doi:10.32020/ArtandDoc/33/2025/20

[TŁUMACZENIE]

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

tłumaczenie Miłosz Wojtyna

II Ibidem.

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

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

Przypisy

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

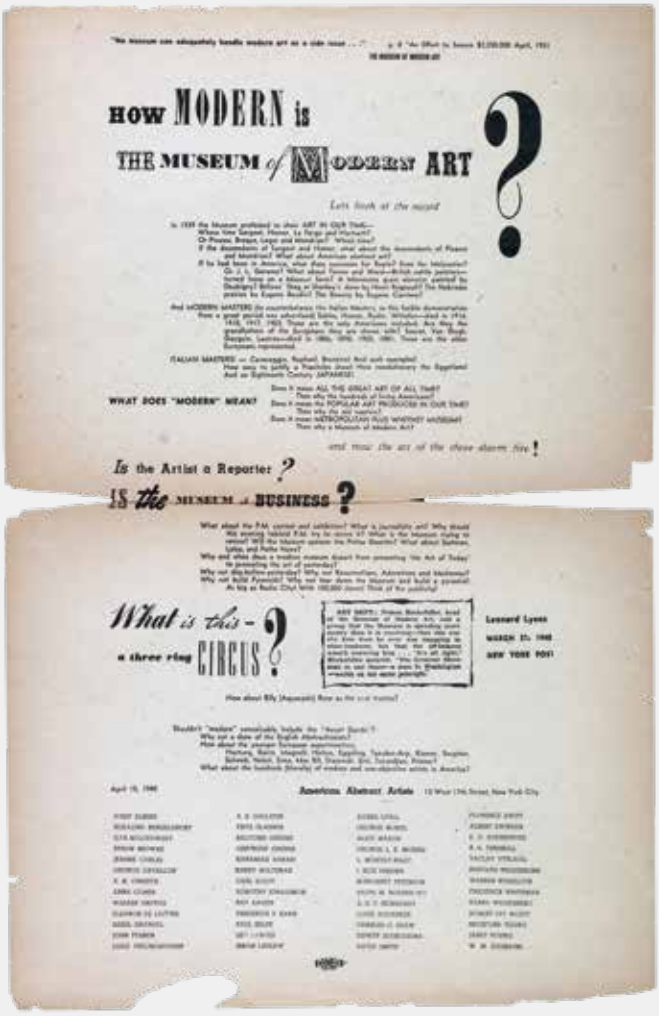
[137] Ibidem, 177

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

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

ilustracje
illustrations

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Nazi War Machine Feeds on Wealth of Nine Nations

HITLER HAD: HITLER TOOK:

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

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

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

3d Degree Put Up to Dewey

Wright Trial Starts Mooday

Police Discount Longshore Feud

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

VLB May Offer Compromise To Avert Coal Mine Strike

Boy, 17, Admits Holdups After Papa Turns Him In

Food Council Planning Fight On Subsidies

Bill to Curb Cartels Urged

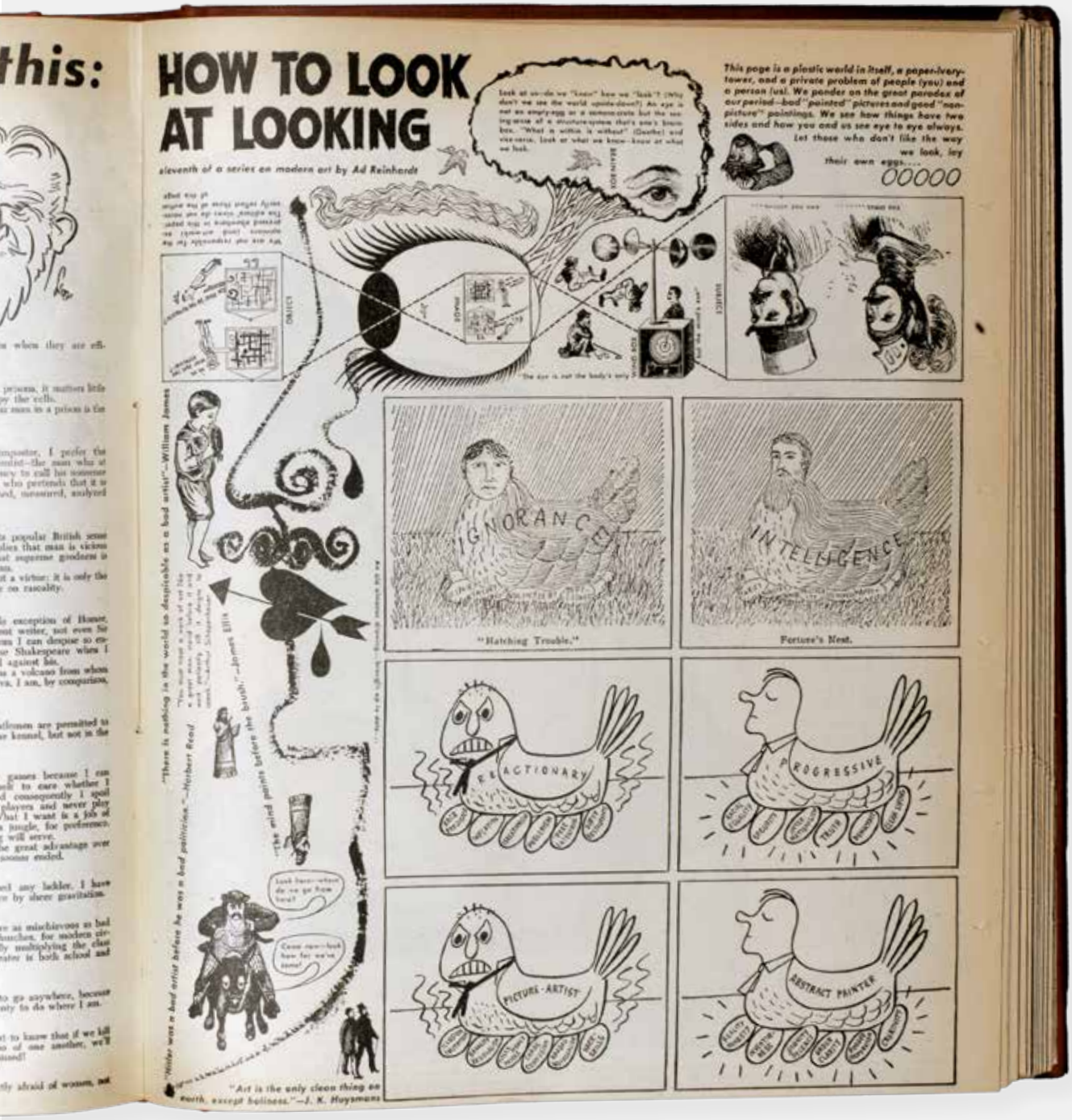
De Marigny Plays Peek-a-Boo

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

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

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

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



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