

*En finir avec le  
fétichisme de l'œuvre,  
surmonter le mythe  
de l'artiste.*

*Pratique populaire et  
œuvre reproductible  
chez Ad Reinhardt*

---

Leszek Brogowski

---

« Pratique populaire et œuvre reproductible » est un chapitre tiré du livre de Leszek Brogowski *Ad Reinhardt. Peinture moderne et responsabilité esthétique*, Chatou, Les éditions de la transparence, coll. « Essais d'esthétique », 2011, p. 28-42.

Dans toute une série de remarques, Ad Reinhardt critique la conception de la peinture entendue comme un « sismographe », cet instrument ultrasensible qui enregistre les états d'âme les plus intimes – voire inconscients – du peintre à travers et par-delà les moindres tremblements de sa main. Sont directement visés par ces critiques les expressionnistes abstraits, cela va de soi, Jackson Pollock en premier lieu, mais aussi Marc Tobey et ses peintures calligraphiées, Franz Kline et ses violents coups de pinceau noirs ou encore Willem De Kooning et ses zigzags bigarrés. Ad Reinhardt, lui, qui pourtant peignait à main levée, s'emporte contre l'idée de la peinture comme expression des vécus bruts ou sauvages :

Aucune trace de pinceau ou de calligraphie. L'écriture manuelle, le travail manuel et des mouvements brusques de la main sont personnels et de mauvais goût. Aucune signature ni marque de fabrique. « La trace du pinceau doit être invisible. » « On ne doit jamais laisser prendre le contrôle du pinceau par l'influence du mauvais démon » (TR 205).

La peinture est l'objet d'une construction et d'une élaboration, pas d'un simple enregistrement ; le travail manuel doit y contribuer, et à ce titre être l'objet d'une maîtrise au lieu de légitimer une expression incontrôlée – le « mauvais démon ». « Le contrôle le plus

complet, écrit Ad Reinhardt, en vue de la plus pure spontanéité » (LW 52). Tandis que la spontanéité est pour lui une discipline (en cela il est fidèle à la modernité), elle est souvent confondue par le public et par la critique avec une expression « sauvage », ou du moins brute, considérée comme la plus vraie, car « aculturelle » en quelque sorte, mais qui, au fond, repose sur le choix d'une certaine forme de culture (primitivisme, retour à la nature, *unlimited expression*, etc.) dont les protagonistes ne semblent pas être tout à fait conscients. Or, c'est la culture qui est la nature de l'homme. « Je suis donc naturellement anti-expressionniste ou anti-surréaliste ou... », dit-il dans un débat à Dayton Art Institute (*inéd.* 1961). Il exige que le travail manuel construise l'intelligibilité – « la main est l'instrument des instruments<sup>1</sup> », remarque Aristote – et que, au lieu d'être un geste primaire, comme un cri, il fasse écran à tout ce qu'il peut véhiculer de personnel et de subjectif. Ainsi va-t-il à l'encontre d'une prémisse très profondément ancrée dans les attitudes esthétiques qui fondent le fétichisme de l'œuvre d'art, à savoir la conviction que par le toucher l'artiste dépose miraculeusement son « âme » dans l'objet qui est le support de l'œuvre. « L'homme y ajoute son âme<sup>2</sup> », dit Baudelaire, et ce à l'occasion de ses célèbres tirades contre la photographie qui à la fois sépare le corps de l'artiste du support matériel de l'œuvre par une série de médiations « industrielles » (le boîtier, la pellicule, le processus chimique, les opérations de la chambre noire, etc.) et rend possible la *reproductibilité* de l'œuvre. « La corrélation perpétuelle de ce qu'on appelle l'âme avec ce qu'on appelle le corps explique très bien comment tout ce qui est matériel ou effluve du spirituel représente et représentera toujours le spirituel d'où il dérive<sup>3</sup> » : c'est dans la double opposition, à la photographie et à la peinture « léchée » de l'académisme, que Baudelaire jette, malgré lui, les bases du fétichisme esthétique qui s'accommodera parfaitement des besoins du marché de l'art, à savoir le caractère unique et sacré de l'œuvre-objet comme marchandise.

Ad Reinhardt rejette ce fétichisme et y oppose une solution remarquable. Alors que l'idéologie du fétichisme pose l'originalité de l'œuvre en termes de singularité ineffable de l'objet, il peint des tableaux qui – concernant les derniers tableaux noirs – se ressemblent tellement qu'à première vue on pourrait les tenir pour identiques<sup>4</sup>, même s'ils ne le sont pas :

Le fait de faire les peintures de la même manière montre plus clairement les différences. Chaque peinture est donc élaborée de la sorte, et elle est absolument juste, mais malgré ma volonté de les faire les mêmes, elles ne peuvent être les mêmes. Et il y a eu beaucoup de non sens, beaucoup d'artistes impliqués – disons – dans la production d'une certaine espèce de marchandises (*inéd.* 1964a).

En effet, l'originalité de l'œuvre ne peut plus dès lors s'apprécier uniquement à travers l'œuvre-objet ; les tableaux, même ses ultimes tableaux, ne sont certes pas identiques les uns aux autres, mais ils résultent tous de la même et unique idée qui les définit. Bon nombre de ses remarques conduisent à admettre que l'originalité réside dans l'ensemble de la démarche de l'artiste, et donc *a fortiori* dans ses écrits, et que les tableaux qui, certes, en font partie, n'en n'épuisent ni le sens ni la portée. Par un autre biais, on retrouve donc ici la thèse hégélienne de la réalité comme unité dialectique des concepts et de leurs productions empiriques.

20. La formule la plus stricte en vue de la liberté artistique la plus libre.
21. La routine la plus facile pour la difficulté.
22. Le moyen le plus commun vers l'aboutissement le moins commun.
23. La voie extrêmement impersonnelle en vue de la voie véritablement personnelle.
24. Le contrôle le plus complet en vue de la plus pure spontanéité.
25. Le sentier le plus universel vers le plus unique. Et *vice versa* (LW 52).

Très clairement, Ad Reinhardt suggère ici la nécessaire redéfinition – dialectisation – des concepts fondamentaux de la théorie esthétique : ni la difficulté créatrice, ni la liberté artistique, ni surtout le caractère personnel et unique de l'œuvre, ne résident là où on a l'habitude de les situer, à savoir dans la virtuosité indicible de l'objet-œuvre et dans l'originalité du style élaboré par l'artiste, censées l'une et l'autre être dépositaires du vécu le plus profond et le plus vrai. Tout au contraire, les moyens les plus banals et communs (en l'occurrence la peinture à l'huile, mais la technique du peintre est presque la même que celle des « premiers hommes »), la routine la plus simple et la plus répétitive dans sa pratique, suffisent à Ad Reinhardt – doivent peut-être suffire à tout artiste – pour construire le *chemin* le plus original et le plus radical, unique et personnel, étant entendu que le « chemin » signifie une expérience réflexive et une confrontation avec l'histoire, ne pouvant ni l'une ni l'autre se passer d'une mise en forme discursive.

Le problème de l'originalité et de l'individualité est compliqué, explique Ad Reinhardt dans la discussion à Dayton. [...] Si tout le monde fait les mêmes choses ou si un artiste fait toujours et encore la même chose, ils deviennent de plus en plus individuels. Il y a trop de variété et trop de séduction, et l'individualisme devient trop similaire. L'inconscient, l'accidentel, l'irrationnel se ressemblent (*inéd.* 1961).

La production artistique proprement dite, réalisation d'un projet et / ou exécution de l'œuvre, se voit donc dépossédée de son aura mythique et secrète, car la réelle originalité découle du rapport réflexif et créateur à l'*histoire* et ne peut être appréciée qu'en relation avec elle. Ad Reinhardt exprime cette conception assez clairement dans « Timeless in Asia » où la référence explicite à Tchouang-tseu prend la place des références implicites à Hegel.

Telle est l'unique leçon de L'Orient et de l'Occident. Les formes de l'art sont toujours préformées et préméditées. Le processus créateur est toujours une routine académique et une sacrée procédure. Tout est prescrit et proscrit. C'est de cette manière seulement qu'on évite de plagier ou de coller à quelque chose [*no grasping or clinging to anything*]. [...]

Sinon, les objets d'art ne seront rien de plus que des choses, rien de plus que juste de beaux objets, rien de plus que juste quelques-uns des « mille et un accidents » de plus de l'histoire [...].

Et, comme Tchouang-tseu a dit il y a longtemps : « Ainsi leur chose unique ensemble avec leur dire sur cette chose unique font-ils deux choses. Et leur chose unique ensemble avec leur dire et ma déclaration à leur sujet font trois choses. Et ça avance ainsi... » (TA 218).

L'œuvre est donc inséparable de l'histoire et de sa propre histoire. Sa valeur ne réside pas entièrement dans l'objet qui lui sert de support. Elle n'est donc pas ontologiquement autosuffisante, car sa valeur et son autonomie sont relatives à l'ensemble de la culture artistique, ce qui implique inévitablement les *dirès* : déclarations d'artistes, articles critiques, études historiques, textes théoriques, etc. Or, les écrits d'Ad Reinhardt sont un peu tout cela : manifestes d'artistes, réflexions théoriques, commentaires historiques, essais de critique d'art, sagesse philosophiques et vers poétiques. Malgré un caractère élégant et austère, la pureté rhétorique de ses écrits intègre dialectiquement cette diversité des formes. À travers eux sont donc *posés* le concept d'art et son rapport à l'histoire, la position critique d'Ad Reinhardt par rapport à d'autres attitudes artistiques contemporaines, et bien évidemment son projet artistique, si ce n'est – on l'a vu – ses tableaux mêmes. Les écrits d'Ad Reinhardt et ses peintures noires constituent donc ensemble une seule et même « chose », celle que, en s'inspirant de Hegel, on pourrait désigner comme l'Idée de l'art, en rappelant en même temps que pour le philosophe, seul l'être considéré dans sa

totalité – c'est-à-dire l'Idée – est réel et rationnel, ce que l'on ne peut dire de faits ou réalités pris séparément et considérés de manière fragmentaire. « Il n'y a qu'une seule esthétique, qu'une seule idée de l'art » (OP 70), écrit Ad Reinhardt. Bien plus : il a aussi posé clairement le rapport indissociable de la pensée et de la pratique picturale : « Ta pensée vient du fait d'avoir d'abord fait quelque chose, dit-il dans l'interview avec Bruce Glaser, et de toute façon la pensée c'est la peinture » (AI 14). Les conséquences de ces positions – que j'interprète comme hégéliennes –, notamment pour le statut des peintures noires, sont tellement surprenantes et bouleversantes que, pour les désigner, l'artiste recourt à une apparente contradiction :

Cette peinture ne peut [*cannot*] être copiée, reproduite, dupliquée.

Cette peinture n'est pas soumise à copyright, n'est pas protégée, et peut être [*may be*] reproduite (AP 85).

Que veut-il dire par là ? En quel sens ses peintures noires peuvent-elles – et en quel autre ne peuvent-elles pas – être reproduites ? Ces questions, auxquelles Ad Reinhardt esquisse des réponses au tout début du texte dans lequel cette contradiction apparaît – « Abstract Painting, Sixty by Sixty Inches Square » –, ainsi qu'au début de l'interview avec Bruce Glaser, vont guider les considérations qui suivent.

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 (AP 85).

Dans ces lignes, le *sujet* de la pratique picturale s'universalise successivement : du « moi » et du « toi », il devient « quelque peintre que ce soit », « quiconque » à la fin, car ce sujet est selon Ad Reinhardt « transpersonnel », expression qui, au demeurant, peut être interprétée sans aucune référence à la mystique, car elle correspond à la conception « dépersonnalisée » de la création artistique qui opère en relation à l'histoire davantage qu'à une intériorité exacerbée de l'artiste. « Un artiste abstrait, déclare-t-il ailleurs, tâche lui aussi de parler au nom de tous les artistes-en-tant-qu'artistes, et non – du moins je ne le voudrais pas pour moi – comme un artiste abstrait qui ne parle que pour lui-même tout seul. Je ne crois pas en ce genre d'approche subjective ou relativiste » (*inéd.* 1961). Sa peinture est donc transpersonnelle, car elle est « interchangeable » entre « moi », « toi », « quelque peintre que ce soit » ou « tout artiste moderne ». Dans ce texte de 1960, Ad Reinhardt renoue donc discrètement avec quelques idées lancées dans une conférence de 1943, où, dans des propos à tonalité ouvertement politique, il présentait la peinture abstraite comme une « arme sociale efficace » (vs 49), résolument opposée à ce qui préfigurait dans ces années l'industrie culturelle, désignée dans cette conférence par le terme « illustration ». C'était encore la guerre, le maccarthysme adviendra plus tard, mais la HUAC (*House Un-American Activities Committee*) mène déjà ses investigations contre les communistes<sup>5</sup> ; dans ce contexte, conformément à ses engagements politiques liés au CPUSA (*Communist Party of the United States of America*), Ad Reinhardt défendait un projet de la « peinture abstraite immensément libre et stimulante, qui année après année devient de moins en moins privée, impliquant de plus en plus de gens, dans une activité créative de plus en plus démocratique<sup>6</sup> » (vs 49). Cette activité picturale populaire serait donc selon Ad Reinhardt un antidote à la production industrielle massive de l'environnement culturel dans la mesure où elle contribuerait à une autre transformation de l'environnement quotidien, transformation qui ne



serait pas vécue comme une manipulation imposée de l'extérieur, mais comme une prise en main directe de l'environnement par « de plus en plus de gens ».

Comme *Marx*, *Mondrian* comprenait que les œuvres d'art disparaîtront, affirme Ad Reinhardt dans ladite conférence de 1943, lorsque l'environnement lui-même deviendra une réalité esthétique (vs 49, je souligne).

*Mondrian*. Depuis le 1<sup>er</sup> septembre 1943, Piet Mondrian occupait son dernier atelier au 15 East 59 Street à New York où il a réalisé des travaux novateurs, mais beaucoup moins connus que le tableau *Victory Boogie-Woogie*, datant de cette même époque et souvent reproduit, bien qu'il soit inachevé. *The Wall Works* réalisés dans cet atelier, titre vraisemblablement inventé par Harry Holtzman<sup>7</sup>, consistaient précisément à organiser plastiquement l'ensemble de l'espace de son studio, chambre et couloir compris, par le placement de carrés et rectangles en carton rouge, jaune, bleu, gris et blanc directement sur les murs et sur les meubles, dont certains ont aussi été réalisés par Mondrian lui-même. Les ateliers, et surtout le dernier, « ont été pour Mondrian la seule opportunité pour concrétiser partiellement ses idées radicales visant l'environnement totale<sup>8</sup> », écrit Holtzman. « Wall Work II » par exemple, réalisé sur le mur Est de l'atelier, était une « installation » picturale de 14 cartons carrés et rectangulaires dont la taille variait entre une vingtaine et une cinquantaine de centimètres. Ces cartons ne pouvaient donc plus être considérés comme œuvres d'art – la remarque d'Ad Reinhardt va dans ce sens – car ils n'étaient que les matériaux rudimentaires utilisés pour des arrangements de l'espace ; les œuvres se fondaient donc effectivement dans l'environnement et se confondaient avec lui. Après la mort de Mondrian, survenue le 1<sup>er</sup> février 1944, Harry Holtzman, son exécuteur testamentaire, a ouvert l'atelier au public pendant plus de six

semaines. Ad Reinhardt ne pouvait pas ignorer ces travaux, lui, qui connaissait bien Harry Holtzman et qui, de 1937 à 1953, a été membre du groupe *American Abstract Artists* (A.A.A.), imprégné des idées néo-plasticistes de Mondrian. Même s'il minimise l'effet de cette appartenance, Ad Reinhardt a personnellement connu Mondrian (AI 20-21), et il est même possible qu'une longue note datée par Barbara Rose aux environs de 1943 se réfère directement à cette exposition : « Considérer la récente exposition de Mondrian. Ces peintures, manifestation sensuelle [*sensuous*] et concrète d'une certaine façon de penser et de comprendre, qui prétendent être en même temps architecture et sculpture [...] réclamaient, pour être appréciées, une expérience directe et de première main de leurs champs limités et concentrés » (FA 176). Il ne faut cependant pas penser que Reinhardt adhérait à la conception, dominante depuis les années 1920, qui considérait l'architecture comme un immense « étui » qui structure les flux humains et impose à la société une organisation spatiale. Il a été trop humaniste pour y donner son assentiment. Les architectes et les urbanistes d'aujourd'hui, a-t-il écrit, désabusé, « ont leurs juristes, leurs hommes politiques et leurs conseillers économiques, leurs comités, leurs statisticiens, leur sociologues, leurs psychiatres. S'ils vous construisent une maison, vous aurez un psychanalyste pour votre famille. Vous aurez [le droit à] une analyse de votre vie politique et économique et après, les architectes vont vous dire comment vivre. / Les architectes qui dessinent une école d'art vous disent aujourd'hui comment peindre. La façon dont ils dessinent une école d'art est une façon de vous dire ce qui doit se passer dedans » (MG 26). Révolté par ces politiques publiques de conditionnement et de manipulation, Ad Reinhardt serait beaucoup plus proche de l'idée de l'urbanisme unitaire qui sera plus tard défendue par l'Internationale Situationniste<sup>9</sup> ; en 1943, il a une conception de la culture qui s'en rapproche : « Le problème central dans l'art sera aussi celui de la démocratie et

de l'éducation, de la *participation sociale directe et complète de tous les gens à la culture et aux activités créatrices* » (FA 173, je souligne). Un de ses mémoires terminaux, rédigé pour le cours de l'histoire de l'art au Columbia University en 1934, se concluait par une opposition au célèbre mot d'ordre lancé par Le Corbusier : « Architecture ou révolution. / On peut éviter la révolution », que Reinhardt a renversé : « L'Architecture *serait* Révolution<sup>10</sup> ». Comme on le verra encore par la suite, sa conception de l'architecture tendait vers la prise en main de la réalité par chaque individu qui deviendrait ainsi son propre architecte – son propre artiste !

*Marx.* « Dans une société communiste, il n'y aura plus de peintres, mais tout au plus des gens qui, entre autres choses, feront de la peinture<sup>11</sup> », écrit Karl Marx au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Il ne faudrait pas perdre de vue le fait que la vie d'Ad Reinhardt semblait réaliser cette utopie, étant donné son engagement dans de multiples activités en tant qu'artiste, éditeur, militant politique, sans parler de sa pratique quotidienne de dessin satirique dans la presse pendant plus de vingt ans. Dans le projet de la société communiste de Marx, le travail devrait devenir, précisément, une activité para-artistique : occupation créatrice, non-aliénante et source de joie. Marx le désigne par le terme *Selbstbetätigung*, à la fois travail alimentaire et mise-en-action-autonome, activité spontanée et manifestation de soi. La qualité désaliénante de cette activité tiendrait surtout au fait qu'il est l'initiative de l'individu, qu'à travers lui l'individu prend en charge la transformation de la réalité et qu'il s'y reconnaît par conséquent. Ce type de travail conduirait donc à la « transformation du travail en manifestation de soi, et [à] la métamorphose des relations conditionnées jusqu'alors, comme Marx l'écrit dans *L'Idéologie allemande*, en relations des individus en tant qu'individus<sup>12</sup>. » L'expérience de l'art nous apprend donc ce que pourrait être la société si elle offrait à tout individu les possibilités qu'elle laisse ouvertes seulement aux

artistes. L'art doit être selon Marx la reconquête de la totalité des facultés humaines, tout comme doit l'être le travail dans le projet de la société communiste, et ce grâce à l'appropriation des forces productives, qui induit « le développement des facultés individuelles correspondant aux instruments matériels de production. Par là même, conclut Marx, l'appropriation d'une totalité d'instruments de production est déjà le développement d'une totalité de facultés dans les individus eux-mêmes<sup>13</sup>. » La problématique de l'aliénation de l'artiste par l'économie et par le monde de l'art n'est pas étrangère à Ad Reinhardt qui a songé à écrire un texte qui aurait été intitulé : « Aliénation de l'artiste par le monde de l'art » (*inéd.* 1964a) ; conscient de la marchandisation galopante de la culture à son époque, marchandisation que n'épargne plus le fruits des productions artistiques et intellectuels, il écrit : « Les relations économiques dans l'art sont moches. Autrefois les artistes menaient les vies moins moches que les autres hommes. Les artistes d'aujourd'hui mènent le même genre de vie que les autres » (*ibid.*)<sup>14</sup>. La figure traditionnelle de l'œuvre – peinture, sculpture ou poème – apparaît donc à Marx comme une forme aliénée de l'activité humaine, résultat néfaste de la division du travail. Dans l'utopie communiste, cette activité doit être, au contraire, spontanée, créatrice, et surtout fondatrice de la réalité ; elle ne doit pas se limiter à fournir de la marchandise au marché de l'art qui prédéfinit les formes des œuvres. C'est donc le travail même, non seulement activité alimentaire, mais aussi épanouissement personnel, qui doit tendre vers le modèle du processus artistique. Tout individu doit être un peu poète et un peu peintre dans son travail alimentaire et dans sa vie quotidienne ; « l'artiste n'est pas une espèce particulière de l'être humain, écrit Ad Reinhardt en 1943, mais toute personne est une espèce particulière d'artiste » (p1 119). Et il insiste sur la nécessaire refonte de la société et de sa culture selon le modèle de la synthèse des arts : « Œuvrer à la synthèse des arts, à une éventuelle

intégration de l'artiste fort de son imagination dans un travail plus collectif et plus anonyme visant la création de meilleurs lieux où les gens vivent, une telle pensée, consciente des implications et des potentialités de la connaissance scientifique, a envisagé, ensemble avec une philosophie politique de la démocratie, la possibilité qu'au final chaque individu soit son propre artiste, son propre architecte. (Un "archéologue", à la tête d'un département des "beaux-arts" à l'université, a récemment recommandé à un "peintre" les conférences sur la "couleur" données par un "physicien" dans le cadre du cours "optique" proposé au département de "zoologie") » (PI 120). Dans l'hypothèse d'une telle transformation de la réalité sociale, la production d'œuvres d'art par les artistes deviendrait, en effet, quelque chose de tout à fait secondaire. « Beaucoup d'entre nous, écrit Ad Reinhardt en 1943, sentaient que la méthode pour rencontrer les gens est d'aller dans les endroits où ils sont, leur indiquer où trouver les valeurs esthétiques (et elles sont inhérentes à toutes les activités de la vie), les aider à apprécier et à juger partout l'excellence visuelle. Et, bien sûr, là où l'art est absent, aider les gens à en obtenir et à en *faire* » (FA 177, je souligne).

Tirons les conclusions de ces analyses afin d'explicitier l'apparente contradiction évoquée ci-dessus à travers laquelle Ad Reinhardt affirme à la fois que sa peinture noire « peut être reproduite » et « ne peut être reproduite ». À ce propos, la référence à Marx semble pouvoir être utile dans la mesure où Reinhardt met souvent l'accent sur l'importance du rapport que cette peinture, pourtant impersonnelle, entretient avec le sujet de l'action picturale : c'est cette « mien-neté » de la peinture – son *heccéité*<sup>65</sup>, comme disaient les scolastiques médiévaux – qui en fonde le sens et l'originalité. C'est le fait que c'est *moi* qui la fais – et non pas la singularité de mon vécu – qui confère à la peinture la marque de sa singularité, c'est-à-dire le sujet transcendantal de l'action picturale et non pas le contenu vécu déposé sur

la toile. Toute la première partie de l'interview avec Bruce Glaser, réalisée en hiver 1966-1967, est consacrée à la clarification de cette problématique, suffisamment complexe et difficile pour que Reinhardt trouve pertinent de laisser quelque suspens, tout en traçant des pistes de réflexion (« c'est un grand mystère », dit-il à Glaser, ou encore « je ne sais pas bien pourquoi »).

Pourrait-il employer quelqu'un qui ferait pour lui les tableaux noirs ? – lui demande Bruce Glaser. Non, répond Ad Reinhardt, « d'autres ne peuvent le faire pour moi. Ils doivent faire leurs propres peintures pour eux-mêmes<sup>16</sup> ». Mais il ajoute aussitôt qu'il ne s'agit pas pour lui non plus de maintenir « la vieille idée de l'artisanat-manuel-fais-le-toi-même ». Dans « un acte ou une action » de peindre, il faut « minimiser » tout ce qui pourrait être porteur d'expression trop personnelle : « pas de gymnastique ou de danse au-dessus du tableau, précise-t-il en songeant sans doute à Pollock ; il ne faut ni lancer ni renverser la peinture autour ». Les affirmations à la fois les plus politiques et les plus radicales concernant le statut de ses peintures noires se trouvent au tout début de l'interview. Glaser demande alors à Reinhardt s'il considère que seules ses peintures sont « valables » et qu'il n'existe alors qu'un seul genre de peinture « valable ». La réponse est positive, mais tout de suite relativisée par plusieurs remarques qui en changent profondément la portée : « Oui, dit-il, quoique cette peinture de moi [*this painting of mine*] ne soit pas ma peinture [*my painting*] en quelque sorte, quoiqu'il n'y ait que moi qui puisse faire ma peinture, et aussi la restaurer. » La double conjonction de subordination dans cette phrase, qui est une double concession – « Yes, although this painting of mine is not my painting in a way, although only I can make my painting » – annule finalement le « oui » par lequel elle commence. Le sens des affirmations d'Ad Reinhardt serait donc le suivant : bien qu'il n'y ait que moi qui puisse faire ma peinture (simple affaire de logique grammaticale), ma peinture

n'est pas *mienne*. Elle n'est pas *mienne*, car sa singularité ne réside ni dans la forme que *je* lui confère, ni dans l'évolution que *je* lui ai imprimée, mais dans son rapport à l'histoire, comme on le verra encore en détail. D'où le « oui » annulé – dialectisé – plutôt qu'un « non » franc au début de la phrase. Ad Reinhardt peut en effet affirmer (« *yes* ») : c'est la seule peinture « valable » aujourd'hui, puisqu'il songe alors sans doute à sa conception-de-la-peinture-se-référant-à-l'histoire (ce serait alors la *quiddité* des scolastiques, autrement dit l'essence du terme général « peinture »). Mais sa peinture n'est pas la seule à être valable dans son *haecceité*, dans l'individualité de son processus et dans la singularité de ses formes. « On peut commencer avec n'importe quoi », dit-il ensuite à Bruce Glaser. « Quelqu'un d'autre qui ferait cette peinture ferait alors sa peinture. [...] Ce serait – ajoute-t-il un peu plus loin – une déclaration aussi impersonnelle, ou personnelle, qu'on pourrait jamais le souhaiter<sup>37</sup>. » Cette interprétation des propos tenus à Bruce Glaser est encore confirmée par une remarque importante de l'artiste faite en réponse à la question de savoir si « ses dogmes » *excluent* la possibilité que quelqu'un d'autre puisse quand même faire, à cette même époque, une peinture « valable ». La réponse d'Ad Reinhardt est tout aussi alambiquée que le « *yes* » dialectisé, évoqué ci-dessus, et il faut l'interpréter avec beaucoup de finesse. « Non, dit-il, mais le moyen le plus simple et le plus direct serait de se saisir de cette devise [– sa devise –] et de peindre ainsi », autrement dit, réaliser le programme pictural que portent ses écrits. S'agit-il ni plus ni moins du programme de la peinture moderniste en tant que telle ? On tâchera d'y répondre. Pour justifier ses affirmations, Ad Reinhardt apporte des précisions qui semblent décisives : « On peut peindre n'importe quoi, et on peut tout effacer [*paint out*]. On peut commencer avec n'importe quoi et s'en séparer. Je me suis déjà séparé de toutes ces autres choses. Quelqu'un d'autre n'a pas besoin de faire ça » (AI 13).

L'ensemble de ces remarques forme un propos cohérent qui permet de comprendre si les peintures noires d'Ad Reinhardt doivent être considérées comme reproductibles. Ces peintures n'ont pas d'autonomie en tant qu'objets, car elles sont articulées d'une part à toute l'histoire à travers un projet exprimé notamment par les écrits du peintre, et d'autre part au processus pictural visant à purifier le tableau pour qu'il soit conforme à son « essence ». L'artiste défend ici une position essentialiste (dont il faudrait encore affiner le sens), ce qui n'a pas été compris (ou simplement pris en compte) par la génération d'artistes conceptuels ; mais il est lucidement conscient – ce qui n'est pas le cas de Clement Greenberg – qu'il s'agit là d'une essence *historiquement* constituée. La peinture est en effet un processus historique ; quiconque le rejoint, se trouve, d'une manière ou d'une autre, porté par lui. C'est un pied de nez à ses camarades expressionnistes : s'ils admettaient une évolution possible de leur peinture, ils en viendraient là, à cette limite dont il a lui-même fait l'expérience. Les derniers tableaux, largement purifiés, de Mark Rothko ou de Barnett Newman le confirment ; et pourtant ils ont refusé d'aller jusqu'au bout, d'en tirer toutes les conséquences. Ad Reinhardt leur reproche de brouiller inutilement les cartes en racontant leurs fantasmes et autres délires au sujet de leur peinture. « Si quelqu'un [un artiste] veut croire que les artistes parlent à Dieu, pourquoi pas !? Cependant, dit-il, pour l'artiste ce n'est pas crédible » (AI 19).

Mais Ad Reinhardt sait mieux que quiconque que le public est friand de ces anecdotes fantastiques, c'est-à-dire invraisemblables, que les artistes eux aussi affectionnent à lui conter. À Harlan Philips, il raconte une scène comique qui s'est déroulée lors d'une rencontre d'artistes et de critiques d'art à Philadelphie. Il y a participé aux côtés de trois autres peintres abstraits, Robert Motherwell, Philip Guston et Jack Tworkov. « Les autres artistes se sont présentés, relate-t-il, et ils ont eu un grand succès. Le public a été en admiration.



[...] Mais ensuite c'était mon tour, et j'ai soulevé beaucoup de questions et j'ai vraiment attaqué les trois autres artistes sur ce qu'ils ont dit. Vous savez, ce qu'ils ont dit n'était pas vrai. [...] Et le public s'est jeté sur moi. Ils m'ont vraiment assailli. Simplement. Et c'était terriblement drôle, parce que ces artistes ont dû me défendre. Et c'est ce qui s'est passé plusieurs fois » (*inéd.* 1964c). Beaucoup d'artistes et de spectateurs sont donc sans doute déçus d'entendre cela, mais le cœur du travail de l'artiste, et donc sa responsabilité esthétique, consistent à penser la forme de l'œuvre en rapport avec les formes que d'autres artistes – que toute l'histoire – ont inventées et ont fait évoluer. « L'artiste est apparenté aux artistes qui sont venus avant lui et aux artistes qui viennent après lui » (AI 16), dit Ad Reinhardt. Seule l'histoire dit à l'artiste ce qu'il est, pourrait-on dire en paraphrasant Wilhelm Dilthey<sup>18</sup>, et Reinhardt, dans le même esprit, affirme que « l'histoire de l'art et la conscience historique de l'histoire de l'art est une part absolument essentielle du bagage de l'artiste, du bagage de l'artiste abstrait » (*inéd.* 1964a). Or, dans le moment de l'histoire où se trouve l'évolution des formes dans ce cycle intemporel de leur évolution, cycle que Reinhardt conçoit sous l'influence de George Kubler, le seul aboutissement possible est celui qu'il préconise, qu'il conceptualise et qu'il réalise picturalement ; « Je fais seulement la dernière peinture que quiconque puisse faire » (AI 13), lance-t-il à Bruce Glaser. Et ce n'est pas une boutade : de même que l'esthétique hégélienne vient marquer la fin d'une époque, celle où l'art pouvait encore se laisser comprendre par la recherche de la beauté, Ad Reinhardt marque la fin de l'époque où l'art pouvait se concevoir encore du point de vue exclusif du *progrès de la forme*. En bon hégélien, il superpose les considérations esthétiques (d'ailleurs au sens étroit du terme, à savoir celles qui tiennent compte uniquement de *relations plastiques* entre les formes, comme chez Heinrich Wölfflin, Henri Focillon ou George Kubler<sup>19</sup>) sur la trame de la *pensée de l'histoire*

comme progrès<sup>20</sup>. Étant donné ses prémisses – tout à fait hégéliennes –, Ad Reinhardt est donc en droit de considérer que l'aboutissement du processus historique se heurtera fatalement au point de non retour que constituent ses peintures noires, tout en admettant qu'on peut y arriver par divers *chemins* et à partir de n'importe quel point de départ. Faut-il rappeler que telle est précisément la démarche de *La Phénoménologie de l'esprit* qui débute avec n'importe quel « ici et maintenant » ? Inscrit dans ce schéma, l'art en tant que « progrès » de la forme n'ira certes pas plus loin que la peinture noire d'Ad Reinhardt ; après elle, les artistes devront changer de paradigme, transformer le concept même de l'art. Ils devront, comme Harold Rosenberg l'a remarqué avec pertinence, désesthétiser l'art pour le fondre dans la réalité. *Mutatis mutandis*, la même appréciation peut être portée sur la philosophie hégélienne. « C'est avec Hegel que se termine, d'une façon générale, la philosophie, écrit Friedrich Engels ; en effet, d'une part, dans son système, il en résume de la façon la plus grandiose tout le développement, et, d'autre part, il nous montre, quoique inconsciemment, le chemin qui mène, hors de ce labyrinthe des systèmes, à la véritable connaissance positive du monde<sup>22</sup>. » Pour l'art, c'est une autre *histoire* qui commence dans ce tournant des années 1960 et 1970, lorsque Harold Rosenberg, critique d'art d'obédience marxiste, publie ses articles dans *The New Yorker*, autour des années où Ad Reinhardt peint ses derniers tableaux noirs : avec l'art conceptuel et Fluxus, une autre façon de faire de l'art est déjà en train de s'imposer.

*Ce sont donc ces divers chemins qui comptent, et non l'objet qui en résulte*, objet qui fatalement et malgré la volonté de l'artiste s'inscrit dans le processus historique, n'ayant lui-même de sens qu'avec toute la démarche réflexive et créatrice qui l'y articule. C'est pourquoi, souligne Ad Reinhardt, la peinture ne peut être « une marchandise, [...] une possession ou une propriété » qu'au prix d'en pervertir le sens et

de faire taire la conscience historique de l'art ; peu importe que cette pratique marchande soit courante, voire dominante.

Sa propre peinture peut-elle donc être « copiée, reproduite, dupliquée » ? Non, répond-t-il, elle ne le peut [*cannot*] ; c'est une question de *possibilité*. Quelle idée en effet que de copier l'objet seul tout en passant à côté de son sens ?! Une telle copie n'en serait d'ailleurs pas une ; pour copier l'œuvre, c'est-à-dire l'objet avec son sens – l'Idée de l'art au sens hégélien –, il faudrait reproduire l'ensemble de l'activité picturale qui commence par l'interprétation de l'histoire. Mais alors ce ne serait pas non plus une « copie », car en tant qu'activité réflexive, cette démarche, toujours « mienne », reste à jamais inaliénable. L'originalité de l'œuvre lui vient de son rapport, réflexif et complexe, à l'histoire, et non pas d'une singularité abstraite entièrement déposée dans l'objet ; c'est cette originalité qui de l'artiste fait un auteur, et non pas le fait qu'il a touché l'objet avec sa propre main. Par conséquent – logiquement – il n'est pas *possible* de copier sa peinture, car soit on copie le tableau qui, en tant qu'un simple objet n'est pas une œuvre, soit on copie la démarche et alors on produit sa propre œuvre.

En revanche, et tout aussi logiquement, « cette peinture n'est pas soumise à copyright, n'est pas protégée, et peut être reproduite » (AP 85). Maintenant, il n'est plus question de *possibilité*, mais de *droit* [*may be*], permission ou autorisation. En un sens, comme le dit Ad Reinhardt, sa peinture n'est pas *sienna*. Appartenant à l'histoire et à la culture, elle est aussi personnelle qu'impersonnelle ; comme l'histoire et la culture, elle ressortit du domaine public. Ad Reinhardt souligne que dans la « peinture chinoise il peut s'agir d'un original qui n'existe pas et d'une copie du VIII<sup>e</sup> siècle, et d'une copie du XII<sup>e</sup> siècle et d'une copie du XIV<sup>e</sup> siècle, et l'idée qui préside à tous ces siècles consiste à copier, à dupliquer l'original, le premier, aussi exactement que possible, et pourtant les périodes et les styles émergent de là » (*inéd.* 1967). S'approprier une telle œuvre

collective ne serait-ce pas déjà un vol, étant donné que « les artistes viennent des artistes, les formes de l'art viennent des formes de l'art, la peinture vient de la peinture » ? ("AA" 56). Lorsqu'un artiste s'« approprie » la paternité d'une œuvre, dont il est certes l'auteur au sens habituel du terme, il occulte le fait que sa création se nourrit du processus historique auquel beaucoup d'autres artistes ont contribué. Peut-on aller jusqu'à mettre en relation l'affirmation d'Ad Reinhardt :

Cette peinture n'est pas une marchandise, elle n'est pas une possession ou une propriété » (AP 85),

et la célèbre analyse de Pierre-Joseph Proudhon :

Pourquoi donc à cette autre demande : *Qu'est-ce que la propriété ?* ne puis-je répondre de même : C'est le vol ! [...] Je prétends que ni le travail, ni l'occupation, ni la loi ne peuvent créer la propriété : qu'elle est un effet sans cause<sup>23</sup> ?

C'est dans la seconde partie de ce travail que nous allons mettre en relation, comme nous l'avons fait pour Hegel, diverses citations d'auteurs anarchistes avec celles d'Ad Reinhardt. Leur convergence, au demeurant tout à fait cohérente avec les positions politiques radicalement à gauche de l'artiste<sup>24</sup>, est fondée sur sa posture éthique qui consiste à penser sans concessions (là la pureté est à la portée de l'homme), puis à faire ce qui est humainement possible (dialectiser la pureté avec son « autre »). Aussi conçoit-il l'art non pas comme une activité économique et commerciale, mais comme un phénomène *sui generis* dont il cherche à identifier l'essence, alors que précisément – pour reprendre la métaphore de Walter Benjamin – la marchandisation de la culture fait sortir l'art de sa constellation propre dans laquelle seulement il peut réaliser son essence.

En conclusion de ce chapitre, il faut souligner l'originalité des deux aspects de l'art d'Ad Reinhardt analysés ici, d'une part l'origine de sa démarche dans l'utopie, indissociablement artistique et politique, de la peinture abstraite comme pratique populaire, d'autre part la nouvelle conception de l'idéal dans la peinture qu'il revendiquait comme « classique », conception qui consiste à rechercher la perfection du tableau en le repeignant « toujours et encore », notamment après qu'il ait quitté l'atelier pour être exposé au public. Mais ne pourrait-on alléguer avec scepticisme que Mallarmé, lui aussi, pour ne prendre qu'un exemple, retravaillait ses poèmes sur les épreuves successives fournies par l'éditeur, et ce à la recherche d'une perfection, jusqu'au terme ultime de l'impression ? Certes. Mais son (re) travail poétique s'arrêtait en principe lorsque l'impression rendait le poème public. Chez Ad Reinhardt, c'est tout le contraire qui a lieu : c'est la confrontation avec le public qui rendait à ses yeux la peinture impropre et enclenchait le processus de rénovation, jusqu'à... la mort de l'artiste. Par conséquent, « Moins une peinture est exposée à un public de circonstance, écrit Ad Reinhardt, mieux c'est. Moins c'est plus » (TR 205). La perfection recherchée de la peinture – ou de l'art « classique » tout simplement – n'est pas de ce monde, contradiction que seule la pratique inlassablement reprise de la peinture permet de résoudre. Avec le sens du paradoxe qui lui est propre, Ad Reinhardt suggère d'un côté que l'art ouvre dans la vie un espace d'épanouissement, libre de toute pression pratique et quotidienne, sociale ou naturelle, mais de l'autre, avec une sorte de désespoir, il concède que la peinture occupe tout espace libre de la vie. Dans les notes, publiées par Barbara Rose sous le titre « L'extrémisme de la routine », le peintre écrit :

*On peint lorsqu'il n'y a plus rien à faire. Lorsque tout le reste est fait, qu'on en a "pris soin", alors on peut se mettre à peindre.*

Lorsque tous les besoins humains, sociaux et physiques ont été satisfaits, là seulement on peut être libre pour le travail » (RE 127).

Les Grecs le savait déjà : pas de philosophie et pas d'art sans le loisir, sans le temps libre. Mais à la fin de cette feuille, Ad Reinhardt renforce le paradoxe :

*On vit lorsqu'il n'y a plus de peinture à faire / [...] lorsque les peintures ont été peintes* » (RE 128).

Ainsi vient au jour un autre sens de l'un des leitmotifs dominant dans les écrits d'Ad Reinhardt, à savoir la séparation nécessaire de l'art et de la vie qui seule permet de revendiquer la valeur non instrumentale de l'art. « La seule chose à dire de la relation entre l'art et la vie, c'est que l'art c'est l'art, et la vie c'est la vie » ("AA" 54).

Si cependant c'est de cette réflexion sur la peinture comme pratique populaire, et en même temps – et surtout – de la réflexion sur son *haeccité* (qui la singularise par rapport à l'histoire), que résulte la permission de reproduire sa peinture, permission que Reinhardt semble ainsi donner *urbi et orbi*, alors il serait difficile de ne pas remarquer une singulière ironie dans le fait que l'artiste autorise qui le veut à reproduire ses peintures, quand on sait qu'elles ne sont absolument pas reproductibles au sens pratique et technique du terme. Certes, dans un sens général, aucune peinture n'est vraiment reproductible, car un hiatus existera toujours entre un tableau et sa reproduction photographique, et pourtant la peinture d'Ad Reinhardt l'est dans un sens très particulier dans la mesure où ses peintures noires sont une sorte de « trou visuel » qu'aucune réunion des compétences de photographe et d'imprimeur ne permet, sans tricherie, de rendre par la reproduction<sup>25</sup>. Ad Reinhardt décrit en effet ses tableaux noirs comme « non photographiables, non reproductibles, inexplicables » (BP 83, fragment de 1955), car, dit-il, c'est « une peinture qui ne peut être vue » (AI 23). Bien sûr, ses peintures ne sont pas invisibles, et c'est surtout lorsqu'on les regarde ensemble que peut être perçue et comprise la singularité de chacune d'entre elles. Peut-être la photographie et la reproduction imprimée, par lesquelles nous connaissons

pourtant la plupart de ses tableaux, si ce n'est pas la plupart des tableaux en général, incapables qu'elles sont de « reproduire » leur sens visuel et de restituer l'expérience visuelle à laquelle ils peuvent donner lieu, nous indiquent-elles le champ et les qualités visuels à explorer dans ses peintures, à savoir une expérience esthétique qui se situe en deçà de ce qui peut être restitué par les opérations photographiques de reproduction. L'on peut même se demander si ce n'est pas une invitation à scruter les différences entre d'une part les procédures interprétatives de la perception visuelle directe et d'autre part les opérations visuelles qui président à la reproduction des tableaux. Il me semble pertinent d'interpréter dans ce sens la remarque faite par Ad Reinhardt lors du débat à Dayton Art Institute :

Je sais que cela pourrait paraître spiritualiste, mais c'est là où, dans tous les arts que nous connaissons, une part de l'art serait irréproductible et innommable et indescriptible et inphotographiable et ainsi de suite, car à l'instant où l'on fait une reproduction ou une photographie, c'est une autre idée qui apparaît (*inéd.* 1961).

Comme on le verra dans la seconde partie de cet essai, c'est le *langage* qui cerne l'expérience picturale limite, expérience qui reste pourtant *irréductible aux mots* : un absolu pictural :

Je parle de quelque chose qui de toute façon est non *discursif* [*wordless*] ou indicible [*unsayable*] ou inexprimable [*unspeakable*] ou quelque chose comme ça. C'est, pour ainsi dire, une telle préoccupation extrême qu'on peut uniquement le faire et on ne pourrait le mettre en mots [*you wouldn't word it*] » (*inéd.* 1967, je souligne)<sup>26</sup>.

J'entends faire résonner dans ses remarques le souci qui a toujours été celui d'Ad Reinhardt de ne pas favoriser des mystifications de

sa peinture, mystifications qui la surinterprètent trop souvent pour l'associer à une mystique méditative, voire à une expérience quasi religieuse, et en même temps le souci qui a été le sien de préserver l'expérience directe de la peinture comme irréductible à aucune autre expérience, pas plus à un spectacle des *mass media*<sup>27</sup> qu'au discours critique. L'artiste semble encore une fois dialectiser la pureté – l'invisibilité – de sa peinture, en invitant à l'explorer visuellement dans un registre infra-lumineux ou infra-visible. « L'invisibilité de l'art est visible » (AA 67), écrit-il ; mais elle n'est pas reproductible. Qu'importe alors que ses tableaux puissent être reproduits, puisqu'il est techniquement impossible de les reproduire<sup>28</sup> ! Seul leur emploi commercial peut ainsi être mis en cause, puisque la part visuelle n'y entre pas.



Les citations d'Ad Reinhardt provenant de *Art-as-Art. The selected writings of Ad Reinhardt*, Edited and with an Introduction by Barbara Rose, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1991 (première édition 1975) sont désignés par les sigles suivants :

- “AA” – « “Art-as-Art” » [1962]
- AH – « Art vs. History » [1966]
- AI – « An Interview with Ad Reinhardt » par Bruce Glaser [1966–1967]
- AP – « Abstract Painting, Sixty by Sixty Inches Square » [1960]
- BP – « [The Black-Square Paintings] » [1963]
- FA – « [The Fine Artist and the War Effort] », [1943]
- LW – « 25 Lines of Words on Art Statement » [1958]
- MG – « Monologue » [1966]
- OP – « There Is Just One Painting. (*Art-as-Art Dogma. Part XII*) » [1966]
- PI – « Paintings and Pictures » [1943]
- RE – « Routine Extremism » [non daté]
- TA – « Timeless in Asia » [1960]
- TR – « Twelve Rules for a New Academy » [1957]
- VS – « [Abstraction vs. Illustration] » [1943]

Les citations d'Ad Reinhardt provenant des documents inédits et non publiés, aimablement communiqués par l'Ad Reinhardt Foundation à New York (copyright Anna Reinhardt, transcription Susan Sabiston) sont désignés par les sigles suivants :

- inéd.* 1961 : Ad Reinhardt, Interview at the Dayton Art Institute, vers 1959–1961
- inéd.* 1964a : Ad Reinhardt, Lecture at the Institute of Contemporary Art London, 28 mai 1964
- inéd.* 1964c : Ad Reinhardt, Interview conducted by Dr. Harlan Phillips, vers 1964
- inéd.* 1967 : Ad Reinhardt, Skowhegan Lecture – Madison, Maine, 21 juillet, 1967

- 1 Aristote, *De l'Âme*, 432a.
- 2 Charles Baudelaire, « Salon de 1859 », in *Œuvres complètes*, t. II, Paris, nrf / Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, p. 619.
- 3 Baudelaire, « Le Peintre de la vie moderne », *ibid.* p. 696.
- 4 Cette ressemblance, la quasi-identité visuelle, n'est pas sans déranger même les critiques les plus admiratifs à l'égard d'Ad Reinhardt ; d'autres feignent de ne pas s'en apercevoir. Lucy R. Lippard, par exemple, cherche à atténuer la difficulté en disant : « Lorsqu'il disait que les peintures noires étaient toutes semblables, il entendait par là qu'elles se ressemblaient. Bien sûr, elles ne sont pas identiques. Chaque peinture "ultime" en invoque un autre », « Ad Reinhardt : One Work », in *Ad Reinhardt*, New York, Harry Abrams, 1981, p. 101.
- 5 Des années plus tard, Ad Reinhardt se permet une plaisanterie à ce sujet. Dans la conférence à ICA à Londres, après avoir remarqué qu'à la sortie de l'école il se senti comme un « vieux maître » pour avoir exposé avec Mondrian et Léger, il s'est souvenu d'avoir été désigné comme un « jeune peintre » lors de Brussel World Fair en 1958, parce que les États-Unis ont décidé de fixer la limite d'âge de sa représentation nationale à quarante-cinq ans. Et il a ajouté : « J'ai entendu dire que c'était une façon de s'assurer que ce serait une exposition qui ne contiendrait aucun membre du partie communiste » (*inéd.* 1964a).
- 6 C'est peut-être une telle conception que, *mutatis mutandis*, Claude Rutault met en œuvre en France depuis les années 1960.
- 7 « I have named the wall compositions "The Wall Works", 1943-1944 » - écrit Holtzman - in order to distinguish them from his paintings which, except for a very few, were invariably titled "Compositions..." », catalogue *Piet Mondrian. The Wall Works, 1943-1944*, New York/Dallas, Carpenter + Hochman, 1984, p. 3. Cette information est d'une grande importance notamment eu égard à d'autres travaux conçus en fonction de l'espace environnant, antérieurs - comme ceux de Tatlin - et surtout postérieurs - comme les *Wall* ou *Corner pieces* de Sol LeWitt.
- 8 *Ibid.*
- 9 Sur les implications politiques de ces deux conceptions de l'architecture, radicalement opposées l'une à l'autre, voir mon article : « Art et révolution. L'utopie artistique contre l'utopie esthétique. Platon et Debord », *Art Présence*, n°57, janvier-février-mars 2006, p. 33-39.
- 10 The Archives of American Art, Ad Reinhardt Papers, Microfilm Roll N69/103, Frames 246-259. Document consultable à l'Ad Reinhardt Foundation, folder : « Essays Written by A.D.R. as a student », 1935. Voir : Le Corbusier, *Vers une architecture* (1923), Paris, Flammarion, 1995, p. 243.
- 11 Karl Marx, Friedrich Engels, *L'Idéologie allemande*, trad. H. Auger, G. Badia, J. Baudrillard, R. Cartelle, Paris, Éditions sociales, 1968, p. 454. Aucun livre de Marx ne figure sur la liste de « livres soulignés » de la bibliothèque d'Ad Reinhardt, mais on y trouve toutefois deux ouvrages classiques sur ses conceptions esthétiques : *The Philosophy of Art of Karl Marx* de Mikhail Lifshitz, publié en anglais en 1938, et *Art and Society. A Marxist Analysis* de George V. Plekhanov, publié en anglais en 1937.
- 12 *Ibid.*, *L'Idéologie allemande*, p. 104.
- 13 *Ibid.*, p. 103.
- 14 À la fin de sa conférence, Reinhardt lit le manifeste intitulé « Who is Responsible for Ugliness and What is Ugly ? »
- 15 *Heccéité* (ou encore *eccéité* ou *haeccéité*) renvoie à ce qui fait qu'un individu est un individu.
- 16 Toutes les citations qui suivent : AI 12-13.
- 17 C'est dans un même esprit que Reinhardt répond à la question posée lors de la conférence à ICA à Londres : « quelle est votre définition de l'art en tant que bel art ? » C'est la seule question que vous ne pouvez pas demander ; vous devez vous-même trouver la réponse pour

- vous-même », puis Ad Reinhardt ajoute : « si vous étiez un disciple et posiez cette question au maître Zen, j'aurais dû vous taper sur la tête avec une canne » (*inéd.* 1964a).
- 18** « Seule l'histoire dit à l'homme ce qu'il est » (Wilhelm Dilthey, *Théorie des conceptions du monde. Essai d'une philosophie de la philosophie*, trad. L. Sauzin, Paris, P.U.F., 1946, p. 274).
- 19** Dans « Art vs. History », Reinhardt cite Kubler : « La définition de l'art comme système des relations formelles compte plus que la signification », AH 225. Traduction française : George Kubler, *Formes du temps. Remarques sur l'histoire des choses*, trad. Y. Kornel et C. Naggar, Paris, Champs libre, 1973, p. 23 : « Nous négligions de voir dans l'art un système de relations formelles, ce qui importe plus que la recherche du sens ».
- 20** « Je crois en progrès dans l'art et le progrès de la conscience [*awareness*], progrès en conscience morale [*consciousness*] », déclare Ad Reinhardt dans le débat de Dayton (*inéd.* 1961).
- 21** Harold Rosenberg, *La Dé-définition de l'art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992, notamment p. 28-29.
- 22** Friedrich Engels, *Ludwig Feuerbach et la fin de la philosophie classique allemande*, trad. revue par Gilbert Badia, Paris, Éditions sociales, 1976, p. 19.
- 23** Pierre-Joseph Proudhon, « Qu'est-ce que la propriété ? Premier mémoire » (1840), in (*Œuvres choisies*, Paris, nrf/Gallimard, « Idées », 1967, p. 73-74).
- 24** Ad Reinhardt a réalisé une quantité importante de *cartoons* et illustrations politiques, dans une grande variété de styles, pour les journaux, magazines, livres et autres brochures, publiés avec divers signatures, pseudonymes ou initiales. Dans un seul et même numéro d'un magazine, ses illustrations pouvaient être signées, tour à tour (« f », « df », « R » ou « Reinhardt »). Quant aux *cartoons* portant sur l'art, on peut consulter Ad Reinhardt, *The Art Comics and Satires*, édition de 34 fac-similés des dessins parus entre 1946 et 1961 dans *PM, Transformation* et *Art News*, publiée à la fois à Rome, De Luca Editore 1975, et à New York, Truman Gallery, 1976, ou les pages du catalogue *Ad Reinhardt*, Stuttgart, Staatsgalerie 1985, édité par Gudrun Inboden et Thomas Kellein, p. 87-128. Aux lecteurs désireux de consulter la version intégrale des *cartoons* dont il ne trouve ici que des extraits (sauf « How to Look at Cubist Painting »), on peut donner quelques indications : *The Art Comics and Satires* se trouve par exemple à la Bibliothèque Kandinsky du Centre Georges Pompidou à Paris (cote REI 1976 NEW Y) et le catalogue de Stuttgart, par exemple à la bibliothèque de l'INHA (Institut national de l'histoire de l'art) à Paris (cote 4 H 3374) ou à la bibliothèque universitaire de Rennes 2 (cote W 759.065 REI).
- 25** De nombreuses fois, à la vue des reproductions des tableaux noirs d'Ad Reinhardt, je me posais la question de savoir si la trisection qui divise le tableau en neuf petits carrés noirs n'était pas dans ces reproductions l'effet d'une « génération » photographique ou d'une superposition des aplats, réalisée directement par l'imprimeur. En discutant récemment avec Pierre Leguillon (Genève, avril 2011), j'ai appris que certains de ses travaux d'artiste ont été animés par une même réflexion.
- 26** Dans une autre conférence, Ad Reinhardt affirme que la peinture « serait aussi intraduisible que possible ou aussi irreproductible que possible ou aussi non manipulable que possible ou aussi non photographiable. J'ai dit une fois qu'elle est aussi invendable, mais il y des gens qui achèteront n'importe quoi » (*inéd.* 1964a).
- 27** « J'ai passé deux ou trois minutes sur la chaîne Granada TV, raconte Ad Reinhardt au public de ICA à Londres, et c'était une interview très stupide. [...] Le journaliste m'a demandé pourquoi je ne fais pas des portraits des gens ou des chiens au lieu de faire ce que je fais. Je ne savais que faire avec cette particularité, mais nous avons passé à la question de savoir

si la portraiture est flatteuse ou non, et il a décidé que ma peinture ne flattait personne. [...] J'ai donc dit que ce n'était pas très sérieux, et il a dit : "Douze million de personnes vont entendre ça", et bien sûr il l'a fait passer [...] mais pas à Londres » (*ibid*).

- Aussi ai-je fait le choix de ne pas reproduire ici les peintures abstraites d'Ad Reinhardt, mais ses dessins satiriques.

Leszek Brogowski

*To End the Fetishizing of an Art Work, to Overcome Myth of an Artist.*

*Popular Practice and Repeatability of Art Works in the Case of Ad Reinhardt*

**Ad Reinhardt (1913 – 1967) is especially known as a painter of black paintings, five feet high and five feet wide – the only paintings he had done for the last seven years of his life. It is undoubtedly one of the most radical painting practices in the history of fine arts. Surrounded with the aura of extraordinary prestige in the 60s, both artistic and ethical, especially within the circles of generations of young artists who created conceptual art back then, he remained in critical distance towards artistic expressionism. His attitude regarding companion artists of his generation did not result, however, from a negative aesthetic evaluation of their paintings: his cutthroat critique was turned into what they had said about their art, and also their attitude towards art market and selling the art.**

Reinhardt had believed that an art work is not an autonomous item, but that it has meaning and value due to the art project it realizes, ideas it serves and the political and intellectual sources it stems from. Nobody has ever been more strict than him in evaluating poetic pseudo-explanations, often with romantic and mystical and religious motifs, with which the artists – especially expressionists – tried to validate their painting practices. His left-wing political social conscience allowed him to clearly validate this fetishizing discourse for the needs of market promotion; a reader of Marks, he understood the meaning of the concept of fetishizing a marketing merchandize. Surprising texts by Reinhardt are exactly one of the most radical triggers of criticism towards art work-fetish as a merchandize on the art market. In texts he had been publishing since the 40s, often short and of particular, sharp and not without a certain poetic charm rhetoric, in the form of manifestoes, he developed at the same time no less radical concept of an Art as Art, which is a reference to various anti-subjective traditions of art and artistic creativity, and an attempt to activate such discourse about art. Conceptual art owns a lot to this social work by Reinhardt.

Although his position in the history of modern art is unquestionable, there are few serious analyses dedicated to his works, and his texts are put off with silence; often – in contrary to most basic honesty – Reinhardt was tried to be put into fetishizing and mystical concepts of art, by calling him the “black monk”, seemingly seeing a symbol of the cross in his three-pieced art works, emphasizing his friendship with a Trappist monk, Thomas Merton, etc. It would be hard to find more accurate proof of the currency of his critical attitude towards ideology of art market and the intellectual and political demission of actors of present system’s artistic institutions. The fragment from the book *Ad Reinhardt. Modern painting and aesthetic responsibility* printed here, released in 2011 by Éditions de la transparence, brings out a few examples of incompatibility of Reinhardt’s art project with dominating ideology and generally accepted discourse about it, as well as it drafts a few most important concepts of his theory, connected especially to the historical artistic consciousness. As a matter of fact, while an expressionist painter may think, that an unrepeatable originality of his paintings is an effect of a subjective expression of their form, insofar, while compared to other series of paintings for a given period his works are inscribed to a continuity of forms, which we call style and which is hard to explain with subjective expression sources; and when we compare works by painters from a given history period, it is hard to not be under the impression that all of them are similar in a way and that the concept of originality should be critically analyzed. That is why creative artistic originality reveals itself in a completely different light of consciousness, which includes the art as a historical phenomenon.

In the book, from which a following fragment comes from, for the first time an attempt to talk about Ad Reinhardt’s work as an inextricable whole, i.e. connecting meaning and sensual character of his paintings with concepts, which construct themselves in his texts. I tried to exhaustively analyze theoretical cohesion and intellectual dynamics of this writing. Marked by characteristic rhetoric, often repeating one phraseological scheme, these texts contain a lot of quotations, but only some of them are placed in quotation marks, very rarely indicating their author. Is

it a sign of anti-subjective project by Reinhardt, who tried to avoid, in his opinion, too simple subjective originality, treating it as a kind of a whim; on the contrary, he tried to construct originality on the intellectual level and historical horizon. For him, originality is originality of art concepts, where thinking and painting connect coherently in one art work. Reinhardt's only wish was to repeat only what was already spoken by different artists, but Artists as Artists, i.e. art-ists, whose statements are possible to accommodate with their historical mission, and are not statements by individuals; he tried to reach a whole of those statements within a wide horizon.

The analysis of Reinhardt's texts allowed me to identify two main intellectual sources, from which aforementioned quotations or crypto-quotations come from. In the article *Ad Reinhardt: le peinture et l'écrit*, released in the magazine *Recherches poétiques* (issues 5, hiver 1996, page 106 – 129), I analyzed, by comparing one to the other, fragments of his texts with a chosen fragments by Georg W. F. Hegel. Based on this I tried to determine a role of philosophers of history and theory of progress in Reinhardt's thinking, especially in his concept of art. When ten years later this study had been translated into English and released in *The Open Space Magazine*, issue 7, fall 2005, 199-244, titled *Ad Reinhardt: Painting and Writing*, I signaled a necessity of extending this comparative study discourses into a whole intellectual area, which stand for tradition and philosophy of left-wingers, especially anarchism. In fact, surprising discoveries are made once we compare texts by Ad Reinhardt with chosen fragments of texts by Pierre-Joseph Proudhon, Mikhail Bakunin, Benjamin Péret, Albert Camus, Oscar Wilde, etc. From the comparison I have come to conclusion of a central role of a whole series of values, around which such concepts as a creative identity, and its unrestricted development in popular art practices, i.e. philosophy of acting, and finally revolution and mutiny, are constructed in Reinhardt's texts. As Joris-Karl Huysmans wrote: the environmental theory by Taine applied to art is correct, but correct backwards, when we speak of great artists, because the environment works on them through resistance and hatred, which is released in them by it<sup>4</sup>. In its origin, the Left is a project of overcoming passivity and "taking reality into our hands" in the name of un-limited respect for every individual.

Overlapping of these two traditions in Reinhardt's, Hegelianism and anarchism, gives meaning to a modernist model of art: study of history teaches the artist to say "no", just as photography indicated everything to Picasso that was not worth painting anymore. History is because the only measure of real novelty in art, i.e. a measure of creative inventions. This is the way that philosophy of art is drawn out in Reinhardt's texts and his paintings: to recapitulate the whole common history of form (Reinhardt used to travel the world and realized thousands of slideshows, organized by the types of form), to start painting whatever, gradually reject all re-dundant elements (presentation, gesture, texture, variable formats, color, etc.), in order to real-ize in this way the last and ultimate in history form of painting.

Reinhardt declares, that he *simply paints ultimate paintings, that anyone can ever do*<sup>2</sup>. Is it an expression of arrogance? Surely it is not, if we take into consideration historical conscious-ness of art's point of view. His three short texts quoted before seem to anticipate protocols of conceptual art: in the most important meaning of the word, creativity is inevitably connected to historical analysis and inventions introducing new values into cultural tissue. It happens al-ways and only within the matter of language. The first half of the Reinhardt-Bruce Glaser inter-view is dedicated to questions, if someone else could paint those black paintings for him. The answer is complicated, but clear. Of course, anyone could: but for what purpose and for what meaning? Anyone should paint one's own paintings, just as Reinhardt paints his own. A cited description of black paintings may be an instruction for someone, who regardless would like to paint the same black paintings... but they would never be art works by Reinhardt, because these items would be a result of entirely different motivations and different artistic conscious-ness. This art work would be reduced to an item, while in the meantime it is a whole of an art project and an item which is a result of, an inseparable alloy of a painting and its meaning (just like in Hegel's). Reinhardt differs from conceptualists who, like Sol LeWitt or Lawrence Weiner, introduced these language equivalents of art work into a circulation of art market. Well, even if someone



did paint the very same black paintings with the same artistic consciousness as Ad Reinhardt, these works would not make sense for art anymore: what was once done, there is no sense in repeating. Reinhardt quotes Gauguin: in art you are either a revolutionary or a plagiarist.

While working on the book dedicated to Reinhardt, aside from texts published by Barbara Rose I used many documents as of yet unreleased: letters, notes, conferences and interviews, lent to me by Ad Reinhardt Foundation. I also had access to the catalogue of the artist's library, which (the catalogue) would not let however confirm hypotheses on sources of Reinhardt's concepts and conceptions; I have not found books in it<sup>3</sup> from which quotations come from, based on which I determined intellectual relationship. After the first disappointment I have stated that this fact even better defends my method of analysis, because in this way conceptual logic of the authors and whole theoretical fields coincide, overturning at the same time possible argument of random quote.

*Ad Reinhardt. Peinture moderne et responsabilité* is a first, for now, attempt to take the artist's works in the horizon of his theoretical statements. It is also the first, which used as illustrations his comics and satirical drawings, which he made, collaterally to his paintings, in countless numbers, and which consist a whole spectrum expanding from cause-related political caricatures until a glorious series *How to Look at... (How to Look at Modern Art, etc.)*. My book does not include even one reproduction of Reinhardt's paintings, but I treated his satires about art, often funny and on point, but also critical and mean, as an interesting counterweight to radical "perfectness" of his painting, nonreproductive, as he himself claimed; they are also a picturesque and accurate commentary on the situation of art in social space; situation which, as we could see, Reinhardt was very sensitive towards.

These are main theses of my book. According to Reinhardt, it is not a sphere of experiencing, feelings and "inner experience", but historical knowledge and cultural transmission are the source of art: *artists come from artists, forms of art come from forms of art, painting comes from painting*<sup>4</sup>. They are, however, sources in a particular sense – "backwards",

as Huymans would say – sources discarded or restored. Art is a selectively constructed tradition by modern artists, who learned how to say “no” to it. To be creative is to create new values, i.e. inevitable confrontation with history. But for being able to interpret history, it is necessary to go through language experience, which becomes an appropriate “place” of creativity and inventing, even in painting. This is the deep meaning of de-subjectivization of creative processes developed and used by Ad Reinhardt. It does not allow to avoid a certain form of repeat, or even – as we have seen – a plagiarism<sup>5</sup>. Damnation of excessive subjectivity is to take a certain point of view of art as art, i.e. submission to its historical – and versatile – character. Reinhardt had often admitted, not without a certain irony and provocation, that he only repeated what the artists had already said before him, as artists as artists. This character of art was – in those days – modern; concept, schema and Reinhardt’s method are exactly its illustration, or even embodiment. Reinhardt’s art is a paradigm of modern art. Modernity is, in his opinion, an age of reason, i.e. ethics: taking history as a whole opens a perspective of consistent and consequent thinking, not only about art, but also about reality. Modernity closes in fact a historical process of emancipation and understanding of the world and opens an age of freedom and responsibility. These are also tasks of the artists, these were also Reinhardt’s numerous fights... especially with artists. In this context exactly he had introduced a concept of aesthetic responsibility of an artist. Because art is experiencing autonomy, in other words freedom – but art works are not autonomous. They are not autonomous, because they cannot be separated from history or the meaning given to them by the artist. The double valence is a start of the most subversive, often unsaid, aspects of Ad Reinhardt’s life:

- A conviction, that painting could become a popular practice
- Repainting of black paintings, when they returned to the atelier, vandalized or marked with material markings of transport and exhibitions
- An assumption, that painting is a realization of a vision<sup>6</sup>, pulls up the fact that just like every other vision, this one may – and even should – be expressed through words...

- ... but in contrary to conceptualists, no other than Reinhardt could realize works-items according to protocols written by him
- Reproducing in catalogues and texts his black paintings is, then, a mere wish, because if they cannot be even photographed, they are necessarily unproductive.

(A reprint of the chapter from the book *Ad Reinhardt. Peinture moderne et responsabilité es-thétique*, Chatou, Les éditions de la transparence, coll. "Essais d'esthétique", 2011, page 28-42)

**KEYWORDS: AD REINHARDT, MYTH OF AN ARTIST, REPRODUCTIVITY OF AN ART WORK + PARADIGM OF MODERN ART, HISTORICAL CONSCIOUSNESS OF ART**

- 1 *Certains*, [in:] *L'art moderne/Certains*, Paris, 1975, page 292.
- 2 An Interview with Bruce Glaser, *ibidem*, page 12.
- 3 The catalogue of Reinhardt's library to which I had access to included only titles of books, in fish indications and bookmarks are and it does not consist of the whole collection.
- 4 "Art-as-Art" [1962], [in:] *Art-as-Art: the Selected Writings by Ad Reinhardt*, ed. Barbara Rose, University of California Press, 1991, page 56.
- 5 Enforced by progress, Guy Debord claims in *La Société du Spectacle*, § 207.
- 6 Everything, where to start and where to end, should be initially worked within consciousness. "In painting an idea should exist in consciousness before a brush is taken into one's hand", *Twelve Rules for a New Academy*, [1957], [in:] *Art-as-Art*, page 205.

Leszek Brogowski

*Skończyć z fetysyzmem dzieła, przewyciężyć mit artysty.*

*Praktyka popularna i reprodukowalność dzieła u Ada Reinhardta*

Ad Reinhardt (1913–1967) znany jest zwłaszcza jako malarz czarnych obrazów, wysokich na pięć stóp i szerokich na pięć stóp – jedynych obrazów, jakie malował przez ostatnie siedem lat swego życia. Jest to bez wątpienia jedna z najbardziej radykalnych w historii sztuki praktyk malarskich. Otoczony w latach sześćdziesiątych aurą wyjątkowego prestiżu, zarówno artystycznego, jak i etycznego, zwłaszcza w kręgach pokolenia młodych artystów, którzy tworzyli w tamtych latach sztukę konceptualną, pozostawał on w krytycznym dystansie wobec ekspresjonizmu abstrakcyjnego. Jego postawa w stosunku do artystów-kompanionów swego pokolenia nie wynikała jednak z negatywnej oceny estetycznej ich malarstwa: ostrze jego krytyki zwrócone było przeciwko temu, co na jego temat mówili, a także przeciwko ich postawom wobec rynku sztuki i handlu sztuką.

Reinhardt uważał, że dzieło nie jest autonomicznym przedmiotem, ale że ma sens i wartość ze względu na projekt sztuki, jaki realizuje, na idee, jakim służy oraz na polityczne i intelektualne źródła, z jakich wypływa. Nikt chyba nigdy nie był surowszy niż on w ocenie poetyckich pseudozasadnień, często o motywach romantyczno- i mistyczno-religijnych, jakimi artyści – a w szczególności malarze ekspresjonistyczni – próbowali uprawomocnić swe malarskie praktyki. Jego lewicowa wrażliwość polityczna pozwalała mu jasno oceniać użyteczność tego fetysyzującego dyskursu dla potrzeb promocji rynkowej; czytelnik Marksa, rozumiał sens pojęcia fetysyzmu towaru rynkowego. Zaskakujące pisma Reinhardta są właśnie jednym z najbardziej radykalnych przyczynków do krytyki dzieła-fetyszu jako towaru na rynku sztuki. W publikowanych począwszy od lat czterdziestych pismach, często krótkich i o szczególnej, ostrej i niepozba- wionej poetyckiego uroku retoryce, w formach manifestów, opracowywał on jednocześnie nie mniej radykalną koncepcję sztuki-jako-sztuki, która jest nawiązaniem do rozmaitych antysubiektywistycznych tradycji sztuki i twórczości artystycznej, oraz próbą uaktywnienia tego typu dyskursu

o sztuce. Sztuka konceptualna wiele zawdzięcza tej Reinhardtowskiej pracy u podstaw.

Mimo że jego pozycja w historii sztuki nowoczesnej jest niekwestionowalna, niewiele poświęcono jego pracy poważnych analiz, a teksty jego zbywane są milczeniem; niejednokrotnie – zaprzeczając najbardziej podstawowej uczciwości – próbowano podporządkować Reinhardta fetyszyzującym i mistycyzującym koncepcjom sztuki, nazywając go „czarnym mnichem”, dopatrując się w jego trójdzielnych obrazach symbolu krzyża, podkreślając jego przyjaźń z trapistą Thomasem Mertonem itp. Trudno o lepsze dowody aktualności jego krytycznej postawy wobec ideologii rynku sztuki i wobec intelektualnej i politycznej dymisji aktorów obecnego systemu instytucji artystycznych. Przedrukowany tutaj rozdział z książki *Ad Reinhardt. Nowoczesne malarstwo i odpowiedzialność estetyczna*, która ukazała się w roku 2011 w éditions de la transparence, przynosi kilka przykładów niekompatybilności projektu sztuki Reinhardta z dominującą ideologią i powszechnie akceptowanym dyskursem na jej temat oraz szkicuje kilka najważniejszych pojęć jego teorii, związanych w szczególności z historyczną świadomością artystyczną. W istocie, o ile malarzowi ekspresjonistycznemu wydawać się może, że niepowtarzalna oryginalność jego obrazów jest efektem subiektywnego wyrazu ich form, o tyle, porównane z innymi seriami obrazów z danego okresu jego twórczości, obrazy jego wpisują się w ciągłość form, którą nazywamy stylem i którą trudno wyjaśnić subiektywnymi źródłami ekspresji; a kiedy porównuje się twórczość malarzy danego okresu historycznego, trudno oprzeć się wrażeniu, że wszystkie są trochę do siebie podobne i że pojęcie oryginalności poddać trzeba krytycznej analizie. Dlatego oryginalność twórczości artystycznej ujawnia się w całkiem innym świetle świadomości, która sztukę ujmuje jako zjawisko historyczne.

W książce, z której pochodzi przedrukowany poniżej fragment, po raz pierwszy podjęta została próba mówienia o pracy Ada Reinhardta jako o nierozłącznej całości, to znaczy łącząc sens i zmysłową postać jego malarstwa z pojęciami, które konstruują się w jego pismach. Starłem się w niej dogłębnie przeanalizować teoretyczną spójność i intelektualną

dynamikę tego pisarstwa. Naznaczone charakterystyczną retoryką, często powtarzającą jeden schemat frazeologiczny, pisma te zawierają wiele cytatów, ale nieliczne tylko podane są w cudzysłowach, z rzadka jedynie wskazując na autora. Jest to znak antysubiektywnego projektu Reinhardta, który unikać chciał zbyt łatwej, jego zdaniem, oryginalności subiektywnej, traktując ją jako rodzaj kaprysu; przeciwnie, chciał konstruować oryginalność na poziomie intelektualnym i w horyzoncie historycznym. Oryginalność jest dla niego oryginalnością koncepcji sztuki, gdzie myślenie i malowanie łączą się spójnie w jednym dziele. Reinhardt pragnął powtarzać jedynie to, co zostało już wypowiedziane przez innych artystów, ale artystów-jako-artystów, to znaczy przez artystów, których wypowiedzi dają się pogodzić z ich historyczną misją, a nie są wypowiedziami jednostek; usiłował ogarnąć spoistym horyzontem całość tych wypowiedzi.

Analiza tekstów Reinhardta pozwoliła mi zidentyfikować dwa główne źródła intelektualne, z których zdają się pochodzić wspomniane cytaty lub kryptocyty. W artykule *Ad Reinhardt: la peinture et l'écrit, opublikowanym w piśmie Recherches poïétiques* (n° 5, hiver 1996, s. 106-129), analizowałem, porównując jedno z drugimi, fragmenty jego tekstów z wybranymi fragmentami Geорга W.F. Hegla. Na tej podstawie starałem się określić rolę filozofii historii oraz teorii postępu w myśleniu Reinhardta, a zwłaszcza w jego koncepcji sztuki. Kiedy dziesięć lat później studium to zostało przełożone na język amerykański i opublikowane w piśmie „The Open Space Magazine”, n° 7, fall 2005, 199-224, pt. *Ad Reinhardt: Painting and Writing*, sygnalizowałem już konieczność poszerzenia tego porównawczego studium dyskursów o całe pole intelektualne, które odpowiada tradycji i filozofii lewicy, a zwłaszcza anarchizmu. W istocie, zaskakujące podobieństwa odkryć można porównując teksty Ada Reinhardta z wybranymi fragmentami pism Pierre-Joseph Proudhona, Michała Bakunina, Benjamina Péreta, Alberta Camusa, Oscara Wilde'a itd. Z porównania tego wyciągnąłem wnioski o centralnej roli całej serii wartości, wokół których konstruuje się u Reinhardta takie pojęcia, jak twórcza jednostka i jej nieograniczony rozwój w popularnych praktykach sztuki, a zatem filozofia działania, a wreszcie bunt i rewolta. Jak pisał Joris-Karl Huysmans,

zastosowana do sztuki, teoria środowiska Taine'a jest słuszna, ale słuszna na wspan, gdy idzie o wielkich artystów, gdyż środowisko działa na nich poprzez sprzeciw i nienawiść, jaką w nich wyzwała<sup>1</sup>. U swych źródeł lewica to projekt przewycięzania pasywności i „brania w ręce rzeczywistości” w imię nieograniczonego szacunku dla każdej jednostki.

Nakładanie się u Reinhardta tych dwóch tradycji, heglizmu i anarchizmu, nadaje sens modernistycznemu modelowi sztuki: studium historii uczy artystę mówić „nie”, tak jak fotografia wskazywała Picassowi na wszystko to, czego nie było już sensu malować. Historia jest bowiem jedyną miarą prawdziwej nowości w sztuce, czyli miarą twórczych wynalazków. Taka zarysowuje się w pismach Reinhardta i w jego malarstwie filozofia sztuki: rekapitulować całą powszechną historię form (Reinhardt wiele podróżował po świecie i realizował tysiące slajdów, które organizował według typów form), zacząć malować byle co, stopniowo odrzucać wszystkie zbędne elementy (przedstawienie, gest, teksturę, zmienne formaty, kolor itp.), aby zrealizować w ten sposób ostatnią i ostateczną w historii postać malarstwa.

Reinhardt oznajmia, że *robi po prostu ostatnie obrazy, jakie ktokolwiek może zrobić*<sup>2</sup>. Czy jest to wyraz zarozumiałości? Z pewnością nie, jeśli przyjąć punkt widzenia historycznej świadomości sztuki. Zacytowane powyżej jego trzy krótkie teksty zdają się antycypować protokoły sztuki konceptualnej: w najistotniejszym sensie tego słowa, twórczość nieuchronnie związana z analizą historyczną i wynalazkami wprowadzającymi nowe wartości w kulturową tkankę. Dokonuje się ona zawsze i jedynie w materii języka. Cała pierwsza część wywiadu Reinhardta z Bruce Glaserem z roku 1967 poświęcona jest pytaniom, czy ktoś inny mógłby malować dla niego te czarne obrazy. Odpowiedź jest skomplikowana, ale jasna. Oczywiście, że mógłby: tylko w jakim celu i jaki byłby takiego zabiegu sens? Każdy powinien malować swoje własne malarstwo, tak jak Reinhardt maluje swoje. Zacytowany opis czarnych obrazów mógłby być instrukcją dla kogoś, kto mimo wszystko chciałby wykonać takie same czarne obrazy... tyle, że nie będą one w żadnym wypadku dziełami Reinhardta, bo przedmioty te wynikać będą z całkiem innych motywacji



i z innej świadomości artystycznej. Dzieło zostałoby wówczas sprowadzone do przedmiotu, gdy tymczasem jest ono całością projektu sztuki i przedmiotu, który zeń wynika, nierozdzielny stopem malarskiego obrazu i jego znaczenia (jak u Hegla). W tym Reinhardt różni się od konceptualistów, którzy, jak Sol LeWitt czy Lawrence Weiner, wprowadzili te językowe ekwiwalenty dzieła w obieg rynku sztuki. Otóż nawet jeśli ktoś namalowałby takie same czarne obrazy z taką samą świadomości artystyczną, jak Ad Reinhardt, praca ta i tak nie miałaby już sensu dla sztuki: tego, co już raz zostało dokonane nie ma sensu powtarzać. Reinhardt cytuje Gauguina: w sztuce jest się rewolucjonistą albo plagiatorem.

W pracy nad tą poświęconą Reinhardtowi książką poza tekstami opublikowanymi przez Barbarę Rose korzystałem z wielu dotychczas niepublikowanych dokumentów: listów, notatek, konferencji i wywiadów, które udostępniła mi Ad Reinhardt Foundation. Miałem także dostęp do katalogu biblioteki artysty, który (katalog) nie pozwolił mi wszelako potwierdzić hipotez na temat źródeł Reinhardtowskich koncepcji i pojęć; nie znalazłem w nim książek<sup>3</sup>, z których pochodzą cytaty, na podstawie których ustalałem intelektualne pokrewieństwa. Po pierwszym rozczarowaniu stwierdziłem jednak, że tym lepiej broni się przyjęta przeze mnie metoda analizy, bo zbiegają się tym sposobem pojęciowe logiki autorów i całych pól teoretycznych, unieważniając zarazem ewentualny argument przypadkowego cytatu.

*Ad Reinhardt. Peinture moderne et responsabilité esthétique* to pierwsza, jak dotąd, próba ujęcia twórczości artysty w horyzoncie jego wypowiedzi teoretycznych. Pierwsza także, która jako ilustracjami posłużyła się jego komiksami i rysunkami satyrycznymi, jakich równolegle do pracy malarskiej wykonał olbrzymie ilości i które stanowią całe spektrum rozciągające się od zaangażowanych karykatur politycznych po wspaniałą serię *How to Look at...*, (*How to Look at Modern Art* itd.). Książka moja nie zawiera ani jednej reprodukcji obrazów Reinhardta, zaś jego satyry o sztuce, często śmieszne i trafne, ale także krytyczne i złośliwe, potraktowałem jako interesującą przeciwwagę dla radykalnej „idealności” jego malarstwa, nie-reprodukowalnego, jak sam twierdził; są one także malowniczym i trafnym

komentarzem na temat sytuacji sztuki w przestrzeni społecznej; sytuacji, na którą, jak widzieliśmy, Reinhardt był bardzo wrażliwy.

Oto główne tezy mojej książki. Według Reinhardta, to nie sfera przeżycia, uczuć i „doświadczenia wewnętrznego”, lecz wiedza historyczna i transmisja kulturowa są źródłami sztuki: *artyści pochodzą od artystów, formy sztuki pochodzą od form sztuki, malarstwo pochodzi od malarstwa*<sup>4</sup>. Są to jednak źródła w szczególnym sensie – „na wspak”, jak mówił Huismans – źródła odrzucone lub odnowione. Sztuka to selektywnie skonstruowana tradycja przez nowoczesnych artystów, którzy nauczyli się mówić jej „nie”. Bycie twórczym to wytwarzanie nowych wartości, a zatem nieuchronna konfrontacja z historią. Ale po to, by interpretować historię, trzeba przejść przez doświadczenie języka, który staje się właściwym „miejscem” twórczości i wynalazczości, nawet w malarstwie. Taki jest głęboki sens desubiektywizacji procesów twórczych opracowanych i stosowanych przez Ada Reinhardta. Nie pozwala ona uniknąć pewnej formy powtórzenia, a nawet – jak widzieliśmy – plagiatu<sup>5</sup>. Potępienie nadmiernego subiektywizmu to przyjęcie punktu widzenia sztuki-jako-sztuki, czyli podporządkowanie się jej historycznej – i zmiennej – istocie. Nie bez pewnej ironii i prowokacji, wielokrotnie Reinhardt przyznawał, że powtarza jedynie to, co artyści już wcześniej mówili, jako artyści-jako-artysty. Ta istota sztuki, to – w tamtych czasach – jej nowoczesność; pojęcie, schemat i metoda Reinhardta są właśnie jej ilustracją, a nawet ucieleśnieniem. Sztuka Reinhardta jest paradygmatem sztuki nowoczesnej. Nowoczesność jest, jego zdaniem, epoką rozumu, a zatem etyki: ujmowanie historii jako całości otwiera perspektywę spójnego i konsekwentnego myślenia, nie tylko na temat sztuki, ale także na temat rzeczywistości. Nowoczesność domyka bowiem historyczny proces emancypacji i rozumienia świata i otwiera epokę wolności i odpowiedzialności. Takie są też zadania artystów, takie były Reinhardta liczne boje... przede wszystkim z artystami. W takim właśnie kontekście wprowadził on pojęcie estetycznej odpowiedzialności artysty. Bowiem sztuka to doświadczenie autonomii, czyli wolności – ale dzieła sztuki nie są autonomiczne. Nie są one autonomiczne, bo nie da się ich oddzielić ani od historii, ani od znaczenia.

jakie nadał im artysta. Z tej ich dwuwartościowości wynikają najbardziej wywrotowe, często przemilczane, aspekty sztuki Ada Reinhardta:

- przekonanie, że malarstwo mogłoby się stać praktyką popularną
- przemalowywanie czarnych obrazów, kiedy powracały one do atelier, naznaczone aktami wandalizmu lub materialnymi śladami transportu i wystaw
- założenie, że malarstwo jest realizacją idei<sup>6</sup> pociąga za sobą to, że jak każda idea, i ta może – a nawet powinna – zostać wyrażona słownie...
- ... ale w przeciwieństwie do konceptualistów, nikt inny nie mógłby zamiast Reinhardta realizować dzieł-przedmiotów według opisanych przez niego protokołów
- reprodukcje w katalogach i pismach jego czarnych obrazów jest zatem czczym pragnieniem, bo skoro nie da się ich nawet sfotografować, to są siłą rzeczy niereprodukowalne.

(Przedruk rozdziału z książki *Ad Reinhardt. Peinture moderne et responsabilité esthétique*, Chatou, Les éditions de la transparence, coll. „Essais d'esthétique”, 2011, s. 28–42)

SŁOWA KLUCZOWE:

**AD REINHARDT, MIT ARTYSTY, REPRODUKOWALNOŚĆ DZIEŁA + PARADYGMAT SZTUKI NOWOCZESNEJ, HISTORYCZNA ŚWIADOMOŚĆ SZTUKI**

- 1 *Certains*, [w:] *L'art moderne/Certains*, Paris, 1975, s. 292.
- 2 *An Interview with Bruce Glaser*, tamże, s. 12.
- 3 Katalog biblioteki Reinhardta, do którego miałem dostęp, zawiera jedynie tytuły książek, w których figurują podkreślenia i zakładki i nie ogarnia całości księgozbioru.
- 4 "Art-as-Art" [1962], [w:] *Art-as-Art. The Selected Writings by Ad Reinhardt*, ed. by Barbara Rose, Berkeley, Los Angeles, 1991, s. 56.
- 5 Wymusza go postępowanie, twierdzi Guy Debord w *La Société du Spectacle*, § 207.
- 6 Wszystko, gdzie zacząć i gdzie skończyć, powinno być wstępnie opracowane w świadomości. „W malarstwie idea powinna istnieć w świadomości zanim weźmie się pędzel do ręki”, *Twelve Rules for a New Academy*, [1957], [w:] *Art-as-Art*, dz. cyt., s. 205.