystko, co jest do zobaczenia, jest tym, co widzicie."[68] Malarstwo tych dwóch malarzy amerykańskich pokazuje jeszcze pewną różnorodność

formalną, lecz w trybie obecności, a nie reprezentacji: z tej ostatniej usunęli oni przedrostek re-. Jeżeli malarstwo było przez długi czas nierozerwalnie związane z obrazem, to dlatego, że jego płaska powierzchnia stwarzała iluzję głębi; *trompe-l'oeil*, który zresztą nikogo nie oszukiwał, był tego szczytowym punktem. Eksperymenty malarskie Jaspera Johnsa, zapoczątkowane w latach pięćdziesiątych dwudziestego wieku, doprowadziły to powołanie malarstwa do innej granicy. Jego obrazy przedstawiały znaki graficzne, a więc pozbawione głębi, takie jak flagi amerykańskie, tarcze, cyfry lub mapy geograficzne, które same stawały się *de facto* flagami lub cyframi (jako znaki). Jednak widz odkrywał – z zaskoczeniem tyleż intelektualnym co wizualnym – że nawet bez iluzji głębi samo malarstwo dawało się widzieć poprzez bogactwo swojej tekstury. 'Płaskość' malarstwa miała własną głębię i własne bogactwo pikturalne.

Wreszcie pojęcie ekspresji doznało, bez wielkiego hałasu, istotnego odwrócenia, zwłaszcza odkąd Jean-François Lyotard odwołał się do Sigmunda Freuda w książce *Discours, Figure* z roku 1971. Filozof wyszedł z założenia „radykalnej zgodności figury i pożądania:"[69] ekspresja malarstwa jest odtąd uwarunkowana przez samego widza, który przypisuje – lub nie – jego formom, niekoniecznie figuratywnym, intensywność, która wyraża jego samego, a mianowicie jego nieuświadomione pragnienia, i to tylko w odniesieniu do „form wymyślonych przez artystę." To odwrócenie podważa całe mnóstwo przesądów, według których, na przykład, tylko formy figuratywne mogą być nośnikiem wartości emotywnych i ekspresywnych, czy też przekonanie, że to bogactwo formalne obrazu stanowi o jego wartości, odmawiając w ten sposób racji bytu powściągliwości etc., oraz – ogólnie rzecz biorąc – kwestionuje wszelkie stanowisko normatywne względem obrazu w sztuce. W ten sposób, na płaszczyźnie teoretycznej, można uwzględnić uprawianie pewnej formy minimalizmu, która zapanowała w malarstwie w latach sześćdziesiątych, lecz była antycypowana zwłaszcza przez Władysława Strzemińskiego już w latach dwudziestych. Istotnie, żaden typ form nie jest odtąd wymagany, aby malarstwo mogło wchodzić w interakcję z widzem na gruncie zwanym dawniej ekspresją, coraz częściej określanym jako medytacja lub kontemplacja, doświadczanie intensywności, wypartych pragnień etc.

Monochromia i demokracja

Czy w 1943 roku, gdy wysuwał pomysł „niezmiernie wolnego (*free*) i inspirującego malarstwa abstrakcyjnego, które, rok po roku, staje się coraz mniej prywatne, angażując aktywnie coraz więcej ludzi w coraz bardziej demokratyczną działalność twórczą,"[70] Ad Reinhardt miał przeczucie swojego przyszłego malarstwa 'monotonnego,' najpierw ze strukturą dywanu *all over*, a następnie monochromatycznego, które zaczął uprawiać w połowie lat czterdziestych, nim stworzył w latach pięćdziesiątych pierwsze czarne obrazy? W każdym razie, ewolucja jego malarstwa daje się w pełni pogodzić z ideą jego demokratyzacji. Istotnie, strukturę obrazów monochromatycznych Marka Rothko lub Barnetta Newmana, malowanych od końca lat czterdziestych (a nawet obrazów Roberta Rymana), można porównać do kompozycji w tradycyjnym sensie tego słowa, a mianowicie podyktowanej smakiem malarza oceny dotyczącej form, barw i tekstur, podniesionej do rangi zasady organizującej płótno, podczas gdy czarne płótna Ad Reinhardta, a później szare płótna Alana Charltona polegają na jednolitym pokrywaniu ich powierzchni, pozwalającym rozbroić ocenę estetyczną, jak również pojęcia i praktyki z nią powiązane, zwłaszcza te dotyczące talentu artysty. Reinhardt wyraźnie to mówi w krótkim tekście z roku 1961, „The Black-Square Paintings," który można potraktować jako protokół realizacji jego ostatnich malowideł. „(...) trysekcja (żadnej kompozycji), forma horyzontalna negująca formę wertykalną (bez form, bez góry, bez dołu, bez kierunków), trzy kolory bez kolorów, (mniej więcej) ciemne (żadnej jasności), a nie skontrastowane, ślad pędzla zaciera ślady pędzla; powierzchnia matowa, płaska, malowana od ręki (bez połysku,

Sztuka i Dokumentacja nr 33 (2025) | *Art and Documentation* no. 33 (2025) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

bez tekstury, nie linearna, ani *hard edge*, ani *soft edge*).”[71] Doprowadzenie malarstwa do takiej granicy sprawia, że nieuchronnie pojawia się pytanie, czym jest malarstwo: jaka jest jego istota?

Tony Godfrey streszcza przenikliwie sytuację malarstwa w czasach sztuki konceptualnej. „Równolegle do tej nadobfitości prac na temat języka, rozwijało się malarstwo monochromatyczne – najbardziej niema i »milcząca« z form sztuki. Już w roku 1965 Mel Ramsden i Victor Burgin wykonywali szare obrazy monochromatyczne, nawiązując w ten sposób do prac Rodczenki i Reinhardta mających ilustrować punkt dojścia sztuki. (…) Obfita literatura na ten temat stosowała terminy równie różnorodne co liczne: malarstwo »milczące,« »malarstwo esencjonalne,« »malarstwo nieprzejrzyste,« »malarstwo fundamentalne.« Wszystkie te definicje podkreślają ideę powrotu do źródeł malarstwa, zadając pytanie: »czym jest malarstwo?« Dla Alana Charltona, którego twórczość, od 1972 roku, składa się wyłącznie z szarych płócien monochromatycznych, ten typ malarstwa stanowi cel sam w sobie. Lecz dla większości artystów, a w szczególności dla Burgina i Ramsdena, obraz monochromatyczny stanowi *reductio ad absurdum*, po którym mogą oni porzucić definitywnie malarstwo.”[72]

Wkład Alana Charltona, mniej znany, jest szczególnie znaczący, przede wszystkim dlatego, że implikuje porzucenie rytuału pracowni, do którego Reinhardt przywiązywał jeszcze dużą wagę: żadnych pędzli ani terpentyny! Odtąd nie uprawiamy już w ogóle malarstwa (Burgin, Ramsden) lub nie uprawiamy go po dawnemu (Charlton). W tym przełomowym momencie jego dziejów, w czasie, gdy wyłania się sztuka konceptualna, zbiegają się dwa ciągi innowacji. Jedne odziedziczone po Marcelu Duchampie (z wyraźnym nań wpływem Sztuk Niezbornych, a poprzez nie monochroidów Alphonse’a Allais[73]), w szczególności porzucenie oceny zależnej od gustu, która w istocie wyraża subiektywne odczucie typu ‘lubię’ lub ‘nie lubię.’ Inne innowacje pozostały przejęte zwłaszcza od Ada Reinhardta, a są one związane ze znaczeniem przywiązywanym do języka, który staje się właściwym miejscem, z którego wyłaniają się pomysły, również te czysto malarskie. A zatem to konfrontacja malarstwa zarówno z monochromią, jak i z językiem, zastawiła pułapkę na pojęcie talentu, a nawet geniuszu twórczego, pozwalając pojmować sztukę jako praktykę powszechną i demokratyczną. U Bergsona, napisaliśmy wyżej, talent jednych czyni z nich artystów, podczas gdy mierność pozostałych czyni z nich jedynie widzów. Lecz jeżeli sztuka jest przede wszystkim doświadczeniem myślenia – którego specyficzne warunki dla sztuki i jej stosunku do form zmysłowych trzeba by oczywiście zdefiniować – to kto ośmieliłby się twierdzić, że artyści mają większą zdolność myślenia niż inni? Częściej twierdziło się – i nadal się twierdzi – coś przeciwnego, jak przypomina Marcel Duchamp.

Interesowałem się ideami – a nie po prostu wytworami wizualnymi. Chciałem ponownie wprząc malarstwo w służbę umysłu. A moje malarstwo zostało, rzecz jasna, natychmiast uznane za „intelektualne,” „literackie.” (…) Oto kierunek, jaki powinna obrać sztuka: ekspresja intelektualna raczej niż ekspresja zwierzęca. Mam dość mówienia „głupi jak malarz.”[74]

„Czuję się kreatywny raczej w pojmowaniu pracy,”[75] przyznaje z kolei Bernard Brunon. Nie zapominajmy, że *Rozprawa o Metodzie* Descartes’a (1637), która zapoczątkowuje epokę nowożytną myśli, zaczyna się od takiej uwagi, z pewnością nie dość eksponowanej: „Rozsądek jest rzeczą najsprawiedliwiej rozdzieloną na świecie: każdy bowiem mniema, iż jest weń tak dobrze zaopatrzony, że nawet ci, których najtrudniej zadowolić w innych sprawach, nie zwykli pożądać go więcej, niż go posiadają.”[76] Jeżeli rozsądek oznacza zdolność każdej ludzkiej istoty do myślenia, to uwiarygodnia to pogląd, że każda ludzka istota jest artystą, przynajmniej potencjalnie, jak głosi Joseph Beuys w latach siedemdziesiątych poprzez swoją koncepcję rzeźby społecznej. Spełnione są wówczas wszystkie warunki artystyczne i pojęciowe, aby móc zacząć myśleć po nowemu o pojednaniu sztuki i życia, projekcie, który nurtuje sztukę od końca dziewiętnastego i przez cały dwudziesty wiek.

Malarstwo w życiu

Taki zamysł brano pod uwagę i wprowadzano w życie na różne sposoby od czasu Sztuk Niezbornych, które na przykład organizowały wystawy na stronach gazet;[77] wykorzystywanie niedrogich publikacji przez artystów, którzy rezygnują z ograniczonego nakładu technik druku tradycyjnej grafiki, rozwijało się w znacznym stopniu jako dogodna możliwość począwszy od lat sześćdziesiątych (Ed Ruscha, Dieter Roth, Daniel Spoerri). Wzornictwo, zwłaszcza w młodym Związku Sowieckim (składane krzesło zaprojektowane przez Aleksandra Rodczenkę lub meble wielofunkcyjne, trybuny dla mówców politycznych, głośniki radiowe na ulicach (Gustaw Kłucis), pociągi i statki propagandowe, wzornictwo graficzne, na przykład ilustrowane książki z tabliczką mnożenia dla dzieci, nie wspominając o afiszach i typografii konstruktywistycznej etc.) niosły ze sobą utopijny projekt, który dopiero później został przejęty przez przemysł, a następnie przez marketing, zwłaszcza za sprawą Bauhausu. Inne działania eksperymentowały z teatrem ludowym (Anatolij Łunaczarski i Rewolucja Październikowa) lub ze świętem, którego tradycje wydawały się podtrzymywać happeningi i performance, przybierające w czasach nam bliższych formę dociekań prowadzonych przez artystów-badaczy. I nie jest to bynajmniej lista wyczerpująca. A jak się ma sprawa z malarstwem w przestrzeni codzienności?

Istnieje pewna ciągła linia między karykaturą dziewiętnastowieczną (Honoré Daumier, Gustave Doré) a meksykańskimi muralistami z początku dwudziestego wieku (Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros), poprzez ekspresjonizm i surrealizm aż do graffiti (od gangów z Los Angeles[78] do Michela Basquiata); w niniejszym wydaniu galerii prezentujemy jeden odcinek tej linii, który wydaje nam się sensowny, a który prowadzi od Ada Reinhardta, ilustratora prasowego, do Ernesta T. i Laurenta Marissala.

Uruchamiając projekt That's Painting Productions,[79] Bernard Brunon odwołuje się do innego aspektu pracy Ad Reinhardta, w szczególności do sposobu, w jaki malarstwo stało się u niego przede wszystkim przedmiotem refleksji. Oczywiście wszyscy – „z paroma wyjątkami," jak mawiał Reinhardt – byliby zdolni odmalować ściany na biało, lecz – zastanawia się Brunon – „czemu by to miało służyć [w sztuce], gdyby ta praca była oderwana od jakiejkolwiek refleksji, która (...) do niej doprowadziła?"[80] Reinhardt zaś wyciąga jeszcze jeden wniosek ze swego bezosobowego sposobu malowania, zapytując o autora: komu przypisać autorstwo czarnych obrazów, kiedy pojęcie talentu artystycznego przestało już działać? To w tym kontekście dewiza That's Painting Productions: „Im mniej do oglądania, tym więcej do myślenia" nabiera pełnego sensu, sugerując ukryty związek między pojęciem talentu i pojęciem prawa autorskiego.

To malarstwo jest moim malarstwem i to ja je maluję.

To malarstwo jest twoim malarstwem i to ty je malujesz.

To malarstwo jest malarstwem jakiegokolwiek malarza.

To malarstwo jest malarstwem kogokolwiek, z paroma wyjątkami.

To malarstwo jest osobiste, bezosobowe, ponadosobowe.[81]

Co prawda każda ludzka istota jest – potencjalnie – artystą, lecz w rzeczywistości są wyjątki, zwłaszcza dlatego, że taką potencjalność trzeba w sobie uznać, to znaczy chcieć, aby z możliwości stała się rzeczywistością. Tymczasem, tak jak Menon z dialogu Platona pod tym tytułem, który nie może zrozumieć Sokratesa (ponieważ nie czyni w tym celu wysiłku lub po prostu tego nie chce, ani nie pragnie) nie każdy uważa siebie za artystę, podczas gdy Reinhardt doprowadził malarstwo do punktu, w którym jest ono równocześnie 'osobiste' (przedmiot pożądania i refleksji), 'bezosobowe' (każdy może z niego uczynić praktykę powszechną) oraz 'ponadosobowe' (sygnatura nie ma już tego samego znaczenia co dawniej, pojęcie autora należy przemyśleć od nowa). That's Painting Productions, przy wszystkich wątpliwościach, jakie ten projekt może budzić, jeśli chodzi o wzajemny status artysty-szefa-firmy i pracowników-malarzy, umożliwia posunięcie analizy tych wszystkich pojęć dalej, kiedy sztuka zostanie już skonfrontowana z surowymi realiami życia społecznego, gospodarczego i kulturalnego.

W jeszcze jednym punkcie projekt Bernarda Brunona posuwa do przodu refleksję na temat sztuki skonfrontowanej z utopią jej stapiania się z życiem, a mianowicie nad kwestią przedmiotu w sztuce. Jego przedsiębiorstwo ma charakter usługowy i właściwie nie wytwarza przedmiotów. W tym projekcie sztuka przechodzi od przedmiotów na stronę działań. Wprawdzie w malowaniu i odmalowywaniu domów nie ma niczego niematerialnego; dematerializacja obiektu artystycznego, głoszona przez Lucy R. Lippard i Johna Chandlera,[82] okazała się być ślepą uliczką, zarówno teoretyczną (dwuznaczności związane z komercjalizacją idei) jak i praktyczną (dzieła-protokoły). Jakkolwiek byłaby cienka, „warstwa farby akrylowej na suchym tynku" jest materią i niczym innym. Lecz Bernard Brunon czyni rozróżnienie między malowaniem mieszkania i malowaniem okiennicy: „gdybym malował okiennicę (...), znalazłbym się ponownie w sytuacji, w której robiłbym przedmioty, i wróciłbym na rynek sztuki, co jest jedną z rzeczy, od których staram się trzymać z daleka."[83] Dzieła nie są już więc, jak mogły być u konceptualistów, przedmiotami niematerialnymi, lecz nie-przedmiotami materialnymi, których zleceniodawcy nie wielbią jak fetysze, ponieważ są one nie-przedmiotami codziennego użytku i nie można ich przenosić z galerii do galerii, sprzedawać na rynku sztuki ani naśladować przez kopiowanie. Natomiast, w przypadku kobiet i mężczyzn, którzy uznali w nich sztukę, te działania mogą zrodzić możliwość uczynienia z nich powszedniej praktyki i spowodować tym samym lawinę dyskusji na temat sztuki. W ten sposób Bernard Brunon uwalnia sztukę od przedmiotu, nie gubiąc się w dwuznacznościach związanych z dematerializacją praktyk artystycznych, czy by chodziło o uznawanie jej za czas akcji w performansie, czy za informację, jak się wówczas mawiało, czyli za myśl.

Wreszcie, warto to zaznaczyć, to przemieszczanie sztuki ku sferze usług i myśli pozwala wrócić do antycznej koncepcji sztuki jako działania według pewnych reguł, *techne*, przywracając pojęcie specyficznych kompetencji malarza, nie sprowadzając przy tym bynajmniej sztuki do rzemiosła, lecz przede wszystkim nie przywołując talentu artysty jako kompetencji jedynej w swoim rodzaju i wyjątkowej, zarezerwowanej dla elity, za pośrednictwem której „przyroda ustanawia prawidła dla sztuki." Mogłoby się to okazać ważne dla obrony sztuki jako praktyki powszechnej, ponieważ jej arbitralny i elitarny charakter nie daje się pogodzić z wartościami demokratycznymi. Pojęcie talentu jest niewątpliwie najważniejszym hamulcem utrudniającym uznanie, że sztukę można by było zdemokratyzować. Możliwość taka znalazła najklarowniejszy wyraz w tej uwadze Bernarda Brunona, która wspomina o spotkaniach z osobami, które na początku są zwyczajnymi klientami, zwracającymi się do jego firmy, aby prosić o wyremontowanie mieszkania czy domu. „To bardzo interesujący aspekt. Dla mnie jest to integralna część pracy. To wykracza daleko poza malarstwo, a nawet uruchamia pole działań, pokrywające całą gamę ludzkich relacji. Niektórzy spośród moich klientów stali się przyjaciółmi."[84] Mamy prawo wnioskować z tego, że nie tylko, wtajemniczeni w 'sekrety' projektu artystycznego, docenili go i zaakceptowali, uświadamiając sobie, że otrzymali 'złoto' za cenę zwykłego zlecenia usługowego, ale również – i to jest o wiele ważniejsze – że będą musieli któregoś dnia przyłożyć rękę do dalszego ciągu dzieła That's Painting Productions. Istotnie, odmalowywanie budynków co pewien czas jest praktyczną koniecznością, zwłaszcza w Houston, gdzie klimat powoduje, jak widzieliśmy, szybsze niż gdzie indziej pogarszanie się stanu jego dzieł; te zaś nie są tworzone po to, by być przechowywane w muzeach czy kolekcjach prywatnych. Lecz przedsiębiorstwo zostało zlikwidowane w roku 2016, aby artysta mógł przejść na emeryturę. Kiedy taka potrzeba renowacji wystąpi, nikt nie będzie się wahał z odmalowaniem lub zleceniem odmalowania mieszkań i budynków pomalowanych przez That's Painting Productions, podczas gdy nikt – o ile mi wiadomo – nie ośmielił się *przemalowywać* czarnych obrazów po śmierci Ad Reinhardta. Kobiety i mężczyźni, którzy uświadomili sobie status tej pracy jako sztuki – nazwijmy ich przyjaciółmi malarza – przyjmują, *nolens volens*, postawę artystów. Być może w tym momencie zaczyna się prawdziwe powszechne uprawianie malarstwa. Malowanie[3] opiera się przede wszystkim na możliwości odmalowywania i przemalowywania.

Konflikt interpretacji

Aby zanalizować stanowisko, jakie projekt Bernarda Brunona „wyraża w historii sztuki,”[85] niniejsze przedstawienie elementów tej historii jest jedynie uporządkowaniem faktów, pośród wielu możliwych prezentacji, wraz – nieuchronnie – z możliwymi konfliktami interpretacji. Po wnioskach z naszej, warto przytoczyć dwie inne konfliktowe by tak rzec interpretacje, ponieważ obaj artyści, którzy są ich autorami, są także obecni w tej edycji Galerii Dokumentu Artysty. Podobno Leibniz napisał w liście do przyjaciela, że jego zdaniem wszystko, co mówią filozofowie, jest prawdą oprócz tego, co mówią jedni o drugich; jest to logiczne, również w przypadku artystów, bo w ich interpretacjach innych artystów chodzi też o obronę własnych stanowisk.

claude rutault odmówił spotkania z Bernardem Brunonem w 2002 roku, kiedy ten ostatni został zatrudniony przez ING Bank, właściciela jednego z dzieł rutault, d/m w formie dyptyku pomarańczowego i zielonego. Po przeniesieniu kolekcji banku do nowej siedziby w dzielnicy La Défense, Yvon Nouzilles załatwił zlecenie dla That’s Painting Productions, w ramach którego płótna rutault miały zostać odmalowane… lecz ten odmówił kategorycznie spotkania z Bernardem Brunonem, który chciał przedyskutować z nim ten projekt.[86] Powody wydają się łatwe do zrozumienia: claude rutault chciał mieć pełną kontrolę nad swymi dziełami, warunki ich realizacji przez nabywców były określone ze wszystkimi niezbędnymi szczegółami w umowach sprzedaży, podczas gdy pojęcie artysty, jego status i ewentualnie przechodni charakter (‘przyjaciele malarza’) są dla That’s Painting Productions kwestią do rozstrzygnięcia; sugerowaliśmy to wcześniej w odniesieniu do prawa autorskiego pod nieobecność pojęcia talentu.

Inną krytykę sformułował Laurent Marissal, który zaprosił go do „wystąpienia przed swoimi studentami historii sztuki w małej szkole prywatnej, w której uczył;” Marissal starał się potem o pracę w That’s Painting Productions, i to w momencie, gdy Bernard Brunon pracował nad projektem współpracy z Céline Ahond. Sytuacja będąca odzwierciedleniem poprzedniej: rutault musiał uznać, że propozycja Brunona pasożytowałaby na jego pracy malarza. Marissalowi odmówiono więc etatu w firmie Brunona, który wolał uniknąć pasożytowania na swoim projekcie.[87] Włączenie projektu Bernarda Brunona do listy przedsiębiorstw artystów (P. Beausse, Y. Toma, S. Wright) było uznaniem obosiecznym. Z jednej bowiem strony mógł on na tym skorzystać jako gość honorowy międzynarodowej konferencji *Art & Services* w La Saline Royale d’Arc-et-Senans w 2013 roku. Ale z drugiej, został wciągnięty na grunt, który tak naprawdę nie był jego własnym, a mianowicie na grunt refleksji nad ekonomią sztuki, właśnie poprzez pojęcie ‘przedsiębiorstwa artysty.’ Kwestia, czy słuszne jest uznawanie That’s Painting Productions za ‘przedsiębiorstwo artysty,’ powinna zostać rozstrzygnięta za pomocą innego uporządkowania danych historii sztuki.

Widzimy w tej podwójnej krytyce, interpretacjach przez fakty, że projekt przedsiębiorstwa malarstwa pokojowego jako projekt artystyczny można interpretować w świetle rozmaitych narracji historii sztuki. Ta, która leży domyślnie u podłoża odmowy claude’a rutault, wymagałaby wykładu na temat łącznej ewolucji pojęć artysty, malarza i autora, a ta dotycząca Laurenta Marissala – wykładu na temat stosunku sztuki i ekonomii z punktu widzenia sztuki jako działalności zdezalienowanej i dezalienującej. Nasza proponowała wyjaśnienie historyczne formalnej ewolucji malarstwa i konsekwencji intelektualnych, jakie ona za sobą pociągnęła. Stopień trafności każdej z tych interpretacji nie jest zatem sprawą subiektywną, lecz sprawą fikcji narracyjnej, którą się wybiera, aby powiązać ze sobą fakty (dzieła, kontakty, odniesienia wyobrażeniowe i filozoficzne, tło kulturowe etc.), fikcji, która wyjaśnia zaangażowanie interpretatora w rzeczywistość.

Tłumaczenie: Tomasz Stróżynski

Sztuka i Dokumentacja nr 33 (2025) | *Art and Documentation* no. 33 (2025) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

Przypisy

[1] Bernard Brunon, *That's Painting Productions* (Paris: Éditions de la Sorbonne, 2018), 43. Kat. wyst. w Sorbonne Art Gallery.

[2] Malować, aby być artystą malarzem.

[3] Malować swoje mieszkanie lub być malarzem pokojowym.

[4] „Moja praca malarza pokojowego stała się moją pracą artysty," Bernard Brunon, „Introduction," w *THAT'S PAINTING Productions* (Amsterdam: Roma Publications, 2008), 69.

[5] Bernard Brunon, Wywiad I przeprowadzony przez Michaela Koscha, katalog wystawy w Art Guys Gallery, Houston 1993, przedrukowany w *THAT'S PAINTING Productions* (Amsterdam: Roma Publications, 2008), 73–75.

[6] Nawiązując do duchampowskiej koncepcji ready made color, Antoine Perrot wykonał znakomitą pracę na temat wkraczania przemysłowego marketingu na teren 'poezji' kolorów, od futuryzmu aż do niemal całkowitego zniknięcia tradycyjnego nazewnictwa kolorów z półek sklepowych. Nie kupuje się już żółtej farby, lecz Bahama Yellow, nie fioletową, lecz bergamotkę, nie pomarańczową, lecz koktajlową etc. Zob. na przykład: Leszek Brogowski, „Traduire la couleur," *Art Presence*, nr 46 (kwiecień-maj-czerwiec 2003): 2–30.

[7] Brunon, Wywiad I przeprowadzony przez Michaela Koscha, *THAT'S PAINTING Productions,* 89.

[8] „An Interview with Ad Reinhardt" przeprowadzony przez Buce'a Glasera, [1966–1967] w *Art-as-Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt*, red., Barbara Rose (Berkeley / Los Angeles: University of California Press, 1975), 13.

[9] Brunon, Wywiad I przeprowadzony przez Michaela Koscha, *THAT'S PAINTING Productions,* 77.

[10] Ibidem, 79.

[11] Ibidem.

[12] Ibidem, 80.

[13] Ibidem, 79.

[14] Ibidem, 75.

[15] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Wykłady o Filozofii Dziejów*, tłum. Adam Zieleńczyk (Warszawa: Gebethner i Wolff, 1919), 18.

[16] Brunon, Wywiad I przeprowadzony przez Michaela Koscha, *THAT'S PAINTING Productions,* 84.

[17] Ibidem, 79.

[18] Ibidem.

[19] E-mail Bernarda Brunona z 21 lutego 2025, w archiwum autora.

[20] Brunon, Wywiad I przeprowadzony przez Michaela Koscha, *THAT'S PAINTING Productions,* 84.

[21] Ibidem, 81.

[22] Dokumenty udostępnione autorowi przez Bernarda Brunona.

[23] Svetlana Alpers, *L'Atelier de Rembrandt. La liberté, la peinture et l'argent* (Paris: nrf/Gallimard, 1988). Svetlana Alpers, *La Création de Rubens* (Paris: nrf/Gallimard, 1996). Judith Banhamou-Huet, *Les Artistes ont toujours aimé l'argent. D'Albrecht Dürer à Damien Hirst* (Paris: Grasset, 2012).

[24] Sol LeWitt, „Doing Wall Drawings," [1971] w *Sol LeWitt* (New York: Museum of Modern Art, 1978), 169. Kat.wyst.

[25] Jésica Martí Egea i Maria Antonia Argelich, „Comment attribuer une œuvre à un artiste: un dilemme récurrent," *The Conversation*, 7 czerwca 2023, online.

[26] Brunon, Wywiad I, przeprowadzony przez Michaela Koscha, *THAT'S PAINTING Productions,* 81.

[27] Ibidem, 87.

[28] Zob. Leszek Brogowski, „L'art, l'esthétique et le travail des livres. Manifeste scientifique," *Sans niveau ni mètre. Journal du Cabinet du livre d'artiste*, nr 13 (2010): 9–13. Online: halshs-00624584v1.

[29] E-mail Bernarda Brunona z 1 maja 2025; w archiwum autora.

[30] Brunon, Wywiad I, przeprowadzony przez Michaela Koscha, *THAT'S PAINTING Productions,* 84.

[31] Ibidem, 87.

[32] Ibidem.

[33] Ibidem, 77.

[34] Karol Marks, *Kapitał*, tom 4, *Teorie wartości dodatkowych*, w Karol Marks i Fryderyk Engels, *Dzieła*, tom 26, część pierwsza (Warszawa: Książka i Wiedza, 1979), 464.

[35] Karl Marx / Friedrich Engels, *L'idéologie allemande* [około 1846], tłum. Henri Auger, Gilbert Badia, Jean Baudrillard, Renée Cartelle (Paris: Éditions Sociales, 1968), 102.

[36] Brunon, Wywiad I, przeprowadzony przez Michaela Koscha, *THAT'S PAINTING Productions,* 86.

[37] Ibidem, 75.

[38] Reedycja dzieł w tej formie jest tematem pracy doktorskiej, którą Aurélie Noury pisze pod moim kierunkiem na Uniwersytecie Rennes 2.

[39] Brunon, Wywiad I, przeprowadzony przez Michaela Koscha, *THAT'S PAINTING Productions,* 75.

[40] Ibidem, 85.

[41] Ibidem, 88.

[42] Pascal Beausse, "Bernard Brunon: peintre & manager," w *THAT'S PAINTING Productions*, 112.

[43] Stephen Wright, "Le double statut ontologique de l'entreprise artistique," w *Les Entreprises critiques / Critical Companies*, red. Yann Toma i Rose Marie Barrientos (Saint-Étienne: Cité du Design éditions, 2008), 102.

[44] Brunon, Wywiad I, przeprowadzony przez Michaela Koscha, *THAT'S PAINTING Productions,* 86.

[45] Ibidem, 87.

[46] Ibidem, 90.

[47] Ibidem, 76.

[48] Ibidem.

[49] Bernard Brunon, "Un entretien avec Pascal Beausse, critique d'art et écrivain, mené via Internet en avril 2007," w *THAT'S PAINTING Productions*, 96.

[50] Beausse, "Bernard Brunon: peintre & manager," 109. Domyślne odwołanie do książki Henri Lefebvre'a pozwala przypomnieć definicję kapitału, która jest związana z posiadaniem „(społecznych) środków produkcji," a nie z prawną formą przedsiębiorstwa lub z jego udziałem w gospodarce. Henri Lefebvre, *La Critique de la vie quotidienne* (Paris: Grasset, 1947), 94 passim.

[51] Brunon, "Un entretien avec Pascal Beausse, critique d'art et écrivain, mené via Internet en avril 2007," w *THAT'S PAINTING Productions*, 93.

[52] Brunon, Wywiad I, przeprowadzony przez Michaela Koscha, *THAT'S PAINTING Productions,*75.

[53] Ad Reinhardt, „Five Stages of Reinhardt's Timelesse Stylistic Art-Historical Cycle," [1965] w *Art-as-Art*, 10. Paradoks podejścia strukturalnego, a więc ponadczasowego, do historycznej periodyzacji analizowałem w mojej książce *Ad Reinhardt. Peinture moderne et responsabilité esthétique* (Chatou: Éd. de la Transparence, 2011).

[54] Henri Bergson, *Śmiech. Studyum o komizmie.* [1901] (Lwów-Warszawa: Księgarnia H. Altenberga; E. Wende i S-ka, 1902), 114.

[55] Brunon, Wywiad I, przeprowadzony przez Michaela Koscha, *THAT'S PAINTING Productions,* 88.

[56] Maurice Denis, "Définition du néo-traditionnisme," [1890] w *Du symbolisme au classicisme. Théories* (Paris: Hermann, 1964), 33.

[57] Camille Pissarro, *Lettres à son fils Lucien* (Paris: Albin Michel, 1950), list z 6 lutego 1896, s. 398.

[58] Arystoteles, „O duszy," w *Dzieła wszystkie. Tom 3*, tłum. Paweł Siwek (Warszawa: PWN, 1992), 418c passim, 92 passim.

[59] Ludwig Wittgenstein, *Études préparatoires à la 2de partie des Recherches philosophiques* (1948–1949), tłum. Gérard Granel (Mauvezin: T.E.R., 1985), § 433, s. 156.

[60] Erwin Panofsky, "Contribution au problème de la description d'œuvres appartenant aux arts plastiques et à celui de l'interprétation de son contenu," [1931] w *La Perspective comme forme symbolique*, seria Le sens commun (Paris: Minuit, 1975), 240.

[61] Gertruda Stein, *Autobiografia Alicji B. Toklas*, tłum. Mira Michałowska (Warszawa: Wydawnictwo Alfa, 1994), 74.

[62] Ibidem, 81.

[63] Wittgenstein, *Études préparatoires*, § 677, s. 226.

[64] Ludwig Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, cz. II, XI, tłum. Bogusław Wolniewicz (Warszawa: PWN, 1972), 276.

[65] E-mail Bernarda Brunona z 4 stycznia 2025, w archiwum autora.

[66] Laurence Corbel, *Le Discours de l'art. Écrits d'artistes 1960–1980*, seria Aesthetica (Rennes: PUR, 2013).

[67] Immanuel Kant, *Krytyka władzy sądzenia*, tłum. Jerzy Gałecki (Warszawa: PWN, 1964), § 46, s. 231.

[68] "Questions à Stella et Judd," wywiad Bruce'a Glazera w Claude Gintz, red., *Regards sur l'art américain des années soixante* (Paris: Éditions Territoires, 1979), 58.

[69] Jean-François Lyotard, *Discours, figure* (Paris: Klincksieck, 1971), 271.

[70] Ad Reinhardt, „Abstraction vs. Illustration," [1943] w *Art-as-Art,* 49.

[71] Ad Reinhardt, „The Black-Square Paintings," [1963] w *Art-as-Art*, 82–83, fragment z 1961 roku.

[72] Tony Godfrey, *L'Art conceptuel*, tłum. z ang. na fr. Nordine Haddad (Paris: Phaidon Press, 2003), 173 i 175.

[73] Denys Riout, *La Peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre* (Nîmes: J. Chambon, 2003).

[74] Marcel Duchamp, „Propos," w *Duchamp du signe,* seria Champs (Paris: Flammarion, 2013), 188 i 191.

[75] Brunon, Wywiad I przeprowadzony przez Michaela Koscha, *THAT'S PAINTING Productions,* 88.

[76] René Descartes, *Rozprawa o Metodzie*, tłum. Wanda Wojciechowska (Warszawa: PWN, 1970), 3.

[77] Por. „Exposition des Arts incohérents," *Lutèce. Journal littéraire, politique, hebdomadaire*, 26.10–2 .11.1883, przedruk w *Arts incohérents. Académie du dérisoire* (Paris: Musée d'Orsay, RMN, 1992), 32. Kat.wyst.

[78] Susan A. Phillips, *Walbangin'. Graffiti and Gangs in L. A.* (Chicago-London: University of Chicago Press, 1999).

[79] That's Painting Productions jest zatem aktem niezłomnej wiary w malarstwo, podczas gdy śmierć malarstwa jest znów zapowiadana, jak widzieliśmy, w kontekście sztuki konceptualnej. Rozmaite późniejsze doświadczenia pokazały, że daleko nam jeszcze do całkowitego wyczerpania malarstwa jako emblematycznej dyscypliny sztuki nowoczesnej. Można by wspomnieć o jego uprawianiu przy użyciu materiałów i farb przemysłowych (teoretyzował na ten temat Antoine Perrot, zob. wcześniej, przypis 6), o niektórych pracach copyleftowych Antoine'a Moreau (płótno, które przechodzi z rąk do rąk, aby być przemalowywane), czy wreszcie o monochromach drukowanych w książkach artystów, zob. Leszek Brogowski i Aurélie Noury, „Entre l'impression et l'imprimé: éditorialiser le monochrome," *Sans niveau ni mètre. Journal du Cabinet du livre d'artiste*, online, nr 51 (wrzesień-listopad 2019): 1.

[80] E-mail Bernarda Brunona z 1 maja 2025.

[81] Ad Reinhardt, „Abstract Painting, Sixty by Sixty Inches Square," [1960] w *Art-as-Art*, 84.

[82] Lucy R. Lippard i John Chandler, „The Dematerialization of Art," *Art International*, vol. XII/2 (1968): 31–36.

[83] Brunon, Wywiad I przeprowadzony przez Michaela Koscha, *THAT'S PAINTING Productions,* 90.

[84] Ibidem, 89.

[85] Ibidem,75; cytowane powyżej.

[86] E-mail Bernarda Brunona z 21 lutego 2025.

[87] Ibidem.

Bibliografia artysty

Luminy, Paris: ARC, 1976. Kat wyst. *Luminy*. Strony bez numeracji.

Leon il avait plus de papier. Martigues: Centres Fontblanche, 1977. Kat.wyst *ADDA*. Strony bez numeracji.

Brunon, Bernard. "THAT'S PAINTING Productions," wywiad przepr. Michael Kosch. W *THAT'S PAINTING Productions,* 73-92. Amsterdam: Roma Publications, 2008. Pierwodruk *That's Painting*. Houston: Art Guys Gallery, 1993. Kat.wyst.

Bernard Brunon, "RÉFECTION/RÉFLECTIONS." W *That's Painting*. Paris: Palais de Tokyo, 2003. Kat wyst. *TokyoEat*. Strony bez numeracji.

"The Worst Piece of Art." *Glasstire*, 2010. Online.

Lefebvre, Antoine. *OUTSIDERS*, Paris 2017, ss.133-152 (aneks pracy doktorskiej „Portrait de l'artiste en éditeur," Paris I Panthéon-Sorbonne, pod kierunkiem Yanna Toma, poświęconej Bernardowi Brunonowi. Publikacja własna Antoine'a Lefebvre'a.

Brunon, Bernard. "Sortir du cadre." W *That's Painting,* 13-40. Paris: Sorbonne ArtGallery, 2017. Kat. wyst.

Viart, Christophe, red. *La Peinture Sans Titre.* Bernard Brunon, zapiski z wystawy Agnes Martin w Los Angeles County Museum of Art w roku 2016, 72-75. Paris: les Presses du réel, 2019.

Toma, Yann. "Quand la peinture déborde." W *Ce que disent les peintres: faire peinture,* 25-39. Paris: L'Harmattan, 2022.

*

Bibliografia autora artykułu

Alpers, Svetlana. *L'Atelier de Rembrandt. La liberté, la peinture et l'argent.* Paris: nrf/Gallimard, 1988.

Alpers, Svetlana. *La Création de Rubens.* Paris: nrf/Gallimard, 1996.

Arts incohérents. Académie du dérisoire. Paris: Musée d'Orsay, RMN, 1992. Kat.wyst.

Arystoteles. „O Duszy." W *Dzieła Wszystkie. Tom 3*, tłum. Paweł Siwek, 33-146. Warszawa: PWN, 1992.

Banhamou-Huet, Judith. *Les Artistes ont toujours aimé l'argent. D'Albrecht Dürer à Damien Hirst*. Paris: Grasset, 2012.

Beausse, Pascal. "Bernard Brunon: Peintre & Manager." W *THAT'S PAINTING Productions*, Eng. 43-48, Fr. 93-112. Amsterdam: Roma Publications, 2008.

Bergson, Henri. *Le Rire. Essai sur la signification du comique* [1901]. Paris: PUF, 1941.

Brogowski, Leszek. *Ad Reinhardt. Peinture moderne et responsabilité esthétique*. Chatou: Éd. de la Transparence, 2011.

Brogowski, Leszek. „L'art, l'esthétique et le travail des livres. Manifeste scientifique." *Sans niveau ni mètre. Journal du Cabinet du livre d'artiste*, nr 13 (2010): 9–13. Online: halshs-00624584v1.

Brogowski, Leszek. „Traduire la couleur." *Art Presence*, nr 46 (kwiecień-maj-czerwiec 2003): 2–30.

Brogowski, Leszek i Aurélie Noury. „Entre l'impression et l'imprimé: éditorialiser le monochrom.," *Sans niveau ni mètre. Journal du Cabinet du livre d'artiste*, online, nr 51 (wrzesień-listopad 2019): 1.

Brunon, Bernard. *THAT'S PAINTING Réfection*. Paris: Éditions de la Sorbonne, 2018. Kat. Wyst. Sorbonne Art Gallery.

Brunon, Bernard. *THAT'S PAINTING Productions*. Amsterdam: Roma Publications, 2008.

Brunon, Bernard. „Introduction." W *THAT'S PAINTING Productions*, Eng. 5-7, Fr. 69-71. Amsterdam: Roma Publications, 2008.

Brunon, Bernard. "Un entretien avec Pascal Beausse, critique d'art et écrivain, mené via Internet en avril 2007." W *THAT'S PAINTING Productions*, Eng. 29-42, Fr. 93-108. Amsterdam: Roma Publications, 2008.

Brunon, Bernard. Wywiad I przeprowadzony przez Michaela Koscha. W *THAT'S PAINTING Productions*, Eng. 9-27, Fr. 73–92. Amsterdam: Roma Publications, 2008. Pierwodruk kat. wyst. w Art Guys Gallery, Houston 1993.

Corbel, Laurence. *Le Discours de l'art. Écrits d'artistes 1960–1980*, seria Aesthetica. Rennes: PUR, 2013.

Denis, Maurice. "Définition du néo-traditionnisme." [1890]. W *Du symbolisme au classicisme. Théories,* 33-46. Paris: Hermann, 1964.

Descartes, René. *Rozprawa o Metodzie*. Tłum. Tadeusz Żeleński (Boy). Warszawa: PIW, 1980.

Duchamp, Marcel. „Propos." W *Duchamp du signe,* seria Champs, 185-191. Paris: Flammarion, 2013.

Egea, Jésica Marti i Maria Antonia Argelich. „Comment attribuer une œuvre à un artiste: un dilemme récurrent." *The Conversation*, 7 czerwca 2023, online.

Glazera, Bruce. "Questions à Stella et Judd." W Claude Gintz, red., *Regards sur l'art américain des années soixante,* 53-64. Paris: Éditions Territoires, 1979.

Tony Godfrey, *L'Art conceptuel*, tłum. z ang. na fr. Nordine Haddad (Paris: Phaidon Press, 2003): 448 s.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Wykłady z Filozofii Dziejów*, tom I. Tłum. Tadeusz Kroński. Warszawa: PWN, 1958.

Kant, Immanuel. *Krytyka Władzy Sądzenia*. Tłum. Jerzy Gałecki. Warszawa: PWN, 1964.

Lefebvre, Henri. *La Critique de la vie quotidienne*. Paris: Grasset, 1947.

LeWitt, Sol. "Doing Wall Drawings." [1971]. W *Sol LeWitt,* 169. New York: Museum of Modern Art, 1978. Kat.wyst. Przedruk z *Art Now* (New York), June 1971.

Lippard, Lucy R. i John Chandler. „The Dematerialization of Art." *Art International*, vol. XII/2 (1968): 31–36.

Lyotard, Jean-François. *Discours, Figure*. Paris: Klincksieck, 1971.

Marks, Karol. *Kapitał*, tom 4, *Teorie wartości dodatkowych*. W Karol Marks i Fryderyk Engels, *Dzieła*, tom 26, część pierwsza. Warszawa: Książka i Wiedza, 1981.

Marx, Karl i Friedrich Engels. *L'idéologie allemande* [około 1846]. Tłum. Renée Cartelle i Gilbert Badia. Paris: Éditions Sociales, 1966.

Panofsky, Erwin. "Contribution au problème de la description d'œuvres appartenant aux arts plastiques et à celui de l'interprétation de son contenu." [1931]. W *La Perspective comme forme symbolique*, seria Le sens commun, 235-255. Paris: Minuit, 1975.

Phillips, Susan A. *Walbangin'. Graffiti and Gangs in L. A*. Chicago-London: University of Chicago Press, 1999.

Pissarro, Camille. *Lettres à son fils Lucien*. Paris: Albin Michel, 1950.

Reinhardt, Ad. *Art-as-Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt*. Red. Barbara Rose. Berkeley / Los Angeles: University of California Press, 1975.

Reinhardt, Ad. "Abstract Painting, Sixty by Sixty Inches Square." [1960]. W *Art-as-Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt*, red. Barbara Rose, 84-85. Berkeley / Los Angeles: University of California Press, 1975.

Reinhardt, Ad. “Abstraction vs. Illustration.” [1943]. W *Art-as-Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt*, red. Barbara Rose, 47-47. Berkeley / Los Angeles: University of California Press, 1975.

Reinhardt, Ad. “An Interview with Ad Reinhardt.” Wyw. Przepr. przez Buce’a Glasera. [1966–1967]. W *Art-as-Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt*, red. Barbara Rose, 12-23. Berkeley / Los Angeles: University of California Press, 1975.

Reinhardt, Ad. “Five Stages of Reinhardt’s Timelesse Stylistic Art-Historical Cycle.” [1965]. W *Art-as-Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt*, red. Barbara Rose, 10. Berkeley / Los Angeles: University of California Press, 1975.

Reinhardt, Ad. “The Black-Square Paintings.” [1963]. W *Art-as-Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt*, red. Barbara Rose, 82–83. Berkeley / Los Angeles: University of California Press, 1975.

Riout, Denys. *La Peinture monochrome. Histoire et archéologie d’un genre*. Nîmes: J. Chambon, 2003.

Stein, Gertruda. *Autobiografia Alicji B. Toklas*. Tłum. Mira Michałowska. Warszawa: Wydawnictwo Alfa, 1994.

Wittgenstein, Ludwig. *Dociekania Filozoficzne*. Tłum. Bogusław Wolniewicz. Warszawa: PWN, 1972.

Wittgenstein, Ludwig. *Études préparatoires à la 2de partie des Recherches philosophiques* (1948–1949) [*Letzte Schrifften, Band I*], wydanie dwujęzyczne. Tłum. Gérard Granel. Mauvezin: T.E.R., 1985.

Wright, Stephen. "Le double statut ontologique de l’entreprise artistique." W *Les Entreprises critiques / Critical Companies*, red. Yann Toma i Rose Marie Barrientos, 99-105. Saint-Étienne: Cité du Design éditions, 2008.

*

Dziękuję Jean-Baptiste Farkasowi, który poprzez swoje badania doktoranckie zapoznał mnie z twórczością Bernarda Brunona.

Leszek BROGOWSKI

Université Rennes 2

BERNARD BRUNON : UNE COUCHE D'ACRYLIQUE SUR PLACOPLATRE

La poursuite d'une peinture qui sorte totalement du cadre de la représentation, à la suite des travaux de BMPT et Supports/Surfaces, a amené Bernard Brunon à la peinture en bâtiment. Peindre un mur, c'est produire une peinture de ce mur, et non pas une image du mur. Poussant la logique de cette démarche, il créa l'entreprise de peinture en bâtiment, That's Painting Productions, et y donna pour devise : « Moins il y a à voir, plus il y a à penser ». La gestion de cette entreprise, situant la peinture sur le territoire d'une expérience concrète de la réalité quotidienne, sociale et économique, a réalisé la fusion de l'art et de la vie[1].

Peindre,[2] peindre[3] et peindre[4]

En 1989, à Houston, Bernard Brunon enregistre une entreprise de peinture en bâtiment That's Painting Productions. Âgé de 41 ans, il est alors titulaire d'un Diplômes d'Etudes Littéraires en Histoire de l'Art, d'un diplôme des Beaux-Arts et d'un Master of Fine Arts de l'University of Houston aux États-Unis. C'est donc une entreprise créée par un artiste – mais est-ce une entreprise d'artiste ? – ancrée, comme toute entreprise, dans l'environnement économique, ce qui suggère d'emblée une distanciation d'avec l'économie du marché de l'art. Mais qu'en est-il du projet d'art qu'elle porte ? Quel statut de la peinture présuppose-t-elle ou entraîne-t-elle ? Les conclusions du présent essai devraient apporter des éléments de réponse. Dans un entretien téléphonique avec Michael Kosch, quelques années après la création de l'entreprise, Bernard Bernard Brunon pose « à chaud » les pierres angulaires de son projet d'art, propos de 1993 que nous tâcherons de résumer dans un premier temps, d'analyser et d'expliciter dans un second temps, notamment en inscrivant sa pratique picturale dans le processus historique de l'évolution de l'art et de la peinture modernes.

Un résumé

> « Je veux utiliser la peinture sans rien représenter. J'essaie de faire sortir la peinture de l'image (…). Tout bêtement, je prends de la peinture et je la mets sur le mur. (…) Je suis passé par les Beaux-Arts, et c'est comme ça que j'aborde la peinture

Sztuka i Dokumentacja nr 33 (2025) | *Art and Documentation* no. 33 (2025) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

> en bâtiment. (…) Peindre sans faire des tableaux. (…) Et lorsque je suis arrivé à Houston, j'ai continué à penser la peinture de la même façon, en l'utilisant non pas comme moyen d'expression, mais comme outil philosophique. (…) La peinture ne représentait rien : c'était un mur peint, la peinture d'un mur. Ce n'était pas une image de ce mur. Parce que le mur était peint, et non dépeint. Ça, ça me plaisait bien. Et j'ai commencé à signer les maisons et les pièces que je peignais, de façon à les intégrer à mon travail d'artiste, pour les différencier d'un simple boulot. (…) Elles sont signées et datées. Le titre est le nom de la couleur de peinture utilisée, ainsi que la date[5] ».

Au tournant des années 1980 et 1990, Bernard Brunon formule donc les questions en termes de l'histoire de l'art et de la place de la peinture en son sein : comment faire de la peinture sans la charger de l'expression de quoi que ce soit, sans faire des images, sans produire des objets et sans considérer la documentation comme un équivalent de l'œuvre, comme pouvaient le faire les artistes conceptuels. Les réponses qu'il y apporte sont, elles, formulées en termes économiques : la création d'une entreprise, un travail qui lui permet de gagner sa vie sans dépendre du marché de l'art, les titres empruntant les dénominations *marketing* des couleurs utilisées[6], les normes claires d'un travail « bien fait », etc. « C'est très confortable d'avoir tout un ensemble de règles à suivre[7] ». Ces réponses le libèrent même de l'horreur que certains peintres abstraits pouvaient éprouver à l'idée que leurs tableaux aient pu être considérés comme une simple décoration du salon bourgeois, ce qui les a parfois poussés à des élucubrations métaphysiques embarrassantes. Rien de tel chez Bernard Brunon : le discours de l'artiste est simple et compréhensible, et les problématiques abordées relèvent du savoir-faire en matière d'application de la peinture sur un support, problématiques par ailleurs picturales par excellence. Il s'agit donc d'une pratique modeste de la peinture, sans prétention métaphysique : c'est sa valeur, et l'on peut y voir une sorte de « pratique populaire » de la peinture, incarnation de l'idée suggérée par Ad Reinhardt au début des années 1940. Celle-ci serait « populaire » si elle était accessible à tout un chacun, sans diplôme et avec une compétence qui n'a rien d'unique ou d'exceptionnelle. On y reviendra. Certes, l'entreprise That's Painting Productions ne met en œuvre – pour ainsi dire – que les idées portées par Bernard Brunon, ce qui a une conséquence qui coïncide avec la position de Reinhardt. Questionné par Bruce Glaser si quelqu'un d'autre pourrait peindre ces tableaux pour lui, il répond « D'autres […] doivent faire leurs propres peintures pour eux-mêmes[8] ». La désaliénation ne peut se faire à la place de quelqu'un, ni par délégation ni par procuration, et le caractère « populaire » de ce projet n'est pas dans une adhésion passive à son principe, mais dans ce principe même. Et c'est ainsi que la boucle est bouclée entre l'histoire de l'art à la pratique de l'art, en passant par le territoire de l'économie : « je considère ce genre de peinture, affirme Bernard Brunon, comme l'aboutissement du rêve greenbergien, où ce qui compte, c'est l'aplat de la peinture. On ne peut pas faire plus plat, ou être plus proche du mur que ça : une couche d'acrylique sur placoplâtre[9] ».

Mais l'autre face de ces réponses déterritorialisées – échanges des concepts et des usages entre l'art et l'économie–, c'est une forme de clandestinité, ou du moins de gêne, qui marque les activités de l'artiste pendant un certain temps. D'une part, il ne faut pas mettre en avant aux clients la finalité artistique de l'entreprise, car « ce qu'ils demandent, c'est un boulot de peinture, pas un truc artistique[10] ». Cela vaut en particulier pour la signature, apposée secrètement sur le mur avec la même couleur que la peinture qui y est appliquée. « Cette activité reste le plus souvent clandestine, et je ne veux pas perdre mes clients en "salopant" leurs murs avec ma signature[11] » ; le client, ici, n'est pas celui du marché de l'art :

un magnifique renversement de la situation, car celui-ci l'aurait, au contraire, réclamée ! Mais il n'en allait pas mieux du côté des réseaux de l'art, au sein desquels Bernard Brunon hésitait dans un premier temps à révéler qu'il était peintre en bâtiment. « J'ai fait ce travail depuis plusieurs années, dit-il en 1993, sans en parler à personne, ou à très peu de gens[12] » ; « ce n'est pas facile de savoir que personne ne va prendre ton travail au sérieux[13] ». Et si, durant ces premières années, l'artiste n'était « pas très à l'aise avec l'idée d'être à la fois un peintre en bâtiment et un artiste[14] », c'est parce que, en la matière, tout semble être question de prise de conscience. La philosophie de l'histoire de Georg W. F. Hegel, dont Ad Reinhardt semble s'être beaucoup inspiré, reposait sur ce travail des concepts ; en voici un exemple : « Les Orientaux ne savent pas que l'esprit ou l'homme en tant que tel est en soi libre ; parce qu'ils *ne le savent pas*, ils *ne le sont pas* », écrit-il. « Chez les Grecs s'est [donc] d'abord levée *la conscience de la liberté*, c'est pourquoi *ils furent libres*[15] ». Or, le travail des concepts dans l'histoire n'est rien d'autre que le déploiement du temps de la culture (*Zeitgeist*), dans sa dimension universelle (la philosophie proprement dite chez Hegel) et dans sa dimension des consciences individuelles (la phénoménologie hégélienne). « Je voulais m'assurer, dit pour sa part Bernard Brunon en 1993, que ça répondait aux questions que je me posais [– non pas verbalement, mais dans sa pratique –] avant de le rendre public. Et il m'a fallu un peu de temps pour en arriver là[16] ».

Des interrogations

Il est donc fondamental d'admettre qu'il y ait dans l'art des choses que l'on ne voit pas, et notamment des concepts à appréhender et du sens à comprendre, parfois des forces secrètement infusées dans le réel. « En regardant le travail, on n'y voit pas de différence [entre le mien et celui d'un autre peintre en bâtiment], ou du moins je l'espère, dit Bernard Brunon, parce que je crois que je suis aussi bon peintre que n'importe quel peintre en bâtiment. La seule différence est dans la prise de conscience que j'ai de ce que je fais, et dans le contexte dans lequel je le fais. Mais c'est quelque chose qui ne se voit pas[17] ». Voyons-nous donc tous les mêmes choses, puisque nous ne disposons pas toujours de mêmes mots – des mots justes – pour les nommer, c'est-à-dire nous ne les créditons pas du même sens ? Et, par conséquent, deux personnes qui regardent une seule et même chose voient-elles la même chose ? Entre l'entreprise That's Painting Productions et l'entreprise d'artiste *That's Painting Productions*, quelle différence ? Dans l'art, y compris lorsqu'il est pratiqué comme peinture, tout ne se ramène pas au visuel, comme voudrait le laisser croire le discours qui exprime l'aspiration à faire reconnaître comme art tantôt la publicité, tantôt le photoreportage, tantôt les clips de musique, etc., bref la simple production d'images, fussent-elles en mouvement. C'est aussi, comme on le verra, la position de Marcel Duchamp.

Considérer que la prise de conscience est ce qui met en mouvement l'histoire de l'art et lui imprime sa dynamique permet de comprendre non seulement l'évolution de la lecture que Bernard Brunon fait lui-même de son projet et de sa maturation mais encore les craintes de la réception de ce projet par les acteurs de l'art, et de ses détournements possibles. « La signature invisible, c'est aussi pour empêcher que la partie qui comporte la signature soit transformée en tableau et se retrouve dans une galerie[18] », explique-t-il. Songeons, par exemple, à un client qui commande à That's Painting Productions de repeindre son appartement, mais qui est un acteur d'art bien renseigné. À quel prix se négocie alors la transaction si tant est que c'est la prise de conscience qui est décisive pour le statut de la réalisation : prix d'un travail de l'entreprise en bâtiment ou prix d'une œuvre réalisée par l'artiste ? En effet, en 1994, Bernard Brunon repeint à Paris l'appartement de Jérôme Sans, critique d'art, commissaire d'exposition, directeur artistique de nombre d'institutions ; le commanditaire a insis-

té pour que le travail soit signé par l'artiste, alors que Bernard Brunon « ne le faisai[t] déjà plus régulièrement[19] ». Il ne s'agit donc plus d'un client qui prendrait l'ouvrier pour « un excentrique », au risque de lui faire perdre la commande[20], et il ne considère pas que la signature « salope » l'œuvre ; tout au contraire, ce commanditaire, qui connaît mieux que quiconque la valeur et le sens de l'entreprise That's Painting Productions, doit avoir pensé que la signature lui apporte de la valeur. Le risque est alors bien réel que la logique du marché de l'art s'en empare : un tel commanditaire doit-il payer l'ouvrier ou l'artiste ? La différence entre les deux ne serait rien d'autre que, précisément, la plus-value comme le marché de l'art sait en faire sur le dos des œuvres-fétiches.

Mais l'autre face de ces craintes – on y reviendra dans les conclusions –, qu'il ne faut pas passer sous silence, est une générosité du geste qui offre à de simples clients de l'entreprise un travail qui peut « valoir de l'or », pour ainsi dire, pour qui se rendrait compte ou qui accepterait de considérer que la réalisation d'une simple commande de repeindre sa maison ou son appartement a également la valeur d'une œuvre d'art, à l'image de ces pierres que Richard Long déplaçait au long de ses marches, mais que les randonneurs ne voyaient pas comme de l'art, ne les distinguant pas du paysage naturel.

La situation se complique toutefois lorsqu'on s'intéresse au fonctionnement de l'entreprise. En effet, « lorsque je dis "je", remarque l'artiste, ce n'est pas juste, parce que je ne suis pas seul à travailler. Sur la plupart des chantiers, j'ai des peintres qui travaillent avec moi[21] ». Quel est leur statut lorsqu'ils contribuent à la réalisation d'un travail, étant entendu que celui-ci est considéré comme travail de l'art ? C'est ce que s'est peut-être proposé de tester Laurent Marissal (dont le travail est par ailleurs présenté dans cette édition de la Galerie du Document d'Artiste), dans un objectif clair de contestation, en postulant pour un emploi au sein de l'entreprise That's Painting Productions ; il proposait « peindre au bleu : actions secrètes (…) vol, perruques, sieste, sabotage » ; « changer imperceptiblement la formule de (…) couleurs, de mettre les doigts dans la peinture fraiche…[22] ». Évidemment, l'entreprise n'a pas donné suite. On peut rappeler que l'histoire de l'art, entre Rubens[23] et Sol LeWitt, pour ne prendre que ces deux exemples extrêmes, fournit de nombreux témoignages de la participation de collaborateurs-« techniciens » à la réalisation des œuvres. Sol LeWitt distinguait notamment, d'une part, les « dessinateurs » (*draftsmen*) qui mettent en œuvre un dessin mural, et, d'autre part, l'artiste qui « signe » l'œuvre mais qui peut ne pas en être l'exécutant[24]. L'envers de la médaille, c'est que bon nombre des musées du monde modifient l'attribution des chefs-d'œuvre, à l'instar du *Colosse* de Francisco Goya, désormais seulement attribué à Goya, tant la contribution de son proche collaborateur Asensio Juliá semble aujourd'hui décisive[25]. Chez Bernard Brunon, la réponse à la question du statut des employés dans That's Painting Productions est implicite de cette remarque : « je crois que ce que le mur exprime, ce sont mes idées sur la peinture, et ma position intellectuelle par rapport à l'art[26] ». C'est à la fois l'avancée et la limite de sa vision de l'art, une tension dialectique qu'elle porte en son sein.

En effet, admettre que la prise de conscience détermine le sens de la réalité, c'est-à-dire qu'elle confère de la réalité (*Wirklichkeit*) à la simple extériorité dont nous faisons l'expérience sans encore la comprendre (*Realität*), est une position que l'on peut considérer comme idéaliste : elle est à la fois hégélienne et lacanienne. C'est aussi le fondement conceptuel de l'art conceptuel[27]. Dans l'art, les origines d'un tel idéalisme (épistémologique) remontent au Moyen Âge, lorsqu'on commence à considérer que ce qui a de la valeur dans l'œuvre, ce n'est pas de l'or dont elle est faite, ni non plus le labeur fourni, mais les idées qui y sont incarnées[28]. Or, cette position est bien sûr confrontée à la réalité de l'économie, à commencer par l'inscription de l'entreprise That's Painting Productions au registre du commerce du Harris County au Texas en 1989, puis à Los Angeles en Californie, où elle a été enregistrée sous

le numéro de licence 950284 au Contractor State Licence Board, suite à la validation des compétences dont elle était porteuse en matière de techniques du métier et de droit de travail[29]. C'est au sein de la société marchande, dans laquelle nous vivons, que Bernard Brunon teste ses idées de la peinture en bâtiment comme achèvement – pourquoi pas « humoristique[30] », si l'on songe à toute cette théosophie de la peinture moderne, évoquée ci-dessus – du « rêve greenbergien », achèvement qui conduit la peinture non seulement au-delà de la représentation, mais aussi, dans son cas, au-delà de l'atelier[31] et du marché de l'art.

Certes, bon nombre d'États des États-Unis, tout comme la France, possèdent un statut juridique d'entreprise coopérative, par exemple celui d'une coopérative de travailleurs. Imaginons donc que les employés de That's Painting Productions participent ainsi à l'entreprise de peinture en bâtiment selon la règle démocratique des coopératives : une personne, une voix. Si l'on va jusqu'à la limite de cette logique, une telle entreprise ne pourrait plus mettre en œuvre les idées de Bernard Brunon ; elle mettrait peut-être en œuvre d'autres idées, peut-être même plus celles de l'art… Les difficultés auxquelles se heurtent les coopératives sont aujourd'hui bien connues et décrites, ce qui n'enlève rien à leur importance politique. Cette expérience de pensée met en évidence l'impossible conciliation de l'individualisme de l'art et des aspirations collectives qui animent parfois les artistes. Autrement dit, si l'on abandonne toute forme d'idéalisme épistémologique qui, de la conscience de l'artiste, fait la condition *sine qua non* de son être, l'art risque de s'évaporer, car l'idée selon laquelle c'est l'existence seule qui forme la conscience, en dehors de tout héritage culturel, et qui pouvait avoir un sens au XIX^e^ siècle négligeant honteusement l'instruction et la culture populaires, évacuerait toute analyse de l'histoire et de l'histoire de l'art. Or, l'histoire est à la fois mémoire et science de la compréhension, qui ont, toutes deux, besoin de concepts appropriés à leurs objets. Dans le travail de Bernard Brunon, ces concepts proviennent essentiellement de l'histoire de l'art, impliquant sa théorie et sa philosophie, mais très marginalement de l'histoire de l'économie, ce qui correspond au centre de gravité de ses préoccupations, mais qui peut apparaître comme une lacune au vu de la thématisation des questions économiques dans l'art notamment au XXI^e^ siècle.

Dans la conversation avec Michael Kosch, Bernard Brunon dévoile quelques détails relatifs au fonctionnement de son entreprise. « Leamon Green, qui travaille avec moi depuis plus de trois ans, est lui-même artiste. J'ai eu pas mal d'artistes comme assistants dans le passé, et j'essaie de continuer dans la mesure du possible, parce que je sais qu'ils ont besoin de gagner leur vie[32] ». Or, dans cet entretien de 1993, à plusieurs reprises, Michael Kosch déplace ses questions sur le terrain politique, en suggérant que, dans la pratique de Bernard Brunon, « il y a une sorte de glorification (…) "marxiste", de l'ouvrier et de son travail ouvrier. Mais en même temps, en tant que peintre en bâtiment travaillant pour des institutions et des clients bourgeois, tu diriges une entreprise. Et donc tu soutiens le marché capitaliste[33] ». Quelle est la pertinence d'une telle perspective ? That's Painting Productions résiste-t-elle à ces critiques en l'absence de concepts économiques affinés ? L'argument de l'utilité sociale de l'entreprise pour les artistes n'est sans doute pas très convaincant, car il reproduit un discours convenu de bon sens et manque de réflexivité critique. *En pratique*, certes, les artistes ont besoin de « gagner leur vie », mais *en réalité* ces « petits boulots » les éloignent de ce que doit être leur travail en tant qu'artistes. En tout cas, il est plus facile de délibérer sur ces questions théoriquement que de trouver dans le monde réel – dans la société marchande qu'est la nôtre –une solution satisfaisante pour une juste de la rémunération des artistes. Karl Marx, lui, fait une remarque intéressante pour analyser cette question, lorsqu'il évoque l'autoédition en 1667 par John Milton de son recueil poétique *Paradise Lost*. Marx considère alors le poète comme « un travailleur improductif », à la différence d'un « un travailleur

productif » de l'industrie d'édition du XIX[e] siècle, dont le produit « est d'emblée subsumé sous le capital et n'existe que pour mettre celui-ci en valeur[34] ». Pour Marx, ce n'est donc pas le fait de s'accommoder des règles du marché, fût-il capitaliste – après tout, pour l'autoédition de *Paradise Lost*, Milton a dû acheter du papier, payer le typographe et l'imprimeur, puis vendre ses livres – qui pose problème, mais la participation au processus de production au service du capital et de ses actionnaires dont la valeur suprême est le profit, qui exclut de fait une petite entreprise That's Painting Productions d'une telle catégorisation. À l'occasion de ces renvois historiques, Marx invente un néologisme *Selbstbetätigung*[35], une « manifestation de soi » ou « activité spontanée », qui désigne une activité étant à la fois travail alimentaire et mise-en-action-autonome que l'on peut entendre aussi comme moyen d'épanouissement personnel. « Pourquoi être peintre en bâtiment ? », demande Michael Kosch. « Parce que ça me nourrit[36] », répond l'artiste, qui affirme en même temps que « ces peintures sont des œuvres d'art, en raison des idées qui y sont mises en œuvre, et de la position qu'elle affirme dans l'histoire de l'art[37] ». La comparaison avec le monde de l'édition – j'ai eu l'occasion de l'écrire souvent – a ici tout son sens, car à son origine en tant que première industrie au sens contemporain du terme, et rarement considérée comme telle par les historiens, l'édition est un modèle à part de la production industrielle, et c'est pour cette raison que les publications d'artistes proposent souvent une alternative à l'existence sociale de l'art.

Sans même entrer dans les détails de cette affirmation, on en arrive à une conception de l'œuvre qui mérite une attention particulière de la part du chercheur, alors que l'on a cru qu'avec l'art conceptuel et le Fluxus, cette notion même n'avait plus de sens, non seulement parce que compromise par toute la fétichisation passée et présente – aussi bien sacrée que marchande – de l'œuvre, mais encore parce que remplacée par les documents, les actions, les informations, etc. Or, comme dans les publications d'artistes, précisément[38], mais à travers une pratique picturale, Bernard Brunon organise une expérience de l'art qui produit une œuvre irréductible à un objet unique, condition de sa fétichisation par le monde de l'art : une œuvre périssable, bien que non éphémère, qu'il faut périodiquement refaire (comme le faisait Ad Reinhardt avec ses peintures noires), et qui confronte les institutions de l'art à une difficulté insurmontable de sa conservation. « Je considère chaque chantier comme une œuvre d'art, et je l'approche comme telle. Mais ce n'est pas un objet d'art[39] », affirme l'artiste. « Mes peintures sont "périssables" : elles se détériorent avec le temps, surtout sous le climat de Houston, qui est chaud et humide, et où il faut repeindre l'extérieur d'une maison tous les sept ou huit ans. Ça ne cadre pas avec l'idée de conservation chère aux musées[40] ». Cette conception de l'œuvre serait un vrai défi pour l'ontologie de l'art, qui sombre souvent dans des banalités formalistes (de Roman Ingarden à Roger Puivet, en passant par Michel Haar), tandis que répondre à la question de savoir où est l'œuvre dans les peintures en bâtiment de Bernard Brunon n'est pas chose aisée : dans la fine couche de peinture, sans le support des murs, car ce n'est pas un objet, mais à l'adresse précise où le travail a été réalisé, sous la forme d'inscription spatiale concrète ? Comment ce travail modifie-t-il les acquis de l'art conceptuel : une mise en œuvre de l'idée de l'artiste, mais qui s'en tient quand même « aux instructions du client[41] », et alors que « chez That's Painting Productions, les décisions stratégiques sont prises de manière collégiale[42] » ?

Stephen Wright a relevé le défi de l'ontologie de l'entreprise de Bernard Brunon, mais en se limitant au couple des concepts l'art et le réel. Ses conclusions laissent entrevoir une issue intéressante : « il y a un prix à payer pour ce geste critique des conventions existantes (la critique sans frais n'est que de l'esbroufe) : son travail souffre – ou plutôt, jouit – d'un très faible coefficient de visibilité artistique[43] ». Cette affirmation est toutefois ambiguë, car la visibilité des œuvres de Bernard Brunon est pleine et entière, et si elle

n'est pas « artistique », c'est uniquement pour les institutions de l'art. Elle est plutôt impossible non seulement à conserver dans les collections, mais encore à commercialiser. Mais puisqu'elles « jouissent » de cette invisibilité, c'est à cause de leur bistouri critique, que l'artiste exprime très clairement : « on n'a pas besoin d'être en présence de la peinture pour en saisir l'effet. C'est une des choses qui, je crois, le rend différent de la peinture traditionnelle ; parce que pour apprécier un Cézanne ou un Matisse, pour qu'ils vous fassent de l'effet, il faut être devant. Alors que pour les Duchamp, il n'est pas nécessaire de les regarder, il suffit de les connaître[44] ». Il en est peut-être ainsi pour un Bernard Brunon. Ce n'est pas seulement par principe, mais aussi pour des raisons pratiques, que le « spectateur » de ses « peintures » est condamné à se contenter des idées mises en œuvre par son projet.

Cette position, qui est sans doute déjà celle du dada – à savoir celle de la vocation de l'art qui n'est pas tant à être contemplé, mais à susciter une prise de conscience – permet de trancher dans la question du statut de la documentation qui accompagne l'entreprise, car outre les relations que celle-ci entretient avec l'histoire de la peinture, elle s'inscrit aussi dans la réalité quotidienne et, à ce titre, elle « capte » les relations avec les clients, avec les employés, avec le marché des services, etc. Autrement dit, l'activité de l'entreprise ne se limite pas à l'application de la peinture sur les murs, car l'artiste doit en gérer le fonctionnement : le marché et les commandes, les devis, les factures et la comptabilité, l'organisation et la logistique, ainsi que la documentation. « Tout le processus de planification du chantier, organiser l'équipe de peintres, rassembler le matériel et l'équipement, finir le boulot dans les délais[45] », « toutes les notes, le devis, les factures sont comme des accessoires dans un "théâtre en vrai"[46] ». Cet ensemble d'aspects pratiques fait donc partie des activités de l'entreprise That's Painting Productions, et pourtant, il n'est pas considéré par Bernard Brunon comme partie prenante de l'œuvre. Tous ces éléments n'en sont donc pas constitutifs, et donc ils ne sont jamais présentés comme équivalents, parties ou substituts de l'œuvre. Tout comme les « photos de boulots précédents », ils sont utilisés « seulement à des fins documentaires[47] ». L'artiste est très clair sur ce point : ce ne sont pas des objets d'art sous un quelconque point de vue, mais seulement les conditions matérielles de la réalisation de ses œuvres, comme les réquisits au théâtre. « Je ne veux pas exposer des reproductions, parce que, pour beaucoup d'artistes qui ont fait "earth art", des installations ou des happenings, les photos de ces actions sont les seules choses qui restent, et elles sont devenus des objets d'art en elles-mêmes. Et maintenant, elles sont exposées et vendues comme des peintures, des dessins et des gravures[48] ».

Aussi faut-il de la retenue et de la prudence si l'on veut assimiler That's Painting Productions à la tradition, inaugurée sans doute par N.E. Thing Co. de Iain et Ingrid Baxter en 1966, qui thématise l'entreprise dans la pratique de l'art, comme le font Yann Toma et Rose Marie Barrientos dans *Les Entreprises critiques* (2008), tradition qui s'est beaucoup développée depuis. « Pour moi, précise Bernard Brunon, la structure d'entreprise avait été le moyen (…) d'éliminer [le système de représentation]. J'ai l'impression que pour cette troisième génération [d'artistes utilisant l'activité entrepreneuriale] la structure d'entreprise joue le rôle que la toile avait pour le peintre traditionnel : un espace donné, privilégié et vierge, qui va être investi par une fiction[49] ». Tel n'est ni l'objet ni le dispositif de l'art de Bernard Brunon. Il paraît donc plus pertinent de considérer que la réalité entrepreneuriale de son projet contribue à la mise en œuvre d'une œuvre picturale, appelée de ses vœux par Ad Reinhardt, à savoir une pratique populaire de la peinture. Nous pouvons donc faire nôtre la formule de Pascal Beausse, pour qui le projet de Bernard Brunon vise « à un dépassement de l'art dans ses définitions les plus radicales pour l'inscrire dans le réel. Fondre une activité artistique dans la réalité et produire ainsi une critique de la vie quotidienne[50] ».

Sztuka i Dokumentacja nr 33 (2025) | *Art and Documentation* no. 33 (2025) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

Rapport à l'histoire de la peinture

« Je me suis peu à peu rendu compte que la peinture que je cherchais à faire dans l'atelier, depuis sept ou huit ans, une peinture qui ne représente rien, même pas une image abstraite, je la faisais en fait lorsque je repeignais une pièce[51] ». La conception et la pratique de la peinture dans le cadre de l'entreprise That's Painting Productions doivent donc pouvoir être comprises par rapport à l'évolution historique de la peinture moderne, puisque les idées qui les fondent ont été retenues, on l'a vu, « en raison (...) de la position qu'elles affirment dans l'histoire de l'art[52] ». Nous les analyserons successivement sous cinq aspects du processus historique : la matérialité de la surface picturale, la séparation de la peinture d'avec l'image, le rapport de la peinture à la pensée, les tentatives artistiques de la démocratisation de l'art, puis de l'intégration de la peinture – comme l'art par excellence – dans la vie quotidienne, et sa libération par rapport à l'œuvre-objet. C'est une opération épistémologique comparable, toute proportion gardée, à l'analyse des « Cinq stades du cycle stylistique intemporel de Reinhardt dans l'histoire de l'art[53] ».

Rematérialiser la peinture

Dans *Noli Me Tangere* (1440-1441), Fra Angelico représente le sang sur les mains et les pieds du Christ comme des taches de peinture à peu près identiques à celles qui, juste à côté de celles-ci, représentent des fleurs. Ainsi, ce « Byzantin » parmi les peintres de la Renaissance, travaille-t-il à rematérialiser la représentation visuelle du monde pour contrer l'image en peinture. Il met en question une certaine *vision* du monde, qui se construit à son époque, illusion picturale sans « fissures » ni aspérités, représentation d'une beauté lisse, comme plus tard dans la peinture académique qui ressemble – Salvador Dalí ne s'est pas trompé – à un pressentiment de la photographie en couleur. Or, la peinture n'est pas un miroir du monde, ni non plus un simple reflet, mais une construction, résultat d'une réflexion, des choix et du travail. Contrairement à l'académisme, art pompier, lorsqu'on regarde la surface du tableau, éventuellement de près ou avec une loupe, on découvre inévitablement des traces du pinceau, voire de la spatule, qui sapent la vision de la peinture comme image, miroir du monde, et secouent par conséquent les fondations du culte des images, qui est encore le nôtre. Certes, l'image a une puissance d'agir sur le spectateur, puissance redoutable, mais il ne faut pas penser que c'est propre à l'art : elle peut hypnotiser, fixer le regard, mettre en état d'excitation, se graver à jamais dans la mémoire et pérenniser des stéréotypes. Elle peut être une mise à feu. Mais là où la peinture de Fra Angelico nous fait voir les taches du pigment, nous découvrons aujourd'hui des pixels. Le regard synthétise ces taches, leurs couleurs, textures et formes, pour faire apparaître une représentation du monde : des paysans qui labourent les champs, de grands boulevards de Paris, des gares et ponts, etc., autant de motifs impressionnistes. Ce regard, qui opère la synthèse, confirme que les représentations picturales signifient autant par la ressemblance que par la convention. C'est pourquoi l'infinie variété de ces taches et de leurs applications par les impressionnistes – Camille Pissarro, Edouard Manet, Claude Monet, Paul Cézanne, Paul Gauguin, Georges Seurat, Vincent Van Gogh, et tant d'autres – marque le début de l'époque moderne dans l'art, dont Fra Angelico a été un des précurseurs.

Mais le malentendu persiste dès que l'on trouve le nom du mouvement impressionniste. Ainsi Henri Bergson : « Quel est l'objet de l'art ? Si la réalité venait frapper directement nos sens et notre conscience, si nous pouvions entrer en communication immédiate avec les choses et avec nous-mêmes, je crois bien que l'art serait inutile, ou plutôt que nous serions tous artistes, car notre âme vibrerait alors continuellement à l'unisson de la nature. Nos yeux, aidés de notre mémoire, découperaient dans l'espace et fixeraient dans

le temps des tableaux inimitables[54] ». Au moins quadruple erreur du philosophe qui (1) néglige complètement la matérialité de la peinture et (2) confond le regard avec un « découpage » et une « fixation », ce qui est étonnant pour le philosophe de la mémoire qu'il était par ailleurs : une sorte de « pensée photographique » de la peinture. Bergson confond donc un événement visuel avec une peinture-objet, c'est-à-dire le tableau, ce qui est d'ailleurs fréquent tant les gens sont prêts à appeler art ce qui leur plaît ; (3) le philosophe ignore ainsi entièrement la dimension sociale du phénomène art et (4) le situe involontairement en position antidémocratique : le talent des uns en fait des artistes, la médiocrité des autres, parmi lesquels il se compte lui-même, n'en fait que des spectateurs. On y reviendra point par point, mais d'ores et déjà on saisit la radicalité de la position de Bernard Brunon qui, en déterritorialisant la pratique de la peinture vers la réalité quotidienne des gens ordinaires, qui font appel au marché des services des peintres en bâtiment, concentre toute l'attention sur la matière de la peinture, sa qualité industrielle (en 1993, il considère comme la meilleure la marque de Benjamin Moore[55] dans le rapport qualité/prix) et la façon dont elle sera appliquée sur les murs et les placoplâtres. Et c'est une pratique de la peinture qui se place d'emblée et entièrement en dehors de la peinture-représentation, d'une peinture figurative ou narrative, symbolique ou expressive, mais c'est un long chemin de l'évolution historique de la pratique picturale dans l'art qui a conditionné la possibilité de l'envisager de cette manière.

Rendre visible la peinture, et non le monde

C'est, précisément, la mise en valeur de la matérialité de la surface du tableau qui empêche souvent les spectateurs à entrer dans l'art moderne, depuis Gustave Courbet (*Le désespéré*, 1843-1845) jusqu'à la peinture abstraite (plus d'un siècle d'inventions formelles) en passant par Maurice Denis et sa définition du tableau comme « une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées », mais qui peut par la suite devenir « un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote[56] », et surtout en passant par le pointillisme de Camille Pissarro. « "Ce sacré Pissarro, ce n'est pas un homme, c'est un beaupré"[57] » : les propos méprisants du peintre Félix Bracquemond, rapportés par Pissarro lui-même, prouvent que cette difficulté d'accepter l'art moderne n'est pas propre aux seuls spectateurs. Bergson n'a pas pensé que les artistes puissent manquer de talent comme le suggère Bracquemond, le beaupré désignant un mât penché au-devant d'un navire, qui est ici une allusion grossière au pointillisme, ainsi péjorativement appelé par la presse. Le pointillisme est une technique consistant à construire les formes de la représentation du monde à travers de multiples petites taches de couleurs primaires laissées par le pinceau de Pissarro sur la surface du tableau (préfiguration intuitive des pixels d'aujourd'hui). Or, c'est grâce à cette technique, précisément, que *la peinture elle-même* redevient visible, alors qu'avant – ou ailleurs –, elle rendait visible le monde au prix de disparaître elle-même de la vue. Désormais elle peut être visible en tant que peinture en même temps qu'elle rend visible le monde (dans la peinture figurative). En effet, la mise en évidence de la matérialité de la peinture rend celle-ci enfin visible, ce qui ne la libère d'ailleurs pas encore du poids que constitue sa mission de représenter le monde, c'est-à-dire d'en être l'image.

D'où le paradoxe de la peinture abstraite que bon nombre d'artistes préféraient appeler peinture concrète, comme Theo Van Doesburg qui a créé à Paris le groupe Art concret en 1930. L'intérêt de cette approche de la peinture est de désigner le tableau comme une chose singulière, comme un objet, et non pas comme une « fenêtre » ou une « pellicule transparente » – la diaphane (*to diaphanès*) chez Aristote[58] – qui laissent voir les choses du monde. La rematérialisation de

Sztuka i Dokumentacja nr 33 (2025) | *Art and Documentation* no. 33 (2025) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

la surface a brisé l'innocence de la représentation picturale comme trompe-l'œil ou illusion. Voir en peinture ne se réduit plus alors à un mouvement du regard vers la profondeur comme devant une fenêtre ouverte, car c'est une émergence de l'image à partir de la surface sur laquelle le regard s'arrête en même temps qu'il opère une synthèse des données de la perception. Le regard perçoit souvent d'abord une représentation des choses du monde au point de la considérer (c'est le fantasme de la Grèce antique) comme plus vraie que la perception directe des choses. Mais – pour le dire simplement – le regard des spectateurs de l'art se trouve, notamment à partir du milieu du XIX[e] siècle, de plus en plus stupéfait par l'organisation des valeurs plastiques dont est recouverte la surface, qui le fait voir le monde. Honoré Daumier est de ce point de vue un énorme peintre moderne (*La sortie de l'école*, 1847, *Une ronde d'enfants*, 1852, *Tête de Pasquin*, 1862-1865, *Pierrot jouant de la mandoline*, 1873, etc.). À ce stade historique, on pourrait dire, contrairement à la devise de Bernard Brunon : plus il y de valeurs plastiques à voir sur la surface de la peinture, moins il y a d'attente de voir l'image à la place du tableau.

C'est ainsi que se prépare une approche sémiotique de la peinture : dans la tradition herméneutique, la signification a toujours été considérée comme le rapport entre les parties et la totalité, en l'occurrence du tableau, et le rapport de ses parties entre elles. Ce changement de perspective permet de considérer le spectateur non plus comme un individu qui se laisse tromper par l'« apparence illusoire », pour reprendre le terme platonicien, mais comme un être qui s'active devant le tableau, en effectuant une synthèse visuelle, en partie seulement intuitive, et en donnant du sens à ce qu'il voit. Voir dans un tableau un paysage ou un portrait n'est parfois plus une opération spontanée, lorsqu'elle nécessite, dans des cas limites comme celui de Franz Marc ou d'Eugène Leroy, un travail de recherche visuelle dans le tableau à l'affût de l'émergence d'une figure (Wittgenstein parle alors de « l'aurore (*Aufleuchten*) d'un aspect[59] »). Ainsi Erwin Panofsky évoque un incident lors d'un vernissage à Hambourg en 1919, lorsque le public n'arrivait pas à identifier la tête et le museau de *Mandrill* de Franz Marc[60]. Quant à Eugène Leroy, l'émergence d'un sens dans la perception est au cœur de son travail sur le portrait ; certes, il est préférable de voir ses tableaux en original, plutôt qu'en reproduction, pour faire l'expérience de « voir l'aspect » du visage, mais même en présence de ses tableaux, l'« aspect » résiste au regard et n'émerge qu'au bout d'un temps d'exploration. S'il émerge. Et Pablo Picasso, lorsqu'il cherchait le sens plastique pour portraiturer Gertrude Stein, éprouvait la même difficulté de voir son modèle et lui dit, au bout de « quatre-vingt ou quatre-vingt-dix séances[61] » de pose dont il avait besoin : « Je ne vous vois plus quand je vous regarde[62] ». Pourtant ni il n'était aveugle ni le monde n'a disparu sous ses yeux.

De la surface à la pensée

Au sujet de la peinture de ce dernier, Wittgenstein réfléchit avec la précaution qui lui est propre : « Je pourrais dire d'un tableau de Picasso que je ne le *vois* pas comme un homme. Ou, à propos d'autres tableaux, que pendant longtemps je n'ai pas été capable de les voir comme ce qu'ils donnent à voir, mais qu'à présent je le fais[63] ». Et le philosophe de conclure : « Il semble donc que l'apparition soudaine de l'aspect soit à demi expérience visuelle et à demi pensée[64]. » Autrement dit, lorsque la peinture est retirée de la sphère de la représentation, ce qui était le projet de Bernard Brunon, et qu'elle n'est plus simplement une image qui crée l'illusion, alors elle ouvre un espace de pensée en obligeant le spectateur à donner sens à ce qu'il voit. Ni *représentation*, ni *image*, ni *moyen d'expression*, la peinture peut alors devenir un « outil philosophique », c'est-à-dire le terrain d'exercice de la pensée. Sur ce point, l'artiste rejoint l'attitude d'Ad Reinhardt qui, selon lui, « considère que la mission de l'artiste consiste avant tout à repenser l'art[65] ».

Chacun de ces trois concepts nécessiterait un développement spécifique, mais nous nous limitons ici à de courtes remarques. Si, au cours de l'histoire, la peinture donnait à voir autre chose qu'elle-même, c'est parce qu'elle a été inventée comme *re-présentation*, comme ce qui se mettait à la place de quelque chose d'autre. Son histoire est donc une lente reconquête d'elle-même. Cette invention vers le V^e^ siècle avant notre ère s'est accompagnée d'une occultation de la peinture elle-même et on pourrait suggérer que la peinture est à nouveau inventée à la fin du XIX^e^ siècle, à travers l'impressionnisme et les conséquences artistiques qu'il a entraînées. Or, pour déconstruire cette attente de re-présentation picturale, pour faire voir la peinture, il fallait non seulement un travail à même la toile, mais encore une pédagogie : depuis Eugène Delacroix, beaucoup de peintres laissent aussi des écrits : discours de l'art (et non sur l'art), théorisé – pour les années 1960-1980 – par Laurence Corbel[66] (journaux, manifestes, entretiens, études historiques, voire traités théoriques). Sortir la peinture de la représentation l'entraine déjà dans la sphère de la pensée, qu'elle donne beaucoup ou peu à voir. Donner à voir la peinture elle-même permet d'ailleurs, à travers le discours qu'elle génère, de réviser la position d'Emmanuel Kant qui, puisqu'il l'a séparé du langage, considérait l'art comme incapable de se donner lui-même des règles, et a eu recours au concept du génie – « disposition innée de l'esprit » – qui lui permettait d'expliquer que c'est « la nature [qui] donne à l'art ses règles[67] ».

Le point important de cette déduction historique est l'entretien « Questions à Stella et Judd », datant de 1964 et publié en 1966, dans lequel Frank Stella affirme : « What you see is what you see », phrase-clé que Claude Gintz traduit par : « Tout ce qui est à voir est ce que vous voyez[68] ». La peinture de ces deux peintres américains donne encore beaucoup à voir, mais selon la modalité de présence et non de représentation : de cette dernière ils ont, par leur pratique, retiré le préfixe de substitution « re- ». Si la peinture était pendant longtemps indissociable de l'image, c'est parce que sa surface *plate* créait l'illusion d'une profondeur ; le trompe-l'œil, qui d'ailleurs ne trompait jamais personne, en était le comble. Les expériences picturales de Jasper Johns, commencées dans les années 1950, ont poussé cette mission de la peinture à une autre limite. Ses tableaux représentaient des signes graphiques, donc sans profondeur, tels que les drapeaux américains, les cibles, les chiffres ou les cartes géographiques, en devenant de fait eux-mêmes drapeaux ou chiffres (en tant que signes). Mais le spectateur découvrait – avec une surprise autant intellectuelle que visuelle – que même sans illusion de la profondeur, la peinture pouvait se donner à voir elle-même à travers la richesse de sa texture. La « planéité » de la peinture avait sa propre profondeur et sa richesse picturale.

Enfin, la notion d'expression a connu, sans grand bruit, un renversement important, notamment depuis la reprise de Sigmund Freud par Jean-François Lyotard dans *Discours, figure* de 1971. Le philosophe est parti du principe d'« une connivence radicale de la figure et du désir[69] » : l'expression de la peinture est désormais conditionnée par le spectateur lui-même qui investit – ou non – ses formes, pas nécessairement figuratives, d'une intensité qui l'exprime lui-même, à savoir ses désirs inconscients, et seulement « à propos de » formes de l'art inventées par l'artiste. Ce reversement met à mal tout un pan de préjugés selon lesquels, par exemple, seules les formes figuratives peuvent porter les valeurs émotives et expressives, ou la conviction que c'est la richesse formelle du tableau qui en fait la valeur, lui refusant ainsi le droit à la retenue, etc., et – en règle générale – il met en cause toute position normative à l'égard de l'image dans l'art. C'est ainsi que, sur le plan théorique, peut être prise en charge la pratique d'une certaine forme de minimalisme qui s'est imposée en peinture dans les années 1960, mais qui a été anticipée, notamment par Władysław Strzemiński, dans les années 1920. En effet, aucun type de formes n'est désormais requis afin que la peinture puisse entrer en interaction avec le spectateur sur le terrain autrefois appelé expression, de plus en

Sztuka i Dokumentacja nr 33 (2025) | *Art and Documentation* no. 33 (2025) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

plus désigné comme celui de la méditation ou de la contemplation, de l'investissement des intensités, des désirs refoulés, etc.

Monochromie et démocratie

En 1943, lorsqu'il lance l'idée d'« une peinture abstraite immensément libre et stimulante, qui, année après année, devient de moins en moins privée, impliquant de plus en plus de gens activement, dans une activité créatrice de plus en plus démocratique[70] », Ad Reinhardt a-t-il eu le pressentiment de sa future peinture « monotone », d'abord avec la structure du « tapis » *all over*, puis monochrome, qu'il a commencée à pratiquer au milieu des années 1940, avant d'entamer les premier tableaux noirs à partir de 1950 ? En tout cas, l'évolution de sa peinture est tout à fait compatible avec l'idée de sa démocratisation. En effet, la structure des tableaux monochromes de Mark Rothko ou de ceux de Barnett Newman, peints à partir de la fin des années 1940 (et même encore de ceux de Robert Ryman), est assimilable à une composition au sens traditionnel du terme, à savoir le jugement du goût porté par le peintre sur les formes, les couleurs et les textures, érigé en principe organisateur de la toile, tandis que les toiles noires d'Ad Reinhardt et, plus tard, les tableaux gris d'Alan Charlton consistent en un recouvrement uniforme de leur surface, permettant de désarmer le jugement esthétique, ainsi que les notions et pratiques concomitantes, notamment celles du talent de l'artiste. Reinhardt l'affirme avec précision dans un court texte de 1961 « The Black-Square Paintings », que l'on peut considérer comme le protocole de réalisation de ses ultimes peintures. « (…) trisection (*aucune composition*), une forme horizontale venant nier une forme verticale (*sans formes, sans le haut, sans le bas, sans les directions*), trois couleurs sans couleurs (*plus ou moins*) sombres (*aucune clarté*) et non contrastées, la trace du pinceau trace pour effacer les traces du pinceau ; une surface mate, plane, peinte à main levée (*sans brillance, sans texture, non linéaire, ni* hard edge*, ni* soft edge)[71] ». Conduire la peinture à une telle limite fait inévitablement émerger la question de savoir ce qu'est la peinture : quelle en est l'essence ?

Tony Godfrey résume lucidement la situation de la peinture à l'époque de l'art conceptuel. « Parallèlement à cette pléthore de travaux sur le langage, la peinture monochrome se développait – la plus muette et "silencieuse" des formes d'art. Dès 1965, Mel Ramsden et Victor Burgin réalisaient des monochromes gris, faisant ainsi écho aux œuvres de Rodtchenko et de Reinhardt censées illustrer l'aboutissement de l'art. (…) Une abondante littérature sur le sujet appliqua des termes aussi variés que nombreux : "peinture silencieuse", "peinture essentielle", "peinture opaque", "peinture fondamentale". Toutes ces définitions retiennent l'idée d'un retour aux origines de la peinture, en posant la question "qu'est-ce que la peinture ?". Pour Alan Charlton, dont l'œuvre consiste, depuis 1972, exclusivement en monochromes gris, ce type de peinture constitue une fin en soi. Mais pour la plupart des artistes, et notamment Burgin et Ramsden, le monochrome représente un *reductio ad absurdum*, au terme de quoi ils peuvent abandonner définitivement la peinture[72] ».

Moins connue, la contribution d'Alan Charlton est particulièrement importante, notamment parce qu'elle implique l'abandon du rituel de l'atelier, auquel Reinhardt attachait encore une grande importance : plus de pinceaux ni de térébenthine ! Désormais, on ne fait plus de peinture du tout (Burgin, Ramsden), ou on ne le fait plus à l'ancienne (Charlton). Dans ce moment critique de son histoire à l'époque où émerge l'art conceptuel convergent deux séries d'innovations, les unes héritées de Marcel Duchamp (avec l'influence notable sur lui des Arts incohérents et, à travers eux, des monochroïdes d'Alphonse Allais[73]), notamment l'abandon du jugement de goût qui, en dernier ressort, traduit un sentiment subjectif de type « j'aime » ou « je n'aime pas », les autres héritées tout particulièrement d'Ad Reinhardt, liées à l'importance donnée au lan-

gage qui devient le lieu propre d'où émergent les inventions, y compris purement picturales. C'est donc la confrontation de la peinture à la fois avec la monochromie et avec le langage qui a piégé la notion de talent, voire du génie créateur, en permettant de penser l'art comme une pratique populaire et démocratique. Chez Bergson, avons-nous écrit, le talent des uns en fait des artistes, tandis que la médiocrité des autres n'en fait que des spectateurs. Mais si l'art est essentiellement une expérience de la pensée – dont il faudrait bien sûr définir les conditions spécifiques pour l'art et son rapport aux formes sensibles –, qui oserait affirmer que les artistes ont une capacité de penser plus grande que d'autres ? C'est plutôt le contraire qui a souvent été – et est encore – affirmé, comme le rappelle Marcel Duchamp.

Je m'intéressais aux idées – et pas simplement aux produits visuels. Je voulais remettre la peinture au service de l'esprit. Et ma peinture fut, bien entendu, immédiatement considérée comme « intellectuelle », « littéraire ». (…) Voilà la direction que doit prendre l'art : l'expression intellectuelle, plutôt que l'expression animale. J'en ai assez de l'expression « bête comme un peintre[74] ».

« C'est plutôt dans la conception du travail que je me sens créatif[75] », concède à son tour Bernard Brunon. N'oublions pas que *Discours de la méthode* de Descartes (1637), qui inaugure l'époque moderne de la pensée, commence par cette remarque, sans doute insuffisamment mise en valeur : « Le bon sens est la chose la mieux partagée : car chacun pense en être si bien pourvu, que ceux même qui sont les plus difficiles à contenter en toute autre chose, n'ont point coutume d'en désirer plus qu'ils en ont[76] ». Si le bon sens désigne la capacité de tout humain à penser, se trouve alors légitimée l'idée selon laquelle tout être humain est artiste, du moins potentiellement, ce qu'affirme Joseph Beuys dans les années 1970 à travers sa conception de la sculpture sociale. Tous les éléments artistiques et conceptuels sont alors réunis afin que l'on puisse penser à nouveaux frais la réconciliation de l'art et de la vie, projet qui hante l'art depuis la fin du XIX^{e} et tout au long du XX^{e} siècle.

La peinture dans la vie

Un tel projet a été envisagé et pratiqué de diverses manières depuis les Arts incohérents qui, par exemple, organisaient les expositions sur les pages des journaux[77] ; l'utilisation par les artistes des publications peu chères, qui renoncent au tirage limité des techniques d'impression graphique traditionnelle, s'est considérablement développée comme une possibilité forte, à partir des années 1960 (Ed Ruscha, Dieter Roth, Daniel Spoerri). Le design, en particulier en jeune Union soviétique (la chaise pliante dessinée par Aleksander Rodchenko ou les mobiliers multifonctions, les tribunes pour les orateurs politiques, les postes de radio dans les rues, les trains et bateaux de propagande, le design graphique, par exemple les livres illustrés de multiplication pour les enfants, sans parler d'affiches et de typographie constructiviste, etc.) portait un projet utopique, avant d'être récupéré par l'industrie, puis par le marketing, notamment via Bauhaus. D'autres tentatives expérimentaient avec le théâtre populaire (Anatoli Lounatcharski, encore la révolution d'Octobre) ou avec la fête, dont les happenings et les performances semblaient poursuivre la tradition, ou, plus récemment, prendre la forme d'enquêtes menées par les artistes-chercheurs. Et la liste est loin d'être exhaustive. Qu'en est-il de la peinture dans l'espace du quotidien ?

Une lignée conduit de la caricature du XIX^{e} siècle (Honoré Daumier, Gustave Doré) aux muralistes mexicains du début du XX^{e} siècle (Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros), en passant par l'expressionnisme et le surréalisme, et jusqu'au graffiti (les gangs à Los Angeles[78] à Michel Basquiat) ; dans la présente édition de la galerie, nous présentons un segment de cette lignée, qui nous paraît faire sens, et qui va d'Ad Reinhardt, illustrateur de presse, à Ernest T. et Laurent Marissal.

En lançant le projet de That's Painting Productions[79], Bernard Brunon, lui, fait référence à un autre aspect du travail d'Ad Reinhardt, notamment à la façon dont la peinture est devenue

Sztuka i Dokumentacja nr 33 (2025) | *Art and Documentation* no. 33 (2025) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

chez lui essentiellement un objet de réflexion. Bien sûr, tout le monde – « avec quelques exceptions », comme disait Reinhardt – serait capable de repeindre les murs en blanc, mais – s'interroge Bernard Brunon – « à quoi cela servirait-il [dans l'art] si ce travail était détaché de toute la réflexion qui (…) y a conduit ?[80] ». Reinhardt, lui, tire encore une autre conséquence de sa façon impersonnelle de peindre en posant la question de l'auteur : à qui attribuer la paternité des tableaux noirs lorsque la notion de talent artistique n'est plus opératoire ? C'est dans ce contexte que la devise de That's Painting Productions : « Moins il y a à voir, plus il y a à penser », prend tout son sens, en suggérant une complicité non avouée entre la notion de talent et celle de droit d'auteur.

Cette peinture est ma peinture si c'est moi qui la peins.

Cette peinture est ta peinture si c'est toi qui la peins.

Cette peinture est la peinture de quelque peintre que ce soit.

Cette peinture est la peinture de quiconque, avec quelques exceptions.

Cette peinture est personnelle, impersonnelle, transpersonnelle[81].

Certes, tout être humain est – potentiellement – artiste, mais, en réalité, il y a des exceptions, notamment parce qu'il faut assumer une telle potentialité, c'est-à-dire vouloir la faire passer du possible au réel. Or, comme Ménon dans le dialogue éponyme de Platon, qui ne peut comprendre Socrate (car il ne fait pas d'effort pour le faire ou il ne le désire ni ne le veut tout simplement pas), tout un chacun ne se revendique artiste, alors que Reinhardt a conduit la peinture au point où elle est à la fois « personnelle » (objet du désir et de la réflexion), « impersonnelle » (chacun peut en faire une pratique populaire) et « transpersonnelle » (la signature n'a plus le même sens qu'autrefois, la notion d'auteur doit être repensée). That's Painting Productions, avec tous les doutes que ce projet peut susciter concernant les statuts respectifs de l'artiste-chef-d'entreprise et des employés-peintres, permet de faire avancer l'analyse de toutes ces notions une fois l'art confronté avec les réalités brutes de la vie sociale, économique et culturelle.

Sur un autre point encore, le projet de Bernard Brunon fait progresser la réflexion sur l'art confronté à l'utopie de sa fusion avec la vie, à savoir sur la question de l'objet dans l'art. Son entreprise est celle de services, et elle ne produit pas d'objets à proprement parler. Avec ce projet, l'art bascule d'objets vers les usages. Certes, peindre et repeindre les maisons n'a rien d'immatériel ; la dématérialisation de l'objet d'art, prônée par Lucy R. Lippard et John Chandler[82], s'est avérée être une impasse, tant théorique (les ambiguïtés de la commercialisation des idées) que pratique (œuvres-protocoles). Aussi fine soit-elle, « une couche d'acrylique sur placoplâtre » est de la matière et rien d'autre. Mais Bernard Brunon fait une distinction entre peindre un appartement et peindre un volet : « si je peignais un volet (…) je retomberais dans la situation où je ferais des objets, et je retomberais dans le marché de l'art, ce qui est une des choses dont j'essaie de m'éloigner[83] ». Les œuvres ne sont donc plus, comme elles pouvaient l'être chez les conceptualistes, des objets immatériels, mais des non-objets-matériels, que les commanditaires n'adorent pas comme des fétiches car ce sont des non-objets d'usage quotidien, et qui ne sont pas déplaçables d'une galerie à une autre, vendables sur le marché de l'art, ou imitables par une copie. En revanche, pour celles et ceux qui ont reconnu en elles de l'art, ces usages peuvent susciter la possibilité d'en faire une pratique courante, et à ce titre provoquer une avalanche de débats sur l'art. Ainsi Bernard Brunon libère-t-il l'art de l'objet, sans se perdre dans les ambiguïtés d'une dématérialisation des pratiques artistiques, qu'il se soit agi de la considérer comme la durée d'une action dans la performance ou comme de l'information, comme on disait à l'époque, c'est-à-dire comme de la pensée.

Enfin, cela mérite d'être signalé, ce déplacement de l'art vers la sphère des services et de la pensée permet de revenir à la conception antique de l'art comme un faire d'après des règles, *techné*, en réintroduisant la notion de compétences spéci-

fiques du peintre, sans pour autant réduire l'art à l'artisanat, mais surtout sans évoquer le talent de l'artiste comme une compétence unique et exceptionnelle, réservée à l'élite à travers laquelle « nature donne à l'art ses règles ». Cela pourrait s'avérer important pour la défense de l'art comme une pratique populaire, car son caractère arbitraire et élitiste est incompatible avec les valeurs démocratiques. La notion de talent est sans doute le frein le plus important pour faire admettre que l'art puisse être démocratisé. L'expression peut-être la plus explicite de cette possibilité se trouve dans cette remarque de Bernard Brunon qui évoque les rencontres avec les personnes qui, au départ, sont de simples clients s'adressant à son entreprise pour demander la réfection de leur appartement ou maison. « C'est un aspect qui est très intéressant. Pour moi, ça fait partie intégrante du travail. Ça dépasse de loin la peinture, et met en jeu tout un champ d'activités, couvrant toute une gamme de relations humaines. Certains de mes clients sont devenus des amis[84] ». On est en droit d'en déduire non seulement qu'une fois introduits dans les « secrets » du projet artistique, ils l'ont apprécié et accepté, en se rendant compte qu'ils ont reçu « de l'or » pour le prix d'une simple commande commerciale, mais encore – et c'est bien plus important – ils seront inévitablement un jour ou l'autre tenus à prendre la main sur la suite de l'œuvre de That's Painting Productions. En effet, *repeindre* les bâtiments de temps en temps est une nécessité pratique, surtout à Houston où le climat cause une dégradation plus rapide qu'ailleurs de ses œuvres, on l'a vu ; celles-ci ne sont pas faites pour être conservées dans des musées ou des collections privées. Mais l'entreprise a été fermée en 2016 afin que l'artiste puisse bénéficier de la retraite. Lorsque qu'un tel besoin de rénovation se présentera, personne n'hésitera à *repeindre* ou à *faire repeindre* les appartements et les bâtiments *peints* par That's Painting Productions, tandis que personne n'a, à ma connaissance, osé *repeindre* les peintures noires après la mort d'Ad Reinhardt. Celles et ceux qui ont pris conscience du statut de ce travail comme art – appelons-les des amis du peintre – se mettront, *volens nolens* – en position d'artistes. C'est peut-être à ce moment-là que commence la véritable pratique populaire de la peinture. Peindre[3] repose essentiellement sur la possibilité de repeindre.

Conflit d'interprétations

Pour analyser la position que le projet de Bernard Brunon « affirme dans l'histoire de l'art[85] », la présente exposition des éléments de cette histoire n'est qu'une organisation des faits, parmi bien d'autres présentations possibles, avec – inévitablement – des conflits possibles d'interprétations. Après les conclusions de la nôtre, il est intéressant d'évoquer deux autres interprétations-en-conflit, pour ainsi dire, dans la mesure où les deux artistes qui en sont auteurs, sont également présents dans cette édition de la Galerie du Document d'Artiste. Il paraît que Leibniz aurait écrit dans une lettre à un ami que, selon lui, tout ce que disent les philosophes est vrai sauf ce qu'ils disent les uns des autres ; c'est logique, y compris pour les artistes, car les enjeux de leurs lectures d'autres artistes est en même temps la défense de leurs propres positions.

Ainsi claude rutault a refusé de rencontrer Bernard Brunon en 2002, alors que celui-ci avait été embauché par la ING Bank, propriétaire d'une œuvre de rutault, la d/m en forme de diptyque orange et vert. Suite au déménagement des collections de la banque dans les nouveaux locaux à La Défense, Yvon Nouzilles a arrangé la commande à That's Painting Productions dans le cadre de laquelle les pièces de rutault devaient être repeintes… mais celui-ci a catégoriquement refusé de rencontrer Bernard Brunon qui souhaitait discuter avec lui de ce projet[86]. Les raisons semblent faciles à comprendre : claude rutault voulait avoir la maîtrise totale de ses œuvres, les conditions de leurs réalisations par les acheteurs étant définies avec toutes les précisions nécessaires par les contrats de vente, tandis que la notion d'artiste, son statut et son caractère éventuellement transi-

tionnel (« amis du peintre ») sont remis en jeu par That's Painting Productions ; nous l'avons suggéré ci-dessus à propos du droit d'auteur en absence de la notion de talent.

Une autre critique est venue de la part de Laurent Marissal, qui l'avait invité à « parler à ses étudiants d'histoire de l'art dans la petite école privée où il enseignait » ; Marissal a par la suite postulé auprès de That's Painting Productions, ce au moment où Bernard Brunon travaillait sur un projet de collaboration avec Céline Ahond. Situation en miroir par rapport à la précédente : rutault a dû considérer que la proposition de Bernard Brunon allait parasiter son travail de peintre, Marissal, lui, s'est vu refuser le poste dans l'entreprise de Bernard Brunon, qui préférait éviter le parasitage de son projet à lui[87]. Pour Bernard Brunon, l'intégration de son projet comme une « entreprise d'artiste » (Pascal Beausse, Yann Toma, Stephen Wright) était une reconnaissance à double tranchant. D'une part, en effet, il a pu en bénéficier, par exemple, comme invité d'honneur au Colloque international *Art & Services* aux Salines Royales d'Arc et Senans en 2013. Mais, d'autre part, il a été entraîné sur un terrain qui n'était pas véritablement le sien, à savoir la réflexion sur l'économie de l'art via, précisément, le concept de l'« entreprise d'artiste ». La question de savoir s'il est pertinent de considérer That's Painting Productions comme une « entreprise d'artiste » doit être tranchée à l'aide d'une autre organisation des données de l'histoire de l'art.

On voit dans cette double critique, interprétations par les faits, que le projet de l'entreprise de peinture en bâtiment comme projet d'art peut être lu à la lumière de divers récits de l'histoire de l'art. Celui qui est implicite du refus de claude rutault nécessiterait un exposé de l'évolution conjointe des notions d'artiste, de peintre et d'auteur, et celui de Laurent Marissal du rapport de l'art et de l'économie du point de vue de l'art comme activité désaliénée et désaliénante. La nôtre proposait une déduction historique de l'évolution formelle de la peinture et des conséquences intellectuelles qu'elle a entrainées. Le degré de pertinence de chacune de ces lectures n'est donc pas une affaire subjective, mais celle d'une fiction narrative que l'on choisit pour organiser les faits (œuvres, déclarations, échanges, références imaginaire et philosophiques, toile de fond culturel, etc.), fiction qui, elle, s'explique par l'engagement de l'interprète dans la réalité.

Notes

[1] Bernard Brunon, *That's Painting Productions, cat. d'exposition à la Sorbonne Artgallery, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2018, p. 43.*

[2] Peindre pour être artiste-peintre.

[3] Peindre son appartement ou être peintre en bâtiment.

[4] « Mon travail de peintre en bâtiment est devenu mon travail d'artiste », Bernard Brunon, « Introduction », dans *THAT'S PAINTING Productions*, Amsterdam, Roma Publications, 2008, p. 69.

[5] Bernard Brunon, « Interview I, par Michael Kosch », cat. d'exposition à la Art Guys Gallery, Houston, 1993, reproduit dans *THAT'S PAINTING Productions*, Amsterdam, Roma Publications, 2008, p. 73-75.

[6] En reprenant l'idée duchampienne de « ready made color », Antoine Perrot a réalisé un travail remarquable sur l'empiètement du *marketing industriel sur la « poésie » des couleurs, depuis le futurisme jusqu'à la quasi disparition de la nomenclature traditionnelle des couleurs des rayons des magasins. On n'achète plus la peinture jaune mais Bahama Yellow, pas la violette mais bergamote, pas la orange mais cocktail, etc. Voir par exemple : Leszek Brogowski, « Traduire la couleur », Art presence*, n°46, avril-mai-juin 2003, p. 2-30.

[7] Brunon, « Interview I, par Michael Kosch », *loc. cit.*, p. 89.

[8] « An Interview with Ad Reinhardt » par Bruce Glaser, 1966-1967, dans *Art-as-Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt*, Barbara Rose (ed.), Berkeley / Los Angeles, University of California Press, 1975, p. 13.

[9] Brunon, « Interview I, par Michael Kosch », *loc. cit.*, p. 77.

[10] *Ibid.*, p. 79.

[11] *Ibid.*, p. 79.

[12] *Ibid.*, p. 80.

[13] *Ibid.*, p. 79.

[14] *Ibid.*, p. 75.

[15] Georg W. F. Hegel, *Leçons sur la philosophie de l'histoire, trad. J. Gibelin, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 1979, p.* 27.

[16] Brunon, « Interview I, par Michael Kosch », *loc. cit.*, p. 84.

[17] *Ibid.*, p. 79.

[18] *Ibid.*, p. 79.

[19] E-mail de Bernard Brunon du 21.02.2025 ; dans les archives de l'auteur.

[20] Brunon, « Interview I, par Michael Kosch », *loc. cit.*, p. 84.

[21] *Ibid.*, p. 81.

[22] Les documents communiqués par Bernard Brunon à l'auteur.

[23] Svetlana Alpers. *L'Atelier de Rembrandt. La liberté, la peinture et l'argent*, Paris, nrf/Gallimard, 1988 ; Svetlana Alpers, *La Création de Rubens*, Paris, nrf/Gallimard, 1996 ; Judith Banhamou-Huet, *Les Artistes ont toujours aimé l'argent. D'Albrecht Dürer à Damien Hirst*, Paris, Grasset, 2012.

[24] Sol LeWitt, "Doing Wall Drawings" (1971), dans *Sol LeWitt*, cat. d'exposition, New York, The Museum of Modern Art, 1978, p. 169.

[25] Jésica Martí Egea, María Antonia Argelich, « Comment attribuer une œuvre à un artiste : un dilemme récurrent », *The Conversation*, 7 juin 2023, en ligne.

[26] Brunon, « Interview I, par Michael Kosch », *loc. cit.*, p. 81.

[27] *Ibid.*, p. 87.

[28] Leszek Brogowski, « L'art, l'esthétique et le travail des livres. Manifeste scientifique », Sans niveau ni mètre. Journal du Cabinet du livre d'artiste, n°13, 2010, p. 9-13. En ligne : halshs-00624584v1.

[29] E-mail de Bernard Brunon du 1.05.2025 ; dans les archives de l'auteur.

[30] Brunon, « Interview I, par Michael Kosch », *loc. cit.*, p. 84.

[31] *Ibid.*, p. 87.

[32] *Ibid.*, p. 87.

[33] *Ibid.*, p. 77.

[34] Karl Marx, *Théories sur la plus-value*, trad. coll., Paris, Éditions sociales, 1974, tome I, p. 469-470.

[35] Karl Marx / Friedrich Engels, *L'Idéologie allemande* [vers 1846], trad. Henri Auger, Gilbert Badia, Jean Baudrillard, Renée Cartelle, Paris, Éditions sociales, 1968, p. 102.

Sztuka i Dokumentacja nr 33 (2025) | *Art and Documentation* no. 33 (2025) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

[36] Brunon, « Interview I, par Michael Kosch », *loc. cit.*, p; 86.

[37] *Ibid.*, p. 75.

[38] La réédition des œuvres sous cette forme est l'objet englobant de la thèse qu'Aurélie Noury rédige sous ma direction à l'université Rennes 2.

[39] Brunon, « Interview I, par Michael Kosch », *loc. cit.*, p. 75.

[40] *Ibid.*, p. 85.

[41] *Ibid.*, p. 88.

[42] Pascal Beausse, « Bernard Brunon : peintre & manager », dans *THAT'S PAINTING Productions*, *op. cit.*, p. 112.

[43] Stephen Wright, « Le double statut ontologique de l'entreprise artistique », dans *Les Entreprises critiques/Critical Companies*, sous la dir. de Y. Toma et R. M. Barrientos, Saint-Étienne, Cité du Design éditions, 2008, p. 102.

[44] Brunon, « Interview I, par Michael Kosch », *loc. cit.*, p. 86.

[45] *Ibid.*, p. 87.

[46] *Ibid.*, p. 90.

[47] *Ibid.*, p. 76.

[48] *Ibid.*

[49] Bernard Brunon, « Un entretien avec Pascale Beausse » (2007), *loc. cit.*, p. 96.

[50] Beausse, « Bernard Brunon : peintre & manager », *loc. cit., p. 109. La référence implicite à l'ouvrage d'Henri Lefebvre permet de rappeler la définition du capital, qui est liée à la possession « des moyens (sociaux) de production » et non pas à une forme juridique de l'entreprise ou à sa participation à l'économie. Henri Lefebvre, La Critique de la vie quotidienne*, Paris, Grasset, 1947, p. 94 (*passim*).

[51] Brunon, « Un entretien avec Pascale Beausse » (2007), *loc. cit.*, p. 93.

[52] Brunon, « Interview I, par Michael Kosch », *loc. cit.*, p. 75.

[53] Ad Reinhardt, « [Five Stages of Reinhardt's Timeless Stylistic Art-Historical Cycle] » (1965), dans *Art-as-Art. op. cit.*, p. 10. C'est notamment dans mon livre *Ad Reinhardt. Peinture moderne et responsabilité esthétique*, Chatou, Éd. de la Transparence, 2011, que j'ai analysé le paradoxe de l'approche structurale, et donc intemporelle, de la périodicité historique.

[54] Henri Bergson, *Le Rire* [1901], Paris, P.U.F., 1941, p. 115.

[55] Brunon, « Interview I, par Michael Kosch », *loc. cit.*, p. 88.

[56] Maurice Denis, « Définition du néo-traditionnisme » (1890), dans *Du symbolisme au classicisme. Théories.*, Paris, Hermann, 1964, p. 33.

[57] Camille Pissarro, Lettres à son fils Lucien, Paris, Albin Michel, 1950, lettre du 6 février 1896, p. 398.

[58] Aristote, *Traité de l'âme*, 418c et sv.

[59] Ludwig Wittgenstein, Études préparatoires à la 2^{d} *partie des Recherches philosophiques* (1948-1949), trad. G. Granel, Mauvezin, T.E.R., 1985, § 433, p. 156.

[60] Erwin Panofsky, « Contribution au problème de la description d'œuvres appartenant aux arts plastiques et à celui de l'interprétation de son contenu » (1931), dans *La Perspective comme forme symbolique*, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », 1975, p. 240.

[61] Gertrude Stein, *Autobiographie d'Alice Toklas*, trad. B. Faÿ, Paris, Gallimard, coll. « Imaginaire », 2016, p. 55.

[62] *Ibid.*, p. 61.

[63] Wittgenstein, *Études préparatoires…*, *op. cit.*, § 677, p. 226.

[64] Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques, trad. F. Dastur, M. Élie, J.-L. Gautero, D. Janicaud, E. Rigal, Paris, nrf/ Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 2004, II-xi, p. 279.*

[65] E-mail de Bernard Brunon du 4.01.2025, dans les archives de l'auteur.

[66] Laurence Corbel, *Le Discours de l'art. Écrits d'artistes 1960-1980, Rennes, PUR, coll. « Æsthetica », 2013.*

[67] Immanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, 1790, *trad. A. Renaut, Paris, Aubier, coll. « Bibliothèque philosophique », 1995,* § 46, p. 293.

[68] « Questions à Stella et Judd », interview par Bruce Glaser, dans *Regards sur l'art américain des années soixante*, Claude Gintz (éd.), Paris, Éditions Territoires, 1979, p. 58.

[69] Jean-François Lyotard, *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 271.

[70] Ad Reinhardt, [« Abstraction vs. Illustration »], 1943, dans *Art-as-Art. op. cit.*, p. 49.

[71] Ad Reinhardt, « [The Black-Square Paintings] », 1963, dans *Art-as-Art. op. cit.*, p. 82-83, fragment de 1961.

[72] Tony Godfrey, *L'Art conceptuel,* trad. Nordine Haddad, Paris, Phaidon Press, 2003, p. 173 et 175.

[73] Denys Riout, *La Peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre*, Nîmes, J. Chambon, 2003.

[74] Marcel Duchamp, « Propos », dans *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2013, p. 188 et 191.

[75] Brunon, « Interview I, par Michael Kosch », *loc. cit.*, p. 88.

[76] René Descartes, *Discours de la méthode* (1637), Paris, Flammarion, coll. « GF », 1966, p. 33.

[77] Cf. « Exposition des Arts incohérents », Lutèce. Journal littéraire, politique, hebdomadaire, 26.10-2.11, 1883, reproduite dans *Arts incohérents. Académie du dérisoire*, cat. d'exposition au musée d'Orsay, Paris, RMN, 1992, p. 32.

[78] Susan A. Phillips, *Wallbangin'. Graffiti and Gangs in L.A.*, Chicago, London, The University of Chicago Press, 1999.

[79] That's Painting Productions est donc acte de foi en la peinture, toujours et encore, alors que la mort de celle-ci est encore une fois annoncée dans le contexte de l'art conceptuel, on l'a vu. Diverses expériences plus récentes ont montré que l'on était encore loin de l'épuisement définitif de la peinture comme une discipline emblématique de l'art moderne. On pourrait mentionner sa pratique avec les matériaux et peintures industrielles (théorisée par Antoine Perrot, voir ci-dessus note 6), certains travaux de Copyleft d'Antoine Moreau (une toile qui passe de la main à la main pour être repeinte), ou encore les monochromes imprimés dans les livres d'artistes (voir : Leszek Brogowski, Aurélie Noury, « Entre l'impression et l'imprimé : éditorialiser le monochrome », Sans niveau ni mètre. Journal du Cabinet du livre d'artiste, n°51, septembre-novembre 2019, p. 1, en ligne.)

[80] E-mail de Bernard Brunon du 1.05.2025, *loc. cit.*

[81] Reinhardt, « Abstract Painting, Sixty by Sixty Inches Square », 1960, dans *Art-as-Art*, *op. cit.*, p. 84.

[82] Lucy R. Lippard et John Chandler, « The Dematerialization of Art », *Art International*, vol. XII/2, 1968, p. 31-36.

[83] Brunon, « Interview I, par Michael Kosch », *loc. cit.*, p. 90.

[84] *Ibid.*, p. 89.

[85] *Ibid.*, p. 75 ; cité ci-dessus.

[86] E-mail de Bernard Brunon du 21.02.2025, *loc. cit.*

[87] *Ibid.*

Bibliographie de Bernard Brunon

Luminy, page de catalogue, exposition Luminy à l'ARC, Paris, 1976.

Leon il avait plus de papier, page de catalogue, exposition ADDA aux Centres Fontblanche, Martigues, 1977.

THAT'S PAINTING Productions, interview par Michael Kosch dans le catalogue de l'exposition That's Painting à la Art Guys Gallery, Houston, 1993, reproduit dans *THAT'S PAINTING Productions*, Amsterdam, Roma Publications, 2008.

REFECTION/REFLECTIONS, essai pour le catalogue de l'exposition *That's Painting* à TokyoEat, Palais de Tokyo, Paris, 2003.

The Worst Piece of Art, un article paru dans la revue en ligne Glasstire, Houston, 2010.

Antoine Lefebvre, une mise à jour de l'interview de 2013 publié dans OUTSIDERS, Paris 2017. Autoédition d'Antoine Lefebvre.

Sortir du cadre, essai dans le catalogue That's Painting, exposition à la Sorbonne ArtGallery, Paris, 2017.

Peinture sans titre, ma contribution à la publication de Christophe Viart, les Presses du réel, 2019.

Quand la peinture déborde, interview avec Yann Toma publié dans Ce que disent les peintres : faire peinture, L'Harmattan, Paris, 2022.

*

Je remercie Jean-Baptiste Farkas qui, à travers ses recherches doctorales, m'a fait découvrir le travail de Bernard Brunon.

ILUSTRACJE
ILLUSTRATIONS

Podpisy pod zdjęciami nie zawierają tytułów obrazów, ponieważ w większości o nich zapomniałem. Początkowo tytuły, podobnie jak podpis, były ważne dla umiejscowienia dzieła w ramach działalności artystycznej. Jednak, gdy już rozpoznałem tę działalność jako taką, tytuły wydawały się zbędne i niekoniecznie je zachowywałem.

La légende des photos ne reprend pas le titre des peintures, car je les ai pour la plupart oubliées. Le titre était important au départ, tout comme la signature, pour inscrire le travail dans une production artistique. Mais lorsque cette activité a été reconnue comme telle, le titre m'a paru superflu, et je ne les ai pas forcement conservés.

1

2

3

4

5

6

1. Galeria Art Guys, W. 22nd St., Houston, Teksas, 1993 [pierwsza wystawa That's Painting]
2. Rezydencja prywatna, Fiesta Lane, Houston, Teksas, 1997
3. Teatr Clay, Fillmore St., San Francisco, Kalifornia, 1998 [jedno z amerykańskich kin sieci Landmark Theaters]. That's Painting namalowało obrazy w pięciu kinach: trzech w rejonie Zatoki San Francisco, jednym w Houston i jednym w Dallas
4. Teatr Clay, Fillmore St., San Francisco, Kalifornia, 1998
5. Szkoła Episkopalna św. Szczepana, Alabama St., Houston, Teksas, 1999
6. Blanc Maribor, Umetnostna Gelerija, Maribor, Słowenia, 2001 [wystawa Déplacement à Maribor artystów z paryskiej galerii Le Sous-sol]

1. Art Guys Gallery, W. 22nd St., Houston, TX, 1993 [première exposition de That's Painting]
2. Résidence privée, Fiesta Lane, Houston, TX, 1997
3. Clay Theater, Fillmore St., San Francisco, CA, 1998 [un des cinémas de la chaîne Landmark Theaters aux Etats Unis. That's Painting a peint cinq des leurs cinémas, trois dans la région de San Francisco, un à Houston et un à Dallas]
4. Clay Theater, Fillmore St., San Francisco, CA, 1998
5. St. Stephen Episcopal School, Alabama St., Houston, TX, 1999
6. *Blanc Maribor*, Umetnostna Gelerija, Maribor, Slovénie, 2001[exposition *Déplacement à Maribor* des artistes de la galerie parisienne Le Sous-sol]

Sztuka i Dokumentacja nr 33 (2025) | *Art and Documentation* no. 33 (2025) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

7. claude rutault d/m, ING Bank, La Défense, Paryż, 2002 [malowanie zielonej i pomarańczowej ściany na dwóch różnych piętrach]
8. *Back to White*, wystawa/performance, Texas Gallery, Houston, Teksas, 2003 [po wystawie Chucka Close'a, dla którego That's Painting pomalowało ściany na szaro]
9. *Back to White*, wystawa/performance, Texas Gallery, Houston, Teksas, 2003
10. Wystawa *Amalgama*, Muzeum Sztuki Współczesnej, Houston, Teksas, 2004 [odmalowanie ścian na biało po wystawie Kathariny Grosse]
11. Prywatna rezydencja, Arlington St., Houston, TX, 2006
12. Art Guys Studio, Knox St., Houston, TX, 2006 [w ich nowym studiu]

7. Claude Rutault d/m, ING Bank, La Défense, Paris, 2002 [peinture d'un mur vert et d'un mur orange sur deux étages différents]
8. *Back to White*, exposition/performance, Texas Gallery, Houston, TX, 2003 [après une exposition de Chuck Close pour qui That's Painting avait peint les murs en gris]
9. *Back to White*, exposition/performance, Texas Gallery, Houston, TX 2003
10. Exposition *Amalgama*, Contemporary Art Museum, Houston, TX, 2004 [remise en blanc des murs après une exposition de Katharina Grosse]
11. Résidence privée, Arlington St., Houston, TX, 2006
12. Art Guys Studio, Knox St., Houston, TX, 2006 [dans leur nouvel atelier]

13. Prywatna rezydencja, La Fonte St., Houston, TX, 2007
14. Prywatna rezydencja, La Fonte St., Houston, TX, 2007
15. Prywatna rezydencja, Bartlett St., Houston, TX, 2007 [ostatni obraz ukończony w Houston przed przeprowadzką do Los Angeles]
16. Prywatna rezydencja, Artemisia, Los Angeles, CA, 2007 [renowacja elewacji domu w stylu Arts & Crafts w Los Angeles we współpracy z firmą Home Front]
17. Prywatna rezydencja, Wilton St., Los Angeles, CA, 2008
18. Prywatna rezydencja, Wilton St., Los Angeles, CA, 2008

13. Résidence privée, La Fonte St., Houston, TX, 2007
14. Résidence privée, La Fonte St., Houston, TX, 2007
15. Résidence privée, Bartlett St., Houston, TX 2007 [la dernière peinture réalisée à Houston avant le déménagement à Los Angeles]
16. Résidence privée, Artemisia, Los Angeles, CA 2007 [restauration de l'extérieur d'une maison de style Arts & Crafts à Los Angeles avec la compagnie Home Front]
17. Résidence privée, Wilton St., Los Angeles, CA, 2008
18. Résidence privée, Wilton St., Los Angeles, CA, 2008

Sztuka i Dokumentacja nr 33 (2025) | *Art and Documentation* no. 33 (2025) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

19

20

21

22

23

24

19. Prywatna rezydencja, N. Lake Ave., Altadena, Kalifornia, 2014
20. Prywatna rezydencja, N. Lake Ave., Altadena, Kalifornia, 2014
21. Prywatna rezydencja, Clinton Place, Beverly Hills, Kalifornia, 2016 [ostatni obraz ukończony w Los Angeles przed przejściem na emeryturę]
22. Prywatna rezydencja, Clinton Place, Beverly Hills, Kalifornia, 2016
23. Obraz na wystawę *Making Use, Life in Postartistic Times*, msn w Warszawie, 2016
24. *That's Painting*, ilustracja Krzysztofa Pydy na wystawę *Making Use, Life in Postartistic Times*, msn w Warszawie, 2016

19. Résidence privée, N. Lake Ave., Altadena, CA, 2014
20. Résidence privée, N. Lake Ave., Altadena, CA, 2014
21. Résidence privée, Clinton Place, Beverly Hills, CA 2016 [la dernière peinture réalisée à Los Angeles avant mon départ en retraite]
22. Résidence privée, Clinton Place, Beverly Hills, CA 2016
23. Peinture pour l'exposition *Making Use, Life in Postartistic times*, MOMA Warszawie, Varsovie, 2016
24. *That's Painting*, Illustration de Krzystof Pyda pour l'exposition *Making Use, Life in Postartistic Times*, MOMA Warszawie, Varsovie, 2016

Practicing a form of painting freed from representation might seem to be rather limited formally. But it is very rich conceptually. First of all, the work and its end product do not belong to the realm of aesthetics, but to that of ethics. Abandoning the picture allows one to go beyond the formal level which can be very limiting, and opens onto other fields, such as economics and sociology. Art becomes an integral part of life.

"Though art practice exists today in a proliferation of different forms, far removed from the conventions of the fine-arts tradition and the art world, That's Painting is perhaps unique in remaining linked to painting as a genre."
Stephen Wright

"You must be the change you wish to see in the world."
Ghandi

Many years ago a Zen philosopher wrote:
"Painting a beautiful picture is simple. First become a beautiful person, then paint naturally."

That's Painting offers services on renovations and restorations, murals special finishes and color consultations.

CSLB License C33 #950284
Certified EPA Lead Renovator

Contact in Europe:
Valérie Barot, APDV
valerie.barot@free.fr

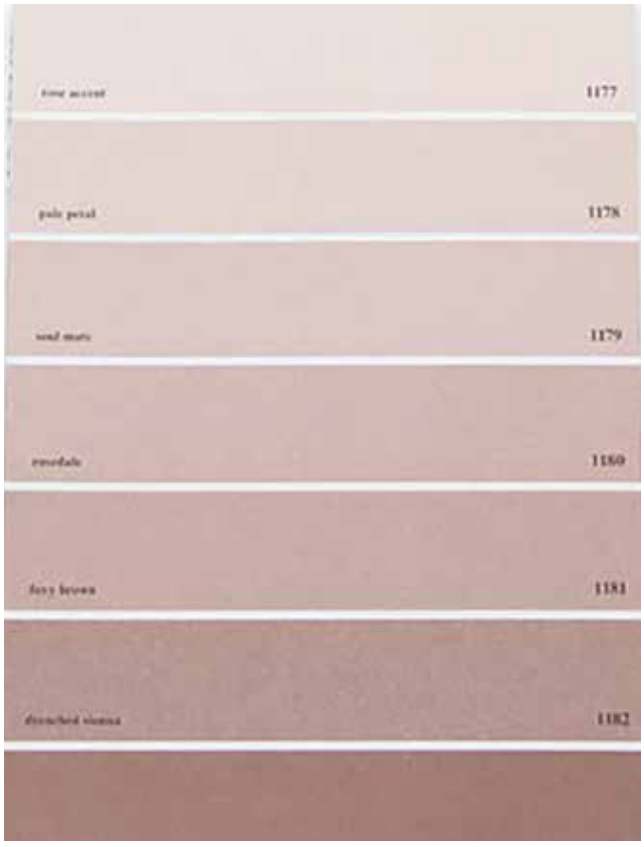
Contact in America:
Bernard Brunon
213-509-5092
bernard@thatspainting.com
www.thatspainting.com
bernardbrunon.com

THAT'S PAINTING

With less to look at,

there's more to think about

25



25. Druga wersja broszury rozprowadzanej wśród klientów i potencjalnych klientów

25. Deuxième version de la brochure distribuée aux clients et clients potentiels

Bernard Brunon, *THAT'S PAINTING Productions*. Amsterdam: Roma Publications, 2008. Katalog. 15 x 21 cm

Sztuka i Dokumentacja nr 33 (2025) | *Art and Documentation* no. 33 (2025) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

doi:10.32020/ArtandDoc/33/2025/24

SUMMARY

Leszek BROGOWSKI

Bernard Brunon: A Layer of Acrylic Paint on Dry Plaster

Painting has three meanings for Bernard Brunon: To paint in order to be an artist painter; To paint one's apartment or to be a house painter; "My work as a house painter has become my work as an artist," he concludes after resolving this logical syllogism (in his book, *THAT'S PAINTING Productions*, Amsterdam: Roma Publications, 2008, p. 69).

He reached this conclusion at the turn of the 1980s and 1990s. This was a time when conceptual art was beginning to exhaust its creative possibilities, and the widespread return of expressive painting was just around the corner. Brunon's idea is rooted in the work of Ad Reinhardt, also a painter, but a conceptual one, whose tautological statements about the definition of art became the basis for Joseph Kosuth. So, when we speak of painting (both Reinhardt's and Bruno's), we're on conceptual ground. However, it's not just about the definition of art, but about a specific economics of art. Bruno's company, That's Painting Productions, can provide all kinds of services, for residents and gallery owners. It's the same painting, but a different value—artistic and marketable. Because there are things in art that are invisible, like the difference between a house painter and a painter. This is a purely conceptual, semantic difference. Theorists like Stephen Wright have undertaken to unravel the knot of dependencies that Bruno created, seeing in his art a renewed question of the relationship between art and reality, a task set us by Marcel Duchamp and the Dadaists. Just like a ready-made object, painting can be a work identical to a non-work (of art). The novelty in Bruno's concept is not the painting-object, but the role of the viewer, who is to be semantically active, thinking rather than looking. This is also the point where Bruno's concept of painting intersects with Reinhardt's. However, art history, from early modernism and the Incoherents, through geometric abstraction, to minimalists and the post-avant-garde postmodernism, provides evidence of the philosophical dimension of painting, that, contrary to aesthetics, painting is a thinking machine. Laurent Marissal cleverly critiqued Bruno's concept: as an artist, he wanted to work for his company. Bruno refused. Reflections on the dialectic between artistic and labor work end when the creator's individuality and their right to their own creation threaten to be questioned.