

kto zostaje złym malarzem, kiedy, dlaczego i w jakim sensie?

Eva Badura-Triska

Jak można zdefiniować złe malarstwo? Czy warto próbować? Czy jest to konieczne? Termin, niesłychanie złożony, nigdy nie został ujęty w ramy definicji, niemniej od lat osiemdziesiątych coraz częściej pojawia się w dyskusjach o sztuce, stał się niemal modny. Szeroki zakres znaczenia przymiotnika „zły” – słabej jakości, nieprzyzwoity, wstrętny, niewłaściwy, zepsuty, brzydki, niedobry, a nawet (w amerykańskim slangu) bardzo dobry – sprawia, że trudno sprowadzić go do jednej definicji, zwłaszcza że często kilka spośród wymienionych aspektów występuje jednocześnie. Dlatego zaraz na wstępie należy zaznaczyć, że termin ma wiele zależnych od kontekstu znaczeń.

Na naszej wystawie zajmujemy, oczywiście, w tej kwestii konkretne stanowisko. Skupiając się na wybranych założeniach i podkreślając określone aspekty złego malarstwa, prezentujemy określony sposób patrzenia na ten fenomen. Wystawa, być może, przyczyni się do przewartościowania, a w konsekwencji – do alternatywnego lub przynajmniej na nowo rozkładającego akcenty spojrzenia na historię XX-wiecznej sztuki.

Zacznijmy jednak od tego, czym się tutaj nie będziemy zajmować. Po pierwsze – co chyba nie wymaga wyjaśnień – na wystawie nie pokazujemy obrazów, które są „rzeczywiście złe”. Nie dlatego, żeby coś podobnego nigdy nie zdarzało się w muzeach. Tego rodzaju przedsięwzięcia z reguły jednak mają kruche podstawy, nawet jeśli stojące za nimi motywacje są solidnej natury historycznej czy społeczno-kulturowej (jak choćby w przypadku prezentacji malarstwa faszystowskiego). W rzeczywistości prowadzą zaledwie do trywialnej konkluzji o relatywności ocen i wartościowania, rozległego a nigdy nierozstrzygalnego zagadnienia, z którym nie będziemy się tutaj mierzyć.

Po drugie, nie mówimy o kwestii „złej” tematyki malarstwa, wyborze złych, niewłaściwych, wstrętnych lub brzydkich motywów – przynajmniej nie będzie to kwestia pierwszorzędna, chociaż, jak zobaczymy, rodzaj złego malarstwa, jakim będziemy się zajmować, często związany jest z kwestią wyboru „złej” tematyki.

Po trzecie, nie mówimy o tego rodzaju dziełach, które są rezultatem „estetyki brzydoty”², o licznych w XX-wiecznej sztuce próbach poszerzenia kryteriów tego, co powszechnie akceptowane; próbach, które, poprzez uwydatnienie jakości estetycznych do tej pory niesłusznie odrzucanych, wskazują na piękno zawarte w rzeczach i przedmiotach wcześniej uważanych za brzydkie, „okropne, niezasługujące na to, by zajmowała się nimi sztuka (tego rodzaju intencje przyświecały, między innymi, nurtowi art brut).

I wreszcie, nie mówimy o takich dziełach XX-wiecznej sztuki, które są efektem ataku, przekroczenia i porzucenia malarstwa sztalugowego, i w ten sposób wykraczają poza malarstwo w ogóle – ale stojącej za nimi ocenie malarstwa jako „złego” nie towarzyszy refleksja krytyczna, odwołująca się do innych jakości artystycznych.

Przeciwnie, źli malarze – w takim ujęciu, o jakim tutaj mówimy – są artystami oddanymi malarstwu, otwarcie deklarują swoje przywiązanie do tego medium. Nie porzucają go nawet wtedy (a może szczególnie wtedy), gdy malarstwo jest przez dominujące nurty w sztuce kontestowane jako przestarzałe, niezdolne sprostać współczesnym problemom. Z tych właśnie powodów tacy artyści często uważani są za „złych”. Tyle że, niezależnie od zastrzeżeń raz po raz stawianych malarstwu przez awangardę, źli malarze sami negują narzucone reguły sztuki. Odmawiają uznania artystycznych kanonów, przeciwstawiają się nie tylko tradycyjnym, akademickim koncepcjom i regułom, ale także – co jest dla nas kluczowe – koncepcjom i regułom ustanowionym przez awangardę i wszystkie XX-wieczne „izmy”, które w ostatecznym rozrachunku wyrzuciły do kosza stare dogmaty tylko po to, by zastąpić je nowymi.

W ten sposób źli malarze walczą na kilku frontach jednocześnie: choć odrzucają konserwatyzm akademickiego tradycjonalizmu, często sami bywają oskarżani o tradycjonalizm, ponieważ z reguły uprawiają malarstwo figuratywne, czasem wręcz odwołując się do tradycji wielkich mistrzów. Koniec końców, walczą zarówno z tradycjonalizmem akademii, jak i z oskarżeniami o tradycjonalizm i konserwatyzm (nawet jeśli przy dokładniejszej analizie ich prac tych oskarżeń nie sposób podtrzymać). Ale największy sprzeciw złych malarzy budzi to, co dla awangard i XX-wiecznych „izmów” jest najważniejsze i fundamentalne: wiara w postęp, przekonanie o zbawczej sile sztuki, która zmienia społeczeństwa i może pełnić funkcję substytutu dla złańcionych transcendencji. Widziane z tej perspektywy, złe malarstwo spełnia rolę krytyczną wobec utopii modernizmu, bezwzględnie demaskując jego nie naruszalne twierdzenia i obietnice.

Ale nie chodzi tylko o idee i oczekiwania XX-wiecznych prądów. Krytyka, jakiej źli malarze poddają malarstwo, a w ostateczności sztukę w ogóle, sięga dużo głębiej, i dlatego obejmują oni zainteresowaniem całą historię sztuki. W wielu przypadkach w ich własne obrazy wpisana jest refleksja nad możliwościami i potencjałem medium, ale zamiast pogłębiać iluzję, bezlitośnie odstawiają ograniczenia malarstwa i iluzoryczność pokładanych w nim nadziei – co w ostatecznym rozrachunku prowadzi do ujawnienia słabości i ograniczeń sztuki w ogóle. W konsekwencji źli malarze nie widzą sensu przerzucenia się na inne medium. Świadomość, że wygórowane roszczenia sztuki są daremne, może być z równym powodzeniem wyrażona poprzez malarstwo, jak przy pomocy każdego innego medium – i w rzeczy samej jest to często kluczowy temat złego malarstwa. Jest w tym coś schizo-

frenicznego: posługiwać się medium po to, by je krytykować. Ale równie dobrze można uznać to za postawę bezwzględnie uczciwą, kiedy wątpliwości i krytyczne spojrzenie artysty na sztukę, której artysta nie chce się wyrzec, są formułowane właśnie za pośrednictwem sztuki, i to przy użyciu jednej z jej najbardziej tradycyjnych form. Proszony o scharakteryzowanie swojego malarstwa, Neil Jenney rzucił: „uczciwa sztuka”³. A Albert Oehlen powiedział: „Jeśli chcesz walczyć ze sztuką, musisz uderzyć w sam jej rdzeń. Czyli w malarstwo wielkoformatowe”⁴.

Żli malarze rozwinęli rozmaite „złe” strategie w zakresie zarówno formy, jak i treści, po to, by przy użyciu środków malarskich⁵ wyrazić w obrazach swoją krytykę malarstwa. Wachlarz możliwości rozciąga się od wspomnianego już pomysłu powrotu do „niemodnych” stylów i technik znanych z historii sztuki (pomysł często postrzegany jako prowokacyjny), poprzez umyślnie „niedoskonałe”, niewykończone malarstwo, użycie rozmaitych czynników zakłócających, malarstwo przeładowane elementami formalnymi i znaczeniowymi – aż po rozwinięcie ekscentrycznych, „niestosownych”, niezręcznych technik i dowartościowanie kiczu. Lekceważenie nakazów modernistycznej czystości żli malarze manifestują, podkreślając niemożność i bezzasadność podziału malarstwa na figuratywne i abstrakcyjne, w swoich pracach odmawiając podobnemu rozróżnieniu znaczenia.

Wreszcie – nie można pominąć jeszcze jednego frontu, na którym żli malarze toczą nieustanną walkę: walkę przeciw samym sobie, przeciw wszelkim oznakom samozadowolenia i stagnacji zagrażającym w sytuacji, gdy dany styl staje się rozpoznawalny, gdy jest akceptowany i wróży komercyjne powodzenie. Także na tym polu żli malarze dostrzegają zasad nonkonformizmu i krytycyzmu. „Nie przywiązywałbym się za bardzo ani nie przeceniałbym sprawdzonych, wypróbowanych rozwiązań – powiedział Albert Oehlen, odmawiając uznania czystości stylu artystycznej wypowiedzi jako tej wartości, do jakiej powinni aspirować artyści. – Mówią o czystości i im bardziej schematyczne stają się ich prace, tym więcej czystości im przydają”⁶. W szerokim znaczeniu złe malarstwo jest wyrazem braku zaufania i sprzeciwu wobec założeń udanego, harmonijnego, „poprawnego” dzieła sztuki.

Te założenia złego malarstwa niekoniecznie są realizowane w każdym dziele danego artysty; bardzo często rzecz dotyczy tylko określonych (dłuższych bądź krótszych) okresów twórczości, kiedy dochodzi do poszerzenia możliwości medium.

W swoim eseju pytam: kiedy „zdarza się” coś takiego jak złe malarstwo? W jakich historycznych sytuacjach? Kiedy, jak i w jakim sensie zostaje się złym malarzem? Odpowiedź brzmi: od czasu, w którym nastąpił zmierzch pierwszych XX-wiecznych awangard, ich rozmaite idee były nieustannie kwestionowane i podważane w różnych formach złego malarstwa, szczególnie w tych momentach, gdy ruchy awangardowe traciły rumieńce, wypalały się, popadały w stagnację; albo w okresach, kiedy malarstwo jako medium było przez awangardy odrzucane. W eseju proponuję alternatywne spojrzenie na historię XX-wiecznej sztuki, a przynajmniej sugeruję nowy sposób jej wartościowania. Aby nie poszerzać ponad miarę i tak już rozległego i nieostrego zakresu zagadnienia, nie podejmuję – bez wątpienia wartej rozważenia – kwestii, czy i do jakiego stopnia rozmaite strategie złego malarstwa obecne są w innych epokach artystycznych, w szczególności w sztuce późnych XIX-wiecznych malarzy, takich jak na przykład Courbet.

Jak w przypadku każdej wystawy, także tym razem lista prezentowanych artystów nie jest pełna, uwzględniliśmy zaledwie kilka wyjątkowo uderzających i charakterystycznych przykładów. Jednak, co znamienne, można tu mówić o czymś w rodzaju luźno spokrewnionej „ro-

dziny” złych malarzy: żli malarze, którzy spełniają wyznaczone przez nas kryteria, bardzo często wyrażają podziw dla innych, których prace również te kryteria spełniają. Wczesny entuzjazm Baselitza dla Picabii⁷, Oehlena dla Jorna⁸, zainteresowanie Currina Picabią, Polke i Gustonem⁹ – to tylko kilka przykładów.

Od dada i surrealizmu do złego malarstwa

Z dzisiejszej perspektywy najważniejszym artystą, który kwestionował podstawowe założenia modernistycznej awangardy u zmierzchu jej złotej ery i który w ten sposób zbliżył się do form tego, co nazywamy złym malarstwem, jest Francis Picabia. Początkowo członek środowiska dadaistów i surrealistów, w latach dwudziestych wypowiedział posłuszeństwo awangardzie. Zdobywając malarską wolność, raz po raz zmieniając style – i w ten sposób uchylając się przed wypracowaniem własnego, dystynktywnego stylu – używał i dowolnie mieszał style i motywy z różnych okresów historii sztuki, włączając „postępowe” malarstwo z początku XX wieku, ostentacyjnie ocierając się o kicz, a nawet o elementy właściwe malarstwu ery faszystów. We wczesnych latach dwudziestych jego dada-surrealistyczne obrazy masywnie sąsiadują z obrazami przedstawiającymi kobiety w tradycyjnych hiszpańskich sukniach. W cyklu „Monstres” z połowy dekady – w obrazach, których motywy były najczęściej zapożyczone z fotografii obrazów wielkich mistrzów¹⁰ – Picabia używał elementów języka malarstwa modernistycznego, poddając je ironicznej czy wręcz satyrycznej obróbce. W „Transparences”, cyklu rozpoczętym mniej więcej w tym samym czasie, cytaty z całej historii sztuki nawarstwiają się w sposób trudny do „rozdzielenia”, sprawiając wrażenie, że wszystko łączy się ze wszystkim. W latach trzydziestych Picabia czerpie tematy z chrześcijaństwa czy antyku, obok nich pojawiają się obrazy wykorzystujące banalne motywy (jak rybak na wybrzeżu), wszystko wykonane jest w celowo nieogładzonym, jakby pospieszonym stylu, z charakterystycznie ujętymi sylwetkami, obwiedzionymi grubymi, czarnymi liniami przywołującymi na myśl technikę witrażu. Pod koniec dekady¹¹ Picabia malował głównie kobiece akty w oparciu o erotyczne fotografie z czasopism, w ten sposób niebezpiecznie ocierając się o kicz i rodzaj smaku właściwy faszystowskiemu malarstwu tamtego okresu.

Przez długi czas odrzucane przez krytyków sztuki jako aberracje byłego awangardzisty, pod koniec lat pięćdziesiątych prace Picabii zostały po raz pierwszy dostrzeżone „dzięki kilkorgu dalekowzrocznym krytykom i kolekcjonerom sztuki takim jak Lawrence Alloway, William Copley czy Enrico Baj”¹², a później, w latach osiemdziesiątych, doczekały się wysokiego uznania. Nie przez przypadek stało się to właśnie w tym czasie. Kwestionowanie osiągnięć i idei modernizmu rozpoczęło się na dużą skalę w latach osiemdziesiątych i pociągnęło za sobą poszukiwanie prawodawców takiego myślenia. Wybór Picabii był oczywisty. Co w okresie awangardy było postrzegane jako nielogiczne i wsteczne – teraz, z dystansu, mogło ulec przewartościowaniu i zostać docenione: odrzucenie wiary w postęp polegający na ciągłym przekraczaniu tego, co stare, wiary w możliwości sztuki jako narzędzia, które może zmieniać społeczeństwo, a także dostarczać mu przeżyć duchowych. „Picabia uznawał wszelkie silne przekonania, a już na pewno potrzebę przekonywania innych ludzi, za podejrzane. (...) Ideologiczne uzasadnienia i estetyczne teorie (...) ograniczały [go] i nudziły.”¹³ Nasze głowy są okrągłe, zwykł mówić, „po to, by nasze myśli mogły biec w różnych kierunkach”¹⁴. Z równą podejrzliwością odnosił się do kwestii dobrego smaku: „Mówimy, że ktoś ma gust, jeśli podziela gust pozostałych”¹⁵.

Ta postawa jest widoczna także na poziomie stosowanych przez Picabię rozwiązań formalnych, stanowiących główny przedmiot jego

zainteresowania i temat jego malarstwa. Roberto Ohrt słusznie wskazuje na umiejętność Picabii „operowania sprzecznościami w ten sposób, by ich nie godzić”¹⁶ – cechę wielu jego późnych obrazów. To pozwala odróżnić jego prace od, na przykład, charakterystycznego dla lat dwudziestych i trzydziestych nurtu powrotu do klasycznego malarstwa figuratywnego (Picasso, niemiecka „nowa rzeczowość”). Obrazy Picabii są inne nie tylko z uwagi na ich ostentacyjnie „niestaranną”, „niezręczną” technikę, ale przede wszystkim ze względu na wybór sposobów kompozycji, wprowadzenie subtelnych czynników zakłócających, które nie pozwalają postrzegać obrazu jako harmonijnej, koherentnej całości, dającej się przyporządkować określonej stylistycznej kategorii. W cyklach „Monstres” i „Transparences” nawarstwienie motywów i malarskich elementów nigdy nie przynosi jasnego rezultatu. Przeciwnie, prace te często są przeładowane do tego stopnia, że poszczególne elementy wzajemnie się kłócą, przez co zarówno forma jak i treść obrazów rozpada się. Tak zwane „kiczowate obrazy” Picabii, jego akty z lat trzydziestych i czterdziestych, charakteryzują się „niestaranną” techniką i naciskiem na poszukiwanie stylistycznych dysonansów. Niekiedy jedynie szeroki wachlarz bardzo subtelnych niuansów i detali, dostrzegalnych wyłącznie przy uważnej lekturze obrazów, pozwala dostrzec różnicę dzielącą je od tego, co można nazwać bezpośredniością, jednowymiarowością i dążeniem do perfekcji, charakterystycznymi zarówno dla faszystowskiego kanonu piękna, jak i dla rodzaju pozbawionego zmysłu ironii malarstwa erotycznego, z którym obrazy Picabii często zbyt pospiesznie są łączone. Na przykład zimny, jakby pokryty zmarzliną krajobraz, stanowiący tło dla sylwetki czcicielki słońca na obrazie *Nu devant un paysage* (Akt na tle krajobrazu, 1938) z trudem da się czytać przez pryzmat propagandy entuzjazmu i zachwytu naturą. Jest również wątpliwe, czy w aktach Picabii wyrazisty kontrast pomiędzy zimnym, oslepiającym światłem pracowni i mrocznym tłem, pospiesznie naszkicowane ciała, kanciaste fałdy skóry, które sprawiają, że sylwetki wydają się martwe, nienaturalne – mają prowadzić do afirmacji nagości i erotyzmu¹⁷. Co istotne, obrazy te zawierają również rozmaite nieprawidłowości i błędy związane z procesem przenoszenia fotografii na płótno. Zaburzenia proporcji ludzkiego ciała, spowodowane w oryginale przez kąt ujęcia kamery, są zachowywane przez Picabię na jego obrazach; tu jednak nie mają już żadnego uzasadnienia i wydają się efektem niezręczności, rzemieślniczym błędem¹⁸. Trudno uwierzyć, aby te błędy były popełniane nieumyślnie; bardziej prawdopodobne jest, że Picabia chce zwrócić uwagę na różnice dzielące dwa różne media, ale także na żądania wysuwane przez „dobre” obrazy w zakresie zarówno formy, jak i treści. Prowokacyjne obrazy Picabii skutecznie opierają się próbom zawłaszczenia przez jakąkolwiek ideologię; są przykładem złego malarstwa.

Odwróciwszy się od tego, co postrzegał jako bezowocne kwestionowanie sztuki przez dada, Picabia z pozycji malarstwa wyrażał swój brak wiary w jakiegokolwiek ideologię, a ostatecznie w możliwości sztuki w ogóle.

Będąc konsekwencją wydarzeń drugiej wojny światowej zwątpienie w wartość i znaczenie ruchów i spójnych ideologii doprowadziły również René Magritte’a do zerwania (na krótki czas) z surrealizmem. W 1943 roku wypracował styl, który był całkowitą antytezą wcześniejszych dokonań. Ten okres jego twórczości, „Le Surréalisme en plein soleil” (Surrealizm w pełnym słońcu), znany jest także jako „période Renoir”, chociaż niezupełnie chodziło tu o „naśladowanie” Renoira. „Maluję obrazy w stylu Renoira, Ingresa, Rubensa etc., nie używając konkretnie techniki Renoira; raczej techniki impresjonistycznej – zatem Renoira, ale także Seurata i innych”¹⁹. W ten sposób Magritte nie tylko

przekroczył swój, już wówczas rozpoznawalny i ceniony, styl, ale także porzucił ideę spójności i jednolitości malarstwa, próbując „połączyć [w jednym obrazie] dwie wzajemnie wykluczające się rzeczy: 1) atmosferę lekkości, upojenia, radości, którą (...) impresjonizm (...) wprowadził do malarstwa (...) i 2) poczucie tajemnicy tkwiącej w przedmiotach (...) które wyrazić można wyłącznie w formie pewnej obiektywnej klarowności”²⁰.

Surrealiści wystąpili przeciw Magritte’owi, nie udzielając mu „pozwolenia” na użycie techniki impresjonistycznej do malowania surrealistycznych obrazów²¹. W wyniku sporu, w 1946 roku Magritte zaczął otwarcie krytykować dogmatyczność i stagnację surrealizmu: „Poczucie chaosu i paniki, jaki surrealizm miał nadzieję wytworzyć, by następnie móc wszystko zakwestionować i podać w wątpliwość – zostało z dużo większym sukcesem osiągnięte przez tych idiotów nazistów”²². „Czas porzucić bezpieczną ścieżkę, wytyczoną ponad dwadzieścia lat temu przez surrealizm, którą jego zwolennicy wciąż pracowicie drepczą.”²³ „W przeciwnym razie ludzie w muzeach surrealistów będą się nudzić równie przeraźliwie, jak w każdym innym muzeum.”²⁴

Podczas międzynarodowej wystawy surrealistów w paryskiej Galerie Maeght w lipcu 1947 roku André Breton publicznie potępił „Le Surréalisme en plein soleil”. Magritte został „ekskomunikowany”²⁵, co pozwoliło mu w jeszcze większym stopniu uniezależnić się od paryskiej „kwatery głównej”. W roku 1948, kończąc właśnie pięćdziesiąt lat, na swojej pierwszej wystawie indywidualnej w Paryżu²⁶ pokazał radykalne oblicze. Zaprezentował szereg bardzo różnorodnych prac, które w całości złożyły się w coś, co można nazwać zorientowaną krytycznie i satyrycznie inwentaryzacją stylistyk (a w konsekwencji także znaczeń) francuskiego modernizmu. Magritte nazwał to swoim „période vache”²⁷. W wystawionych obrazach parodiował klasyczne, a także abstrakcyjne formy francuskiego modernizmu; odnosił się satyrycznie również do zjawisk popkultury. W tej mieszance znajdujemy także elementy jego własnego, wcześniejszego stylu, zniekształcone, podane ironicznej transpozycji – na przykład słynną fajkę w zaszyfrowanym autoportrecie zatytułowanym *Le Stropiat* (neologizm utworzony od czasownika „estropier”: okaleczyć, zniekształcić). Na dogmatyzm surrealistów Magritte odpowiedział, podważając kolejno wszystkie postulaty awangardy, przy czym ostrze ironii nie ominęło także tego, z czym do tej pory on sam na serio zmagał się w swojej pracy, czyli formułowanych na planie epistemologicznym i językowym pytań dotyczących realności obrazu i rozdźwięku między znaczącym i znacznym. Na obrazie *Le Contenu Pictural* (Treść malarstwa, 1947), widzimy tragicomiczną zbankrutowaną figurę: człowieka z rogami ulepionymi z głów klauna i ptaka, wymachującego groteskowo bronią, z pustymi kieszeniami, w podartym ubraniu, stojącego na tle chmur na nieznanym lądzie.

Podobnie jak w przypadku Picabii, również gest artystyczny Magritte’a, antycypujący stylistyczną niespójność i dekonstrukcję charakterystyczną dla lat osiemdziesiątych, nie został doceniony w powojennym Paryżu, który wówczas wciąż uważał się za centrum światowej sztuki. Wystawa poniosła całkowitą klęskę²⁸. Po tej porażce, Magritte pod naciskiem żony wrócił do swojego poprzedniego stylu – niemniej rezerwując sobie prawo do tego, by także w przyszłości zachowywać się nie na miejscu²⁹.

Złe malarstwo w duchu sytuacjonizmu

Podobny sceptycyzm odnajdujemy w seriach „Modifications” lub „Défigurations” Asgera Jorna. Były one wykonywane w latach 1959-1962 u progu eksplozji neoawangard, które w ciągu kolejnych dwudziestu lat radykalnie zakwestionowały, o ile w ogóle nie odrzuciły,

tradycyjną formę malarstwa na płótnie – przynajmniej tego rodzaju, która służyła ekspresji figuratywnej i subiektywnej. Prace Jorna są wyrazem wiary w malarstwo – będąc jednocześnie manifestacją wątpliwości co do możliwości tego medium, ufundowaną na krytyce założeń awangard.

Jorn poszerzał zakres tego, co rozumiemy pod pojęciem artystycznej produkcji – zarówno w ujęciu historycznym, jak i w sensie tego, co jest powszechnie akceptowane jako sztuka. Punktem wyjścia jego prac były stare obrazy zakupione na pchlich targach, uważane generalnie za kiczowate. Już w 1939 roku Jorn wystąpił jako obrońca tego rodzaju twórczości: „Ten, kto próbuje walczyć przeciwko produkowaniu tych pogodnych, przyciągających wzrok, starannie wykonanych obrazów, jest przeciwnikiem najlepszej sztuki współczesnej. (...) Owe zalesione jeziora i porykujące jelenie, wiszące w złotych ramach na ścianach tysięcy salonów na tle wzorzystych tapet, są źródłem najgłębszych artystycznych inspiracji. To przykre obserwować, jak ludzie podcinają gałąź, na której siedzą”³⁰.

Jorn przemalowywał te stare kiczowate obrazy, oryginalny motyw malarski pozostawiając zawsze widoczny i czytelny; nigdy nie niszczył go, nie usuwał, tylko – jak sam mówił – „modyfikował”. „Nie załamuj ręk, jeśli masz jakiś stary obraz – napisał w katalogu wystawy obrazów z cyklu «Modifications» w paryskiej Galerie Rive Gauche w maju 1959 roku. – Zachowaj swoje pamiątki i tylko przekształć je tak, by pasowały do współczesnych czasów. Dlaczego odrzucać stare, gdy można zmodernizować je kilkoma pociągnięciami pędzla? W ten sposób rzucimy czar nowoczesności na naszą starą kulturę. Bądź na czasie – i wyróżniaj się jednocześnie. Malarstwo jest martwe, także ty możesz z nim skończyć. Przekształcaj, przepisuj, przechwytyj. Niech żyje malarstwo!”³¹.

Metodę „modyfikacji”, przekształcania, „détournement” (przechwytywania) istniejącego obrazu należy widzieć przez pryzmat hasła głoszonego przez Międzynarodówkę Sytuacjonistyczną Guy Deborda, do której Jorn należał w latach 1957-1961³². Według Deborda, w społeczeństwie kapitalistycznym jednostki zostały podporządkowane przez spektakl będący „ekonomią rozwijającą się na własny użytek”³³. W ten sposób jednostki zredukowane zostały do pasywnych obserwatorów własnego życia. Sytuacjoniści nie chcieli obalić istniejącego systemu, w miejsce którego miały powstać nowe – niezawodnie prowadzący do ponownego zniewolenia. Zamiast tego opowiadali się za przekształcaniem warunków życia w społeczeństwie kapitalistycznym przez stwarzanie sytuacji – „momentów w życiu wytworzonych umyślnie i świadomie”³⁴, które byłyby „realizacją wyższego gatunku gry (...) prowokacji wobec tej gry, którą jest ludzka obecność”³⁵ na wszystkich obszarach życia.

W tym duchu Jorn tworzy obrazy z cyklu „Modifications”, „adaptując” istniejące prace, ale ich nie niszcząc. Kluczowy jest jego stosunek do oryginalnej pracy, który można nazwać obojętnym. Jeśli odrzucimy kryterium, zgodnie z którym oceniamy coś jako właściwe, prawidłowe, wtedy możemy zaakceptować dowolne dzieło artystyczne – ale automatycznie trzeba uznać go za wytwór kultury pozbawiony znaczenia zarówno dla pojedynczego człowieka, jak i dla społeczeństwa w ogóle. To także oznacza, że wybór pracy poddanej adaptacji nie ma znaczenia. Każde dzieło może być podstawą przekształcenia, „détournement”. Rezultatem takiego podejścia jest obojętny stosunek względem dawnej sztuki, ale także lekceważenie założeń awangard, poprzez nobilitację kiczu. „L'avant-garde se rend pas” (Awangarda nie poddaje się) napisał Jorn na jednym z obrazów z serii „Modifications”, portrecie mieszczańskiej dziewczynki, której domalował wąsy – w sposób czytelny odnosząc się do gestu Duchampa, który

przemalował kartkę pocztową z Moną Lisą (w oczach mieszczaństwa – ikonycznym arcydziełem). Według sytuacjonistów sposób, w jaki dadaiści kwestionowali sztukę, jak każdy radykalnie subwersywny gest, zaowocował po prostu wytworzeniem kolejnego stylu szybko przyswojonego przez kulturę – a zatem pozbawionego wagi.

Dla nas szczególnie istotne jest tutaj właśnie dowartościowanie kiczu, który Jorn nazywa „złym malarstwem”. Celem wystawy „Modifications” było oddanie honoru kiczowi. W tekście publikowanym we wspomnianym powyżej katalogu kicz jest ceniony za to, że doprowadził banał do perfekcji i wskazał na zły smak jako istotne źródło inspiracji. „Arcydzieła nie są niczym innym, jak banałem, a ich brakiem jest to, że banał nie jest w nich całkowity. Te prace nie doprowadzają banału do granic, nie odkrywają całej jego głębi; zamiast tego, skupiają się na walorach estetycznych i duchowych. (...) W żadnym innym miejscu nie odnajdziemy takiego nagromadzenia rzeczy w złym smaku, jak w Paryżu. To wyjaśnia, dlaczego właśnie Paryż jest miejscem wciąż żywych artystycznych inspiracji.”³⁶

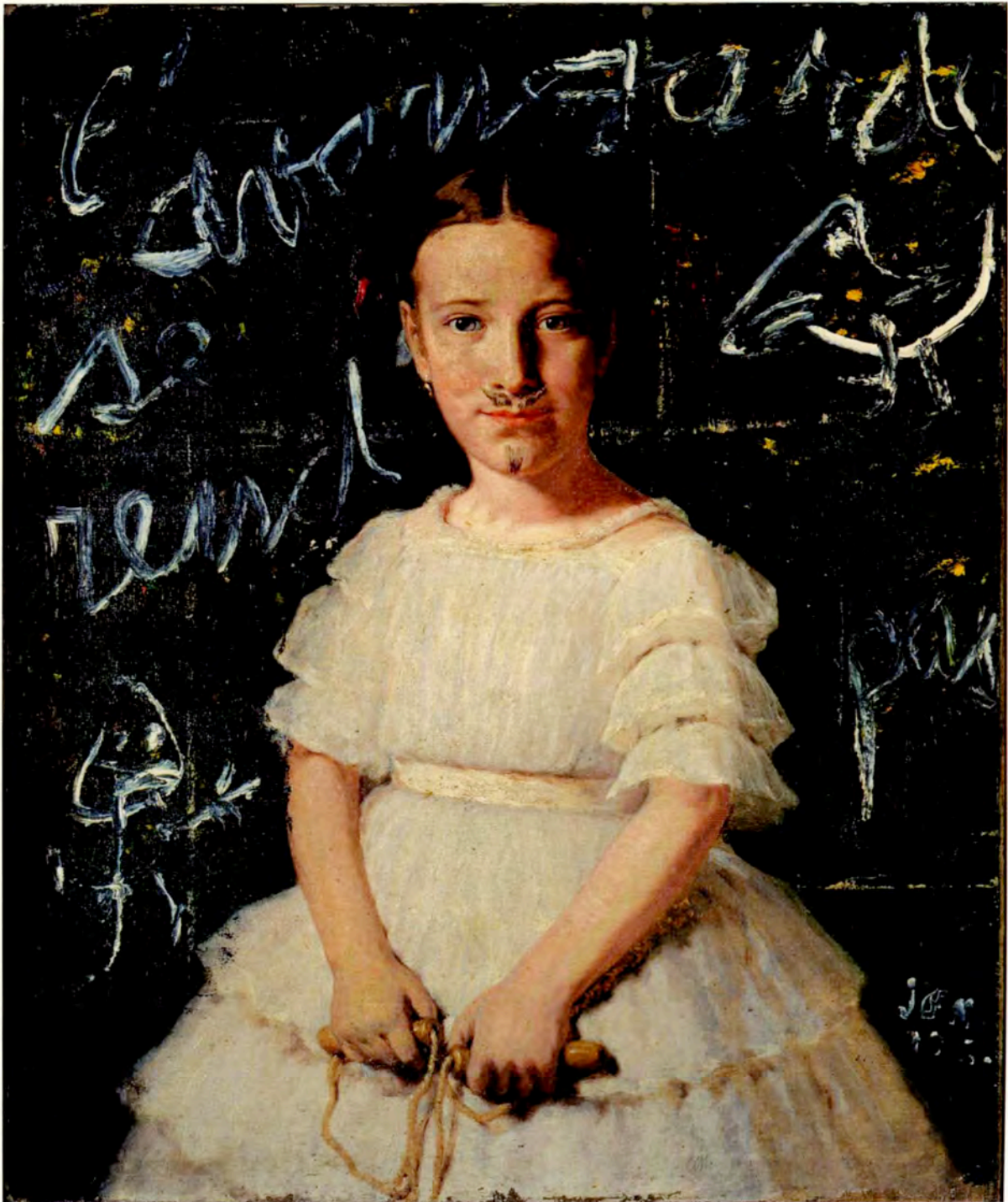
Podczas gdy Debord wykluczał kolejnych współpracowników z ruchu, Jorn w 1961 roku z własnej woli opuścił Międzynarodówkę Sytuacjonistyczną, wkrótce powracając w malarstwie do tego, co robił przed cyklem „Modifications”, a czego nigdy zupełnie się nie wyrzekł. Do końca życia pozostał wierny malarstwu. Cykle „Modifications” i „Défigurations” były w jego twórczości rodzajem przerwy na refleksję – nad jego pozycją jako artysty, nad możliwościami sztuki, w tym przede wszystkim malarstwa. Były drogą, na której uświadomił sobie niezdolność sztuki do wprowadzania rewolucyjnych zmian, wiodącą go do odrzucenia idei modernizmu. Guy Debord przeciwnie: w końcu doszedł do wniosku, że dzieło sztuki jako produkt oderwany od praktyki życia przestanie być potrzebny, kiedy tylko ludzie staną się wystarczająco zdeterminowani, by twórczo kształtować własne życie.

Malarstwo w czasie, kiedy malarstwo było zakazane – złe malarstwo w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych

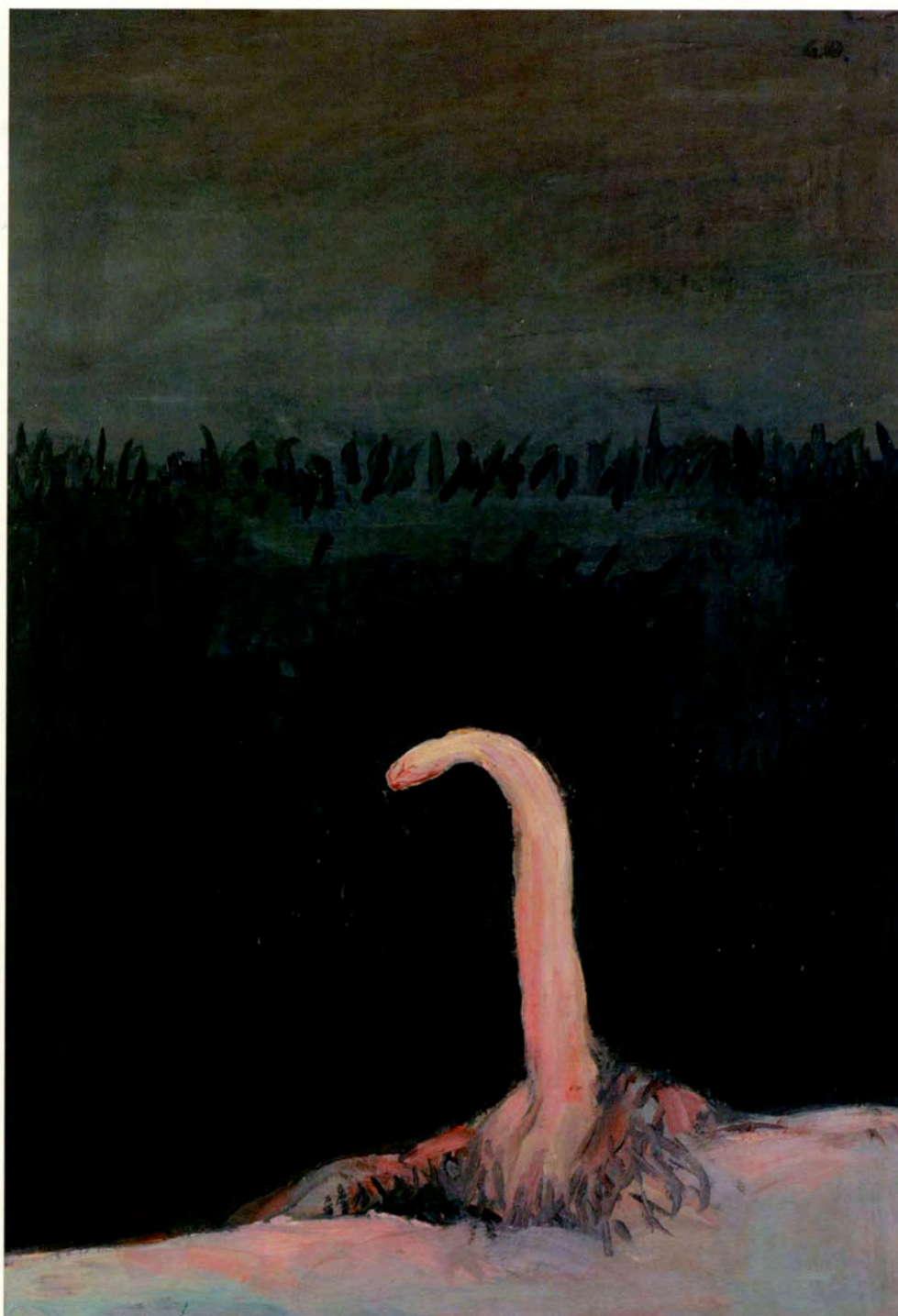
Lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte były okresem, kiedy malarstwo odrzucano w sposób najbardziej gwałtowny i radykalny. Decyzja, by malować, była wtedy uważana albo za coś „złego”, niewłaściwego, albo za akt oporu – w zależności od przyjmowanego punktu widzenia. Artyści tacy jak Georg Baselitz, Sigmar Polke, Gerhard Richter, Jörg Immendorff czy A. R. Penck – artyści, którzy pozostali wierni malarstwu, i to takiemu malarstwu, które było figuratywne i dopuszczało subiektywizm – byli narażeni na oskarżenia o tradycjonalizm. Wywierana presja zmuszała ich do tego, by określić się i poszukiwać własnego miejsca – zaowocowało to wypracowaniem rozmaitych strategii złego malarstwa.

Dla Georga Baselitza, który pod koniec lat pięćdziesiątych opuścił wschodnie Niemcy, gdzie komunistyczny reżim dyktował reguły uprawiania sztuki, podporządkowanie się dyktatowi zachodniej awangardy, odrzucającej malarstwo figuratywne i w ogóle „zakazującej” malowania nie wchodziło w grę. Ta walka przeciwko nakazom zarówno wschodniego, jak i zachodniego świata sztuki sprawiła, że ostatecznie wszedł na drogę złego malarstwa. „Nie miałem wyboru. Jako młody człowiek chciałem malować bez użycia kolorów, w bieli i czerni, łajnem, błotem, naprawdę złe obrazy, które zostałyby dostrzeżone. (...) Chciałem przeciwstawić coś pięknym rzeczom. Jest to możliwe tylko wtedy, gdy nastawimy się radykalnie, agresywnie, gwałtownie.”³⁷

Używając pozostałych po kolegach studentach, zdrapanych z podłogi³⁸, zmieszanych resztek farb, nie oglądając się na zasady kompozycji czy harmonii, malował obrazy, w których podejmował tabuizowa-



Asger Jorn
L'Avantgarde se rend pas, 1962 (Awangarda nie poddaje się)
Olej na płótnie, 73 x 60 cm
© Donation Jorn, Silkeborg/billedkunst.dk



Georg Baselitz
P.D. Stengel, 1963 (P.D. Łodyga)
Olej na płótnie, 130 x 90 cm
© Georg Baselitz



Lisa Yuskavage
Brood, 2005-2006 (Potomstwo)
Olej na płótnie, 195,6 x 175,3 cm
Courtesy David Zwirner, New York



Neil Jenney
Girl and Doll, 1969 (Dziewczyna i lalka)
Akryl na płótnie, w ramie 147,5 x 193 cm
© Neil Jenney



Neil Jenney
Man and Mirage, 1969 (Mężczyzna i fatamorgana)
Olej na płótnie, w ramie 147,5 x 193 cm
© Neil Jenney



John Currin
The Invalids, 1997 (Inwalidzi)
Olej na płótnie, 121,9 x 91,4 cm
© John Currin



John Currin
Thanksgiving, 2003 (Święto dziękczynienia)
Olej na płótnie, 172,9 x 132,3 cm
© John Currin



Albert Oehlen
Ohne Titel, 1982 (Bez tytułu)
Olej, lustro na płótnie, 60 x 60 cm
© Albert Oehlen

ne, „złe” tematy: żałosne figury masturbujących się chłopców, wzwody, wykrzywione penisy, kobiety z obwisłymi piersiami, spotworniałe sylwetki, których nosy i uszy przypominają genitalia³⁹. Nic dziwnego, że w pruderyjnych, powojennych Niemczech dwa z tych obrazów zostały usunięte z wystawy⁴⁰.

Sigmar Polke i Gerhard Richter – obydwaj również przebywszy drogę ze Wschodu na Zachód – także odmówili udziału w powszechnym odrzuceniu malarstwa, chociaż w ich wypadku „złe” strategie mają silniejsze oblicze konceptualne i w niektórych przypadkach bardziej analityczne. Ironiczno-cyniczna dekonstrukcja roszczeń modernizmu w wykonaniu Polke jest pokrewna temu, co robił Picabia w „Monstres”. W obrazach takich jak *Moderne Kunst* (Sztuka nowoczesna) deklaruje swoją niechęć do ideologii i stylów, i do łączenia jednego z drugim, prześmiewczo, w sposób niedbały składając w całość „typowe” elementy formalne modernizmu.

Nawet Jörg Immendorff, w swoich pracach otwarcie zdeklarowany politycznie, wyrażając swój sceptycyzm wobec potencjału malarstwa w wymiarze socjo-politycznym, pozostawał przy tym tradycyjnym medium. „Hört auf zu malen” (Przestać malować) – napisał na jednym ze swoich obrazów w 1966 roku, tym samym atakując malarstwo jako towar i symbol mieszczańskiego statusu społecznego, niezdolne do efektywnego krytycznego oddziaływania. Niemniej atakując nawet nie myślał odwracać się od medium. Beuys kpił, że Immendorff krytykuje malarstwo zawsze przy pomocy malarstwa⁴¹. Immendorff uważał to za konstruktywną strategię, rodzaj złego malarstwa, które nastawione jest krytycznie wobec sztuki w ogóle, a zatem w równym stopniu wobec możliwości rozmaitych form sztuki w działaniu, uprawianej między innymi przez Beuysa: „dla mnie malowanie było zawsze schizofrenicznym przedsięwzięciem. Pracować w danym medium i w tym samym momencie zwalczać je – to coś, co nazywam konstruktywną schizofrenią”⁴².

W Stanach Zjednoczonych Philip Guston był pierwszym prominentnym malarzem, który wystąpił przeciwko „regułom poprawności” wyznaczanym przez wówczas „oficjalny” gatunek modernizmu. W tym przypadku był to ekspresjonizm abstrakcyjny, pierwsza duża niezależna i uznana manifestacja sztuki amerykańskiej, która – jak wiemy – była używana nawet jako broń polityczna podczas zimnej wojny. Jego prace docenione zostały w latach osiemdziesiątych, kiedy to Guston uznany został przez artystów amerykańskich za ojca złego malarstwa (tak jak Picabia i Jorn przez artystów europejskich).

Sam z powodzeniem uprawiając ekspresjonizm abstrakcyjny, w drugiej połowie lat sześćdziesiątych porzucił go na rzecz niemal komicznej, ekscentrycznej figuratywności. Obrazy te, niełatwe do rozszyfrowania, często niewygodne i niepokojące, pokazują przedmioty i części ciała w osobliwych nagromadzeniach lub płataninach, a także dziwne sytuacje i sceny, w których odnajdujemy odwołania do ciemnych stron amerykańskiego społeczeństwa (na przykład ludzie w kapłurach Ku Klux Klanu). Poprzez figurę malarza z przyborami szereg obrazów czyni aluzję do roli i możliwości medium.

Dla Gustona malarstwo abstrakcyjne, cenione jako doskonały przykład realizacji humanistycznego ideału wolności, ze wszystkimi jego ideami, z całą jego czystością – stało się więzieniem. „Znudziła mnie ta czystość! Chciałem opowiadać historie”⁴³ – oto argument często przywoływany przez złych malarzy, zwłaszcza amerykańskich. Choć w innej formie, owa „czystość” charakteryzowała również (z kilkoma wyjątkami) dominujący w amerykańskiej sztuce awangardowej

lat sześćdziesiątych minimalizm i pop-art – generalnie mniej radykalne od europejskich odpowiedników w geście odrzucenia malarstwa. „Dzisiejsza sztuka (...) jest bardzo bezpieczna, obawia się porażki, złego malarstwa, ryzyka. Ale coś musi być nie tak, skoro za jej ogromnym sukcesem stoi tak ogromna apatia... (...) Nie jesteśmy w stanie ocenić w sposób wystarczający stopnia, w jakim staliśmy się ofiarami zinstytucjonalizowanej sztuki, która jest wokół nas”⁴⁴ – powiedział w odczycie z 1978 roku Guston. Następnie ironicznie posłużył się cytatem z Izaaka Babla zwracającego się do kolegów ze Związku Pisarzy ZSRR: „partia i rząd dali nam wszystko, ale pozbawili nas jednego przywileju. Bardzo ważnego przywileju, towarzysze (...) czyli przywileju pisania źle.” Guston dodał: „Czyż nie jest to cudowne? (...) Czyż ktokolwiek chciałby malować źle?”⁴⁵.

Pierwsza wystawa nowych obrazów Gustona w 1970 roku w nowojorskiej Galerii Marlborough przyniosła całkowitą klęskę. Guston do końca życia był jako malarz pogardzany. Ale dla niego była to „niesamowita ulga nie mieć więcej do czynienia ze sztuką współczesną. Czuję, jakby zdjęto mi z ramion ogromny ciężar”⁴⁶.

Mniej znany szerszej publiczności Peter Saul wcześniej niż Guston zaczął kwestionować wartości amerykańskiego społeczeństwa z jego purytańskim pragnieniem „czystości”, zauważając, że „Stany Zjednoczone zawsze koncentrowały się na towarze”⁴⁷. We wczesnych latach sześćdziesiątych (żyjąc w Paryżu) rozwinął indywidualny język malarstwa, w którym podjął krytykę społeczeństwa konsumpcyjnego i purytańskiej hipokryzji – mniej więcej w czasie, kiedy Baselitz rozpoczynał malować swoje złe obrazy. Guston był na jednej z wczesnych wystaw Saula, która miała dać ważny impuls do jego późniejszego zerwania z ekspresjonizmem abstrakcyjnym.

Neil Jenney zaczął malować „złe” obrazy w końcu lat sześćdziesiątych, czyli w okresie, kiedy Guston porzucił ekspresjonizm abstrakcyjny. Dominującą, w odczuciu Jenneya pogrążoną w stagnacji i przewidywalną sztuką⁴⁸, której przeciwstawił się młodszy o pokolenie od Gustona artysta, był w tym wypadku już nie ekspresjonizm abstrakcyjny, ale malarstwo i rzeźba minimalistyczna, którą sam uprawiał w czasach studenckich⁴⁹. Kiedy w grudniu 1968 roku⁵⁰ zwrócił się ku malarstwu figuratywnemu, podobnie jak u Gustona kierowało nim pragnienie, by w ten sposób powrócić do specyficznych treści malarstwa.

Na maksymalnie uproszczonym tle, namalowanym szybkimi, niedbałymi pociągnięciami pędzla, przy użyciu kolorystycznych klisz – zielony dla pól i lasów, brązowy dla ziemi, niebieski dla wody – Jenney malował proste kompozycje figur i przedmiotów. Oglądającemu pozostawiał możliwość odkrywania potencjału drzemiącego w tych, często skrywających silne napięcia, układach i kombinacjach. Sam nie dawał żadnych wskazówek; wycofywał się na pozycję, gdzie liczyło się wyłącznie „literalne” znaczenie obrazu: obraz miał znaczyć dokładnie to i tylko to, co przedstawiał. Integralną częścią tych prac są ich tytuły, będące – po prostu – nazwami pojawiających się na nich figur i przedmiotów: *Dziewczyna i lalka*, *Mężczyzna i fatamorgana*, *Mąż i żona*, lub łączących ich elementarnych relacji: *Upomnienie i niedoświadczanie*, *Lęk i aprobaty*, *Agresja i wzmocnienie*. Początkowo Jenney pisał owe tytuły na tabliczkach, które były zawieszane obok obrazów; później na samoprzylepnych paskach, które przyklejał bezpośrednio na dole obrazów. Wreszcie od 1971 roku zaczął oprawiać obrazy w grube czarne ramy, na których umieszczał tytuły⁵¹.

Zasadę „literalności” Jenney przeszczerzył z abstrakcyjnego minimalizmu na grunt malarstwa figuratywnego. Przy tym poszczególne elementy obrazu dobierał w taki sposób, by wykluczyć lektu-

rę na poziomie abstrakcji, nieangażując odbiorcy emocjonalnie. To znów kieruje nas w stronę krytyki dogmatów i roszczeń awangardy, w tym przypadku – minimal artu, który postulował utopię platońskiej abstrakcji i wykluczenia odniesień, co w praktyce okazywało się trudne do realizacji, niemniej było rozumiane w szerszej perspektywie jako wzór dla nowego, idealnego porządku społecznego. Podobnie jak minimaliści, Jenney postrzegał swoją sztukę w kategoriach filozoficznych („prawdziwy artysta jest filozofującym rzemieślnikiem”⁵²); tyle że w ramach klasycznego poszukiwania „idei prawdy i dobra”⁵³ sztuka miała mierzyć się z konkretną rzeczywistością, a zatem musiała być realistyczna („Sztuka jest nauką społeczną.”⁵⁴). Podczas gdy minimal art postulował abstrakcyjne teorie, nie zastanawiając się nad tym, czy są możliwe do utrzymania, czy da się je przełożyć na konkretne rozwiązania, obrazy Jenney’a uwypuklały właśnie te niedające się pogodzić ani uzgodnić sprzeczności, rozdział pomiędzy abstrakcyjnym komunikatem a, za każdym razem specyficznym, indywidualnym odbiorem. By to osiągnąć, sięgnął do malarstwa jako medium oskarżanego o przestarzały subiektywizm, sam uważając wymóg czystości i dystyngtywnego stylu za nieistotny i nie do przyjęcia. To, co nazywał „obojętnym”, „beztroskim” podejściem do malarstwa miało w założeniu chronić go przed pułapką malarskiego wyrafinowania i pokusą ekspresjonizmu. Jego obrazy malowane w latach 1969-1970, „unconcerned paintings” (obojętne, beztroskie, niezaangażowane), które później ochrzcił mianem „złych obrazów” („Bad Paintings”), zawierają szereg charakterystycznych cech: wstępny szkic obrazu pozostaje widoczny na ukończonym płótnie, widoczne są pociągnięcia pędzla, użycie kolorów jest ostentacyjnie schematyczne, podobnie jak rysunek ludzkich sylwetek czy przedmiotów. Jenney twierdził, że niepodobna rozgraniczyć realizm i abstrakcję. „Nie da się przeprowadzić rozróżnienia pomiędzy realizmem i abstrakcją. Realizm mierzy się z abstrakcyjnymi zagadnieniami, ponieważ dotyczy go problemy przestrzeni, balansu, harmonii. Realizm jest wyższą formą sztuki ponieważ wymaga większej precyzji – nie tylko musi rozwiązać wszystkie problemy natury abstrakcyjnej, ale jest także uwikłany w rozmaite dylematy ściśle filozoficzne.”⁵⁵

W 1971 roku Jenney porzucił swój „obojętny”, „beztroski” styl na rzecz „Masterful Series” (Serie mistrzowskie), które później ochrzcił mianem „concerned” (przeciwnego do „unconcerned”) lub „dobrego” stylu⁵⁶. Podkreślał teraz wagę umiejętnego wykonania obrazu, w przekonaniu że „1) nawet jeśli wykonałem najgorsze z możliwych obrazy, i tak nie będą wystarczająco dobre i 2) idealizm jest nie do uniknięcia”⁵⁷. Co charakterystyczne, zaowocowało to podejściem dokładnie przeciwnym niż to, które było właściwe XX-wiecznym „izmom”, a które często można znaleźć znów w przykładach złego malarstwa: używał technik iluzjonistycznych⁵⁸ i umieszczał swoje obrazy w przestrzeni całej historii malarstwa⁵⁹, łącznie z odwołaniem do technik dawnych mistrzów⁶⁰.

„Bad” Painting – wystawa w przededniu medialnego cyrku wokół malarstwa lat osiemdziesiątych

W 1978 Marcia Tucker wybrała „unconcerned paintings” Jenneya na wystawę „Bad” Painting w nowojorskim New Museum. Właśnie wtedy Jenney nazwał swoje dzieła „złymi obrazami”.

Marcia Tucker była pierwszą kuratorką i teoretykiem sztuki, która użyła terminu złe malarstwo – w jej wersji słowo „złe” było ujęte w cudzysłów. Na wystawie uwzględniono wyłącznie amerykańskich artystów, którzy nie tylko stawili opór dyktatowi awangard lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych malując figuratywnie, w sposób bardzo osobisty – ale którzy generalnie odrzucali wszelkie kanony malarskie i jednocześnie nie wykazywali chęci, by wypracować oryginalny, dys-

tynktywny styl. „To właśnie figuratywna sztuka wyznacza – umyślnie lub niezamierzenie – klasyczne kanony dobrego smaku, rzemieślniczej sprawności, odpowiednich inspiracji, opartych na iluzji lub przekształceniu reprezentacji.”⁶¹ Wiele z prezentowanych prac zawierało krytykę amerykańskich wartości purytańskich i dotykało społecznych tabu.

Przekrój prezentowanych prac był ograniczony, zarówno w zakresie czasowym, jak i geograficznym, niemniej wystawa w New Museum dotykała wielu zagadnień ważnych także dla naszej wystawy. Choć spośród czterestu zaprezentowanych tam artystów⁶² tylko kilku zrobiło karierę, to za ich pośrednictwem Marcia Tucker bardzo wcześniej wskazała problemy i zagadnienia, które stały się kluczowe dla wstępującej wkrótce potem generacji artystów. Jej wystawa stała się zapowiedzią odrodzenia i uznania malarstwa (w szczególności figuratywnego) w latach osiemdziesiątych i charakterystycznego dla tego okresu pluralizmu w sztuce.

Po końcu awangard

W końcu lat siedemdziesiątych i na początku osiemdziesiątych, gdy ruchy awangardowe wyczerpywały się, nowa generacja artystów wystąpiła przeciwko performatywnym i konceptualnym tendencjom w sztuce lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, które uważała za niewyrziste i zimne – zamiast tego zwracając się do medium, które wówczas było odrzucane – do malarstwa. [...]

Wewnątrz tego nurtu pojawili się artyści, których [...] nastawienie do malarstwa i jego możliwości było krytyczne i pełne rezerwy, a zatem podjęli na nowo subwersywną strategię „krytyki malarstwa dokonywanej za pośrednictwem medium malarstwa”⁶³. W konsekwencji także oni musieli walczyć na kilku frontach jednocześnie: nie tylko przeciwko tradycjonalistom i przeciwko sztuce swoich poprzedników, ale również przeciwko nastawieniu do malarstwa właściwego niektórym współczesnym artystom, którzy uznawali swoją twórczość za postępową, „nową” – i, oczywiście, przeciw niebezpieczeństwu, że sami ugrzęzną w rutynie. Analityczna i dekonstruktywna postawa staje się wówczas kluczowa dla złego malarstwa.

Charakterystyczna jest tutaj twórczość niemieckiego artysty, Alberta Oehlena. Na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych Oehlen wszedł w artystyczny sojusz z Wernerem Büttnerem i Martinem Kippenbergerem. Dobrym przykładem ich dekonstruktywnego podejścia do malarstwa jest wspólny tekst opublikowany w katalogu zbiorowej wystawy *Wahrheit ist Arbeit* (Prawda jest pracą, 1984) w Folkwang Museum w Essen. W tekście tym w sposób ironiczny krytykują i odrzucają wszystkie sposoby dochodzenia do prawdy – w filozofii, sztuce, na gruncie społecznym – uznając „klęskę”, produktywne użytkowanie sprzeczności i błędów za jedyne możliwe wyjście⁶⁴.

Z tej trójki dekonstruktywne nastawienie najbardziej rygorystyczny kształt znalazło w twórczości Alberta Oehlena. To, co nazywał nieuniknioną klęską, w ciekawy sposób manifestuje się w jego obrazach. „Ponieważ współcześnie nie uznajemy, że sztuka jest bezpośrednio uwarunkowana przez życie, a zatem nie uznajemy odpowiedzialności sztuki wobec życia, a z drugiej strony nie widzimy możliwości, aby sztuka – taka, jaką znamy – mogła mieć jakiegokolwiek przełożenie na życie, jedyną możliwością, jaka nam pozostaje, jest – klęska”⁶⁵.

Oehlen w ironicznym, czasem pseudoanalitycznym tonie komentował sposoby wykorzystywania tradycyjnych środków malarskich i ich możliwości produkowania znaczeń. Koncentrował się przede wszystkim na kolorze, który w historii malarstwa uznawany jest za najbardziej nieuchwytny, enigmatyczny środek wyrazu w rękach artysty, przez co często były mu przydawane wartości mistyczne i duchowe.

we. W cyklu „Color Theory” (Teoria koloru) malowanym w połowie lat osiemdziesiątych, Oehlen porusza problem malarskiego potencjału koloru [...]. Konkluzja, do jakiej dochodzi, jest pragmatyczna i rzeczowa: „Obrazy składają się w ogromnej części z kolorów/farb” w których „nie można pokładać zaufania”. Jedyne, czemu można „zawierzyć (...) jest to, co napisano na tubce”⁶⁶. „Tak jak słowo, napisane bądź wypowiedziane, nie pozostaje w rzeczywistym związku z obiektem, który powinno oznaczać – również kolor/farba, (...) czy to na płótnie czy w tubce, nie pozostaje w żadnym związku z zewnętrzną rzeczywistością”⁶⁷.

Gdzie indziej Oehlen bezlitośnie obnaża fałsz trójwymiarowej perspektywy, będącej podstawą malarstwa iluzjonistycznego, a zatem jednym z głównych przedmiotów zainteresowania malarstwa w ogóle. Malując obrazy rządzone prawem perspektywy, zaburza ją, nawarstwiając i przeładowując płótna elementami (liniami, cieniami), które niszczą harmonię rysunku. By spotęgować efekt, Oehlen włącza do obrazów lustra, czasem przyklepiając fragmenty do powierzchni płótna i malując na nich. W (domyślnie) iluzjonistycznym obrazie lustro – najbardziej elementarny instrument tworzenia iluzji – staje się elementem zaburzającym iluzję; i odwrotnie: iluzjonistyczny potencjał samego lustra zostaje osłabiony przez obraz. Klęska obrazu zostaje wyrażona w ramach obrazu: „niewłaściwe” elementy, „nieodpowiednie” lub „nieodpowiednio użyte” środki malarskie, rozsadzają obraz od środka. Zamiast godzić sprzeczności, Oehlen je uwypukla. Diedrich Diederichsen odnosząc się do tej metody, określił ją jako „używanie i jednocześnie niszczenie podjętego języka”⁶⁸.

„Bez względu na to, czy są dobre czy złe, ładne czy brzydkie – obrazy powinny bronić się same, nie szukając usprawiedliwień na zewnątrz. Żadnej magii, żadnej nauki, żadnych wymówek.”⁶⁹ Stąd Oehlen wyprowadził definicję autonomii malarstwa⁷⁰, która jest zbieżna ze wspomnianą wcześniej zasadą literalności: „W ostatnich kilku latach zajmowało mnie to, co w obrazie ewidentne – nie szukałem w obrazie niczego, czego w nim w sposób oczywisty nie było. Nic nie jest zaszyfrowane, ukryte pod powierzchnią – za nieporządkiem kryje się po prostu nieporządek”⁷¹. Po roku 1988 prace Oehlena stały się bardziej abstrakcyjne, chociaż tylko wyjątkowo niefiguratywne. W sposób typowy dla złego malarstwa, Oehlen nie przykłada wagi do rozróżnienia malarstwa na abstrakcyjne i nieabstrakcyjne⁷².

Oehlen czasem sam używa terminu „złe malarstwo”⁷³, wskazując jednak na tkwiące w nim sprzeczności i podkreślając, że nie da się go zdefiniować. W 2006 roku swoją wystawę w londyńskiej Whitechapel Gallery zatytułował *Zawsze będę walczył o dobre malarstwo*, ale już podczas drugiej odsłony wystawy w Bristolu zmienił jej tytuł na: *Zawsze będę walczył o złe malarstwo*.

W porównaniu z Oehlenem, Büttnerem czy Kippenbergerem podejście amerykańskiego Juliana Schnabla jest mniej analityczne. Ale jego odmowa wypracowania dystyngowanego stylu wyrasta z podobnych przekonań. Swobodne używanie istniejących obrazów, zamalowanie ich, pokrywanie nowymi warstwami czy – szczególnie we wczesnych pracach – łamanie powierzchni obrazu innymi materiałami, np. kawałkami potłuczonych talerzy, jest wyrazem świadomego poruszania się w szerszych perspektywach historycznych i kulturowych przy jednoczesnym odrzuceniu myślenia holistycznego na rzecz pluralizmu i relatywizacji (podejście bliskie myśleniu Picabii, Magritte’a, Jorna czy Polke). „Te rzeczy mogą dać oglądającemu poczucie wolności, poczucie, że mogą coś powiedzieć, lub że niekoniecznie muszą wierzyć w określone rzeczy, mogą dać wrażenie istnienia dwoistości w obrębie jednej rzeczywistości”⁷⁴.

Wydaje się, że wraz ze zmierzchem awangard w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych i relatywizacją zasad obowiązujących w sztuce w ogóle, nieporozumienia i spory wokół złego malarstwa straciły na aktualności. W czasach, kiedy (najwyraźniej) wszystko jest dopuszczalne, określenie „zły” stało się modną nazwą dla strategii nastawionych na subwersywność i naruszanie tabu, chociaż często jest nadużywane przez głodny sensacji rynek sztuki⁷⁵. Strategie, które są rzeczywiście wyrotowe – takie, które spotykają się z autentycznym oburzeniem: „to jest nie do zaakceptowania!” – należą dzisiaj do rzadkości.

Taką pozycję na gruncie współczesnego malarstwa wypracowali sobie John Currin i Lisa Yuskavage. W momencie ich debiutu na początku lat dziewięćdziesiątych malarstwo, w szczególności figuratywne, które uprawiali (w przypadku Currina były to także portrety malowane na bazie fotografii), było znów na cenzurowanym. Politycznie poprawna i modna była sztuka społecznie zaangażowana. „W tamtym czasie (...) malarstwo figuratywne było uważane za kłamliwe. (...) Pomyśl, aby dzieło nie miało wyrazistego tematu ani nie oferowało spójnego przekazu, był powszechnie atakowany. «Francuska teoria» śmierci autora była wtedy jedyną akceptowaną prawdą. (...) Całe życie, pomyślałem, chciałem być artystą, a kiedy dostałem się do szkoły, powiedziano mi, że jest to złe. Czuję, jakbym był jakimś nazistą lub fałszywą.”⁷⁶ [...]

Lisa Yuskavage od samego początku w centrum swoich prac umieszczała kobiety i kobiecą (homo-)seksualność. Kobięcie atrybuty, kwestia pożądania i bycia pożądanym – poddane są w nich wyolbrzymieniu i wyjaskrawieniu w ten sposób, by zakwestionować nasze normy i wyobrażenia piękna. Yuskavage nie boi się zbliżenia do kiczu, operuje przesłodzonymi, niesłychanie jasnymi barwami, swoje bohaterki umieszcza w bajkowej scenografii, wypełnionej kwiatami, owocami, perłami, jakby przeniesionymi tutaj ze świata baroku. I właśnie zanurzenie w całą historię sztuki jest kluczowym aspektem prac Yuskavage, które badają możliwości medium, balansując na granicy piękna i brzydoty, chorobliwej dekadencji, dobrego i złego smaku, pożądania i odrazy, niewinności i pornografii, feminizmu i mizogynizmu – cokolwiek te terminy miałyby oznaczać.

John Currin, który – podobnie jak Yuskavage – wkrótce „po prostu przestał dbać o to, co nowoczesność sobie o nim pomyśli”⁷⁷, w swoich pracach atakował właściwie amerykańskiemu purytanizmowi zasady przyzwoitości, poprawności, „dobrego smaku” i piękna. Jego obrazy w latach dziewięćdziesiątych zyskały opinię szokujących, sensacyjnych, „politycznie niepoprawnych”, „reakcyjnych”. Malował kobiety w wieku przekwitania, które usiłują wyglądać i zachowywać się młodzieńczo: chore, kalekie piękne młode kobiety, a przede wszystkim kobiety z nienaturalnie dużymi piersiami – ale także mężczyzn, żałośnie – bo bez powodzenia – starających się wcielić w role doskonałych mężczyzn. Bohaterowie jego obrazów wywodzą się z klasy średniej i wyższej, do której należą również widzowie muzeów i galerii, patroni i mecenas, wreszcie – nabywcy dzieł sztuki. Dla Currina, w tym czasie wyrzutka odrzuconego przez ten świat, przez rynek sztuki, figury te ucieleśniały jego własną niedolę: „Te kobiety były odbiciem mojej sytuacji jako malarza, jak i – wtedy uwarunkowanego politycznie – problemu bycia malarzem. (...) Kiedy robiłem te obrazy walczyłem o uznanie wartości mojego malarstwa”⁷⁸. Faktura tych obrazów jest niejednorodna, artysta fragmenty „zniszczył” tępy płaskim nożem w ten sposób, że – szczególnie twarze – wydają się uszkodzone.

Mniej więcej na przełomie 1998 i 1999 roku ewolucja w sztuce przyniosła czwartą z kolei nową falę malarstwa i ponowne uznanie malarstwa figuratywnego. Currin, można powiedzieć, stracił swojego

wroga. W obrazach nacisk przesunął na zagadnienie możliwości malarstwa jako medium. To przyniosło jego zainteresowanie malarstwem dawnych mistrzów jako historycznym źródłem jego własnego figuratywnego malarstwa. Zaczął używać ich stylów i technik, czym tym razem zarobił sobie na opinię artysty „konserwatywnego”. Szczególnie interesowała go kwestia wyboru formalnych kryteriów przez malarzy, którzy – na przykład manieryści – odrzucili klasyczny kanon piękna. Currin używa technik malarskich, które zostały dawno zarzucone, takich jak monochromatyczna podmalówka, zawsze świadom, że póki nie osiągnie sprawności dawnych mistrzów, póty będzie krytykowany jako „zły” malarz⁷⁹. I na odwrót: „Staję się technicznie naprawdę dobry, co sprawia, że czuję się coraz mniej komfortowo”⁸⁰. Obrazy Currina oscylują pomiędzy perfekcją i ułomnością, przyciąganiem i odpychaniem, pięknem i brzydotą. Artysta odmawia postrzegania tego, co „dobre” i „złe” jako wzajemnie wykluczających się opozycji, a także wiary w możliwość istnienia niekwestionowanego „dobrego” obrazu.

Nie jest przypadkiem, że w ciągu ostatnich lat szkoły artystycznej Currin odwoływał się do artystów takich jak Picabia, Polke i Guston – artystów, którzy nie respektowali zasad dobrego smaku, takiej czy innej poprawności, za co byli atakowani i marginalizowani. W ten sposób koło zamyka się. Żli malarze jawią się jako luźno spokrewniona rodzina, złożona z nonkonformistów i samotników, którzy nie poddają się łatwej klasyfikacji i którzy wszystko – łącznie z własnym myśleniem i aktywnością malarską – nieustannie i dogłębnie kwestionują.

Tłumaczył Marcin Kościelniak

Tekst pochodzi z katalogu wystawy *Bad Painting – Good Art*, MUMOK, DuMont, Köln 2008. Wystawa miała miejsce w Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (MUMOK) w dniach 6 czerwca – 12 października 2008 roku; kuratorki: Eva Badura-Triska, Suzanne Neuburger.

Tłumacz dziękuje autorce za wszechstronną pomoc, a artystom za zgodę na publikację reprodukcji.

¹ Za autorką stosuję w tłumaczeniu pisownię złego malarstwa (*Bad Painting*) bez cudzysłowu, konsekwentnie stosując tę zasadę także w przypadku złych malarzy (*bad painters*). W nawiasach okrągłych ująłem opuszczenia zastosowane przez autorkę; w nawiasach kwadratowych – opuszczenia własne (przyp. – MK).

² Koncept ten pojawił się w XIX wieku, zob. w szczególności pracę pod tym samym tytułem, opublikowaną w 1853 roku przez niemieckiego heglistę, Karla Rozenkranza.

³ Niedatowany cytat z Neila Jenney'a: *Statements by Neil Jenney*, [w:] *Neil Jenney*, katalog wystawy, University Art Museum Berkeley 1981, s. 50.

⁴ *Tiefe Blicke. Kunst der Achtziger Jahre aus der BRD, der DDR, Österreich und der Schweiz*, katalog wystawy, Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Kolonia 1985, s. 56 f.

⁵ Friedrich Petzel, *Die Theorie des Bad Painting am Beispiel von Albert Oehlen*, praca magisterska, Wydział Filozofii Uniwersytetu w Kolonii, 1990, s. 9.

⁶ *The rules of the game*, z Albertem Oehlenem rozmawia Diedrich Diederichsen, „Artforum”, listopad 1994, s. 71.

⁷ Wywiad z artystą, *Monachium*, 28 stycznia 2008.

⁸ W autobiograficznym szkicu Albert Oehlen wspomina zakup katalogu prac Jorna. Por.: *Albert Oehlen. Peintures / Malerei 1980-2004*, katalog wystawy, Musée Cantonal des Beaux-Arts de Lausanne; Domus Artium, Salamanca (2002); Kunsthalle Nürnberg (2004/2005), s. 121.

⁹ Por.: Alison M. Gingeras, *John Currin. Pictor Vulgaris*, [w:] *John Currin*, katalog wystawy, Gargosian Gallery, New York 2006, s. 34.

¹⁰ Por. m.in.: Maria Lluïsa Borràs, *Picabia*, Londyn 1985, s. 321-330.

¹¹ Wbrew długo utrzymywanej wersji, zgodnie z którą Picabia rozpoczął swoją serię aktów w zimie na przełomie 1941 i 1942 roku jako prace na zamówienie pochodzącego z Algierii biznesmena André Romaneta, Sara Cochran, opierając się na źródłach, dochodzi do wniosku, że: „Picabia zaczął malować swoje realistyczne akty oparte na fotografiach w końcu lat trzydziestych, t.j. przed wojną i przed tym, jak spotkał Romaneta”. Por.: Sara Cochran, *Zur Malerei von Francis Picabia während des Zweiten Weltkrieges*, [w:] *Francis Picabia. Das Spätwerk 1933-1953*, katalog wystawy, red. Zdenek Felix, Deichtorhallen, Hamburg; Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, Ostfildern-Ruit 1997, s. 19.

¹² Robert Rosenblum, *Picabia: Das Spätwerk*, [w:] *Picabia 1879-1953*, katalog wystawy, Galerie Neuendorf, Frankfurt nad Menem, Scottish National Gallery of Modern Art, Edynburg 1988, s. 47.

¹³ Katharina Hegewisch, *Die Kunst ist ein Spiel wie Liebe und Sport. Picabia und die Postmoderne*, [w:] *Picabia 1879-1953*, s. 48.

¹⁴ Francis Picabia, 1922, [w:] *The Pine Cone*, February 1922, cyt. za: Francis Picabia, *I Am a Beautiful Monster. Poetry, Prose and Provocation*, przeł. Marc Lowenthal, MIT Press 2007, s. 283.

¹⁵ Francis Picabia, maj 1921, ibidem, s. 264.

¹⁶ Roberto Ohrt, *Avantgardistische Falten und realistisches Kunstlicht*, [w:] *Francis Picabia. Das Spätwerk 1933-1953*, s. 15.

¹⁷ Por.: ibidem, s. 14 ff.

¹⁸ Por. m.in.: Sara Cochran, op. cit., s. 19-22.

¹⁹ René Magritte, list do André Bretona z 24 czerwca 1946, tłum. za: Harry Torczyner, *René Magritte. Zeichen und Bilder*, Dumont, Kolonia 1977, s. 187.

²⁰ René Magritte, list to Gastona Puel, 8 marca 1955, tłum. za: ibidem, s. 186.

²¹ „Mówią, że niezręczność, z jaką używam pośmiertnie techniki impresjonistycznej, jest powodem ich odrzucenia”. René Magritte, *La Querelle du Soleil*, tłum. za: ibidem, s. 186.

²² René Magritte, list do André Bretona, 24 czerwca 1946, tłum. za: ibidem, s. 187.

²³ René Magritte, list do André Bretona, 11 sierpnia 1946, tłum. za: ibidem, s. 188.

²⁴ René Magritte, list do André Bretona, 24 czerwca 1946, tłum. za: ibidem, s. 187.

²⁵ Por.: *Magritte 1898-1998* [sic!], red. Gisèle Ollinger-Zinque, Frederik Leen, Stuttgart, Zurych 1998, s. 332.

²⁶ W Galerii Faubourg, 11 maja – 5 czerwca 1948.

²⁷ „Vache”, dosłownie „krowa”, w slangu używane jest w znaczeniu „paskudny”, „nieprzyjemny”, „wstrętny”, i w tym kontekście Magritte go używa, czyniąc parodystyczną aluzję do słowa „fauve” (dzikie zwierzę) i, odpowiednio, do fowizmu.

²⁸ Przez to Louis Scutenaire, przyjaciel Magritte'a, poeta z kółka Belgijskich surrealistów, który wcześniej napisał przedmowę do katalogu „Les pieds plats” (Płaskie stopy), poczuł się zobowiązany do tego, by przebić samego siebie. W tekście *The life and acts of the Magritte of yore. Universal and Parisian painter*, z ogromnym cynizmem odnosi się do każdego systemu myślenia, od Descartesa, poprzez NATO aż po magię Majów, lecz w szczególności występuje przeciwko malarstwu Paryża, nieustannie wychwalając Magritte'a. Por.: Laszlo Glozer, *Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939*, katalog wystawy, Kolonia 1981, s. 161 f.

²⁹ Por.: René Magritte, list do Louisa Scutenaire'a, 7 czerwca 1948, [w:] *René Magritte. Catalogue Raisonné*, red. David Sylvester, t. 2, Londyn 1993, s. 167.

³⁰ Asger Jorn, *Intimer banaliteter*, [w:] *Helhesten*, maj 1941. W przedmowie do katalogu wystawy *Vingt peintures modifiées par Asger Jorn* w paryskiej galerii Rive Gauche (maj 1959) Jorn wspomina, że napisał ten tekst w roku 1939.

³¹ Asger Jorn, *Peinture, détournée*, [w:] *Vingt peintures modifiées par Asger Jorn*, katalog wystawy, Galerie Rive Gauche, Paryż 1959.

³² „Przechwytywanie [détournement] to przeciwieństwo cytowania, powoływania się na teoretyczny autorytet, który ulega nieuchronnie

zafaszowaniu z chwilą, gdy przekształca się w cytat: fragment wyrwany z kontekstu, unieruchomiony, oddzielony od swej epoki – globalnego układu odniesienia – i od konkretnego stanowiska, trafnego lub błędnego, jakie zajmował względem tego odniesienia. Przechwytywanie jest płynnym językiem antyideologii. Przejawia się w komunikacji świadomej tego, że sama w sobie nie zawiera żadnej gwarancji, zwłaszcza ostatecznej. Przechwytywanie jest właśnie tym językiem, którego nie można potwierdzić przez odwołanie się do dawnych czy metakrytycznych twierdzeń. Przeciwnie, jego wewnętrzna spójność i praktyczna skuteczność pozwalają wyłuskać jądro prawdy zawarte w dawnych twierdzeniach. Przechwytywanie opiera się tylko na własnej prawdzie jako krytyce teraźniejszej”; Guy Debord, *Spółczesność spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, tłum. Mateusz Kwaterko, PIW, Warszawa 2006, s. 138 [przyp. – MK].

³³ „Spektakl podporządkowuje sobie ludzi, ponieważ całkowicie podporządkowała ich ekonomia. Jest on właśnie ekonomią rozwijająca się na własny użytek”; Guy Debord, *Spółczesność spektaklu...*, s. 37.

³⁴ *Définitions*, [w:] *Situationist International*, t.1, 1958, cyt. za: *internationale situationniste*, édition augmentée, Paris 1997, s. 13.

³⁵ *Manifeste*, [w:] *Situationist International*, t. 4, 1960, cyt. za: *internationale situationniste*, s. 144.

³⁶ *Peinture, détournée*, op. cit.

³⁷ Wywiad z Georgiem Baselitzem, *Ich bin ein renitenter Typ*, „Der Spiegel” nr 33, 13 sierpnia 2007, s. 131.

³⁸ Wywiad z artystą, Monachium, 28 stycznia 2008.

³⁹ W latach 1961-1962 Baselitz wspólnie z Eugenem Schönebeckiem publikuje dwa manifesty zatytułowane *Pandemonium*. „Choć chronologicznie manifesty zbiegają się z ruchem wśród młodych amerykańskich, angielskich i francuskich artystów, podejmujących temat nowego społeczeństwa konsumpcyjnego, to pod względem temperamentu wydają się raczej emanacją udręczonego powojennego indywidualizmu z poprzedniej fazy. Baselitz cytuje tutaj Artauda [...] Obrazy z tego okresu krążą wokół tematu odosobnienia i przemocy, i są często opatrzone przedrostkiem «P.D.» na znak pokrewieństwa z manifestami *Pandemonium*”; *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, red. Charles Harrison, Paul Wood, Blackwell Publishing 2003, s. 631 (patrz reprodukcja obrazu *P.D. Stengel* we wkładce; przyp. – MK).

⁴⁰ Chodzi o pierwszą indywidualną wystawę Baselitza w galerii Werner & Katz na Kudammie w Berlinie. „Dwa obrazy *Der nackte Mann* (Nagi mężczyzna) i *Die große Nacht im Eimer* (dosł. Wielka noc w kuble, w przenośni: Wielką noc diabli wzięli) zostają usunięte z pokazu za propagowanie pornografii, Baselitzowi wytoczono proces sądowy (wyrok ogłoszono na korzyść artysty)”; Justyna Balisz, *DJ Baselitz*, <http://www.obieg.pl/recenzje/1180> (przyp. - MK).

⁴¹ Peter-Klaus Schuster, *Raphael ohne Hände. Über Immendorffs verwirrende Strategien zur Kunst*, [w:] *Jörg Immendorff*, katalog wystawy, Neue Nationalgalerie Berlin, 2005/2006, s. 24.

⁴² Wywiad z Jörgiem Immendorffem autorstwa Waltera Grasskampa, [w:] *Arbeit in Geschichte – Geschichte in Arbeit*, katalog wystawy, Kunsthaus Hamburg 1988, s. 157. Cyt. za: Friedrich Petzel, op. cit., s. 45.

⁴³ Philip Guston cytowany przez Norberta Lyntona, *An Obverse Decorum*, [w:] *Philip Guston, Paintings, 1969-1980*, katalog wystawy, Whitechapel Art Gallery, Londyn 1982, s. 11.

⁴⁴ *Philip Guston talking. A lecture given by Philip Guston at the University of Minnesota in March 1978*, edited by Renée McKee, [w:] *ibidem*, s. 50.

⁴⁵ *ibidem*, s. 53.

⁴⁶ *ibidem*, s. 52.

⁴⁷ Rozmowa z artystą, Nowy Jork, 25 stycznia 2008.

⁴⁸ Mark Rosenthal, *Neil Jenney, Paintings and Sculpture 1967-1980*, [w:] *Neil Jenney*, s. 7.

⁴⁹ Por.: *ibidem*, s. 7 f.

⁵⁰ Por.: *Statements by Neil Jenney*, [w:] *Neil Jenney*, s. 48.

⁵¹ Telefoniczna rozmowa z artystą, 7 kwietnia 2008.

⁵² Niedatowany cytat z Neila Jenney'a, [w:] *Statements by Neil Jenney*, s. 50.

⁵³ Neil Jenney cytowany przez Marka Rosenthala, *ibidem*, s. 11.

⁵⁴ Neil Jenney 1969, [w:] *“Bad” Painting*, katalog wystawy, The New Museum, Nowy Jork 1978, s. 22.

⁵⁵ Neil Jenney 1978, [w:] *Statements by Neil Jenney*, s. 49.

⁵⁶ Por.: Mark Rosenthal, op. cit., s. 10. Rozmowa z artystą, Nowy Jork, 24 stycznia 2008.

⁵⁷ Por.: *„Bad” Painting*, katalog wystawy, s. 22; Mark Rosenthal, op. cit., s. 10 oraz w tym samym katalogu s. 48. Mimo że Jenney w rozmowie z 14 stycznia i 7 kwietnia 2008 twierdzi, że „zły okres” w jego malarstwie trwa do roku 1970, w cytowanym katalogu mówi o przejściu do stylu „concerned” dokonującym się od października 1969. Por. także obrazy datowane na rok 1970 w: *Neil Jenney, The Bad Years 1969-70*, katalog wystawy, Gargosian Gallery, Nowy Jork 2001.

⁵⁸ Uświadomienie sobie, że realistyczne malarstwo jest ostatecznie zawsze iluzjonistyczne i równoczesna decyzja, by malować w stylu iluzjonistycznym, skłoniły Jenney'a do tego, by oprawić wcześniejsze obrazy w ciężkie ramy, które wzmocniłyby ich iluzjonistyczny charakter.

⁵⁹ Rozmowa z artystą, Nowy Jork, 24 stycznia 2008.

⁶⁰ Por.: Mark Rosenthal, op. cit., s. 13 ff.

⁶¹ Marcia Tucker, *“Bad” Painting*, [w:] *“Bad” Painting*, s. 5.

⁶² W wystawie brali udział: James Albertson, Joan Brown, Eduardo Carrillo, James Chatelain, CPLY, Charles Garabedian, Robert Chambless Hendon, Joseph Hilton, Neil Jenney, Judith Linhares, P. Walter Siler, Earl Staley, Shari Urquhart i William Wegman.

⁶³ Por.: Friedrich Petzel, op. cit.

⁶⁴ Por. m.in.: *Die Suche nach der Wahrheit ist eine der vornehmsten Aufgaben des Menschen, umso mehr, als es gar keine Wahrheit gibt*, lub: *Das Wissen erweitern durch Scheitern*, w: *Werner Büttner, Martin Kippenberger, Albert Oehlen, Wahrheit ist Arbeit*, katalog wystawy, Folkwang Museum, Essen, s. 28 f.

⁶⁵ Rozmowa z Albertem Oehlenem autorstwa Diedricha Diederichsena, [w:] *Diedrich Diederichsen, Elektra. Schriften zur Kunst*, Hamburg 1987, s. 16.

⁶⁶ Albert Oehlen, *Das Ende bringt die Wende*, [w:] *Von hier aus. 2 Monate neue deutsche Kunst in Düsseldorf*, katalog wystawy, red. Kasper König, Gesellschaft für aktuelle Kunst, Düsseldorf 1984, s. 210, 212.

⁶⁷ Albert Oehlen, *You Take the Blue One and I Take a New One. (Farbenlehre II)*, [w:] *Wolkenkratzer Art Journal*, nr 8 (1985), s. 44-47, cyt. za: Friedrich Petzel, op. cit., s. 55.

⁶⁸ *The rules of the game*, s. 67.

⁶⁹ *ibidem*, s. 71.

⁷⁰ Zagadnienie „autonomii obrazu” jest wielokrotnie poruszane przez Oehlana w rozmowie z Diederichsenem, op. cit., s. 66 ff.

⁷¹ *ibidem*, s. 100.

⁷² *ibidem*, s. 69.

⁷³ Por. m.in.: *ibidem*, s. 104.

⁷⁴ Julian Schnabel, [w:] Amnon Barzel, *With Schnabel, About Schnabel. An Introduction and Excerpts from an Interview* [in:] *Julian Schnabel*, katalog wystawy, Museo d'arte contemporanea Prato 1989, s. 20.

⁷⁵ W rozmowie przeprowadzonej z artystą przez Susanne Neuburger (Wiedeń, 20 listopada 2007) Jutta Koether nazywa złe malarstwo marką kontrolowaną przez rynek sztuki.

⁷⁶ John Currin w rozmowie z Alison M. Gingeras, 26 lutego 2002, cyt. za: Alison M. Gingeras, *John Currin, Pictor Vulgaris*, s. 33.

⁷⁷ *ibidem*, s. 75.

⁷⁸ *ibidem*, s. 39.

⁷⁹ „Moje techniki nie da się porównać z tym przeciętnym europejskim malarzem XIX-wiecznym”. Cyt. za: Calvin Thomas, *Lifting the veil. Old masters, pornography and the work of John Currin*, „The New Yorker”, 28 stycznia 2008, s. 60.

⁸⁰ John Currin w rozmowie z Alison M. Gingeras, s. 43.