

Obraz, który powstanie: fumistyczny ikonoklazm

DOI: <https://doi.org/10.21697/an.12123>

JAKUB WOYNAROWSKI
PRACOWNIA RYSUNKU NARRACYJNEGO
ASP W KRAKOWIE
ORCID 0000-0002-5931-6718

Grafika niejednokrotnie antycypowała rozwiązania, przejęte później przez malarstwo. Jako wolna od charakterystycznych dla niego ograniczeń, rozpowszechniana szeroko i w dużej mierze niezależna od oficjalnych mecenasów pozostawała polem eksperymentów, a zarazem obszarem krzyżujących się wpływów kultury „wysokiej” i „niskiej”¹.

„Egalitarna” grafika, spośród innych mediów najżywiej reagująca na aktualne wydarzenia polityczne, bieżącą modę i obyczajowość, jest według Mieczysława Porębskiego techniką artystyczną właściwą sztuce „foralnej”, karnawałowo-ludycznej². Wielowiekowy związek szeroko pojętej groteskowej karykatury z technikami graficznymi wynikał z samej istoty tego medium, umożliwiającego wielokrotną reprodukcję obrazu za pośrednictwem wynalazku druku. Masowość sztuki miała

okazać się jednym z atrybutów nowoczesności; nieprzypadkowo rozwój groteski oraz czerpiącej z jej poetyki karykatury związany był w dużej mierze z prądami reformacyjnymi i rewolucyjnymi, zapoczątkowanymi w epoce *sacco di Roma*. W rękach ideologów nowo wynaleziona metoda powielania wizualnych komunikatów okazała się niezwykle efektywnym instrumentem propagandowym. Pierwotnie dekoracyjne groteski, *arcimboldeski* i *vexierbilde* zostały zaanektowane przez „zaangażowaną” karykaturę religijną i polityczną.

Z tradycji druków ulotnych niebawem zrodziła się opiniotwórcza prasa – narzędzie rosnącej w siłę inteligencji. Z awansem mieszczaństwa należałoby wiązać również narodziny książki masowej z ilustracjami, anonsowane przez *Orbis sensualium pictus* Jana Amosa Komeńskiego z 1657 r. W krótkim czasie masowo rozpowszechniane obrazy zyskały autonomię jako wizualne opowieści (znane z czasów Williama Hogartha), które w końcu XVIII w. przybrały w twórczości ówczesnych karykaturzystów, przede wszystkim Jamesa Gillraya, formę protokomiksowych „pasków”.

Groteskowa grafika od zawsze manifestowała swój anty-kanoniczny i antyklasyfikacyjny charakter. Nic zatem dziwnego, iż w „wieku Akademii” i mieszczańskiej stabilizacji, właśnie karykatura stała się ośrodkiem sprzeciwu wobec zastanych, uświęconych tradycją form twórczości. Co więcej, w XIX w. grafika (zwłaszcza o wydźwięku

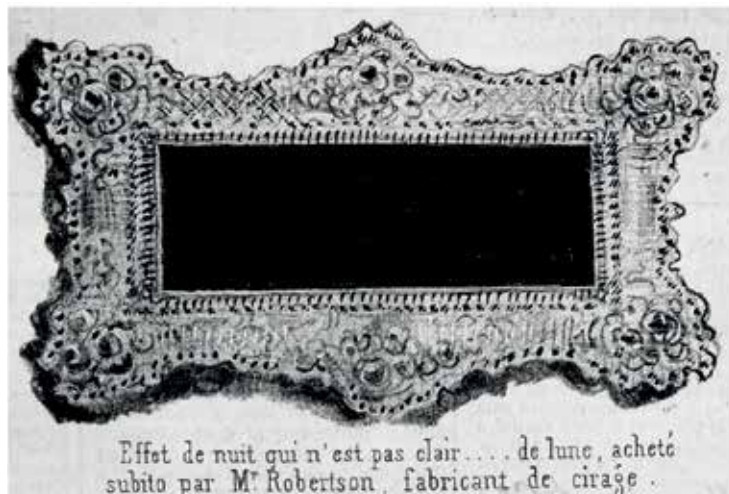
¹ Punktem wyjścia dla niniejszego artykułu stały się rozważania na temat twórczości Marcela Duchampa, zawarte we wcześniejszym esej autorstwa: J. Woynarowski, *Archeologia awangardy, czyli komparatyzm anachroniczny*, w: *Dziedzictwo i odpowiedź w sztuce współczesnej*, red. Ł. Murzyn, R. Solewski, S. Stankiewicz, B. Stano, Kraków 2018, s. 121-143.

² T. Gryglewicz, *Groteska w sztuce polskiej XX wieku*, Kraków 1984, s. 27.

satyrycznym) miała stać się, ze względu na swój „pomysłowy” charakter, jednym ze środków obrazowania „konceptualnego”, zapowiadającego osiągnięcia XX-wiecznej awangardy artystycznej.

Już od czasów Monarchii Lipcowej, w związku z prasowymi „salonami karykatur”, pojawiały się pierwsze buntownicze „antymaginacje”, które przybierały formy jednobarwnych monochromów, stopniowo zyskujących popularność jako parodystyczne komentarze do bieżących, przyjmowanych często z dezaprobatą, arbitralnych decyzji salonowego jury. Emblematycznym przykładem realizacji tego typu może być „nokturn” *Vue de La Hogue (effet de nuit)* z 1843 r. autorstwa Bertalla (Charlesa Alberta d’Arnoux), przybierający formę czarnego prostokąta. Podobne rozwiązanie zastosował również w tym samym roku Raymond Pelez, publikując w paryskim magazynie „Le Charivari” grafikę *Pierwsze wrażenie z Salonu roku 1843 (Première impression du Salon de 1843)* – mroczny monochrom, opatrzony inskrypcją: „Efekt nocy, nieoświetlonej blaskiem... księżycy, szybko zakupiony przez Pana Robertsona, producenta pasty do butów” („Effet de nuit qui n'est pas clair... de lune, acheté subito par Mr. Robertson, fabricant de cirage”)³.

Aspektem, na który warto zwrócić uwagę w tym kontekście, jest związek minimalistycznie potraktowanego obrazu z towarzyszącą mu opisową warstwą literacką. Twórcze napięcie między tymi dwiema sferami jest elementem konstytutywnym nowego medium (czy też raczej – intermedium), kształtującego się w tej epoce: jest



1. Raymond Pelez, *Première impression du Salon de 1843*, „Le Charivari”, 19 III 1843 r. gallica.bnf.fr / BnF, domena publiczna

nim komiks, początkowo przybierający formę narracyjnych pasków, publikowanych na łamach prasy.

Jedną z teorii na temat genezy komiksu jako gatunku głosi, że zrodził się on w momencie, gdy obraz towarzyszący tekstowi nie tylko przestał go ilustrować lub dopełniać, ale zaczął jawnie mu przeczyć. Komiks – jako skutek twórczego konfliktu obrazu i słowa – jest medium heterogenicznym. Jego tożsamość ulega ciągłej redefinicji w zależności od zmiennego kontekstu, w którym przyszło mu funkcjonować. Literacka ilustracja ewoluuje na drodze eksperymentu, zmierzając w kierunku autonomicznego „eseju wizualnego” (podobnego aleatorycznej partyturze).

Wewnętrzną dynamikę tej „mikstury” wyznaczają następujące opozycje: narracja liniowa (dramaturgiczna) – narracja nieliniowa (poetycka, eseistyczna, hipertekstowa); model współrzędny (równoważność wszystkich elementów jako samodzielnych całości) – model podrzędno-nadrzędny (nierównoważność elementów zdeterminowana przypisaną każdemu z nich rolą); formuła „tekstu jako obrazu” – formuła „obrazu jako tekstu”; forma „zamknięta” (komunikacja wizualna) – forma otwarta (eksperyment artystyczny); umowność przestrzeni (reprezentacji) dwuwymiarowej – fizyczna „konkretność” przestrzeni trójwymiarowej; znak – ilustracja.

³ A. Spira, *Precedents of the Unprecedented. Black Squares Before Malevich*, „Public Domain Review”, 23 VI 2022, <https://publicdomainreview.org/essay/black-squares-before-malevich> [dostęp 11 I 2023].
Zob. też: R. Rosenberg, *De la blague monochrome à la caricature de l'art abstrait*, w: *L'art de la caricature*, ed. S. Le Men, Nanterre 2011, s. 27–40, https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/2198/1/Rosenberg_De_la_blague_monochrome_2011.pdf [dostęp 11 I 2023].

Wiele z opisanych napięć znajduje interesującą egzemplifikację we wczesnych narracyjnych pracach Charlesa Amédée de Noé, występującego pod pseudonimem Cham. Wśród licznych eksperymentów formalnych – obejmujących m.in. czarne monochromy, które przedstawiają nocne przygody pana Lajaunisse (*Histoire de Monsieur Lajaunisse*, 1839) – szczególną uwagę zwraca krótka historia obrazkowa, opublikowana w *L’Histoire de monsieur Jobard* (1839).

Minimalistyczny komiks francuskiego rysownika stanowi ironiczny komentarz na temat nowej techniki „powielania” rzeczywistości. Pierwszy kadr w całości wypełnia enigmatyczny czarny kwadrat. Kolejny ujawnia, iż jest to w rzeczywistości niewłaściwie wywołana odbitka fotograficzna (przypomnijmy, że zgodnie z etymologią *camera obscura* to nic innego, jak właśnie „ciemna przestrzeń”). Victor Stoichita w swojej *Historii cienia* wskazywał na podobieństwo wspomnianej karykatury do słynnego obrazu Kazimierza Malewicza. W tym przypadku czarny kwadrat stanowi efektowną ilustrację percepcyjnego paradoksu; „Obraz na zdjęciu istnieje, lecz jest niewidoczny” – podsumowuje Stoichita⁴. Oba przywołane „obrazy zerowe” nie są więc „puste”, ale raczej „przepełnione” w wyniku kumulacji potencjalnych, utajonych obrazów, zbijających się w ciemną, nieprzejrzystą materię. „Tworzenie” obrazu fotograficznego jest zarazem „niszczeniem” potencjalności, jaką niesie ze sobą przestrzeń niezdefiniowana wizualnie.

Warto zaznaczyć, że po podobne rozwiązania sięgali również inni karykaturzyści tego czasu, tacy jak Nadar, który w 1848 r. opublikował *Publiczne i prywatne życie Pana Réaca* (*La Vie Publique et Privée de Mossieu Réac*). W jednym z odcinków tej dziesięcioczęściowej serii, zrealizowanej dla „La Révue

comique”, chaotyczna plątanina czarnych linii staje się sposobem na przedstawienie stanu psychicznego postaci; tym razem ciemna gęstwina reprezentuje uczucie zmieszania, będące efektem braku kompetencji tytułowego bohatera⁵.

Pomysły, które incydentalnie pojawiły się u ilustratorów pierwszej połowy XIX w. (takich jak Cham), z powodzeniem wykorzystane zostały jako elementy składowe oryginalnego języka wykreowanego przez Gustave’a Doré w *Dziejach świętej Rusi* – kompendium purnonsensownego humoru. Można zaryzykować tezę, że „postmodernistyczny” utwór Dorégo z 1854 r. jest dla sztuki komiksu tym, czym liberackie *JW. Pana życie i myśli Tristrama Shandy* Laurence’a Sterne’a dla historii literatury.

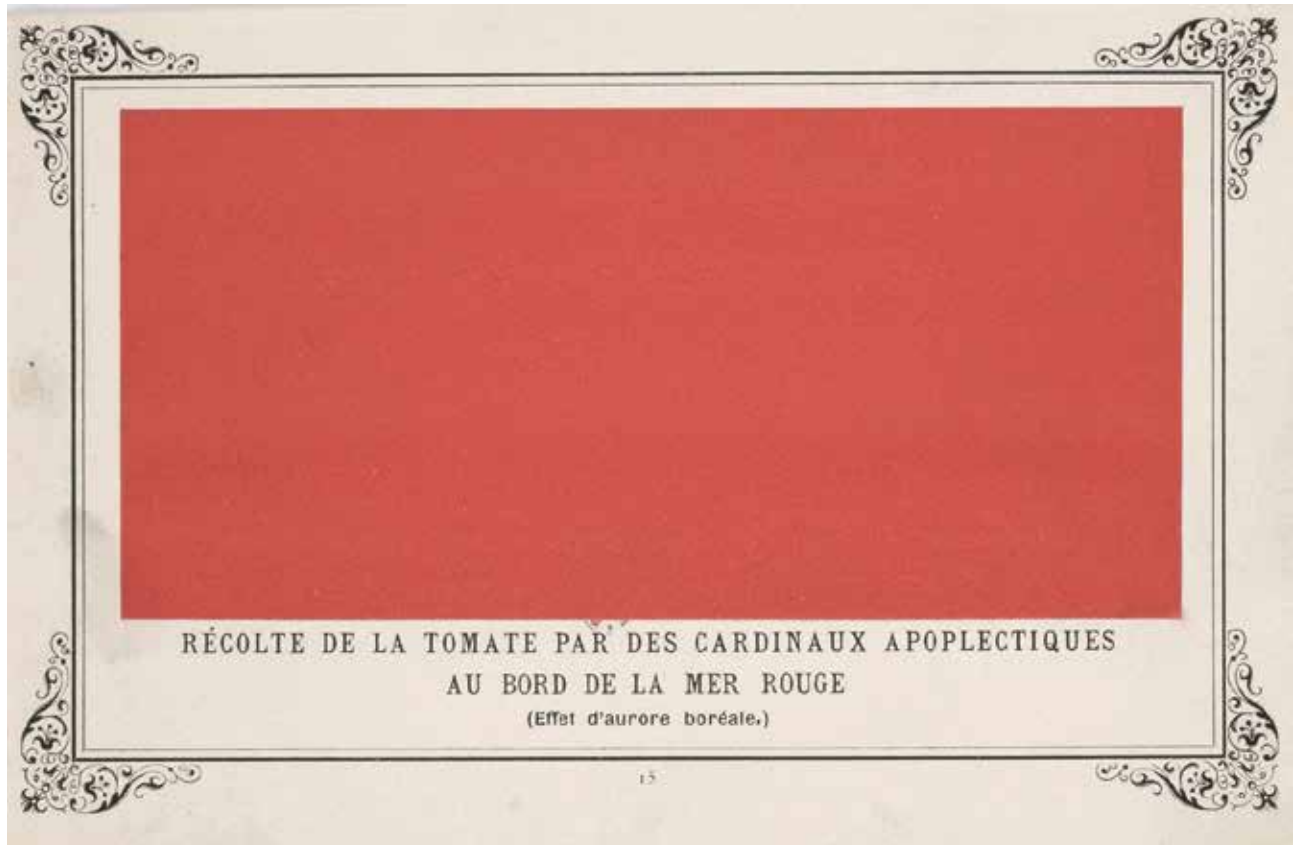
Podczas pracy nad ilustracjami do *Gargantui i Pantagruela* Doré pozwolił sobie na graficzny żart. W pierwszej chwili budził on skojarzenia z pracami jego poprzednika Rodolphe’a Töpffera, wprowadzał jednak do poetyki ówczesnych protokomiksów – obok anarchicznego poczucia humoru – zasadę kontrpunktu.

Choć słowo i obraz tworzą w książce Dorégo „jedność ikono-lingwistyczną”, to – jak zauważa Jerzy Szyłak – ilustracje „pełnią w strukturze dzieła funkcję ważniejszą, spoczywa na nich bowiem nie tylko obowiązek relacjonowania zdarzeń, ale i skorygowania tego, co na ich temat powiedziało słowo”⁶. Natomiast David Kunzle, amerykański „archeolog” komiksu, opisał zabiegi narracyjne stosowane przez autora *Dziejów świętej Rusi* w następujący sposób: „Metoda Dorégo, polegająca na splątanej, żmudnie zrealizowanej narracji, otwiera królestwo metafory zakazanej wcześniejszym artystom historyjek obrazkowych, którzy gremialnie – łącznie z Töpfferem – dbali o utrzymanie narracji na jednym poziomie świadomości. Doré

4 V. Stoichita, *Krótką historią cienia*, tłum. P. Nowakowski, Kraków 2001, s. 182–183.

5 A. Spira, dz. cyt.

6 J. Szyłak, *Komiks: świat przerysowany*, Gdańsk 1998, s. 11.



2. Alphonse Allais, *Récolte de la tomate par des cardinaux apoplectiques au bord de la Mer Rouge*, „Album primo-avrilesque”, ed. P. Ollendorff, Paris 1897. gallica.bnf.fr / BnF, domena publiczna

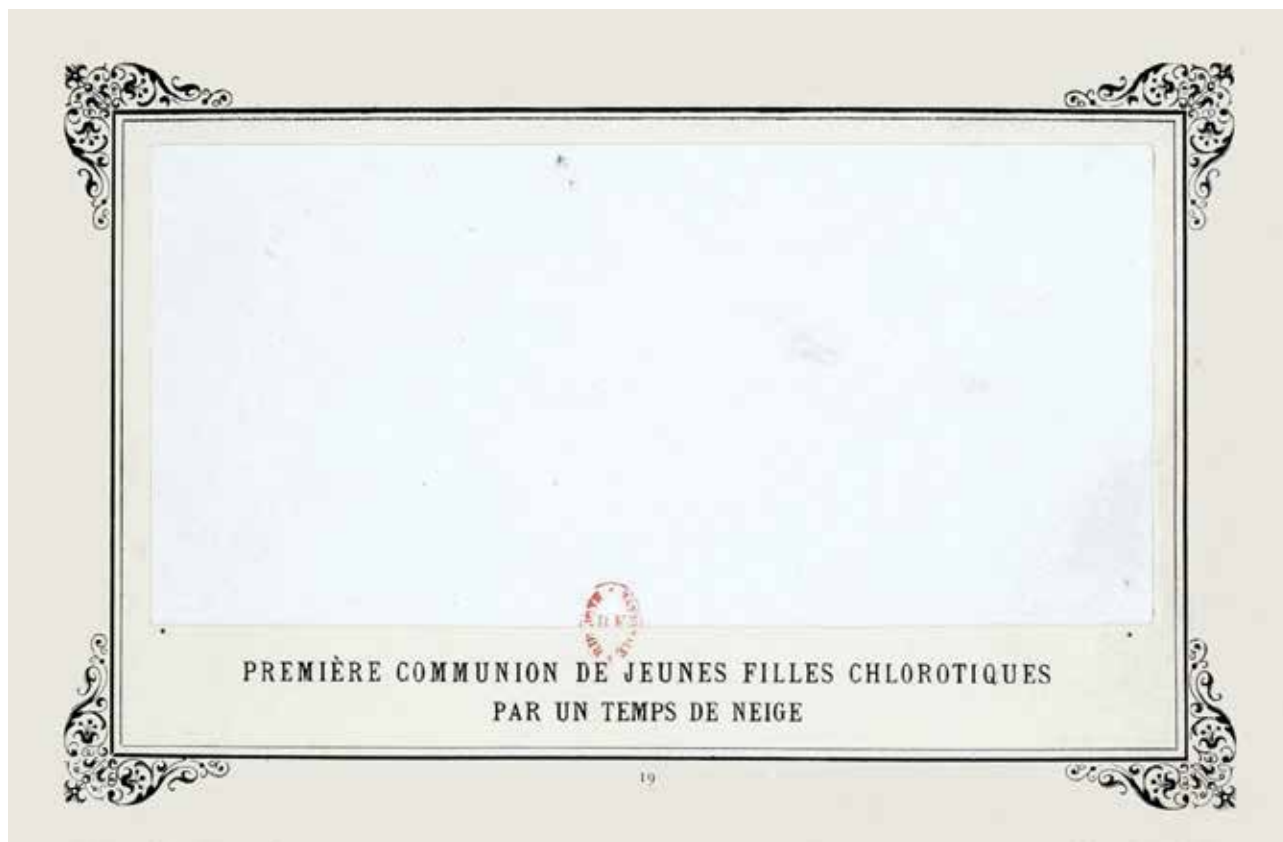
jest jednocześnie historiografem i karykaturzystą. Rozprasza on narrację za pomocą burzących obraz środków (luki, zacernione przestrzenie, plamy itp.), wizualnej realizacji straszliwych kalamburów, alegorii zapożyczonych bezpośrednio od karykatury, wreszcie rysunkowych wtrętów, które można określić jako zbliżenia sprowadzone do wypreparowanego symbolu⁷.

Co więcej, Doré tworzy utwór autotematyczny i występuje w nim jako jeden z bohaterów „historii o tworzeniu historii”. Obecność takiej autorskiej sygnatury,

podobnie jak konsekwentnie stosowana metoda deziluzji, ujawnia umowność każdego komunikatu, szczególnie wizualnego. Tok wysoce skomplikowanego wywodu regularnie ulega retardacji za sprawą buntu materii, z której autor usiłuje formować opowieść. Stężeniu absurdu przeciwstawia się nawet obdarzone „własnym niebezpiecznym życiem”⁸ pióro, wymykające się

7 D. Kunzle, *Uwagi uzupełniające na temat komiksu i języka filmowego*, „Film na Świecie” 1980, nr 7 (263), s. 106.

8 Określenie to zastosował Wolfgang Kayser m.in. w kontekście rysunkowych opowieści Wilhelma Buscha, rówieśnika Gustave’a Doré: „Do charakterystycznych motywów groteskowych należy dalej wszystko, co jako narzędzie czy sprzęt poczyna żyć własnym niebezpiecznym życiem”. W. Kayser, *Próba określenia istoty groteskowości*, tłum. R. Handke, w: *Groteska*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2003, s. 22.



3. Alphonse Allais, *Première communion de jeunes filles chlorotiques par un temps de neige*, „Album primo-avrilesque”, ed. P. Ollendorff, Paris 1897. gallica.bnf.fr / BnF, domena publiczna

i nieufnym uśmiechem radzę ci, drogi czytelniku, przyjmować wszystko to, co mogłaby ci podsuwać zbzikowana erudycja”⁹. Jako ilustrację tej tezy autor demonstruje na następnej stronie fragment „erudycyjnych” kronikarskich popisów, których zwarta typografia stopniowo ulega widowskiej dekonstrukcji – rozpada się i zamazuje, tonąc w czerni rozlanego tuszu. Dla kontrastu, kolejna strona okazuje się abstrakcyjną kompozycją całkowicie białych prostokątów – pustych kadrów, stanowiących (jak wyjaśnia narrator) intrygującą kurtynę dla „ciągu bezbarwnych wydarzeń”. Doré potęguje jeszcze oddziaływanie niekonwencjonalnego rozwiązania i kończy

⁹ G. Doré, *Dzieje Świętej Rusi*, tłum. J. Waczków, Gdańsk 2004, s. 6.

z dłoni twórcy, by znaczyć stronie eposu abstrakcyjnymi plamami i enigmatycznymi czarnymi monochromami.

Doré z powodzeniem stosuje efekt „kurtyny” – pozornej antyimaginacji, stanowiącej faktycznie metaimaginację, a więc sumę wszystkich imaginacji, wyodrębnionych z czerni atramentu jak rzeźbiarska forma z surowego bloku kamienia. Dosłowny przykład zastosowania tej metody znajdujemy już w prologu *Dziejów*. Ich początki „gubią się w mrokach”, by stopniowo konkretyzując swą formę w kolejnych rysunkach i nonsensownie akumulując zbędne detale, już na drugiej stronie ujawnić własną bezcelowość. Jako pointa ironicznej tyrady pojawia się autokarykatura rysownika, apelującego teraz bezpośrednio do odbiorcy: „z takim oto dumnym

ten szalony ciąg „minikatastrof” *mimesis* przewrotnym uzasadnieniem: „Mój wydawca wszakże, człowiek świadomy rzeczy, zachęcił mnie do pozostawienia wolnego miejsca na dowód, że zdolny historyk może wszystko ułożyć, niczego nie ukazując”¹⁰. Podobny koncept prezentuje Doré, ilustrując „panowanie Iwana Groźnego” za pomocą kadru wypełnionego ekspresyjnie rozlanym czerwonym inkaustem; „spuśćmy powieki, ażeby, poza ogólnym wrażeniem, niczego nie zapamiętać” – argumentuje¹¹.

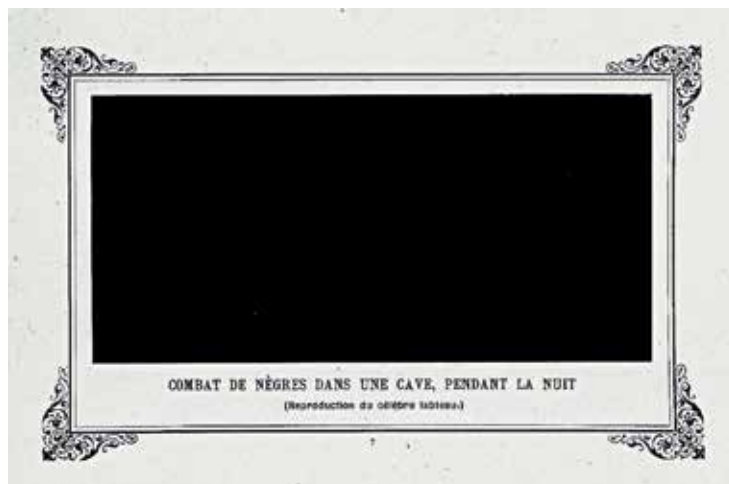
Choć przypowieść Dorégo miała w założeniu stanowić jedynie rodzaj przewrotnego paszkwilu na absolutyzm, w efekcie – z racji śmiałych eksperymentów formalnych – okazała się czymś więcej. Pomijając warstwę fabularną (od której jawnie dystansuje się sam autor), *Dzieje Świętej Rusi* potraktować można jako rodzaj wizualnego eseju o „totalitarnym” charakterze komunikacji, która intencjonalnie pomija nowe znaczenia drzemiące w (pozornie) skonwencjonalizowanych formach.

Na przykładzie dziełka Dorégo zaobserwować można przejawy swobody twórczej, na jaką uznani autorzy pozwalali sobie jedynie w tak niezobowiązujących okolicznościach. Ewokowali dzięki temu potencjalnie interesujące ich zagadnienia, które nie mogłyby zostać ujawnione z pełną mocą w ramach oficjalnego dyskursu. Taką możliwość stwarzała prasa i wyrosła z niej ilustracja, która nieraz – jak w przypadku Dorégo – przybierała formę satyrycznych protokomiksów, kiedy indziej zaś bezpośrednio godzących w artystyczny *establishment* „salonów karykatur”.

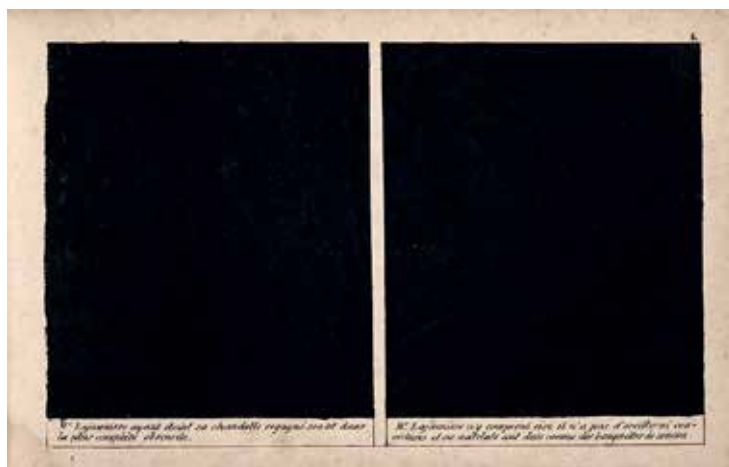
Prawdziwy rozkwit antyimaginacyjnej twórczości wiąże się z działalnością „antysalonu” Sztuk Niezbornych – Arts Incohérents (1882–1896). Twórczość Niezbornych można wpisać w szersze

¹⁰ Tamże, s. 8.

¹¹ Tamże, s. 49.



4. Alphonse Allais, *Combat de nègres dans une cave, pendant la nuit*, „Album primo-avrilesque”, ed. P. Ollendorff, Paris 1897. gallica.bnf.fr / BnF, domena publiczna



5. Charles Amédée de Noé (Cham), *Histoire de Monsieur Lajaunisse*, Aubert, Paris 1839. gallica.bnf.fr / BnF, domena publiczna



6. Alphonse Allais, *Marche funèbre composée pour les funérailles d'un grand homme sourd*, „Album primo-avrilesque”, ed. P. Ollendorff, Paris 1897. gallica.bnf.fr / BnF, domena publiczna

zjawisko, określane przez współczesnych mianem fumizmu (*fumisme*) – słowo *fumiste* stosowano w języku francuskim jako określenia kominiarza, ale również żartownisia, szaleńca lub oszusta. Zdaniem Émile’a Goudeau istotą fumizmu była pogarda dla wszystkiego, wyrażająca się w nieustannych żartach i mistyfikacjach¹². Twórcza aktywność fumistów przypadała na lata 80. i 90. XIX w. Ich trzonem byli członkowie kabaretu Czarny Kot (*Le Chat Noir*) oraz klubu Hydropatów – „koła poetów i debiutujących artystów, którzy spotykali się co tydzień w jakiejś kawiarni Lewego Brzegu, by przedstawiać publiczności kompozycje – wiersze i muzykę – swojego autorstwa”¹³. Do grona Hydropatów należeli m.in. Jules Laforgue, Alphonse Allais i Émile Cohl¹⁴, wśród nich zaś szczególnie wyróżnił się pisarz i wydawca Jules Lévy – późniejszy przywódca *Incohérents*. Inicjatywy takie jak kabaret Czarny Kot, Hydropaci, Sztuki Niezborne i *Bal des Quat’z’Arts* przyczyniły się do powstania alternatywnego obiegu artystycznego, który – w ślad za kuratorami wystawy *Counter Culture: Parisian Cabarets and the Avant-Garde, 1875–1905* w nowojorskiej Grey Art Gallery – można określić mianem XIX-wiecznej „kontrkultury”¹⁵.

Obok literatów i aktorów kabaretowych dużą grupę wśród Niezbornych stanowili ilustratorzy prasowi, co w początkach istnienia ruchu zaowocowało intensywną współpracą z magazynem „*Le Courrier français*”, ogłoszonym „oficjalnym

i nieoficjalnym organem Niezbornych”¹⁶. Porzucając ograniczenia typowe dla prasy, Niezborni stworzyli własne antymuzeum, które prezentowało ich dokonania w formie nobilitującej ekspozycji, biorąc za punkt odniesienia doroczny Salon, przechodzący wówczas instytucjonalny kryzys w związku z utratą państwowego finansowania. Zgodnie z pierwotną intencją Julesa Lévy’ego aby zaprezentować publiczności „rysunki tych, którzy nie potrafią rysować”¹⁷, kreowane przez uczestników ruchu prace miały przede wszystkim walor konceptualny.

Zjawisko to można szczególnie wyraźnie zaobserwować na przykładzie monochromów (a więc jednokolorowych obrazów, wypełnionych bielą, czerwienią, czernią, szarością, błękitem, zielenią i żółcią), zebranych w *Albumie primaaprilisowym* (1897) przez Alphonse’a Allais, który opatrzył zgeometryzowane, abstrakcyjne pola barwne rozbudowanymi opisami. Serii niefiguratywnych „scen” towarzyszy reprodukcja *Marsza żałobnego, skomponowanego na pogrzeb wielkiego głuchego człowieka* (*Marche funèbre, composée pour les funérailles d’un grand homme sourd*) – dziewiczej partytury, antycypującej słynny utwór Johna Cage’a^{4’33} z 1952 r. Warto w tym kontekście zwrócić uwagę na analogiczną publikację z 1954 r. autorstwa Yves’a Kleina, zatytułowaną *Yves Peintures*. Podobnie jak w przypadku *Albumu primaaprilisowego* składa się ona z sekwencji usytuowanych horyzontalnie jednobarwnych prostokątów, opatrzonych – tym razem oszczędnie – podpisanymi, odsyłającymi do konkretnych przestrzeni geograficznych (aluzje do malarstwa pejzażowego widoczne są także w *Albumie*). Całość poprzedzona została pozbawionym słów „wstępem”, w którym powielone linie proste imitują wersy, tworzące

12 G. Kerr, *Drawing Blanks: Word and Image at the Expositions des Incohérents*, „Dix-Neuf. Journal of the Society of Dix-Neuviémistes”, 17 VI 2022, s. 6, <https://doi.org/10.1080/14787318.2022.2083924> [dostęp 1 I 2023].

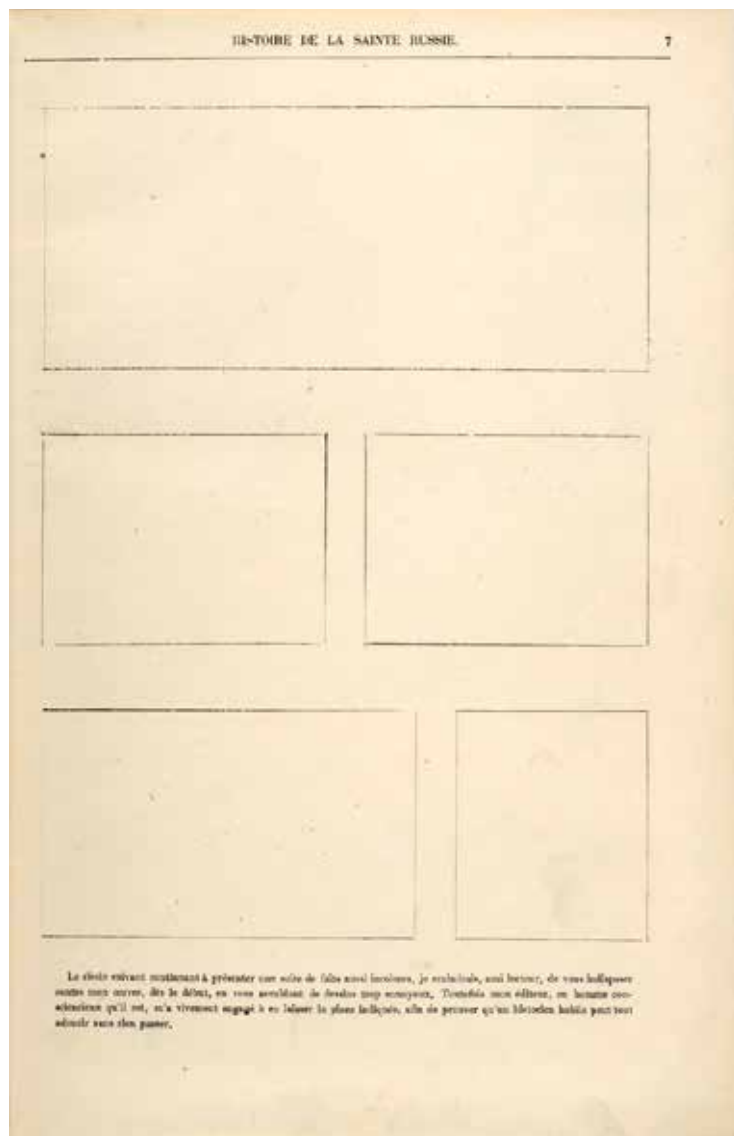
13 L. Abéles, C. Charpin, *Sztuki Niezborne czyli akademia szyderstwa*, tłum. E. Milczyńska, Gdańsk 2002, s. 72.

14 Tamże.

15 Zob. *Counter Culture: Parisian Cabarets and the Avant-Garde, 1875–1905*, Grey Art Gallery, <https://greyartgallery.nyu.edu/exhibition/counter-culture-111798-011699> [dostęp 1 I 2023].

16 L. Abéles, C. Charpin, dz. cyt., s. 61.

17 Tamże, s. 35.



8. Gustave Doré, *Histoire pittoresque, dramatique et caricaturale de la sainte Russie...*, J. Bry aîné, Paris 1854. gallica.bnf.fr / BnF, domena publiczna

blok tekstu. Uwagę zwraca zastanawiająca analogia między tym rozwiązaniem a formą notacji zastosowaną w „niezbornej” publikacji, gdzie puste pięciolinie zastępują właściwy muzyczny „tekst”. Na zbieżności pomiędzy obiema pracami zwrócił uwagę badacz monochromów Denys Riout, który sformułował wprost hipotezę o możliwym zapożyczeniu, dokonanym przez Kleina: „Na to pytanie nigdy nie udało się jednoznacznie odpowiedzieć, ale z pewnością podobieństwa między obiema pracami są

uderzające”¹⁸.

Czarny monochrom, umieszczony w książce Alphonse’a Allais pod tytułem *Walka Murzynów [sic!] w piwnicy nocną porą. (Reprodukcja sławnego obrazu) / Combat de nègres dans une cave, pendant la nuit. (Reproduction du célèbre tableau)* może jawić się w oczach współczesnych odbiorców jako abstrakcyjna wersja rasistowskiego wyobrażenia *blackface*. Praca ta stanowi zarazem bezpośrednie nawiązanie do wcześniejszej „niezbornej” realizacji Paula Bilhauda, który w swojej wersji obrazu przedstawił *Murzynów [sic!] walczących w tunelu (Combat de nègres dans un tunnel)*. Kolejnym ogniwem w tej sekwencji zapożyczeń okazał się nieoczekiwanie *Czarny kwadrat na białym tle* Kazimierza Malewicza (1915), poddany w 2015 r. drobiazgowym badaniom, które ujawniły obecność inskrypcji, opisującej czarny monochrom jako „walkę Murzynów [sic!] w piwnicy”.

Szczegółową analizę możliwych powiązań między Sztukami Niezbornymi a rosyjskimi suprematystami (w kontekście niedawnego odkrycia oryginalnego obrazu Paula Bilhauda z 1882 r.) zawiera publikacja *Arts incohérents. Discoveries and new perspectives*¹⁹.

Niezborni doprowadzili do skrajności stosowany przez spadkobierców impresjonizmu efekt „fotograficznego kadrowania”, a więc peryferyczną kompozycję, stawiającą pod znakiem zapytania ówczesną rolę kadru – ozdoby i granicy zarazem; inny charakterystyczny dla Niezbornych koncept polegał, podobnie jak w niderlandzkim

18 D. Riout, *Peinture monochrome (la): histoire et archéologie d'un genre, édition revue et augmentée*, Paris 2006, s. 32.

19 J. Naldi, P. Cate, B. Chenique, L. Labelle-Rojoux, *Arts incohérents. Discoveries and new perspectives*, Paris 2022, s. 72–76. Zob. także: A. Shatskikh, *Inscribed Vandalism: The Black Square at One Hundred*, „e-flux Journal”, Issue 85, October 2017, <https://www.e-flux.com/journal/85/155475/inscribed-vandalism-the-black-square-at-one-hundred/> [dostęp 11 2023].

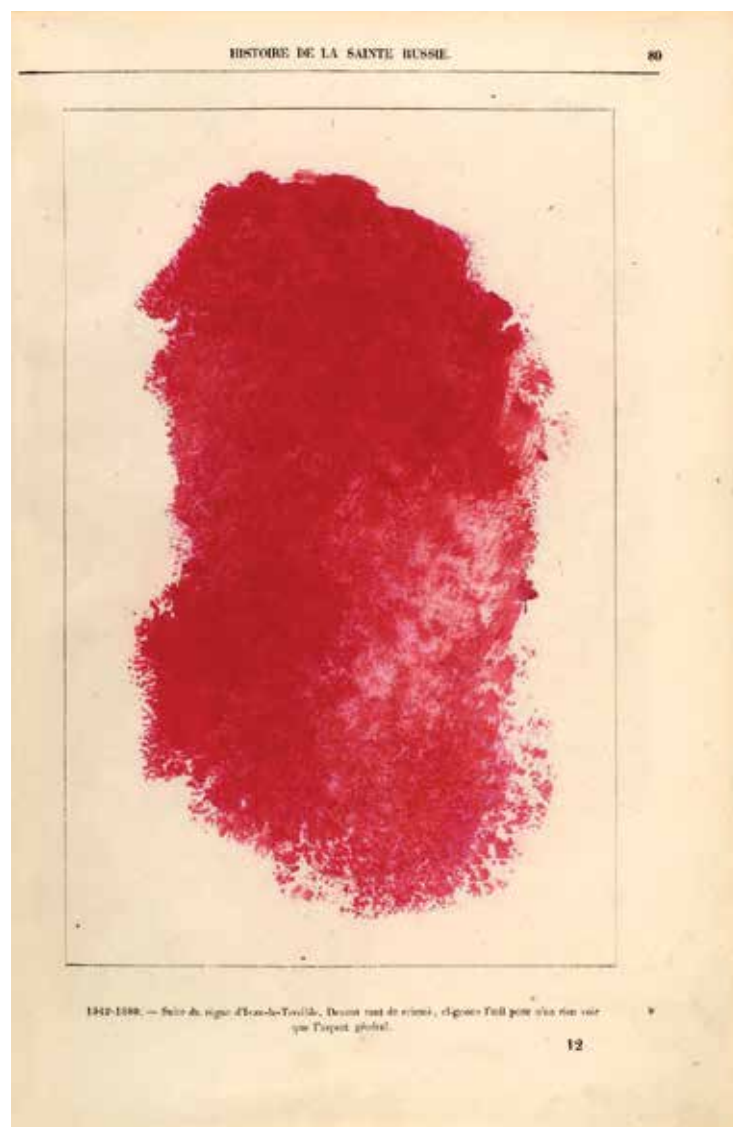
betriegertje, na potraktowaniu pierwszego planu jako „kurtyny” ukrywającej właściwy temat obrazu. Emblematycznym przykładem takiej realizacji może być pusty kadr, wyznaczony przez „samowystarczalną” ozdobną ramę, zaprezentowaną w 1883 r. przez Mey-sonniera jako *Obraz, który powstanie (Tableau d'à-venir)*²⁰. Na stronie radicalart.info, stworzonej pod szyldem Institute of Articial Art Amsterdam, praca ta została przywołana jako jeden z najwcześniejszych przykładów w „analitycznej antologii anty-sztuki i meta-sztuki”²¹. Co ciekawe, dzieło Mey-sonniera wydaje się być uproszczoną (a zarazem bardziej konceptualną) wersją obrazu, zaprezentowanego publiczności w Brukseli już kilkanaście lat wcześniej, w 1870 r. przez belgijskiego artystę Louisa Ghémara, który w ilustrowanym katalogu Musée Ghémar pod nr 87 umieścił oprawione *Białe płótno (Toile blanche)*, uzupełnione następującymi inskrypcjami: *Obraz dnia (Peinture du Jour)*, *Zamówiony przez rząd (Commande du Gouvernement)*, a także – na ozdobnej ramie – *Obraz przeszłości (Peinture de l'avenir)*²².

Celując w przekraczaniu akademickich konwenansów, *Incohérents* godzili nie tyle w samo pojęcie formy artystycznej, co w – specyficznie wówczas pojmowaną – misję sztuki. Wielokrotnie jako artyści neofici wybierali dla swych dzieł tematy banalne lub otwarcie wulgarne, z upodobaniem desakralizując i rozprasząc proces twórczy, m.in. w ramach podejmowanych przez nich kolaboracyjnych prób malarstwa „automatycznego”.

Zapewne najbardziej innowacyjną z „niezbornych” realizacji, powstałych

w środowisku paryskich kabaretów, była *Ściana (Le Mur)*. Dziesięcioletnia hybrydalna ekspozycja funkcjonowała jako *collage* rysunków, karykatur, wierszy, opowiadań, wycinków prasowych, prac plastycznych i fotografii, a nawet tworzonych grupowo literackich historii, kontynuowanych niejednokrotnie na przestrzeni wielu lat.

W tym kontekście warto zauważyć,



9. Gustave Doré, *Histoire pittoresque, dramatique et caricaturale de la sainte Russie...*, J. Bry aîné, Paris 1854. gallica.bnf.fr / BnF, domena publiczna

20 L. Abéles, C. Charpin, dz. cyt., s. 149.

21 Zob. *Empty Frames & Bare Stretchers*, Radical Art, <https://radicalart.info/nothing/space/frames> [dostęp 11 2023].

22 J. Naldi, P. Cate, B. Chenique, L. Labelle-Rojoux, dz. cyt., s. 61-63.

że twórczość Niezbornych wpisuje się w długą tradycję kolektywnego eksperymentu, obejmującą dokonania awangardy dadaistyczno-surrealistycznej (wraz z jej wynalazkami w rodzaju *cadavre exquis*), ale też program „twórczych przymusów”, realizowanych później przez ruchy OuLiPo (Warsztat Literatury Potencjalnej) i OuBaPo (Warsztat Komiksu Potencjalnego).

Zmierzając do całkowitej konceptualizacji swej sztuki, Niezborni chętnie posługiwali się obiektami znalezionymi (but, gazeta, jajko itp.), aranżując je w nonszalanckie *collages* i *assemblages*, a nawet kompozycje, które określić można mianem instalacji (takie jak np. obraz uzupełniony klatką z żywym zwierzęciem). Już podczas pierwszej wystawy w 1882 r. Niezborni objawili swe zamiłowanie do artystycznych „interwencji” – happeningów, których rekwizytami czynili *ready-mades*, zwyczajne przedmioty wyniesione do godności dzieła sztuki (celując szczególnie w dziedzinie tworzonych w ten sposób portretów). Wykonując swe „dzieła”, Niezborni jako prekursorzy *expendable art* preferowali nośniki i techniki najbardziej kuriozalne (w 1882 r. pojawiła się nawet antycypacja XX-wiecznego *body painting*); niemal programowo korzystali z surowców nietrwałych, m.in. ze składników żywnościowych.

Incohérents dokonali zuchwałego, bo pozbawionego jakiegokolwiek patosu zamachu na sztukę wysoką, symbolicznie egzorcyzmując uświęconą tradycją „relikwie” – dzieła tej rangi, co *Wenus z Milo*, „odtworzona” w 1889 r. przez G. Van Drina w postaci gipsowego odlewu, oklejonego etykietkami wód mineralnych: *Wenus z tyśiąca wód* (*Vénus de mille eaux*); w języku francuskim wyrażenie „tysiąc wód” jest homonimem „Milo”.

Protodadaistyczna, ale i surrealizująca „niezborność” wyrosła z buntu przeciw akademickiej estetyce Salonu, ale również przeciw kulturowanym w Salonach

Odrzuconych poszukiwaniom impresjonistów i postimpresjonistów, noszących w sobie zaczątki kolejnej doktryny. „Powaga ogłupia, wesołość ożywia” – proklamował Lévy w 1885 r.²³

Ruch Niezbornych skłaniał się ku permanentnej kontestacji wartości bliskich w gruncie rzeczy formalistycznie zorientowanej, artystycznej awangardzie, odsłaniając karnawałowo-ludyczny rewers „kultury wysokiej”. Szukając historycznych analogii, niektórzy proponowali ochrzcić Niezbornych mianem, jak już zostało powiedziane, protodadaistów (co ciekawe, jeden z uczestników ruchu przyjął nawet pseudonim Dada²⁴), trudno pominąć również obecne w ich twórczości zaskakujące antycypacje osiągnięć surrealistów, neodadaistycznej grupy Fluxus i konceptualnej fali lat 60. Niezwykle szeroki, wynikający m.in. z braku spójnej linii ideowej zakres ich działań utrudnia wszelkie próby jednoznacznej klasyfikacji ruchu.

Fumiści nie liczyli na artystyczny sukces, ufundowany w oparciu o kryterium pierwszeństwa. Jak w 1886 r. zauważył jeden ze współczesnych – Albert Millaud: „Niezborny, inaczej niż wagnerzysta czy impresjonista, nie rości sobie pretensji, by dokonywać odnowy w dziedzinie sztuk”²⁵. Niezborni dystansowali się nie tylko wobec akademików, ale także wobec nowych rewolucyjnych doktryn, takich jak impresjonizm, torujący drogę przyszłej awangardzie. „Niezborność” jest w tym ujęciu trzecią drogą, wymykającą się szufladkującym kategoriom i binarnym opozycjom między „starym” i „nowym”. W tym aspekcie działania Incohérents bliskie są poglądom surrealistów, ale również zjawiskom sztuki postmodernistycznej, które współistnieją w pewnej pluralistycznej symbiozie; artyści

23 L. Abéles, C. Charpin, dz. cyt., s. 157-158.

24 Tamże, s. 69.

25 G. Kerr, dz. cyt., s. 16.

reprezentujący taką postawę nie roszczą sobie prawa do wyłączności, rezygnując z ambicji, by użyć modernistycznego żargonu, „poszerzania pola sztuki”, a więc wyznaczenia jej nowych granic²⁶.

Choć aktywność działających w XIX w. Niezbornych można łatwo zbyć jako eksces, w swoim czasie była ona niewątpliwie zjawiskiem dobrze nagłośnionym medialnie. Miarą „celebryctwa” Niezbornych niech będzie opinia wyrażona w jednej z ówczesnych gazet, iż w XX w. „sztuka będzie niezborna, albo nie będzie jej wcale” („Le Voltaire”, 15 X 1883)²⁷. Proroctwo to okazało się w dużej mierze słuszne, co potwierdza jedno z wydań „Hydropaty” z 28 grudnia 1919 r., ogłaszające kubistów i futurystów „synami uległymi” Jules’a Lévy’ego: „Tekstowi temu towarzyszy rysunek okładki, na której Jules Lévy jest przedstawiony w trakcie uwalniania z puszki niezbornej Pandory sześciątów i nosa Wenus z Milo. Przeprasza on, mówiąc: «to moja wina»”²⁸.

Działalność Niezbornych, choć prowokacyjna, nie była odbierana w sposób negatywny – wręcz przeciwnie, cieszyli się oni dużym powodzeniem. Zapewne było to możliwe również dlatego, że fumiści nie chcieli uchodzić za burzycieli, a ich działania miały walor utylitarne – dochód z organizowanych przez nich imprez konsekwentnie przekazywano na cele charytatywne. Model sztuki proponowanej przez Niezbornych był też niewątpliwie bardzo inkluzywny, otwarty na interakcję z widzem i realizujący się poza instytucjami, na przykład w mieszkaniach prywatnych. Już jedna z pierwszych wystaw, zorganizowana w 1882 r. w niewielkim apartamencie, cieszyła się ogromnym zainteresowaniem, a wśród gości znaleźli się nawet Ludwik II Wittelsbach z Ryszardem Wagnerem. Artyści Niezborni

podważali również tradycyjny, galeryjny format wystawy, na przykład zapraszając gości na otwarcie nieukończonych jeszcze ekspozycji, podczas którego werniksowali swoje prace, zgodnie z etymologią słowa „wernisaż”. Z upodobaniem wkraczali także w przestrzeń publiczną, a sztandarowym przykładem może być tutaj Sapeck, jeden z pierwszych performerów, który pomalowany na niebiesko przemieszczał się po ulicach, wywołując poruszenie wśród mieszkańców Paryża.

W kontekście twórczości Niezbornych i protodadaistycznych ruchów XIX-wiecznego Montmartre’u Pieter de Nijs zwrócił uwagę na jedną, szczególnie wymowną realizację powstałą w tym kręgu. Chodzi o kolaż przedstawiający *Mona Lisę* Leonarda da Vinci z fajką w ustach. Kompozycja ta, wykonana w 1887 r. przez Eugène Bataille’a (Arthura Sapecka) została uznana przez de Nijsa za bezpośrednią zapowiedź *L.H.O.O.Q* (1919) Marcela Duchampa. W ten sposób przerzucony zostaje pomost między ludycznym światem egalitarnych kabaretów i elitarnym obszarem progresywnej „sztuki wysokiej”; Le Chat Noir spotyka się tu z Cabaret Voltaire.

Naturalnym łącznikiem między tymi pozornie odległymi obiegami kultury okazuje się młody Marcel Duchamp, stawiający pierwsze kroki jako satyryk-illustrator, uczestnik corocznych wystaw pod szyldem Salon des Artistes Humoristes oraz współpracownik związanego z Niezbornymi magazynu „Le Courrier français”. „Pamiętaj, że nie żyłem wśród malarzy, ale raczej wśród rysowników” – wspomni później ten okres w rozmowie z Pierrem Cabannem²⁹. Nawiasem mówiąc, miejscem regularnych spotkań paryskiego środowiska artystów-satyryków była Manière, kawiarnia przy rue Caulaincourt 65, na parterze budynku,

26 M. Giżycki, *Słownik kierunków, ruchów i kluczowych pojęć sztuki drugiej połowy XX wieku*, Gdańsk 2002, s. 128.

27 L. Abéles, C. Charpin, dz. cyt., s. 11.

28 Tamże, s. 220.

29 P. Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*, Boston 1979, s. 22.

w którym mieszkał Duchamp³⁰. Jego brat Jacques Villon (który także trudnił się tym rzemiosłem), pozwolił sobie na interesującą uwagę: „W owym czasie wpływ pism na sztukę był bezsprzeczny. Dzięki nim malarstwo szybciej wyzwoliło się z akademizmu”³¹.

Marcel Duchamp mówił w kontekście własnej praktyki artystycznej o „drodze wyjścia”. Wątek ten rozwinął de Nijs w eseju *Droga wyjścia. Marcel Duchamp i Jules Laforgue*. Jak dowodzi autor, artystę Duchampa łączy z pisarzem Laforguem „ambivalentna postawa”: „Duchamp jest nie tyle odrzucającym wszystko dadaistą, co raczej – podobnie jak Laforgue – kimś, kto «szuka drogi wyjścia», a więc poszukuje nowych sposobów funkcjonowania sztuki w zmieniającym się społeczeństwie. Oto, co kryje się za osadem, jaki wyraził Duchamp na temat twórczości Laforgue: «To było jak wyjście z symbolizmu». Laforgue pomógł Duchampowi znaleźć własne wyjście w jego «ironizującej afirmacji» (*ironisme d'affirmation*), w *Wielkiej Szybie* i *ready-mades*”³².

Jules Laforgue był przez wiele lat ulubionym poetą Duchampa, który na wczesnym etapie swojej kariery pozostał pod silnym wpływem literatury. Laforgue, późny symbolista, zmarł w wieku 27 lat – w roku narodzin Marcela – był uważany we Francji za drugorzędного poetę, lecz „jego nihilizm, ironia i cyniczny humor miały wielki urok dla Duchampa, podobnie jak częste używanie kalamburów, aliteracji, repetycji, dźwięków i słowotworów. [...] Wiele rysunków Duchampa dla *Le Rire* i innych pism satyrycznych to odzwierciedlenie wierszy Laforgue’a. [...]

30 C. Tomkins, *Duchamp. Biografia*, tłum. I. Chlewińska, Poznań 2001, s. 38.

31 J.-P. Crespelle, *Montmartre w czasach Picassa 1900–1910*, tłum. M. Bibrowski, Warszawa 1987, s. 134.

32 P. de Nijs, *An exit. Marcel Duchamp and Jules Laforgue*, „The Marcel Duchamp Studies Online Journal”, 2015, <http://toutfait.com/an-exit-marcel-duchamp-and-jules-laforgue/> [dostęp: 28 VI 2022].

Duchamp powiedział kiedyś, że «bardziej [go] pociągały tytuły wierszy Laforgue’a niż ich treść»³³. Ponadto – jak wskazuje biograf Duchampa Calvin Tomkins – niewielki rysunek, który artysta stworzył do wiersza *Jeszcze raz do tej gwiazdy* (*Encore à cet astre*), stał się bezpośrednią inspiracją do *Aktu schodzącego po schodach*³⁴.

Co istotne, na początku lat 80. XIX w. Jules Laforgue stanowił jeden z filarów klubu Hydropatów. Z tego samego kręgu wywodził się również „niezborny” Alphonse Allais, autor kalamburów i humoresek oraz „jeden z ulubionych autorów francuskich” Duchampa³⁵. Kolejnym ważnym twórcą współtworzącym zarówno środowisko Hydropatów, jak i Incoherents był Émile Cohl – znany rysownik i autor filmów animowanych, które Donald Crafton określił mianem Kina Niezbornego³⁶.

W filmie z 1910 r., zatytułowanym *Malarz neoimpresjonista* (*Le Peintre néo-impresioniste*) Cohl nawiązał wprost do twórczości z kręgu Sztuk Niezbornych, przedstawiając dzieła, które samoczynnie powstają na płótnie podczas wizyty kolekcjonera w pracowni artysty. Są to barwne (ręcznie pokolorowane) ilustracje surrealistycznych tytułów, przypominających literackie zabawy Alphonse’a Allais: *Murzyn [sic!] pastujący buty w tunelu nocną porą*, *Kardynał jedzący homara z pomidorami nad Morzem Czerwonym* lub *Zielony diabeł grający zielonymi jabłkami, pijąc absynt na trawniku*³⁷.

Paola Magi, autorka książki *Treasure Hunt with Marcel Duchamp*, zwraca uwagę na szereg zastanawiających zbieżności między twórczością tego artysty i Duchampa, który rozpoczął swą paryską karierę

33 C. Tomkins, dz. cyt., s. 85.

34 Tamże, s. 77.

35 Tamże, s. 410.

36 P. Sitkiewicz, *Małe wielkie kino. Film animowany od narodzin do końca okresu klasycznego*, Gdańsk 2009, s. 54.

37 Tamże.

w tym samym czasie, gdy Cohl święcił triumfy jako twórca popularnych animacji. Magi zarysowuje bezpośrednią paralełę między słynnym obiektem Duchampa, zatytułowanym *Do patrzenia na (z drugiej strony szyby) jednym okiem, z bliska, przez prawie godzinę* (1918) a wcześniejszą pracą Cohla, który w latach 80. XIX w. stworzył żartobliwy portret św. Franciszka, opatrzony wskazówką: „Spoglądaj na świętego przez dwadzieścia cztery godziny, aby zobaczyć zamknięte oczy (swoje, oczywiście)”³⁸. Obraz, o którym mowa, zaprezentowany został w ramach „antysalonu” Sztuk Niezbornych.

Co istotne, na związku Duchampa z kulturą popularną wskazywał David Robbins w swojej książce *Komedia konkretna: alternatywna historia dwudziestowiecznej komedii*, gdzie porównał artystyczne dokonania Francuza z „komicznymi obiektami” Karla Valentina, którego twórczość charakteryzuje się wyraźnie „niezbornym” poczuciem humoru³⁹. Kwestię możliwego wpływu Valentina na sztukę „wynałazcy” *ready-made* dyskutowano także przy okazji wystawy *Marcel Duchamp w Monachium 1912*, zorganizowanej w 2012 r. w monachijskim muzeum Lenbachhaus⁴⁰.

38 P. Magi, *Treasure Hunt with Marcel Duchamp*, Milano 2011, s. 144.

39 D. Robbins, *Concrete Comedy. An Alternative History of Twentieth-Century Comedy*, Kopenhaga 2011.

40 *Marcel Duchamp in Munich 1912*, Lenbachhaus, <https://>

Przyglądając się trwającej kilkanaście lat „niezbornej” eksplozji kreatywności, można odnieść wrażenie, że humor jest w pewien sposób istotnym zaczynem sztuki awangardowej, która jednak w swojej „kanonicznej” formie bywa odbierana jako śmiertelnie poważna, a nawet groźna. Warto w kontekście tej alternatywnej genealogii awangardy spojrzeć na współczesną sztukę jako na karnawał – pozorny atak fikcji w sferze realnego. Należy przypomnieć, że średniowieczny karnawał w gruncie rzeczy umożliwiał profanację świętości pod płaszczykiem zabawy, by wspomnieć choćby msze odprawiane przez zwierzęta albo (używając aktualnych pojęć) *flash mobs*, polegające na wzajemnym obrzucaniu się jedzeniem. Dostrzegalna jest tu analogia z sytuacją współczesnego artysty, funkcjonującego w „przestrzeni chronionej”, która zapewnia mu swobodę działania w zamian za ograniczenie realnej mocy sprawczej. Również artystyczne „laboratorium” funkcjonuje niczym tymczasowa, eksterytorialna enklawa, wyjęta spod jurysdykcji legalnych władz. Można jednak odwrócić tę zasadę i uznać, że to właśnie sztuka – objęta karnawałowym immunitetem – oferuje bezpośrednio doświadczenie rzeczywistości, ujawniając wirtualność zdroworozsądkowych formuł.

www.lenbachhaus.de/en/visit/exhibitions/details/marcel-duchamp-in-munich-1912 [dostęp 11 2023].

STRESZCZENIE

Artykuł poświęcony został obecności wątków ikonoklastycznych w XIX-wiecznej francuskiej kulturze wizualnej, koncentrując się przede wszystkim na przykładach grafiki narracyjnej z pogranicza komiksu i ilustracji prasowej (m.in. Charlesa Amédée de Noé i Gustave'a Doré) oraz na ich związkach z „fumizmem” – postawą dystansu do rzeczywistości, wyrażającą się w nieustannych żartach i mistyfikacjach, wymierzonych również w kształtujący się wówczas system sztuki. Artystyczna aktywność fumistów przypadła na lata 80. i 90. XIX w., znajdując swój pełny wyraz w działalności kabaretu Czarny Kot, klubu Hydropatów, a przede wszystkim w twórczości protodadaistycznego ruchu Sztuk Niezbornych (Les Arts incohérents), aktywnego w latach 1882–1896 i antycypującego takie zjawiska artystyczne, jak ready-made, happening, czy sztuka abstrakcyjna. Akcentując rolę poczucia humoru w procesie formowania się XX-wiecznej awangardy, autor tekstu wskazuje także na wczesną twórczość Marcela Duchampa jako naturalny pomost między obszarem rysunkowej satyry i sztuki galeryjnej.

SŁOWA KLUCZOWE

abstrakcja, fumizm, grafika, ikonoklazm, karykatura, komiks, sztuka awangardowa, Sztuki Niezborne, Les Arts incohérents

SUMMARY

The article is devoted to the presence of iconoclastic themes in 19th-century French visual culture, focusing primarily on the examples of narrative graphics that appear on the border between comics and press illustration (e.g. by Charles Amédée de Noé and Gustave Doré) and their connections with the so-called “fumism” – an attitude of distance from reality, expressed in incessant jokes and hoaxes, also aimed at the art system that was developing at that time. The artistic activity of fumists took place in the 1880s and 1890s, finding its full expression in the activities of the Chat Noir cabaret, the Hydropats club, and above all in the work of the proto-Dadaist movement of the The Incoherents (Les Arts incohérents), active in the years 1882–1896 and anticipating such artistic phenomena as ready-made, happening, or abstract art. By emphasizing the role of a sense of humor in the process of forming the 20th-century avant-garde, the author of the text also points to the early work of Marcel Duchamp as a natural bridge between the area of cartoon satire and gallery art.

KEYWORDS

abstraction, fumisme, graphic arts, iconoclasm, cartoon, comic strips, avant-garde art, the Incoherents, Les Arts incohérents

BIBLIOGRAFIA

- Abéles Luce, Charpin Catherine, *Sztuki Niezborne czyli akademia szyderstwa*, tłum. Elwira Milczyńska, Gdańsk 2002.
- Cabanne Pierre, *Dialogues with Marcel Duchamp*, Boston 1979.
- Crespelle Jean-Paul, *Montmartre w czasach Picassa 1900–1910*, tłum. Mieczysław Bibrowski, Warszawa 1987.
- Giżycki Marcin, *Słownik kierunków, ruchów i kluczowych pojęć sztuki drugiej połowy XX wieku*, Gdańsk 2002.
- Gryglewicz Tomasz, *Groteska w sztuce polskiej XX wieku*, Kraków 1984.
- Kerr Greg, *Drawing Blanks: Word and Image at the Expositions des Incohérents*, 2022 <https://doi.org/10.1080/14787318.2022.2083924> [dostęp 1 I 2023].
- Magi Paola, *Treasure Hunt with Marcel Duchamp*, Milano 2011.
- Naldi Johann, Cate Phillip, Chenique Bruno, Labelle-Rojoux Arnaud, *Arts incohérents. Discoveries and new perspectives*, Paris 2022.
- Nijs Pieter de, *An exit. Marcel Duchamp and Jules Laforgue*, „The Marcel Duchamp Studies Online Journal” 2015, <http://toutfait.com/an-exit-marcel-duchamp-and-jules-laforgue> [dostęp 1 I 2023].
- Riout Denys, *Peinture monochrome (la): histoire et archéologie d'un genre, édition revue et augmentée*, Paris 2006.
- Robbins David, *Concrete Comedy: An Alternative History of Twentieth-Century Comedy*, Copenhagen 2011.
- Rosenberg Raphael, *De la blague monochrome à la caricature de l'art abstrait*, w: *L'art de la caricature*, ed. S. Le Men, Nanterre 2011, s. 27–40, https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/2198/1/Rosenberg_De_la_blague_monochrome_2011.pdf [dostęp 1 I 2023].
- Sitkiewicz Paweł, *Małe wielkie kino. Film animowany od narodzin do końca okresu klasycznego*, Gdańsk 2009.
- Shatskikh Aleksandra, *Inscribed Vandalism: The Black Square at One Hundred*, „e-flux Journal”, Issue 85, October 2017, <https://www.e-flux.com/journal/85/155475/inscribed-vandalism-the-black-square-at-one-hundred> [dostęp 1 I 2023].
- Spira Andrew, *Precedents of the Unprecedented. Black Squares Before Malevich*, „Public Domain Review” 2022, <https://publicdomainreview.org/essay/black-squares-before-malevich> [dostęp 1 I 2023].
- Stoichita Victor I., *Krótką historia cienia*, tłum. Piotr Nowakowski, Kraków 2011.
- Tomkins Calvin, *Duchamp. Biografia*, tłum. Iwona Chlewińska, Poznań 2001.