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,

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-

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

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

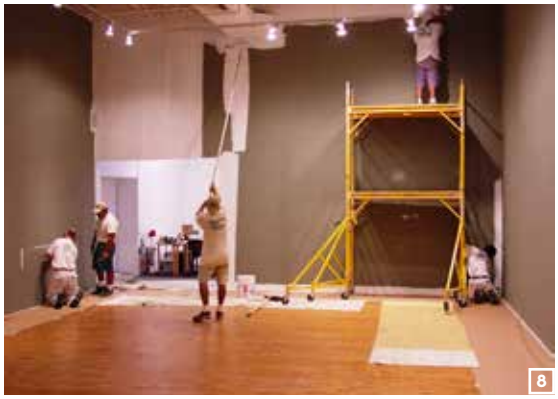
5

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]

7


8

9

10

11

12

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]

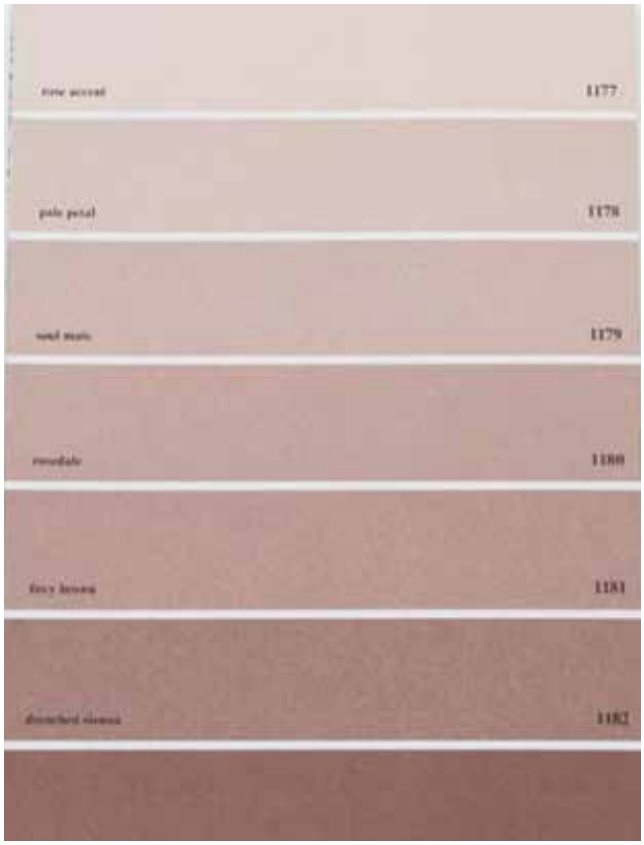
13. Prywatna rezydencja, La Fonte St., Houston, TX, 2007
14. Prywatna rezydencja, La Fonte St., Houston, TX, 2007
15. Prywatna rezydencja, Bartlett St., Houston, TX, 2007 [ostatni obraz ukończony w Houston przed przeprowadzką do Los Angeles]
16. Prywatna rezydencja, Artemisia, Los Angeles, CA, 2007 [renowacja 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. 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



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