

Between of Kamil Kuskowski	Pomiędzy		
	Monografia poświęcona twórczości		
	Kamila Kuskowskiego		
	Monograph Dedicated to the Art		
	of Kamil Kuskowski		
	7	Wstęp	
	13	Introduction	
	19	Prawo do malarstwa	
	37	The Right to Painting	
	61	Zaległa lekcja dadaizmu	
	73	The Unaccomplished Lesson of Dadaism	
	93	Polityka monochromu	
	119	Politics of the Monochrome	
	137	Litera jako struktura czasoprzestrzenna	
	177	Obrazy i przestrzenie liter	
		Letter as a Space-Time Structure	
		Images and Spaces of Letters	
	193	Kamil Kuskowski i neoplastyczna ekonomia	
	213	w trzech częściach	
		Kamil Kuskowski and the Economy	
		of Neo-Plasticism in Three Parts	
	227	Nieuczciwe triki.	
		O strategiach Kamila Kuskowskiego	
	243	Sneaky Tricks:	
		Strategies of Kamil Kuskowski	
	261	Polskie Malarstwo Pojęciowe.	
		Słownik	
	287	The Polish Notional Painting.	
		The Dictionary	

Pomiędzy

Monografia poświęcona twórczości
Kamila Kuskowskiego

Between

Monograph Dedicated to the Art
of Kamil Kuskowski

Pomiędzy

Monografia poświęcona twórczości
Kamila Kuskowskiego

Between

Monograph Dedicated to the Art
of Kamil Kuskowski

pod redakcją
Łukasza Musielaka

Wydawnictwo Artystyczno-Naukowe
Wydziału Malarstwa i Nowych Mediów
Akademii Sztuki w Szczecinie

Trafostacja Sztuki w Szczecinie

2018

7 13	Wstęp Introduction	19 37	Prawo do malarstwa The Right to Painting	Tomasz Załuski
		57 69	Zaległa lekcja dadaizmu The Unaccomplished Lesson of Dadaism	Mikołaj Iwański
		89 115	Polityka monochromu Politics of the Monochrome	Jarosław Lubiak
		133 173	Litera jako struktura czasoprzestrzenna Obrazy i przestrzenie liter Letter as a Space-Time Structure Images and Spaces of Letters	Anna Maria Leśniewska
		189 209	Kamil Kuskowski i neoplastyczna ekonomia w trzech częściach Kamil Kuskowski and the Economy of Neo-Plasticism in Three Parts	Szymon Piotr Kubiak
		223 239	Nieuczciwe triki. O strategiach Kamila Kuskowskiego Sneaky Tricks: Strategies of Kamil Kuskowski	Marta Lisok
		257 283	Polskie Malarstwo Pojęciowe. Słownik The Polish Notional Painting. The Dictionary	Magdalena Ujma

	Wstęp
	Łukasz Musielak

W twórczości Kamila Kuskowskiego wydarzyło się już na tyle dużo, że przyszedł czas na poszerzoną refleksję, a także pewną formę podsumowania. Oddajemy zatem w państwa ręce monografię poświęconą pracy twórczej tego artysty. Zaznaczmy jednak od razu, że nie przejawiamy ambicji systematyzujących i kodyfikujących. Byłyby one sprzeczne z samą postawą artysty ukształtowaną na gruncie kulturowej tradycji krytycznej autorefleksji i dekonstrukcji. W twórczości Kuskowskiwgo interesuje nas przede wszystkim jej potencjał heurystyczny w odniesieniu do określonych kontekstów i problemów. W związku z tym zrezygnowaliśmy z chronologicznych ujęć, biogramu i rozbudowanego kalendarium. To wszystko łatwo można znaleźć w bezkresie internetu. Nie zamierzaliśmy także tworzyć reprezentatywnego albumu z reprodukcjami i dokumentacjami wszystkich prac. Jest to książka przede wszystkim do czytania. Mam nadzieję, że potraktowana zostanie nie tylko jako laurka wystawiana artyście, ale przede wszystkim jako głos w dyskusji nad kondycją współczesnego malarstwa.

Monografię otwiera artykuł Tomasza Załuskiego będący rozszerzoną wersją tekstu opublikowanego w 2009 roku w katalogu do wystawy Kuskowskiego *The Right to Painting* w poznańskiej Galerii Piekary. Autor problematyzuje twórczość Kuskowskiego w kontekście jej związku z tradycją malarstwa zachodnioeuropejskiego, pisze o „postkonceptualnym dialogu” prowadzonym w duchu tradycji oświeceniowej samokrytyki oraz o „malarstwie rozszerzonym” czerpiącym siłę z oscylowania „między formą a znakiem”. W następnym tekście Mikołaj Iwański skupia się na roli dowcipu, przewrotnej ironii, którymi zwykle posługuje się Kamil Kuskowski. Przypomina, że polska sztuka do tej pory nie odrobiła jeszcze

wystarczającej lekcji ze znaczenia humoru, co ma oczywiście swoje przyczyny, ale też godne ubolewania skutki. Jarosław Lubiak, analizując mechanizmy funkcjonowania szeroko rozumianego monochromu, zastanawia się nad zdolnością poruszania przez malarstwo istotnych problemów współczesności, szczególnie w czasach reżimu postprawdy, narzucającego sferze publicznej strategię, które w sztuce, jak można sądzić, są stosowane już od dawna. Anna Maria Leśniewska uważnie przygląda się pracy *Pomiędzy* – najnowszej realizacji Kuskowskiego prezentowanej po raz pierwszy w grudniu 2018 roku w Trafostacji Sztuki w Szczecinie – i szczegółowo analizuje związki między twórczością Kamila Kuskowskiego, Władysława Strzemińskiego, Katarzyny Kobro i Kazimierza Malewicza. Szymon Piotr Kubiak zatrzymuje się przy cyklu *M2*. Tworząc długie równanie z pozornie niezwiązanymi ze sobą faktów historycznych, konfrontuje nas ze społeczno-ekonomicznymi uwarunkowaniami sztuki – prawdą równie oczywistą, jak i silnie wypieraną. Marta Lisok sprawdza, na ile do opisu działalności Kuskowskiego przydatna jest kategoria „trickstera”, i śledzi realizowane przez niego strategie na przecięciu aktywności artystycznej i pedagogicznej. Monografię zamyka stworzony przez Magdalenę Ujmę słownik Polskiego Malarstwa Pojęciowego – subiektywny przewodnik po wizualności współczesnej Polski, którego fundament stanowi malarstwo Kuskowskiego.

Niniejsza publikacja nie powstałaby w takiej formie bez wsparcia wielu podmiotów. Wszystkim instytucjom i osobom prywatnym, które pomogły nam w zrealizowaniu tego pomysłu, bardzo dziękuję.

Such a multifarious art practice like the one represented by Kamil Kuskowski deserves an opportune in-depth examination. I dare say it's high time for a retrospective detailed study on this particular artist. However—and I can't stress this enough—the book you are holding in your hands makes absolutely no attempt at systematizing or labeling, since this sort of endeavor would run counter to the sensibility of the artist himself who has always reveled in the critical self-evaluation and deconstruction. We find his art practice loaded with a variety of heuristic encapsulations, contexts and subjects, which we would much rather investigate than illustrate with elaborate résumé, charts and timelines that you can access easily in the endless depths of the Internet. Neither was our intention to create a thick compendium filled with reproductions and photographs of all the works Kuskowski has ever produced. This particular book is designed to be read. I should only hope that it amounts to much more than a pat on the back and manages to stir up a wider conversation on the current condition of painting.

First on the list is the article by Tomasz Załuski who pens an amended version of his essay published in *The Right to Painting*, an exhibition catalogue of Kamil Kuskowski's solo show in the Piekary Gallery in Poznań (2009). In his article, the author discusses such issues as painting tradition in the Western Europe in relation to Kamil Kuskowski's own art practice; “postconceptual dialogue” held from the perspective of an enlightened self-criticism; and the fascinating concept of “extended painting” that oscillates between “form and sign.” On the other hand, Mikołaj Iwański opts for an analysis of the jocular, subversive and ironic aspects of Kuskowski's art. It would seem that the Polish artists are yet to deal with

a massive backlog of work in order to fully decipher the meaning of humor in art. Though fully justified, this state of affairs has dire consequences, indeed. Furthermore, the monograph features an article by Jarosław Lubiak who breaks down the operating mechanisms of the monochrome, probing painting's ability to tackle the most prescient issues of today. The present is mired in the regimes of post-truth whose strategies keep affecting a public discourse, their omnipresence in visual arts notwithstanding. Additionally, Anna Maria Leśniewska conducts a painstaking analysis of the work *Between*—the latest series by Kamil Kuskowski that premiered on his solo show in TRAFO Contemporary Art Gallery in Szczecin on December, 2018. In her article, Leśniewska untangles the connection between the art practice of Kuskowski and Władysław Strzemiński, Katarzyna Kobro and Kazimir Malevich. The series *M2* holds an evident allure to Szymon Piotr Kubiak. The author ventures into a close examination of seemingly unrelated historical facts, confronts the reader with his meditation on the socio-economic conditions of art creation, the undeniable truth of which we try so hard to deny. What is more, Marta Lisok applies the notion of a trickster figure to her own investigation into Kuskowski's teaching and curatorial practices, which seem to coalesce into one another. Last but not least, Magdalena Ujma compiles The Dictionary of the Polish Notional Painting—a subjective guide to the visual arts in Poland steered by Kamil Kuskowski's painting.

Finally, I wish to express my gratitude for a valuable contribution offered by private companies and institutions of culture involved in the publishing process. If it weren't for your support, this book might have never seen the light of day.

Historyk sztuki, filozof, pracuje w Instytucie Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego oraz w Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi. Zajmuje się badaniem nowoczesnych i współczesnych praktyk artystycznych ujmowanych w kontekstach kulturowych, ekonomicznych i społeczno-politycznych. Autor książki *Modernizm artystyczny i powtórzenie. Próba reinterpretacji*.

Tomasz Załuski					
			Prawo do malarstwa		

[01]
Jest to nieco zmodyfikowana i uzupełniona wersja tekstu o tym samym tytule, opublikowanego w katalogu wystawy Kamila Kuskowskiego *The Right to Painting*, Galeria Piekary, Poznań 2009, s. 87–110.

[01]

Twórczość Kamila Kuskowskiego z powodzeniem można rozpatrywać w kategoriach post-konceptualnego dialogu z tradycją malarstwa zachodnioeuropejskiego, w szczególności zaś z nurtem dwudziestowiecznej abstrakcji geometrycznej. Na proces twórczy artysty składa się przede wszystkim seria operacji dyskursywnych odnoszących się do współczesnych uwarunkowań i możliwości sztuki malarskiej. Operacje te doprowadzają do wyłonienia się refleksyjnego, błyskotliwego, ludycznego, czasem wręcz dowcipnego konceptu dzieła. Obejmuje on przywołanie historycznych form malarstwa i przekształcanie ich sensu w zmienionych kontekstach. Wpisanie „cytatów” z historii sztuki w nowe, starannie przemyślane relacje każdorazowo prowadzi do uruchomienia otwartej, choć zarazem opierającej się na precyzyjnych zasadach gry znaczeniowej. Jej stawką, a przynajmniej jedną z głównych stawek, wydaje się pytanie o dalsze istnienie malarstwa, o jego współczesność: o to, jaką jego postać można dziś jeszcze odkryć, choć tyle razy przeżywało ono już swój własny „koniec” – a zarazem triumfalnie i z fałszywą nieraz skromnością święciło swe powroty.

*

Elementem realizacji Kuskowskiego często bywa obraz monochromatyczny – niejednokrotnie uznawany w historii za emblemat końca malarstwa, za znak wyczerpania się jego możliwości rozwojowych, za twór powstały w ekstremalnym geście redukcji, który daje się już tylko odtwórczo powtarzać. Kuskowski w istocie wielokrotnie powraca do monochromu, ale po to by sytuować go w zmiennych, różnorodnych kontekstach. W ten sposób odkrywa nowe, jednostkowe postacie jego istnienia, ale i czyni go narzędziem transformacji oraz aktualizacji spuścizny malarstwa abstrakcyjnego. Nieustannie testuje „elastyczność” monochromu – sprawdza, jak efektywnie można przy jego pomocy odnosić się do współczesności i komentować ją.

Dzięki zastosowaniu przemyślanej gry kontekstów w cyklu *Dekonstrukcje* (2000) monochrom staje się syntetycznym ekwiwalentem barwnym arcydzieł malarstwa przedstawiającego, takich jak na przykład *Impresja. Wschód słońca* Claude’a Moneta czy *Autoportret* Vincenta van Gogha. W każdym przypadku powierzchnia cytowanego obrazu zostaje niejako „zakryta” przez zbiór mniejszych monochromów, „streszczających” w swym kolorze dominantę barwną części oryginalnej kompozycji. Równocześnie jeden, a czasem dwa fragmenty tego obrazu pozostają wciąż widoczne, co pozwala na jego identyfikację. To sprawia, że monochrom daje się odczytywać zarówno jako ostateczna, krańcowa redukcja barwna malarstwa, jak też jako dziewicze podobrazie, plastyczne, nieokreślone w sobie miejsce, gotowe na przyjęcie wszelkich form przedstawiających. Z kolei w cyklu *Ukrzyżowania* (2001) monochrom, naśladujący swym formatem kształt poziomej belki krzyża, zyskuje trojaki, dynamiczny i nierozstrzygalny status: waha się między byciem optyczno-abstrakcyjną formą, mimikrą materialnej rzeczy a wizualnym znakiem serii współczesnych grzechów, o silnym potencjale semantycznym i ewokacyjno-ekspresyjnym.

Interesująca ambiwalencja cechuje też obrazy z cyklu *Barwy klubowe* (2003–2004). W swej bezosobowości i precyzyjnym wykończeniu przywodzą one na myśl abstrakcję geometryczną spod znaku amerykańskiego *hard-edge painting*. Dają się jednak odczytywać także jako barwne emblematy klubów piłkarskich oraz – dzięki trójkątnym i horyzontalnym kształtom swych blejtramów – jako obrazy przedstawiające klubowe proporczyki i szaliki lub (poprzez mimikrę) z nimi się utożsamiające. W tym zaskakującym zestawieniu i zderzeniu zjawisk, które wydają się całkowicie odrębne, dochodzi do konfrontacji kultury „wysokiej” z „popularną”, a wzniosłość, racjonalizm i bezinteresowna kontemplacja, konwencjonalnie łączone ze sztuką geometryczną, zostają przełamane bardziej przyziemną, budzącą wielkie emocje i nierzadko brutalną rzeczywistością dzisiejszej sztuki masowej, do której można zaliczyć mecze piłkarskie.

Tropiąc w kulturze współczesnej swoiste *alter ego* abstrakcji geometrycznej, Kuskowski w przewrotny sposób ożywia i aktualizuje jej „martwą”, muzealną tradycję, na powrót zmienia ją w coś nieoswojonego, nie do końca rozpoznawalnego, zaskakującego swoją innością i nieprzewidywalnością. Tego rodzaju zabiegi mają na celu eksplorowanie swoistej „optycznej nieświadomości”, przywrócenie i wyeksponowanie różnorodnych znamion tego, co ze sztuki abstrakcyjnej było systematycznie wypierane. Szczególnie dobrze widać to w *Cyckach* (2005), serii malarskich dyptyków, w których koliste, abstrakcyjne formy utrzymane w cielistych barwach mają się kojarzyć z syntetycznymi przedstawieniami kobiecych piersi. Tę skojarzeniową grę w zabawny sposób współtworzą literowe tytuły poszczególnych prac – *A, B, C, D, DD, E, F, FF, G* – odnoszące się do numeracji miseczek biustonoszy i określające faktyczny rozmiar blejtramów w poszczególnych pracach, ale też nawiązujące do częstej w sztuce abstrakcyjnej manieri tytułowania obrazów. Dążenie do wyeksponowania wypieranej „podskórno-naskórkowej” zmysłowości i erotyki abstrakcji geometrycznej staje się jeszcze wyraźniejsze w *Egzorcystcie X* (2006). W tej pracy wspomnianym wyżej dyptykom towarzyszy bowiem fragment filmu *Wszystko, co chcielibyście wiedzieć o seksie, ale boicie się zapytać*, ukazujący Woody’ego Allena, który z krzyżem w ręku próbuje odeprzeć atak ogromnego, tryskającego mlekiem „cycka”. Inny ciężar miała *Defilada* (2006) zrealizowana w historycznym budynku Centrum Kultury Zamek w Poznaniu, na balkonie apartamentu Adolfa Hitlera, która w szczególny sposób przypominała o traumie nazizmu naznaczającej historię tego miejsca. Wywieszona tam abstrakcyjna kompozycja, ukazująca białe koło na czerwonym, prostokątnym tle jawiła się jako nazistowska flaga z usuniętą, a jednak wciąż widmowo obecną swastyką.

Znaczna grupa prac artysty to realizacje, w których jako materiał wykorzystano kontekst czy raczej zbiór kontekstów bezpośrednio wskazujących na współczesną sytuację sztuki i budujących jej instytucję. W roli wizualnego narzędzia analizy, aktywizacji i transformacji poszczególnych elementów tej sfery występuje raz jeszcze obraz monochromatyczny. Tym razem Kuskowski wykorzystuje jego (an)estetyczną neutralność – fakt, iż szybko nuży

on widza (poszukującego zwykle bardziej różnorodnych bodźców optycznych), a w efekcie doprowadza do tego, że kieruje on uwagę na swoje otoczenie. Czyniąc monochrom tłem dla ekspozycji instytucjonalnych (zarówno materialnych, jak i społeczno-kulturowych) uwarunkowań sztuki, artysta pomysłowo wciąga do swych realizacji parergonalne elementy, które z zewnętrznego obrzeża obrazu współkształtują jego wnętrze, konstruują jego sens i gwarantują mu możliwość funkcjonowania jako obiektu artystycznego.

Interwencja za sprawą parergonalnych elementów we wnętrzu obrazu jest już wyraźnie widoczna w *Tematach malarskich* (2002), cyklu prac, w których na monochromatycznych powierzchniach artysta namalował iluzyjne, „wykute” napisy. Są to tytuły poszczególnych obrazów. Można odnieść wrażenie, że wskazują one widzowi, jak ma patrzeć na obraz i interpretować go, uwydatniając w ten sposób współtwórczą rolę, jaką w odniesieniu do obiektów artystycznych odgrywa towarzyszący im odautorski dyskurs. Może on rozciągać się od tytułu, znajdującego się zwykle na ścianie, tuż przy obrazie, aż po rozbudowany autokomentarz w katalogu wystawy, w czasopismach „branżowych”, w magazynie internetowym i tak dalej. Wątek ten został rozszerzony w instalacji *Muzeum* (2005), prezentowanej między innymi w Muzeum Sztuki w Łodzi i w poznańskiej Galerii Piekary. Monochromatyczne płótna, oprawione w kunsztowne ramy i zawieszone na ścianach w kolorze stonowanej czerwieni (a zatem w obcej im sytuacji wystawienniczej, charakterystycznej raczej dla wystaw malarstwa nowożytnego), pełnią rolę ekranów dla wyobraźniowej projekcji scen zaczerpniętych z historii sztuki przedstawiającej. Widzowie mają dokonać owej projekcji pod wpływem głosu płynącego z muzealnego audioprzewodnika, w natrętnej manierze akademickiego dyskursu o sztuce opisującego i interpretującego poszczególne obrazy. Głos ten każe im „dojrzeć” w jednolitych barwnie powierzchniach, takich jak na przykład wyobrażenie „sztormu”, „portret dziewczyny z tatuażem” czy przedstawienie „pejzażu polskiego z bocianami”.

Kontynuacją tego dowcipnie postawionego pytania o kształt relacji między obrazem i opisującym go dyskursem, a także o dzisiejszy sposób kontaktu widza ze sztuką, jest *Uczta malarska* (2007), zrealizowana pierwotnie w łódzkim Atlasie Sztuki. W tym projekcie czerwone ściany wystawiennicze i kunsztownie zdobione ramy stanowią mocno zestetyzowaną, wręcz nadmiernie zmysłową, oprawę dla albumów z reprodukcjami arcydzieł malarstwa europejskiego. Kiedy widz wyciąga je z ram – swoistych szczelinowych „półek” – i ogląda, odprawia, być może bardziej refleksyjnie niż zwykle, współczesny rytuał konsumpcyjnego kontaktu z bezgranicznie multiplikującą się masą reprodukcji dzieł sztuki. Przejawiająca się tu chęć artysty do zaktywizowania odbiorcy w kontakcie z obiektem artystycznym widoczna jest także w drugiej części instalacji. Obejmuje ona „malarskie” kompozycje owoców ułożonych na szklanych stołach. Owoce te prowokują widza, zapraszają go do naruszenia estetyczno-kontemplacyjnego tabu i faktycznego „skonsumowania malarstwa”. Dodatkowo, dzięki odpowiedniemu oświetleniu, rzucają one cienie, które układają się pod stołami w swoiste, projekcyjne malarstwo.

W *Uczcie malarstwa* Kuskowski wyeksponował jako „dzieła” obrazy zmienione w książki. W swej kolejnej pracy dokonuje przewrotnego odwrócenia. Zmienia same książki – dotyczące obrazów i zawierające ich reprodukcje – w malarskie *Obrazy sztuki* (2008). Po raz kolejny artysta wykorzystał tu mimikrę. Jego monumentalne, podłużne prace udają grzbiety różnych książek o sztuce: popularnych, znanych bądź też ważnych dla samego artysty. Mamy tu między innymi (rozchwytywaną za czasów późnego PRL) trylogię *Przemiany bogów* André Malraux, albumowe wydawnictwa *Art of the 20th Century* i *Art at the Turn of the Millenium*, encyklopedyczny *Leksykon malarstwa*, teoretyczne traktaty, takie jak *Teoria widzenia* Władysława Strzemińskiego, *Sposoby widzenia* Johna Bergera czy *Prawda w malarstwie* Jacques’a Derridy. Jest wreszcie katalog targów Art Basel 2003 oraz katalog towarzyszący wystawie *The Triumph of Painting*, zorganizowanej przez The Saatchi Gallery. W realizacji tej można się zapewne dopatrywać ironicznego komentarza do zjawiska fetyszyzacji książki, a szczególnie albumów o sztuce, które stają się „nietykalnymi” obiektami, stoją nieużywane i zdobią półki. Gest Kuskowskiego da się też jednak postrzegać jako próbę wskazania na różne rodzaje inspiracji wpływających na kształt powstającego dziś malarstwa i odgrywających względem niego rolę formatywną. Z jednej strony byłyby to inspiracje teoretyczne i historyczne, z drugiej bodźce płynące z różnego rodzaju wystaw, targów sztuki, rankingów i galeryjnych strategii (auto)promocyjnych.

Kuskowskiego interesują też działania mające na celu aktywizację widza w kontakcie z obiektem artystycznym. Ożywienie relacji między obrazem i widzem, potraktowanie jej jako materiału do transformacji i kreacji, było już wcześniej osnową cyklu *Portrety panien łódzkich* (2005) wchodzącego w skład *Muzeum*. Odwołując się do konwencji dziewiętnastowiecznej miniatury portretowej, artysta stworzył pracę, która – jak się zdaje – ucieleśnia popularny fantazmat „żywego” czy też „ożywającego” portretu. Współczesne modelki w strojach nawiązujących do mody z epoki spoglądają na widza z ekranów LCD, otoczonych aksamitnym, owalnym passe-partout i oprawionych w ozdobne ramy. Widz, obserwując je, w pewnym momencie spostrzega, że te wyraźnie znudzone i nadąsane „panny” oddychają, poruszają głowami lub ziewają, czasem zdarza się im nawet puścić do widza oko lub pokazać mu język.

Z kolei w *Bitwie pod Grunwaldem według Jana Matejki* (2008), prezentowanej w katowickiej Galerii Sektor, oraz w *Obrazie klimatyzowanym* (2009), eksponowanym w warszawskim CSW Zamek Ujazdowski w ramach *Air Condition*, na wspólnej wystawie z Klarą Beck, Kuskowski odwołuje się do innego fundamentalnego dla malarstwa fantazmatu: pragnienia wejścia do obrazu. Aktywizacja widzów ma tu więc przede wszystkim wymiar swości „choreograficzny”: publiczność rzeczywiście przemieszcza się do wnętrza „obrazu”. W przypadku *Bitwy pod Grunwaldem według Jana Matejki* jest to gigantyczny monochrom, który powtarza swoim formatem rozmiary oryginalnego płótna. Jednolity, szary kolor tego monochromu to efekt zmieszania barw użytych przez Matejkę (jak twierdzi Kuskowski, poszczególne barwy występują w mieszaninie w proporcjach, które odpowiadają wręcz ich

procentowemu udziałowi w oryginalnej kompozycji). Przechodząc przez znajdujący się w obrazie otwór, widzowie przedostają się do pomieszczenia wypełnionego stereofonicznymi dźwiękami bitwy z filmu *Krzyżacy*. Przeradzają się tu w „słuchaczy”, którzy przestają być adresatami gotowej wizji, odbiorcami jednego z najważniejszych dla polskiej tożsamości zbiorowej obrazów. Teraz każdy z nich, w indywidualny sposób, ma pod wpływem odbieranych przez siebie dźwięków wytworzyć w sobie obraz i dokonać jego wyobraźniowej projekcji na powierzchnię oglądanego monochromu.

Wchodząc do wnętrza drugiej ze wspomnianych prac, do *Obrazu klimatyzowanego*, widzowie na własnej skórze doświadczają uczucia chłodu za sprawą powietrza emitowanego przez znajdujący się w pomieszczeniu klimatyzator. Równocześnie jednak oglądają wideo, które ukazuje z wolna topniejący, przezroczysty, lodowy „monochrom”. Wzajemna nieprzystawalność dostarczanych w ten sposób bodźców odsłania znany paradoks: jak wiadomo, ilość ciepła, produkowanego jako efekt uboczny przez wszelkiego rodzaju klimatyzatory, lodówki i tak dalej przekracza ilość wytwarzanego przez nie zimna.

Najpoważniejszym testem dla artystycznego idiomu Kuskowskiego, próbą sprawdzenia, czy reaktywowany język malarskiej abstrakcji jest w stanie zmierzyć się z problemami i wyzwaniem współczesności, był cykl obrazów *Antysemityzm wyparty* z 2009 roku. Każde z wchodzących w jego skład płócien wydaje się, przynajmniej na pierwszy rzut oka, nieskazitelnie białym monochromem. Jednak uważnie przyglądający się mu widz dostrzeże, że spod bieli przebijają niewyraźne, rozmyte, „powidokowe” napisy. Już po chwili dają się one odczytać – są to antysemickie hasła wypisywane na murach polskich miast. Projekt Kuskowskiego dotyczy więc antysemityzmu wypartego, ale – jak wszystko, co podlega wyparciu – nieznikającego, niewykorzenionego i uparcie powracającego. Chodzi tu zarówno o antysemityzm w sensie ścisłym, jak i bardzo charakterystyczny dla polskiej przestrzeni publicznej „antysemityzm bez Żydów”, funkcjonujący jako ogólna, pusta figura wykluczenia fantazmatycznego Innego. W tym cyklu obrazów tradycja malarstwa monochromatycznego, a dokładniej szczególna pozycja, którą zajmuje w niej biały monochrom, łączy się ze swego rodzaju „przedmiotem gotowym” lub raczej „gotową praktyką”: przywołaniem i odtworzeniem akcji społecznych polegających na zamalowywaniu antysemickich haseł na murach białą farbą. Nie można jednak zapominać, że figura monochromu, czarnego i białego, jako ucieleśnienie „negatywnej” estetyki wzniosłości, symbolizowania przez milczenie, była już często wykorzystywana w praktykach reprezentowania i upamiętniania Holokaustu. W pracach Kuskowskiego biały monochrom łączy oba te odniesienia: jest gestem krytycznym i niemym wezwaniem, by w imię pamięci o Holokauście nie bagatelizować problemu antysemityzmu, nie ograniczać się do powierzchownego maskowania jego skutków, lecz zmierzyć się z jego przyczynami. Można się zastanawiać, czy ten przekaz nie jest osłabiany przez autorefleksyjny aspekt obrazów artysty, czy zmierzenie się z problemem antysemityzmu nie schodzi na drugi plan wobec bardziej fundamentalnej kwestii odnowy i aktualizacji języka

malarskiej abstrakcji – udowodnienia, że język ten jest w stanie zdać test współczesności. Wydaje się, że cykl *Antysemityzm wyparty* ukazuje, wyraźniej niż jakakolwiek z wcześniejszych realizacji Kuskowskiego, charakterystyczne napięcie przeszywające malarskie prace artysty: napięcie między procesem autorefleksji malarstwa a dążeniem do komentowania współczesności.

*

Poszerzając swoją analizę parergonalnych uwarunkowań sztuki, Kuskowski przygotował w kwietniu 2009 roku w poznańskiej Galerii Piekary wystawę-instalację *The Truth of Painting*. Miała ona strukturę narracyjną. Na środku galerii artysta umieścił trzy ekspozycyjne postumenty, na nich zaś ustawił katalogi z targów sztuki – z kolejnych edycji Art Basel Miami Beach z 2006 i 2007 roku oraz z 38. Art Basel z 2007 roku. Każdy z nich zamknął w przezroczystej „obwolucie-gablocie” wykonanej z pleksi. Ich wartość użytkowa (czyli możliwość lektury) dzięki temu zyskała swoistą wartość ekspozycyjno-kontemplacyjną. W ten sposób katalogi z targów sztuki same zostały zaprezentowane jako obiekty artystyczne, jako „dzieła sztuki”.

Kolejnymi obiektami były zawieszone na ścianach fotografie, wykonane przez artystę w 2007 roku w trakcie jego pobytu na trzydziestych ósmych targach sztuki Art Basel. Zdjęcia ukazywały standy poszczególnych galerii uczestniczących w tych targach. Na stolikach leżały katalogi i foldery reklamowe oraz stał sprzęt biurowy, przede wszystkim laptopy i kalkulatory. Pracownicy galerii pożywiali się, odpoczywali, toczyli rozmowy, zarówno towarzyskie, między sobą, jak i biznesowe – z zainteresowanymi zwiedzającymi, a może i potencjalnymi kupcami. W tle, na ścianach, wyeksponowane zostały obrazy, grafiki i fotografie, składające się na ofertę danej galerii. W grupie tych zdjęć wyróżniało się jedno, które zostało zresztą wydzielone przez artystę i zawieszone osobno. Ukazywało ono znak informujący, że dane dzieło zostało już sprzedane: obok wiszącego obrazu widniała wyrazista pojedyncza czerwona kropka, obok grafik zaś po kilka tego rodzaju oznaczeń; co ma związek z tym, że jeśli dzieło powstało w technice umożliwiającej multiplikację, galeria dysponuje zwykle wieloma odbitkami danej pracy.

Owa „czerwona kropka” była elementem odsyłającym do ostatniej części realizacji Kuskowskiego. Składało się na nią jedenaście obrazów malarskich – a ściślej rzecz ujmując, ich reprodukcji wydrukowanych na płótnach. Były to prace znanych współczesnych artystów i artystek, takich jak Hernan Bas, Marlene Dumas, Sophie von Hellermann, Tim Lokec, Jonathan Meese, Elizabeth Neal, Wilhelm Sasnal (dwie prace), Dana Schutz (dwie prace), Luc Tuymans. Wydawało się, że wśród dzieł panuje jakaś dziwna „zaraza”. Zarówno na ścianach, w bezpośrednim otoczeniu płócien, jak i na ich powierzchniach aż roilo się od czerwonych kropek. Niczym pleśń lub szarańcza obsiadły one obrazy, skupiając się na newralgicznych miejscach namalowanych na nich postaci i przedmiotów, ale rozpełzły się także po ścianach, układając się w fantazyjne wzory.

Wybrany przez Kuskowskiego tytuł *The Truth of Painting* odsyła nas do słynnej już wystawy *The Triumph of Painting*, prezentowanej przez The Saatchi Gallery w trzech częściach, od stycznia do października 2005 roku. Wśród pokazanych wtedy dzieł znajdowały się wszystkie przywoływane przez artystę obrazy w formie obrazów-cytatów. Ekspozycja, jak wskazuje już sam jej – dość patetyczny – tytuł, miała być kolejnym wielkim powrotem malarstwa, wskrzeszeniem tradycyjnego obiektu artystycznego, jakim jest obraz, i związanych z nim wartości. Dzisiaj jednak wystawę tę dość powszechnie uważa się za majstersztyk rynkowy, za przykład marketingowej praktyki lansowania pewnego trendu w świecie sztuki oraz kreowania wartości dzieła jako oferowanego towaru.

Charles Saatchi, właściciel The Saatchi Gallery i pomysłodawca *The Triumph of Painting*, uważany za jednego z najbardziej wpływowych ludzi we współczesnym komercyjnym świecie sztuki, w latach 90. ubiegłego wieku skutecznie wylansował postkonceptualne obiekty i instalacje YBA – *Young British Artists* – z Damienem Hirstem na czele. W nowym tysiącleciu, działając w sposób zaplanowany i długofalowy, sprzedał dużą część posiadanych przez siebie obiektów i instalacji, a następnie zaczął kupować współczesne dzieła malarskie. Wystawa *The Triumph of Painting* nadała kształt, spójność i wyrazistość temu nowemu trendowi w działaniach Saatchiego, co szybko doprowadziło do „nastawienia” koniunktury rynkowej na malarstwo oraz spowodowało wzrost cen prac artystów i artystek reprezentowanych przez galerzystę. Trzeba dodać, że działo się to w momencie, kiedy po raz kolejny ogłaszano „śmierć” malarstwa w konfrontacji ze sztuką postkonceptualno-medialną. Działania rynkowe – tak Saatchiego, jak i innych właścicieli galerii, podążających za jego przykładem – wpłynęły nie tylko na status, wartość czy cenę już istniejących dzieł, czyli na przekształcenie istniejących hierarchii, ale miały też swój udział w stworzeniu mody na określony „typ” malarstwa. W ten sposób mogły oddziaływać na sam kształt nowo powstającej sztuki.

The Triumph/Truth of Painting: budując to skojarzenie i stygmatyzując wylansowane przez Saatchiego obrazy absurdalną ilością czerwonych kropek – wizualnych znamion ich utowarowienia – Kuskowski chce dokonać symbolicznej redukcji „triumfu” tego malarstwa do jego rynkowej „prawdy”. Dąży do tego, by wyeksponować sam rynek jako kolejne parergonalne uwarunkowanie sztuki, jako instytucjonalny czynnik, który z zewnętrznego obrzeża przenika do wewnętrznego porządku sztuki, by współtworzyć status, wartość, a często również sam kształt i sens obiektów artystycznych. W ironiczny, dowcipny, ale i krytyczny sposób artysta komentuje charakter konkretnych przykładów owego „triumfującego” malarstwa. Widać, że zasadniczo go nie lubi, nie ceni artystów uprawiających tego rodzaju malarstwo i że zdecydowanie kwestionuje „faktyczną” wartość ich prac. Jego zdaniem została ona sztucznie wykreowana, „nadmuchana” dzięki zręcznym strategiom marketingowym. Można jednak przypuszczać, że Kuskowski nie podważa sensu i konieczności istnienia rynku sztuki, lecz uznaje jego nieuchronność (jego projekt również został zaprezentowany w prywatnej i komercyjnej galerii). Komentarz artysty wydaje się raczej głosem na rzecz wdrożenia innych

[02]
Zob. J.-L. Nancy, *The Insufficiency of 'Values' and the Necessity of 'Sense'*, tłum. S. Bastow, „Cultural Values” 1997, nr 1, s. 127–131.

[03]
J. Derrida, *Prawda w malarstwie*, tłum. M. Kwietniewska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999, s. 18.

[04]
C. Greenberg, *Malarstwo modernistyczne*, [w:] idem, *Obrona modernizmu*, tłum. G. Dziamski, M. Śpik-Dziamska, Universitas, Kraków 2006, s. 47.

[05]
J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, tłum. M. Kropiwnicki, J. Sowa, Korporacja ha!art, Kraków 2007, s. 84–87.

uregulowań na rynku sztuki, w sprawie wprowadzenia innej polityki instytucjonalno-rynkowej, w ramach której wartość komercyjna i cena dzieła w mniejszym stopniu wynikałyby ze strategii promocyjnych, w większym zaś z debaty nad jego szeroko rozumianymi artystycznymi wartościami. Chodziłoby tu zatem o zmianę proporcji. Całkowite, faktyczne wyeliminowanie tego współkształtującego wpływu rynku, oddziałującego na charakter i wartość sztuki, jest chyba, zdaniem Kuskowskiego, niemożliwe. W tej kwestii pozostaje on realistą.

Należałoby tu przy okazji zauważyć, iż już samo pojęcie „wartości” jest dwuznaczne. Wartość zawsze zakłada bowiem współmierność, ekwiwalencję i wymienialność jednej „rzeczy” na drugą². Postrzeganie sztuki przez pryzmat jej własnych „wartości” nie sytuuje się zatem w opozycji do wpisywania jej w orbitę rynku i przeliczania na wartości rynkowe. Oczywiście, „współ-miara” przykładana tam do rzeczy, a także wyływająca stąd wartość i cena danego dzieła są zawsze pewną interpretacją, jakąś arbitralną decyzją. W tym, co sygnalizuje w swym projekcie-komentarzu Kuskowski, chodziłoby więc ostatecznie o „strategię” czy też „politykę” tej właśnie „interpretacji” – a dokładniej o jej zmianę. Czy jest ona możliwa, w jaki sposób, na ile oraz pod jakimi warunkami dałaby się zrealizować, to już zupełnie inna sprawa.

*
Jeśli przyjrzeć się dotychczasowej praktyce artystycznej Kuskowskiego, można dostrzec konsekwencję, z jaką artysta eksponuje w swych realizacjach całą serię parergonalnych uwarunkowań sztuki: tego, co z obrzeży określa granicę sztuki i wyznacza pole jej możliwości. Najlepiej przywołać tu słowa Jacques’a Derridy z *Prawdy w malarstwie*, które mogą stanowić rodzaj programowego manifestu twórczości Kuskowskiego. W praktykach artysty chodzi zatem o sytuowanie się i działanie w przestrzeni

wokół malarstwa, [...] w bliskich mu rejonach, do wejścia w które upoważniamy się sami [...], rozpoznając i obejmując je jako obszary otaczające dzieło, a co najwyżej jego obrzeża: obramowanie, tytuł, sygnatura, muzeum, archiwum, reprodukcja, dyskurs, rynek. Krótko mówiąc – wszystkie te miejsca, gdzie przez zaznaczenie granicy ustanawia się prawo do malarstwa (rozstrzyga, co jest, a co nie jest malarstwem)³.

Systematyczne eksponowanie tych zależności nie jest u Kuskowskiego tożsame z negocjowaniem ich jako takich. Nie stanowi gestu antyinstytucjonalnego ani aktu transgresji. Jest raczej próbą poszerzenia pola widzenia, rozszerzenia obszaru tego, co postrzegalne w sztuce – tak aby wraz z samym „artystycznym obiektem”, a czasem wręcz zamiast niego, objęło ono też sam „aparatus podstawowy” i „dyspozytyw” sztuki.

Określenia te pochodzą z dyskursu filmoznawczego i razem oznaczają całokształt aparatury technologicznej, zespół mechanizmów, procesów, procedur, konwencji i kontekstów wytwarzania, projekcji oraz percepcji filmu. Często oba pojęcia wykorzystuje się do opisu praktyk z kręgu tak zwanego *expanded cinema* – kina rozszerzonego, które zmierzało

do prezentacji wszystkich tych elementów i kontekstów sytuacji kinowej (na przykład materialności taśmy filmowej, obecności projektora, ekranu do projekcji, sali kinowej, kontekstów społeczno-politycznych jego odbioru i tak dalej), które umożliwiając w klasycznym kinie prezentację i percepcję filmu, same jednak prezentowane nie były i nie podlegały percepcji widzów. W analogii do tak pojętego „kina rozszerzonego” realizacje Kuskowskiego można by nazwać „malarstwem rozszerzonym”. Określenie to pojawia się zresztą czasami w dyskursie o współczesnych praktykach malarskich.

Niewątpliwie warto zapytać o usytuowanie owego „rozszerzonego malarstwa” na szerszym tle tradycji malarskich praktyk samokrytyki sztuki. Dla uzyskania odpowiedzi należałoby przede wszystkim odwołać się do Clementa Greenberga i jego ujęcia malarstwa nowoczesnego. Utożsamiał on modernizm z

intensyfikacją samokrytycznej tendencji, która rozpoczęła się wraz z filozofią Kanta. Kant jako pierwszy poddał krytyce same środki krytyki i dlatego uważam go za pierwszego prawdziwego modernistę. Istota modernizmu tkwi [...] w zastosowaniu charakterystycznych dla danej dyscypliny metod do krytyki tej dyscypliny, ale nie po to, aby ją zanegować, lecz po to, by lepiej rozpoznać i umocnić obszar jej kompetencji⁴.

Greenberg uznawał więc, że modernizm posługuje się krytyką immanentną, wyprowadzaną z wnętrza tego, co krytykowane. W tym sensie owa „krytyka” miała polegać na realizowaniu praktyk artystycznych, które eksponowałyby swoje uwarunkowania. Działanie to pojmowane jednak w sposób zawężony pozostawało zamknięte w granicach obiektu artystycznego oraz czystości materialnych, „esencjalnych” determinant jego medium. Ów obiekt zaś Greenberg postrzegał jako wyizolowany, zabsolutyzowany i samoobecny. Wynikało to z czegoś, co należałoby określić mianem „teologiczno-estetycznych” założeń jego teorii.

To dlatego Jacques Rancière mógł stwierdzić – wyraźnie nawiązując do poglądów Greenberga – że pojęcie modernizmu służyło „przesłonięciu” faktycznych mechanizmów konstytuujących to, co on sam nazywa „estetycznym reżimem sztuk”: porządkiem opartym na specyficznym sposobie istnienia i postrzegania dzieł sztuki. „Idea nowoczesności jest dwuznacznym pojęciem, które ma za zadanie zrekonfigurować złożony układ estetycznego reżimu sztuk i utrzymać zerwania, obrazoburcze gesty itd., oddzielając je jednak od kontekstu, który nadaje im autorytet i znaczenie: od uogólnionej reprodukcji, interpretacji, muzeum, dziedzictwa...”⁵.

Dążenie do samokrytycznego oznaczania i eksponowania tego właśnie szerszego „kontekstu” sztuki można z kolei dostrzec w praktykach artystycznych oraz dyskursywnych wielu artystów neoawangardowych. Postacią szczególnie wyrazistą pod tym względem jest Daniel Buren. Wskazywał on na konieczność poszerzenia pola widzialności w praktykach „malarskich”, tak by objęło ono sytuacyjno-instytucjonalny sposób istnienia obiektu artystycznego oraz związane z nim konteksty społeczno-polityczne. Tak rozumiana

[02]

[04]

[03]

[05]

samokrytyczna ekspozycja szerszych uwarunkowań praktyki artystycznej była traktowana jako gest polityczny, jako świadoma odmowa prostej transgresji granic sztuki. Jak pisał Buren, udawać, że się wykracza [poza ściśle określone granice, w których sztuka jest zamknięta w społeczeństwie burżuazyjnym – T.Z.], to umacniać dominującą ideologię, która oczekuje od artysty dywersji. [...] Potrzebna jest analiza formalnych i kulturowych granic [...], w ramach których sztuka istnieje i walczy. Jakkolwiek dominująca ideologia i związani z nią artyści próbują je ukryć na wiele sposobów i jakkolwiek jest jeszcze za wcześnie – nie ma jeszcze odpowiednich warunków, aby je rozsadzić – to nadszedł jednak czas, aby je zdemaskować⁶.

Wydaje się, że ten mocno upolityczniony ton dyskursu Burena stopniowo słabł w latach 90. Wtedy też w jego praktyce twórczej przeważał aspekt artystyczny: dążenie do potraktowania granicznych czynników warunkujących sztukę jako przestrzenno-optycznego „materiału”, który poddaje się artystycznej transformacji i re-kreacji.

W twórczości Kuskowskiego eksponowanie uwarunkowań sztuki niewątpliwie nie zyskuje tego jawnie „krytycznego” i politycznego charakteru. Wydaje się natomiast, że artysta traktuje parergonalną sferę sztuki jako rozszerzone pole i potencjalnie „plastyczny” materiał twórczości artystycznej. Jego realizacje nie pozostają jednak na poziomie tego, co formalno-przestrzenno-optyczne. Kuskowski, jak już wspomniałem, często projektuje wykorzystywane przez siebie elementy wizualne tak, by oscylowały one między formą a znakiem. Ma to ścisły związek z tym, że w jego realizacjach występuje element gry. Grę odnajdujemy w sugestii wielorakiego i nierozstrzygalnego statusu tworzonego obiektów, w procesie złożonej, aktywizującej widza komunikacji, jak też w stosowanych przez artystę strategiach ludycznych. Kuskowski śmiało wykorzystuje skojarzenia, cytaty i mechanizmy popkulturowe, upatrując w nich ryzykownych, ale nieuniknionych środków uwspółcześnienia malarstwa oraz ułatwienia odbiorcom kontaktu ze sztuką – zawiązania się wstępnej komunikacji między dziełem a widzem. W konsekwencji parergonalne czynniki warunkujące praktyki artystyczne ulegają w jego sztuce spektakularyzacji, zyskują wysmakowaną, designersko-sensualną postać, a sam sposób ich przedstawiania jest z zasady oparty na dowcipnym koncepcie, przez co wyzwala sporą dawkę przyjemności.

Czy zatem „rozszerzone malarstwo” Kuskowskiego zasadnie można odnosić do przywołanej wyżej tradycji samokrytyki sztuki? Nie ulega wątpliwości, że praktyki artysty nawiązują do takowej „samokrytyki” przynajmniej o tyle, o ile wciąż stosowane są w nich środki samej sztuki służące do eksponowania konstytuujących ją czynników i mechanizmów. O tyle też są współczesną mutacją „samokrytycznej” tendencji w sztuce. Stanowią jedną z wielu metod, za sprawą której dzisiejsza sztuka dokonuje samoekspozycji. Istniejąc jako „rozszerzona”, „roz warta”, „wyeksponowana na siebie”, być może, uparcie pracuje nad swą przemianą. Jeśli Rancière’owski „estetyczny reżim sztuk” może czynić widzialnym – zmysłowo postrzegalnym – swe uwarunkowania, to znaczy, że sam zaczął się już z wolna przeistaczać w coś innego.

*

W tym miejscu można by wszakże wysunąć kolejną wątpliwość: czy rozwijając tradycję samokrytyki, czy też „samoekspozycji” sztuki, Kuskowski nie podąża już przetartym szlakiem? Czy wiedza o parergonalnych czynnikach warunkujących sztukę nie jest już dzisiaj czymś szeroko rozpowszechnionym i dobrze przyswojonym, niezależnie od ewentualnego sporu o jej przeszłe źródła (praktyki artystyczne bądź też dyskurs filozoficzno-teoretyczny)? Wątpliwość ta dotyczyłaby więc efektu, jaki niosą ze sobą realizacje artysty o tyle, o ile zdają się one „ucieleśniać” pewną daną, gotową wiedzę. Co oprócz ilustracji znanych już idei i teoretycznych koncepcji otrzymujemy w konfrontacji z takimi zmaterializowanymi, zmysłowymi dziełami – nawet jeśli ilustracja ta jest trafna i pomysłowa?

Odpowiedź, a zarazem kontrargumentacja mogłyby przybrać następującą postać. Po pierwsze, dyskurs o parergonalnych uwarunkowaniach praktyki artystycznej wciąż ma – niestety – charakter dość specjalistyczny. Zakładając, że Kuskowskiemu udaje się (dzięki wykorzystaniu „popularnych” i ludycznych mechanizmów) w miarę efektywnie przekazać go szerszej widowni, można uznać, że jego realizacje pełnią rolę kanałów dystrybucyjnych „refleksyjnej” (jeśli mamy wzbraniać się przed użyciem określenia „krytycznej”) wiedzy o współczesnej instytucji sztuki. Jako takie, realizacje artysty mogą „uzmysławiać” tę wiedzę, a dzięki temu transformować i reorganizować zmysłowość, wyobraźnię i emocje widzów, pozwalając im, w dobie postępującej „estetyzacji poznania”, asymilować treści conceptualne na poziomie „imaginacyjno-patetycznym”.

Po drugie, owo „uzmysławianie” często potrafi ożywić treści znane, oczywiste i banalne, nadać im tak inwencyjną formułę wizualną, że na powrót nabierają one charakteru aktualnych problemów. U Kuskowskiego jest to ściśle powiązane z operowaniem błyskotliwym i dowcipnym konceptem. „Koncept” (czy też „pomysł”) nie oznacza tu dyskursywnej idei. Jest to raczej efekt odkrywania, wynajdowania bądź tworzenia związków między odmiennymi rzeczami lub ideami, zestawiania ich w inteligentny, zaskakujący sposób, niezgodny z istniejącymi zasadami lub przyzwyczajeniami. Koncept ma w sobie zawsze coś z poetycko-performatywnej siły reinwencji i reartykulacji tego, co znane. Tworząc dynamiczną relację między odmiennymi pojęciami, kojarząc idee, które wcześniej nie miały ze sobą żadnego związku, doprowadza on też, niejako „na powierzchnię” komunikowanej wiedzy, do dostarczania specyficznej przyjemności.

Po trzecie, trzeba sprecyzować, co właściwie mogłoby oznaczać „ucieleśnienie” wiedzy czy też idei w „rozszerzonym malarstwie” Kuskowskiego – w sztuce operującej wciąż zmysłowym, przestrzennie rozciągląym konkretem. Otóż ucieleśnienie idei w dziele wiązałoby się z wyzwaniem specyficznego „napięcia”, kryjącego się „na powierzchni” jego zewnętrznej, materialnej, zmysłowej rozciągłości. Nie chodzi tu jednak o prostą przemianę tego, co zmysłowe, w znak dyskursywnej idei. Bez wątpienia do ucieleśnienia dochodzi jedynie wraz z pojawieniem się takiej semiotyzacji, zdecydowanie się jednak od niej różni i nie daje się do niej zredukować. Można nawet powiedzieć, że ją zawiesza, powstrzymuje, powściąga, że

wycofuje ideę w samym akcie jej przekazywania czy też prezentacji, by w zamian „komunikować” napięcie występujące na powierzchni tego, co zmysłowe (zauważmy, że w tym kontekście zasłyszane gdzieś stwierdzenie, iż to, co robi Kuskowski, „jest pozbawione głębi”, traci swoje negatywne konotacje).

To dlatego w akcie doświadczenia dzieł artysty z jednej strony pojawia się – na zasadzie wycofującego się, jakby blaknącego tła – interpretacja danej pracy jako znaku i hipotetyczna rekonstrukcja komunikowanej przez nią idei, z drugiej zaś silne przeświadczenie o istnieniu „czegoś więcej”, co nie sprowadza się do komunikowanych treści, danej i gotowej wiedzy, i tak dalej. To „coś więcej” jest właśnie napięciem wykraczającym poza porządek znaku, to „idiomatyczna strategia”, za pomocą której konkretne dzieło, wycofując ideę jako taką, prezentuje jedynie (siebie jako) sam sposób prezentacji (idei). Innymi słowy, ukazuje swój jednostkowy sposób wchodzenia w obecność.

Ekscesywne napięcie pobudza, aktywizuje, wywołuje refleksję, nie proponując jednak żadnej nowej idei, sprawiając raczej, że „nie wiemy, co o tym wszystkim myśleć”. I z tym zasadniczo pozostawia widza; „tylko” z tym i „aż” z tym. Później scenariusz może się różnie potoczyć. Widz może podjąć próbę przeformułowania posiadanej wiedzy, może dokonać jej swoistej aktualizacji czy też reinwencji pod wpływem jednostkowego dzieła. Czasem może też potraktować je jako pretekst do zdobycia całkowicie nowej wiedzy. Może się też jednak nic nie wydarzyć, a napięcie to pozostanie wtedy czystym oporem dzieła przed prostym sprowadzeniem jego roli do przekazywania idei, treści dyskursywnych czy też gotowej wiedzy.

*

Wciąż nierozwiązana pozostaje zasadnicza kwestia: czy w odniesieniu do prac Kuskowskiego można rzeczywiście używać określenia „malarstwo”, nawet jeśli będzie to malarstwo „rozszerzone”? Czy nie lepiej byłoby w tym przypadku mówić na przykład o „instalacji” albo o „postkonceptualnej refleksji nad malarstwem”? Czy sam Kuskowski ma prawo posługiwać się nazwą „malarstwo”? Wielu chętnie odmówiłoby mu tego prawa. Artysta bywa jednak nazywany „antymalarzem”, ironistą negującym tradycję malarską i niszczącym jej fundamentalne wartości. Widać jednak, że Kuskowskiemu zależy na „malarstwie” – tak na samej nazwie, jak i na samej rzeczy. W swych realizacjach artysta usiłuje bowiem redefiniować koncept aktywności malarskiej oraz poszerzać i przekształcać jej pole, w jednostkowy sposób renegotjować i wciąż na nowo ustanawiać prawo do malarstwa – prawo decydujące o tym, co jest malarstwem, a czego nie można za nie uznać. W imię malarstwa i w jego imieniu Kuskowski wciąż uparcie ponawia pytanie o prawo do przekształcania sensu samego pojęcia „malarstwa”. W przypadku jego twórczości termin ten odnosi się do praktyk artystycznych, w których tradycyjna sztuka malarska, wykraczając daleko poza siebie, przestaje się rozpoznawać.

Buren D., *Five Texts*, John Webber Gallery and Jack Wendler Gallery, New York 1973.

|

Derrida J., *Prawda w malarstwie*, tłum. M. Kwietniewska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999.

|

Greenberg C., *Obrona modernizmu*, tłum. G. Dziamski, M. Śpik-Dziamska, Universitas, Kraków 2006.

|

Nancy J.-L., *The Insufficiency of 'Values' and the Necessity of 'Sense'*, tłum. S. Bastow, „Cultural Values” 1997, nr 1.

|

Rancière J., *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, tłum. M. Kropiwnicki, J. Sowa, Korporacja ha!art, Kraków 2007.

|

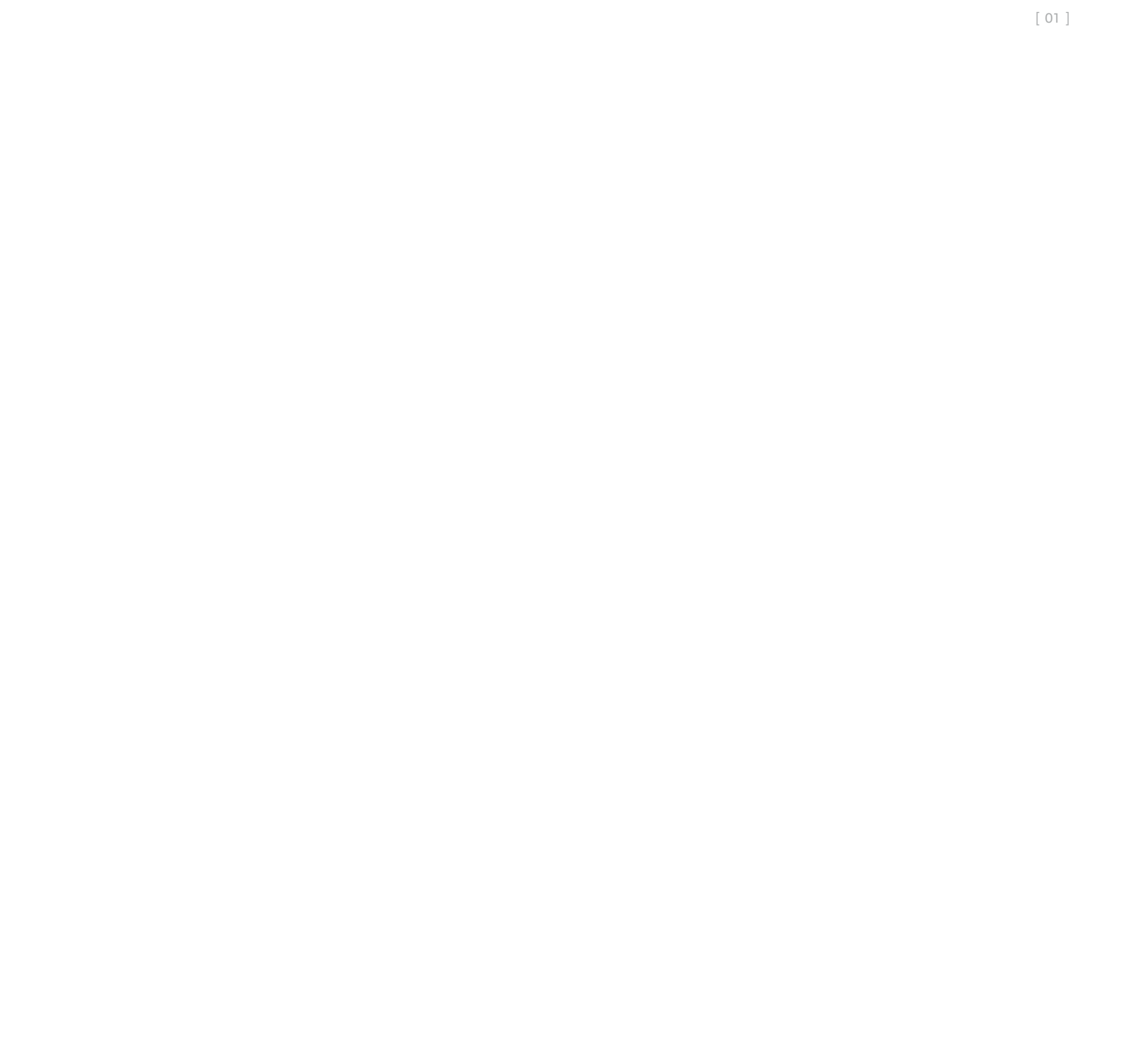
Zaluski T., *The Right to Painting*, [katalog wystawy], Galeria Piekary, Poznań 2009.

BIBLIOGRAFIA

TOMASZ ZAŁUSKI

Philosopher and art historian, lecturer in the Institute for Contemporary Culture at the University in Łódź and the Strzemiński Academy of Art. His research focuses on the modern and contemporary art practices in the cultural, social, economic and political context. He is the author of a book entitled *Modernizm artystyczny i powtórzenie. Próba reinterpretacji (Modernism and Repetition. An Attempt at Reinterpretation)*.

Tomasz Załuski			The Right to Painting		



[01]

Kamil Kuskowski’s art practice can be examined in terms of the postconceptual dialogue with the painting tradition of the Western Europe, the 20th century geometric abstraction in particular. His creative process rests predominantly upon a series of manoeuvres directed at the current condition and potential of the art of painting. As a result, an astute, premediated, mischievous and even outright jocular concept emerges and serves as a throwback to the earlier days of painting, the form and meaning of which are both transformed in a brand-new context. Allusions to art history abound, inadvertently inscribed into the unprecedented and meticulously formed relations, and thus give rise to the unhinged play on meanings, which is still based on a precise set of rules. Here, at least the present and future state of painting is at stake. Is there any untapped potential of painting left to be discovered? There are only so many times an art discipline can “cease to exist” and yet triumphantly rise from obscurity to bask in its own glory with false humility.

*

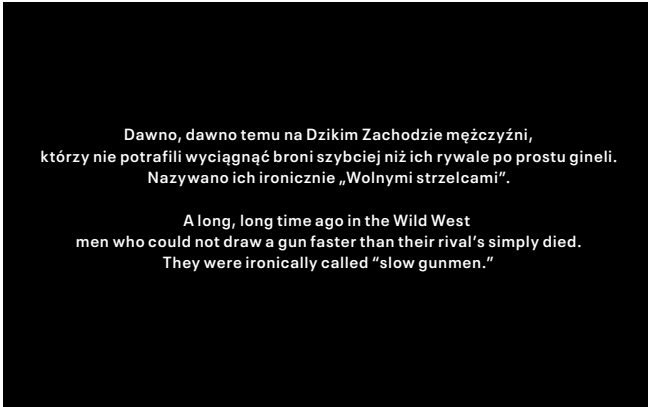
An integral component of Kamil Kuskowski’s works of art is the monochrome- the emblem heralding the end of painting in the past, the sign of exhausted possibilities for its evolution, the epitome of an extreme gesture that reduces any painting to a copy of a copy. Indeed, Kuskowski seems captivated by the monochrome he revisits time and time again. Upon being lodged into some new contexts, the monochrome manifests itself in some of the most singular and unprecedented fashion. Its status is therefore elevated into an agent of transformation and reappraisal of the abstract painting’s legacy. Kuskowski takes issue with “the flexibility” of monochrome painting—he always probes its relevance and communicative capacity in today’s world.

A deliberate interplay between various contexts in the series *Deconstructions* (2000) converts the monochrome into the synthetic colour representation of some of the greatest masterpieces of figurative painting, such as *Impression, Sunrise* by Claude Monet and *Self-Portrait* by Vincent Van Gogh. In every single instance, the canvas of the original painting is somewhat “covered” by the collection of miniature monochromes that “extract” the dominant colour from a given section of the composition. Furthermore, one or two pieces of the paintings are still preserved in their original state and therefore feel familiar to the viewer. Hence, the monochrome could be interpreted not only as the final and radical distillation of colour in painting, but also the embodiment of pristine canvas, a malleable obscure substance or surface ready to accommodate any form of representation. Whereas in the series *Crucifixions* (2002), the monochrome in the shape of a horizontal wooden beam of a cross acquires an ambiguous, dynamic and manifold status on the verge of an abstract visual form. It imitates an actual physical object and symbolizes the list of modern sins carrying an incredibly evocative and expressive semantic potency.

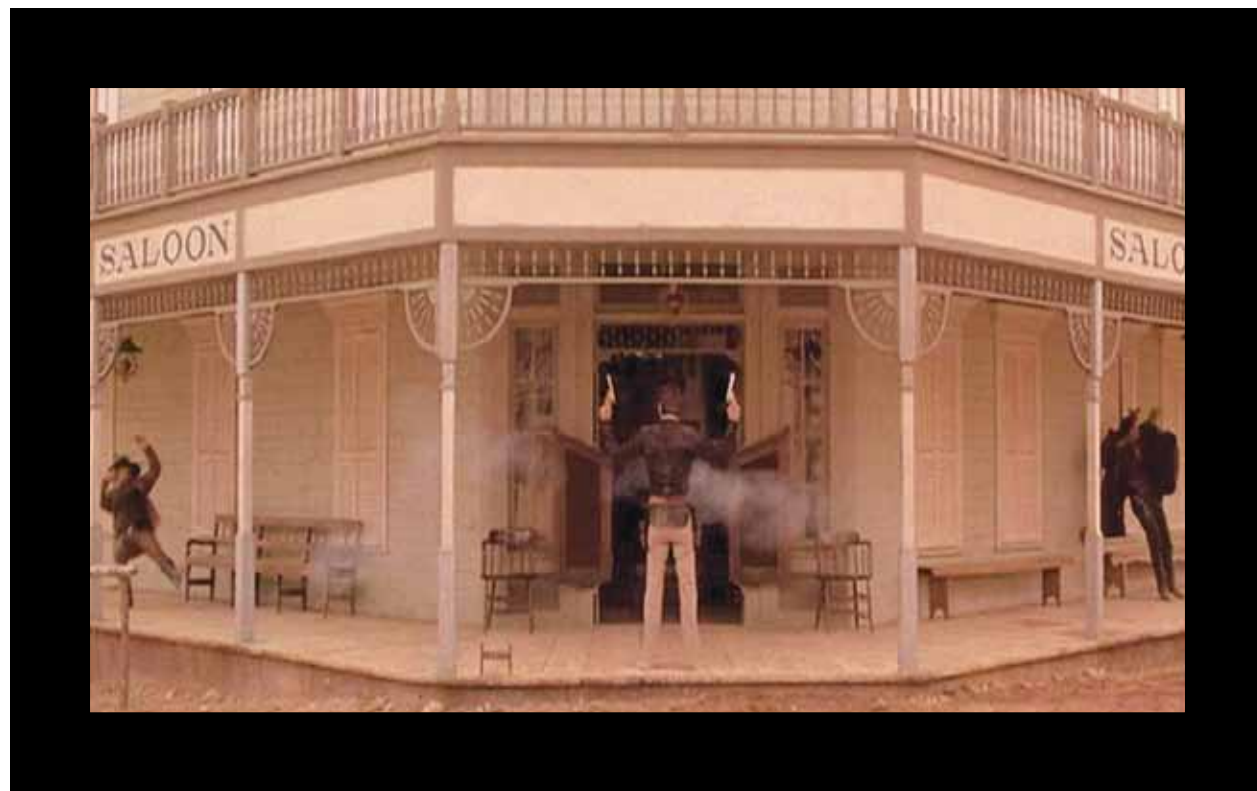
A fascinating ambivalence of the series of paintings entitled *Club Colours* (2003–2004) derives from their nondescript and painstaking execution that brings to mind the geometric abstraction of the hard-edge painting movement in the US. A triangle and horizontal shape of the frame is reminiscent of sharp vivid colours of football clubs, especially their pennants and scarfs, which the image emulates and reinterprets. This unorthodox combination and juxtaposition of seemingly antithetic connotations result in the powerful clash of the so called “high” and “low” culture. A much more incendiary, harsh down-to-earth reality, which includes football games, curbs a profound, cerebral and unbiased meditation typically associated with geometry in art.

Kuskowski initiates a subversive revival of the “extinct” institution of the museum while seeking out geometric abstraction’s alter ego in the modern culture. An updated institutional tradition returns to its visceral, enigmatic as well as bewildering and unfathomable origins. The aim of this artistic strategy, illustrated perfectly by *Tits* (2005), is to explore “the unconscious” of perception, bring to prominence and champion the previously dismissed attributes of abstract art. The series of diptychs depicting circular abstract shapes in nude colour palette evokes the image of women’s breasts. Playful alphabetic titles of separate pieces—A, B, C, D, DD, E, F, FF, G—denoting cup sizes and actual dimensions of every subsequent painting reinforce the series’ message and simultaneously poke fun at the tired convention of giving poignant titles to abstract paintings. Kuskowski continues to showcase “discredited” (skin)deep allure and eroticism of abstraction in his series of diptychs entitled *Exorcist X* (2006) complemented by the video clip from *Everything you always wanted to know about sex, but were afraid to ask* featuring Woody Allen using a cross to wield off an attack of the giant milk-squirting “tit.” *Parade* (2006) created on the balcony of Adolf Hitler’s suite in the Zamek Culture Centre in Poznań carries much more gravitas. Traumatic memories of the Nazi atrocities looming over this historic building were revived by the gesture of hanging an abstract composition portraying a white circle against the red rectangle background, which was reminiscent of the Nazi flag with the removed yet palpable swastika.

A vast majority of Kuskowski’s works is rooted firmly in the context, or an amalgamation thereof, that indicates the condition of contemporary art and institution. Again, it is the monochrome that serves as the visual tool for analysis, reinvigoration and revaluation of art’s constituents. This time around, Kuskowski draws on its (an)aesthetic neutrality, capitalizing on the monochrome’s inherent tediousness in the eyes of an audience (which is nowadays more attracted to the bright and distinctive stimuli). Consequently, he spurs the viewer on to direct their attention towards their immediate surroundings. The exposition underpinned by the monochrome points to the current position of the institution of art (both in the literal and socio-cultural sense). What is more, the parergon cooperating within the operation from the outside was cleverly incorporated into the pieces. All these elements establish certain meanings and guarantee that the work is deemed as an art object.







The parergonal intervention into a painting's core manifests itself clearly in case of *The Painting Themes* (2002), the series of monochromes whose titles are "chiselled into" their surface. The inscriptions seem to impose a given mode of perception and interpretation on the audience, as well as highlight the significance of the artist's initial concept to the meaning attributed to his own work. Artist's intentions can be delineated on the titular plaque fastened onto the adjacent wall, explained in the annotations penned by this artist and published in the exhibition catalogue, art magazines, online etc. Kuskowski elaborates on this idea further in *Museum* (2005) exhibited in the Muzeum Sztuki in Łódź and Piekary Gallery in Poznań, among other institutions. The installation consists of a series of monochromatic paintings in ornate frames hanging on the walls painted soft red. An entire exhibition design, representative of the 15th—18th century art, invites the viewer to project the scenes portrayed in the historic figurative paintings upon the blank canvas. The imaginary projection is initiated under the influence of the voice emitted by an audio guide that uses a highly irritating pompous art-related jargon in order to describe and interpret individual paintings. The voice urges the audience to "discern" such images as "a sea storm" or "a portrait of a girl with a tattoo" or "a stork in the Polish meadows" from the painting that uses a single colour only.

In his *Painting Feast* (2007), Kuskowski delves even deeper into the nature of modern audience's interaction with art and the relation between painting and discourse that surrounds it. The installation, exhibited initially against the red backdrop in the Atlas Sztuki in Łódź, includes the catalogues of painting by the old European masters placed in ornamental frames which imbue these albums with the sense of excessive sensual magnetism and sophistication. The viewer is encouraged to actively engage in the process, to retrieve the objects from their "slots" (or frames) and then admire. As a result, they are conscious of (perhaps now more than ever) performing the modern ritual of art consumption overwhelmed by the profusion of multiplying reproductions. Additionally, fruit compositions placed atop several tables made of glass trigger instant associations with still-life painting and taunt the audience, invite its members to flaunt the installation's contemplative and aesthetic principles by engaging in an actual "consumption of painting." On top of that, ephemeral painterly shadows cascade down below the tables due to the suitable lighting design.

As opposed to paintings turned books presented on the *Painting Feast*, Kuskowski makes a subversive decision to transform books into paintings. In the series *Art Paintings* (2009), elongated spines of some of the most influential and popular books on art, catalogues with reproductions or publications cherished by the artist himself, mimic monumental works of art. Here, one can stumble upon, for instance, *The Metamorphosis of the Gods* trilogy by André Malraux, albums such as *Art of the 20th Century* and *Art at the Turn of the Millennium*, encyclopaedic *Lexicon of Painting*, theoretic treatises on art e.g. *The Theory of Vision* by Władysław Strzemiński, *The Ways of Seeing* by John Berger and *The Truth in Painting* by Jacques Derrida. Last but not least, we have the catalogues from Art Basel 2003 and *The*

Triumph of Painting exhibit held in the Saatchi Gallery. The series could certainly be regarded as an ironic commentary on fetishizing books, especially rich illustrated publications on art which often become one's precious "artefacts," untouched objects standing on the shelves for a merely decorative purpose. Kuskowski's gesture demonstrates the fact that contemporary artists draw their inspiration, which affect and determine the condition of today's painting in general, from a variety of sources, not only theoretic and historic musings, but also a wealth of exhibitions, art fairs, rankings and (self)promoting strategies devised by art galleries they collaborate with.

Audience engagement holds an undeniable allure to Kuskowski who often investigates viewers' relation with painting that rejuvenates, transforms and substantiates an act of creation, which was for instance the case in *Portraits of Łódź Maids* (2005). The series, drawing on the convention of the 19th century miniature portrait, seems to embody the fantasy of a "live" or "enlivened" portraiture by confronting the viewer with the image of models dressed in historic costumes. The lavishly framed LCD screens are enclosed in the round passe-partout and velvet. Closer inspection reveals the models' apparent boredom, pouts, breathing, head tilts, yawns, tongues sticking out or occasional winks directed at the audience.

The ultimate reverie paramount to one's experience of painting, namely an ability to enter into the portrayed image, is addressed in *The Battle of Grunwald According to Jan Matejko* (2008) presented in the Sektor Gallery in Katowice, as well as *Air-Conditioned Painting* (2009) exhibited on Klara Beck and Kamil Kuskowski's show entitled *Air Condition* in the Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art in Warsaw. Active participation of the viewers acquires "the choreographic" dimension due to their unrestricted access to the inner surface of a painting. As far as *The Battle of Grunwald According to Jan Matejko* is concerned, the staggering monochrome recreates the exact size of its historic antecedent. Its consistently grey hue is the mixture of different colours applied by Matejko himself (Kuskowski purports that the mixture's proportions correspond to the percentage rate of every original colour's occurrence). Opening in the painting leads the viewers to another space teeming with stereophonic sounds of the battle scene in the film *Krzyżacy* who abandon their role of passive recipients of the final product of some artist's imagination. Instead, they become active "listeners" capable of channelling auditory stimulus into their own unique vision figuratively projected onto the blank monochrome canvas based on one of the most treasured paintings in the history of Poland that has shaped this nation's collective identity.

Upon entering the interior of *Air-Conditioned Painting*, a person is chilled to the bone owing to the cold air distributed in the room by a fan. A skin-crawling sensation is intensified by the video featuring the icy translucent "monochrome" melting gradually. A blatant incongruity of stimuli exposes the notorious paradox: refrigerators and air-condition devices produce far more heat than cooling air.

A series of seemingly pure white monochrome entitled *Anti-Semitism Defaced* (2009) challenges gravely the artistic idiolect represented by Kuskowski, who examines whether the pressing issues and challenges of the present can be encapsulated in the revisited language of abstraction. At first glance, the surface is pristine. However, blurry faint "afterimages" of barely intelligible inscriptions emerge upon your thorough scrutiny. As you decipher the strings of words, you realize that these are in fact anti-Semitic slurs you can encounter on murals all over Poland. The eponymous anti-Semitic defacement refers to society's denial—prejudice persists against all odds, carries on and resurfaces, after all. The project deals with anti-Semitism in both literal and broad sense since it alludes to the term's widespread "non-Jewish equivalent" often used to address the Other in Poland—an imaginary figure, embodiment of stereotypical generalization and unjustified alienation. In the series, the tradition of a monochrome painting, and white monochrome's historic significance to be exact, merges with the "ready-made object" or rather "ready-made practice" Kuskowski repurposes and alludes to that involves a commonplace use of white paint to cover up anti-Semitic murals within the framework of civil initiatives. It's also worth mentioning that the white and black monochrome, considered the epitome of an "adverse" pathos which speaks volumes with no words, often represents and commemorates the Holocaust. In his project, Kuskowski brings these two connotations together: it's an act of criticism, his silent calling not to underestimate the reverberations of anti-Semitism in the name of the Holocaust victims, not to engage in the complacent cover-ups but face its underlying causes head-on. This powerful message might be undermined by the self-referential aspect of the paintings revolving around the language of abstraction. One can't help it but wonder whether the issue of anti-Semitism is secondary to the quintessential restoration and upgrade of abstraction performed in order to prove that it can stand the test of time and express modern dilemmas. More than any other of his former art projects, *Anti-Semitism Defaced* demonstrates a strong tension between the process of reflection on painting as a medium and its ability to address the present, which is characteristic of Kamil Kuskowski's entire oeuvre.

*

Kuskowski continued his exploration of Derrida's parergon in his art installation *The Truth of Painting* displayed in the Piekary Gallery in Poznań on April, 2009. The exposition had a narrative structure. In the middle of an art gallery, there were three pedestals with transparent display cabinets made of plexiglass. In each of these cabinets, the artist placed a catalogue from some art fair—two editions of Art Basel Miami (2006, 2007) and 38. Art Basel organized in 2007. A practical purpose of catalogues (i.e. reading) was superseded by the aesthetic and though-provoking principles these art objects had gained in the process. A ceremonial display of art fair brochures turned them into "works of art."

[02]
See: J.-L. Nancy, *The Insufficiency of 'Values' and the Necessity of 'Sense,'* trans. S. Bastow, "Cultural Values" 1997, vol. 1, No 1, pp. 127–131.

[03]
J. Derrida, *The Truth in Painting*, trans. G. Bennington & I. McLeod, Chicgo University Press, 1987, p. 25.

The exhibition also included the series of photographs the artist took during 38. Art Basel in 2007 capturing the booths of different galleries participating in the event. Brochures, exhibition catalogues, office equipment, especially laptops and calculators, are splayed across the tables. Gallery staff is resting, having meals, and business or personal conversations with inquisitive visitors or potential buyers. Works of painters, graphic designers and photographers represented by an art gallery are hanging in the background. A single photograph by Kuskowski stood out among the rest. Separated by the artist himself from the rest of the series, it centres around the red dot symbolizing the fact that the piece is sold. Only one red sticker is placed next to a single painting. Graphic designs, which can be reproduced easily, boast several red dots, since a gallery owner may have multiple copies of each work at their disposal.

Following the red dot narrative leads us straight to the last piece of an art installation, namely eleven reproductions of famous paintings printed digitally on canvas. Kuskowski appropriated the works of such prominent artists as Hernan Bas, Marlene Dumas, Sophie von Hellermann, Tim Lokiec, Jonathan Meese, Elisabeth Neal, Wilhelm Sasnal (twice), Dan Schutz (twice) and Luc Tuymans. A strange epidemic sweeps away the canvas: their surface, walls and close vicinity are all splattered with red dots. They came in their droves like mould or swarm of locusts, dispersing and adhering to the surface in the most crucial areas of paintings depicting objects and people, forming elaborate patterns on the walls.

The Truth of Painting, the title of Kuskowski's own exhibit, is a direct reference to the legendary *Triumph of Painting* show held by the Saatchi Gallery on January—October, 2005. Coincidentally, all pieces cited by Kuskowski were put on display during this three-part grandiose—and (judging by the title) slightly pretentious—exhibit that was designed to celebrate painting as an art form, champion the return to tradition and former values. Nowadays, the general consensus is that the exhibition was orchestrated as an unrivalled marketing ploy. The show is now regarded as the pinnacle of trend creation in the art world that establishes the market price for works of art which are downgraded instantly to commodities.

Charles Saatchi—owner of the Saatchi Gallery and mastermind behind *The Triumph of Painting*—is one of the most influential figures in the commercial art world. Alongside Damien Hirst, he endorsed and hyped up postconceptual objects and YBA—Young British Artists—installations back in the 1990s. At the dawn of a new century, Charles Saatchi streamlined the long-term process of auctioning off his art collection with the view of purchasing works of contemporary painting. His aforethought investment aimed at boosting sales for painting was clearly evident on the large-scale comprehensive *Triumph of Painting* exhibit. The trend gained global traction and the prices for paintings by the artists represented by the Saatchi Gallery skyrocketed. It's worth pointing out that these events coincided with yet another announcement of "the death" of painting due to the new media and postconceptual art's supremacy. Art market strategies—devised by Saatchi and other gallery owners eager

to follow in his footsteps—upended an pre-existing hierarchy, popularized a certain "style" of painting and exerted an overwhelming impact on the creative output of contemporary artists.

The Triumph/Truth of Painting: this clear connection and the red dot stigma attached to the Saatchi-approved paintings, which Kuskowski inundates with a ludicrous amount of the visual symbols of their commercialization, indicate the artist's attempt to relegate "the triumph" of painting to its "truth," to expose the parergon of art market as another extraneous factor disturbing the internal order of painting, its works, value, form and meaning. Unabashed, he derides and scorns these examples of a supposed "triumph" of painting and does it with a piercing sense of irony and humour. Kuskowski remains transparent in his disregard and aversion towards these artists, questions the "true" value of their works that he considers fabricated and grossly "inflated" by clever PR strategists. Nevertheless, Kuskowski is far from casting aspersions on the art market itself. Instead, he just grins and bears it (since his own project was presented in a private commercial art gallery), issues call to arms, espouses new market policies and regulations that would establish a commercial prize and value of artworks on the principle of their artistic quality, not marketing campaigns. It's all about keeping a balanced sense of proportion. According to Kuskowski, a definite eradication of the market's invisible hand affecting the state and worth of art is beyond the bounds of possibility. In this regard, he stays a realist.

Furthermore, the discourse of values is ambiguous in itself. Value is always regarded in terms of the relation of one "thing" to the other, in other words their equivalent merit and exchangeability.² An assessment of art governed by its "value" is not necessarily at variance with the commercial approach and calculated market price. Needless to say, commensuration, as well as worth and price of a commodity, are subject to an arbitrary interpretation and decision process. On that account in his commentary/project, Kuskowski proposes the radical change in the "strategy" or "policy" of "interpretation." The question about the feat's actual possibility, crucial juncture, plan of action and long-lasting effects is another issue altogether.

*

An unwavering tenacity in an exploration of the parergon, an agent defining the limits and potential of art from the outside, characterizes the art practice of Kamil Kuskowski. No wonder *The Truth in Painting* by Jacques Derrida constitutes his own art manifesto. I suppose, Kuskowski's activity positions itself and acts in space:

around the painting, in the neighbouring regions which one authorizes oneself to enter (...), to recognize and contain, like the surrounds of the work of art, or at most its outskirts: frame, title, signature, museum, archive, reproduction, discourse, market, in short: everywhere where one legislates on *the right to painting* by marking the limit.³

[04]
C. Greenberg, *Modernist Painting*, [in:] idem, *The Collected Essays and Criticism*, vol. 4, ed. J. O'Brian, Chicago University Press, Chicago 1995, p. 85.

[05]
J. Rancière, *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*, trans. G. Rockhill, Continuum International Publishing Group, New York, 2011, p. 37.

[06]
D. Buren, *Critical Limits*, [in:] idem, *Five Texts*, trans. L. Sauerwein, John Weber Gallery and Jack Wendler Gallery, New York 1973, p. 53.

Kuskowski has always placed a very special emphasis on these correspondences. However, he refuses to negate them or engage in any act of institutional critique or transgression. His endeavours focus on widening one's field of vision, extending the scope of art perception for it to encompass "basic apparatus" and "dispositif" alongside (or despite) an art object. In cinematography, the abovementioned umbrella terms usually stand for the entirety of technical devices, mechanisms, processes, procedures, conventions, production techniques and perception. They often describe the practice of *expanded cinema* which is based on seeking the external contexts and elements that would enrich one's cinematic experience (such as material quality of a film roll, presence of a projector, cinema screen or an auditorium, the socio-political conditions of spectatorship etc.). Amid their undeniable significance to an act of projecting and viewing the film, these elements have been largely ignored and dismissed by the audience's perception. One could draw parallels between the notion of *extended cinema* and *extended painting* by Kamil Kuskowski. The latter term has already been adopted to discuss the art of contemporary painting, anyway.

The position of extended painting in relation to the traditional self-critical art strategies seems worth poring over at this point. In his treatise on modernist painting, Clement Greenberg identifies modernism:

with the intensification, almost exacerbation, of this self-critical tendency that began with the philosopher Kant. Because he was the first to criticize the means itself, I conceive Kant as the first real modernist. The essence of modernism lies (...) in the use of characteristic methods of a discipline itself, not in order to subvert it but in order to enrich it more firmly in its area of competence.⁴

According to Greenberg, the immanent self-criticism of the modernist period derives from the inside and the procedures of a criticized entity. In other words, an act of criticism involves the creation of art the effects of which remain exclusive to it. By doing so, it narrows its area of competence, imposes certain limitations on an art object and its integrity, which is fundamental to preserve "the essence" of a medium. Isolated, absolute and self-oriented—these are some of the modernist art's attributes underlying Greenberg's "aesthetic and theological" theory.

Inspired by the philosophic thought of Greenberg, Jacques Rancière professed that the aesthetic modernity "conceals" the singular decisive mechanisms operating under "the aesthetic regime of the arts." Rancière contends the following: "the idea of modernity is a questionable notion that tries to make clear-cut distinctions in the complex configuration of the aesthetic regime of the arts. It tries to retain the forms of rapture, the gestures etc., by separating them from the context that allows their existence: history, interpretation, patrimony, the museum, the pervasiveness of reproduction."⁵

A number of neo avant-garde artists embraced a self-critical identification and emphasis on the broader "picture" of art creation and discourse, including Daniel Buren, one

of the most charismatic artists of his generation, who advocated the need to widen the field of vision in painting, so that the practice would take into account institutional, social and political situation an art object functions in. His self-critical exposure of varied conditions of art production was treated as a political statement, his outright refusal to transgress the boundaries of art. In Buren's opinion:

to pretend to escape from these limits [of a bourgeoisie repressive society—TZ] is to reinforce the prevailing ideology which expects diversions from the artist (...) What is called for is the analysis of formal and cultural limits (...) within which art exists and struggles. Although the prevailing ideology and the associated artists try in every way to camouflage them, and although it is too early—the conditions are not met—to blow them up, the time has come to unveil them.⁶

Notably political undertones of Buren's discourse faded away in the 1990s, when he discovered the creative potential of borderline factors. The visual and spatial context became another "material" he could transform and reinvent in the process.

Kuskowski ignores the political and derogatory implications of the abovementioned strategy. Instead, he adopts the notion of the parergon in order to reap benefits of a pool of possibilities it offers in the rather practical creative sense. There's more to his pieces than the aesthetic or visual allure of form. As I've mentioned before, Kuskowski has a predilection for his own graphic designs that fluctuate between the sign and form. This preference is closely linked to the playfulness permeating his entire art practice. He plays games with the audience as he implies an ambiguous multifaceted status of an object, as he engages them in a dialogue, as he draws on the pop culture in the risky and desperate attempt to make painting more modern and accessible, to facilitate bilateral exchange. Consequently, the parergon is rendered overtly spectacular, sublime, sensual and meticulously crafted. In addition, the usual tongue-in-cheek exhibition arrangement thrills the audience.

Does Kuskowski subscribe to the abovementioned tradition of self-criticism in fine arts? His works surely bear some remarkable similarities to this practice as far as the form of expression, accentuating the mechanisms and factors which influence art creation, is concerned. They are model examples of the evolution of self-criticism in art. Nowadays, a variety of self-deprecating methods has been put forward. Judging by its "openness," "extension" and "self-sufficiency," contemporary art may as well be undergoing change right now. The Rancièrian "aesthetic regime of the arts" can make the invisible visible (or sensed)—the transformation has already begun from the outside.

*

Here, I wish to address another subject: doesn't Kuskowski follow the very well-trodden route as he examines the tradition of self-criticism or self-exposure in the arts? Regardless of the dispute about its origins (was it art or philosophy or theology?), knowledge about the

external determinants of art production has already been acquired, disseminated and absorbed by the public. Why should we even bother viewing artworks that, as a result, merely “embody” well-established facts or illustrate familiar theories, though not without some flair and wit. What else can we gain from the sensory experience of this material form?

The answer, and counterargument, could follow this logic: firstly, the discourse on the parergon in the arts is still regarded by many as a recondite matter. Assuming pop-cultural lowbrow references are inferred from his pieces by the audience, one could pronounce his artworks dissemination channels of sorts, the vehicles for “theoretic” (in case one shudders from the use of “critical”) knowledge about the state of contemporary art. As such, they could make people more “sensible” to the existing knowledge that would remodel as well as reorganize their senses, imagination and emotions. In the era of excessively “aesthetic cognition,” the audience may finally be capable of decoding some esoteric abstract concepts.

Secondly, the ingenious visual form breaths new life into the stale, obvious and hackneyed ideas, which once again come to the fore. In this particular case, the operation is contingent upon a quick-witted concept. This concept (or an idea), which is detached from discourse, emerges in a process of discovery, noticing or untangling connections between some opposing entities or notions and juxtaposing them against one another in a uniquely astute manner that defies an accepted convention and behaviour. Any concept wields the poetic and performative clout to reinvent and reformulate the familiar, to bridge the divide between two distinct notions or ideas. Such comparison on “the surface” of knowledge may bring the viewer an enormous pleasure, indeed.

Thirdly, a precise definition of “the embodiment” of knowledge or idea in relation to Kuskowski’s extended painting—to any work of art operating on the material, spatial and extended plane perceived by the senses—must absolutely be provided. If a work embodies a certain idea, it generates a very specific “tension” that has been accumulating on the “surface” of its outside, material and sensory extension. What I mean is not a straightforward transition from the sphere of senses into the sphere of an articulated idea. The embodiment derives from semiotics although it’s not tantamount to this process due to some cardinal differences, which can’t be ignored. One could even venture the statement that it suspends, inhibits or curbs an idea through the very attempt to convey or explain it. In turn, the embodiment “communicates” the tension that emerges on the surface (the word-of-mouth statement about a “shallowness” of Kuskowski’s art practice is thus stripped off its negative connotations).

For this reason, his work could be interpreted as the hypothetical manifestation of an underlying idea, the sign which withdraws and fades away in the background, on the one hand, as well as a strong overbearing conviction that there must be “something more,” which goes beyond the message or obtained knowledge a piece tries to convey, on the other. “Something more” creates tension outside the boundaries of the sign. This idiosyncrasy

revokes the initial idea, so what remains is a work of art (itself) and the way in which it represents (an idea). In other words, a work of art displays its unique manner of coming into its present existence.

In spite of the fact that an excessive tension galvanizes people into action, stimulates and encourages contemplation, it is still deprived of any novel exciting ideas. Under these circumstances, the viewer “doesn’t really know what to think about (all or only) this.” Under a possible scenario, the viewer would strive to update, reinterpret and reorganize his working knowledge after stumbling upon one of these works. It could also impel them to gain deeper insight into a given subject. An impenetrable work of art might as well prevent any response whatsoever. The tension would reduce its role to a vessel for ideas, verbal content and rudimentary knowledge.

*

The jury is still out on the crux of the matter: does Kuskowski’s art boil down to painting or extended painting, if you will? Would the terms ‘art installation’ or ‘postconceptual reinterpretation of painting’ be more appropriate? Does Kuskowski have the right to painting? Many would revoke this right of his in an instant, since, in their opinion at least, he’s the “anti-painter,” the pundit who dares to ridicule or destroy the legacy and fundamental values of painting. All things considered, Kuskowski does care about “painting” both as nomenclature and medium. In his art practice, he takes great strides to redefine the principles of painterly activity, to alter and broaden its scope, to renegotiate its terms and conditions on his own accord, to reaffirm his inalienable right to painting or deciding what should or shouldn’t be called as such. Keeping the best interest of painting in mind, Kuskowski persists in his relentless pursuit of its alternative meanings. In his particular case, the term refers to the artistic strategy that transcends the tradition of painting, which loses the sight and even the slightest resemblance to what it once was.

2009 (2018)

Buren D., *Five Texts*, John Webber Gallery and Jack Wendler Gallery, New York 1973.

|

Derrida J., *The Truth in Painting*, trans. G. Bennington & I. McLeod, Chicago University Press 1987.

|

C. Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, vol. 4, ed. J. O'Brian, the Chicago University Press 1995.

|

Nancy J.-L., *The Insufficiency of 'Values' and the Necessity of 'Sense'*, trans. S. Bastow, "Cultural Values" 1997, vol. 1, № 1.

|

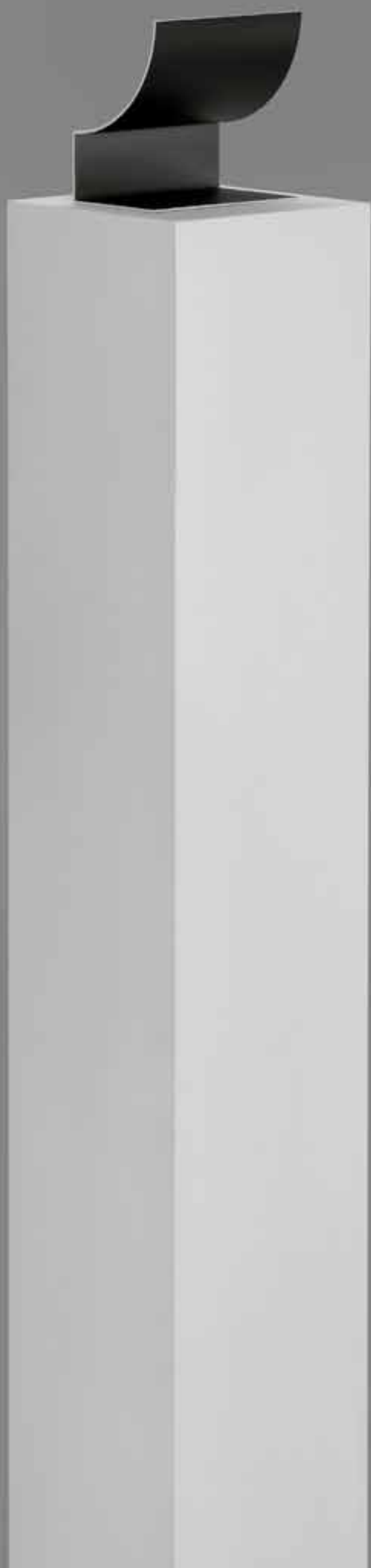
J. Rancière, *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*, trans. G. Rockhill, Continuum International Publishing Group, New York 2011.

|

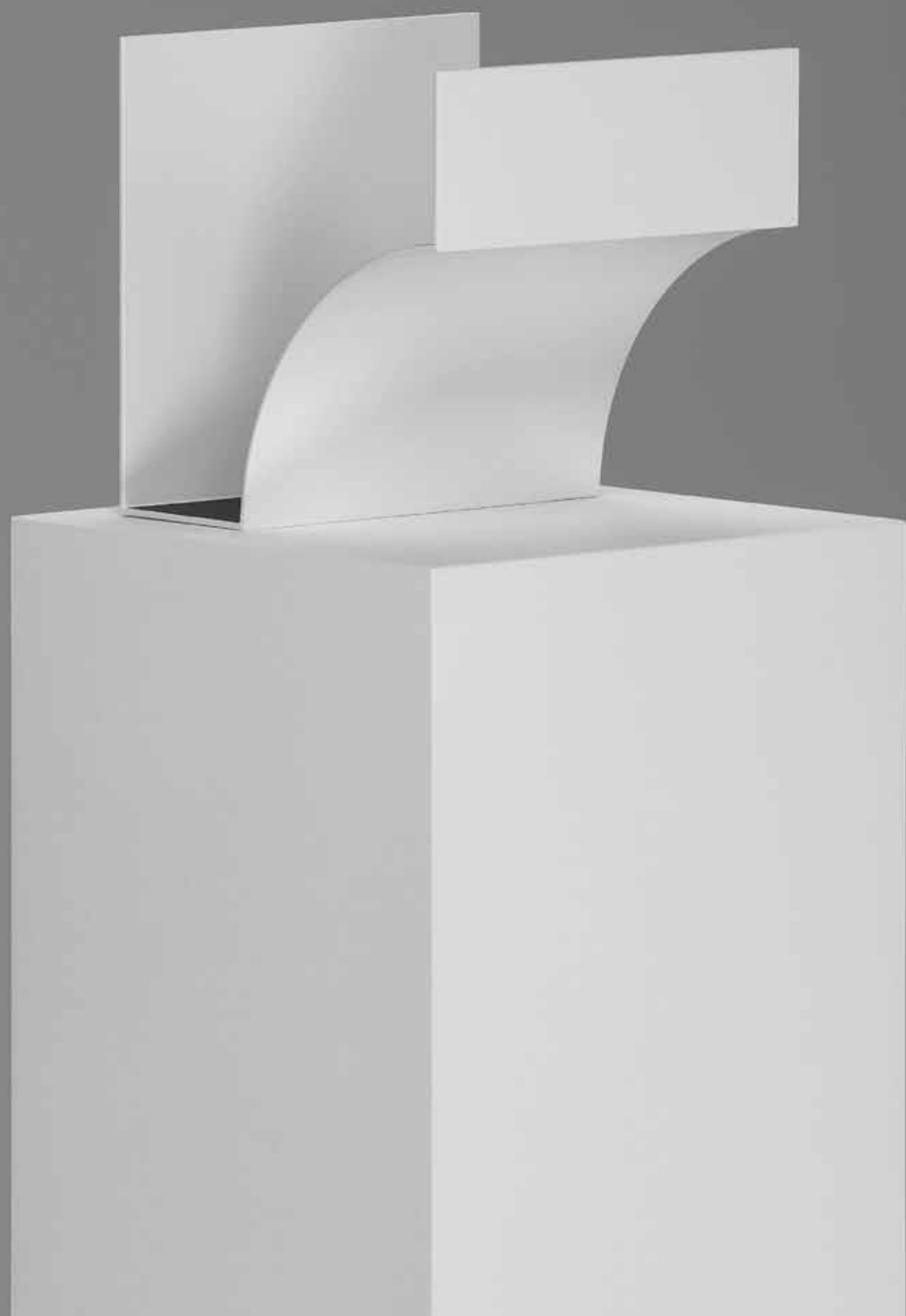
Zaluski T., *Prawo do malarstwa*, [in:] *The Right to Painting*, [exhibition catalogue], Galeria Piekary, Poznań 2009.

BIBLIOGRAPHY

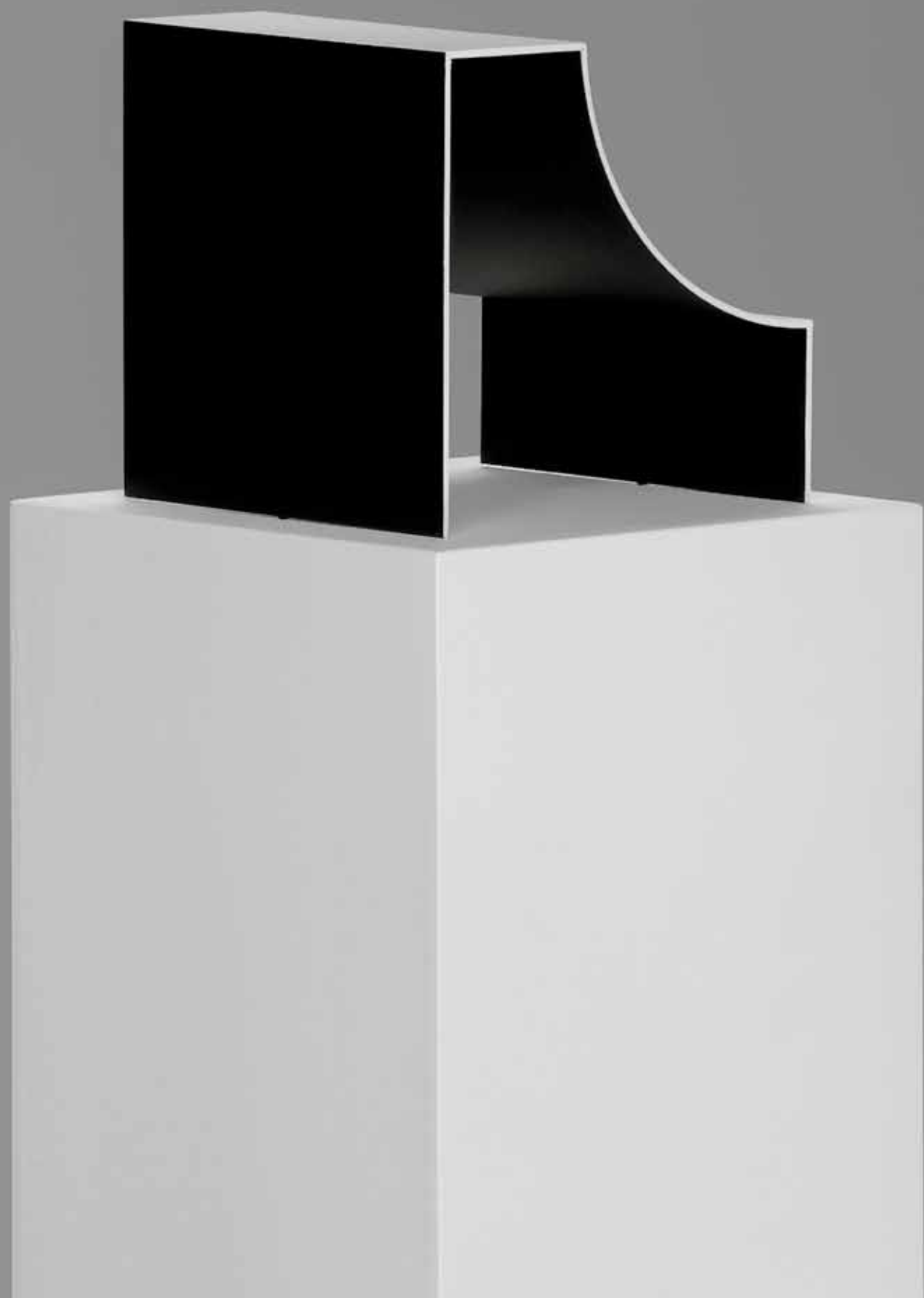


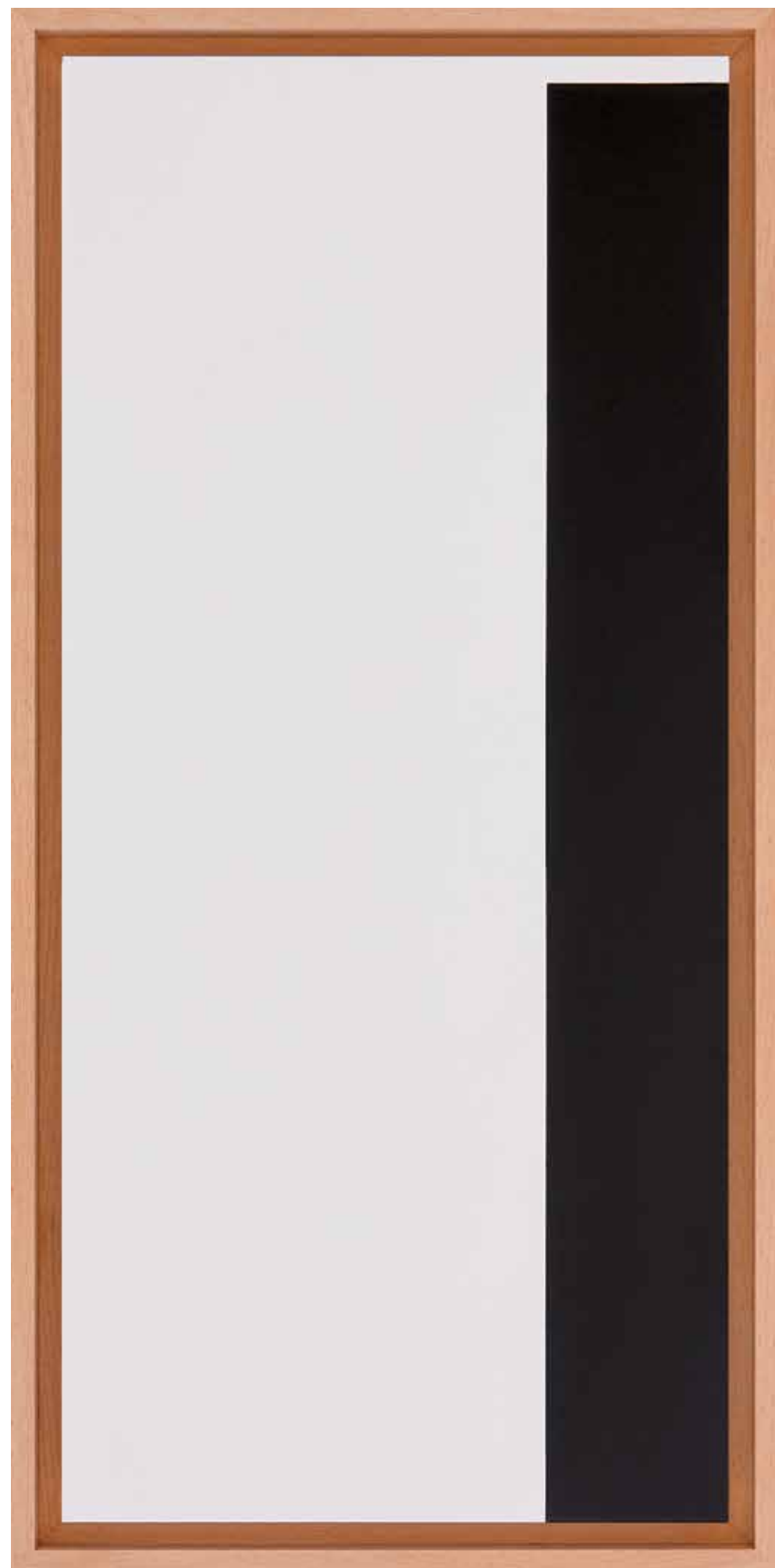


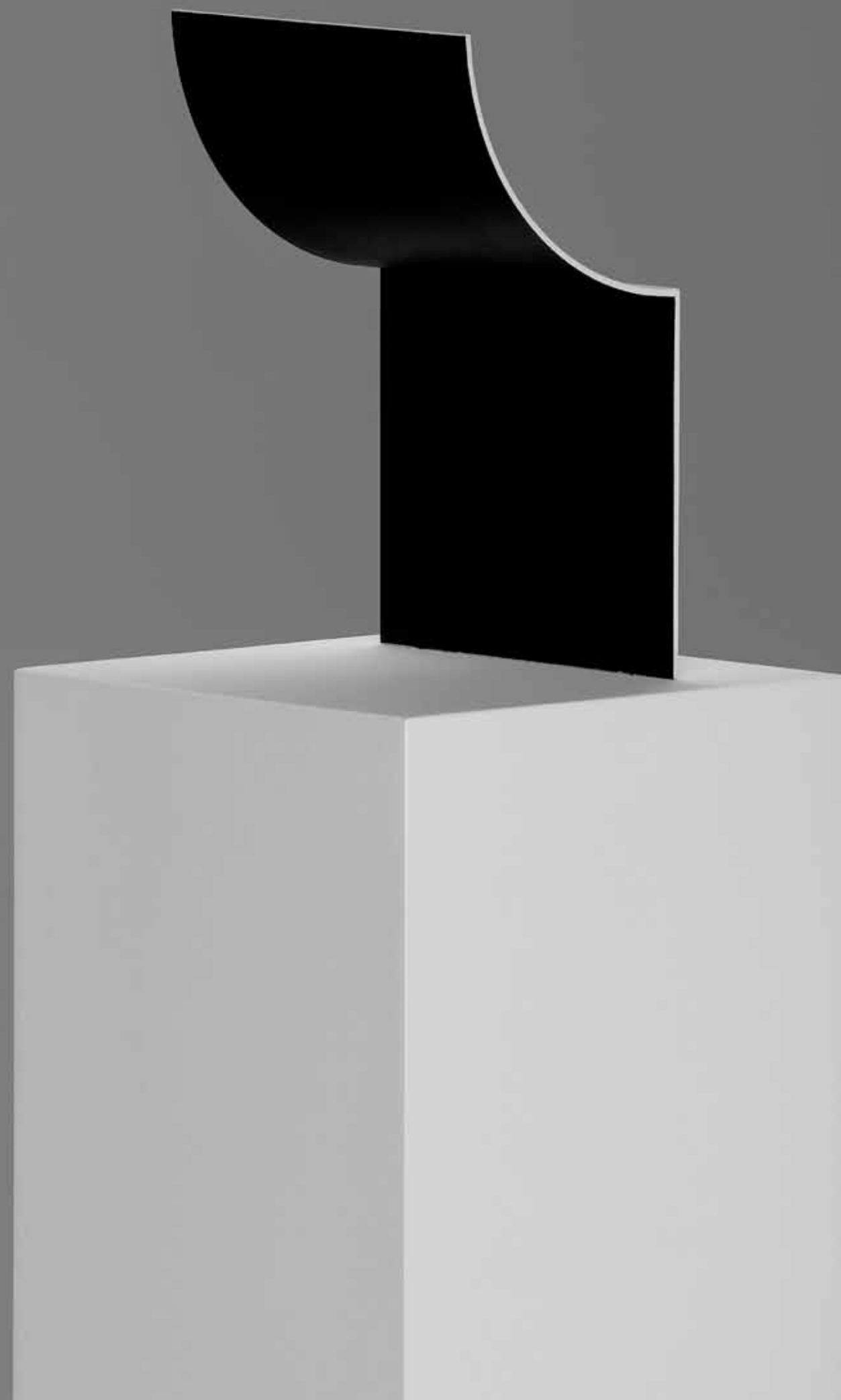
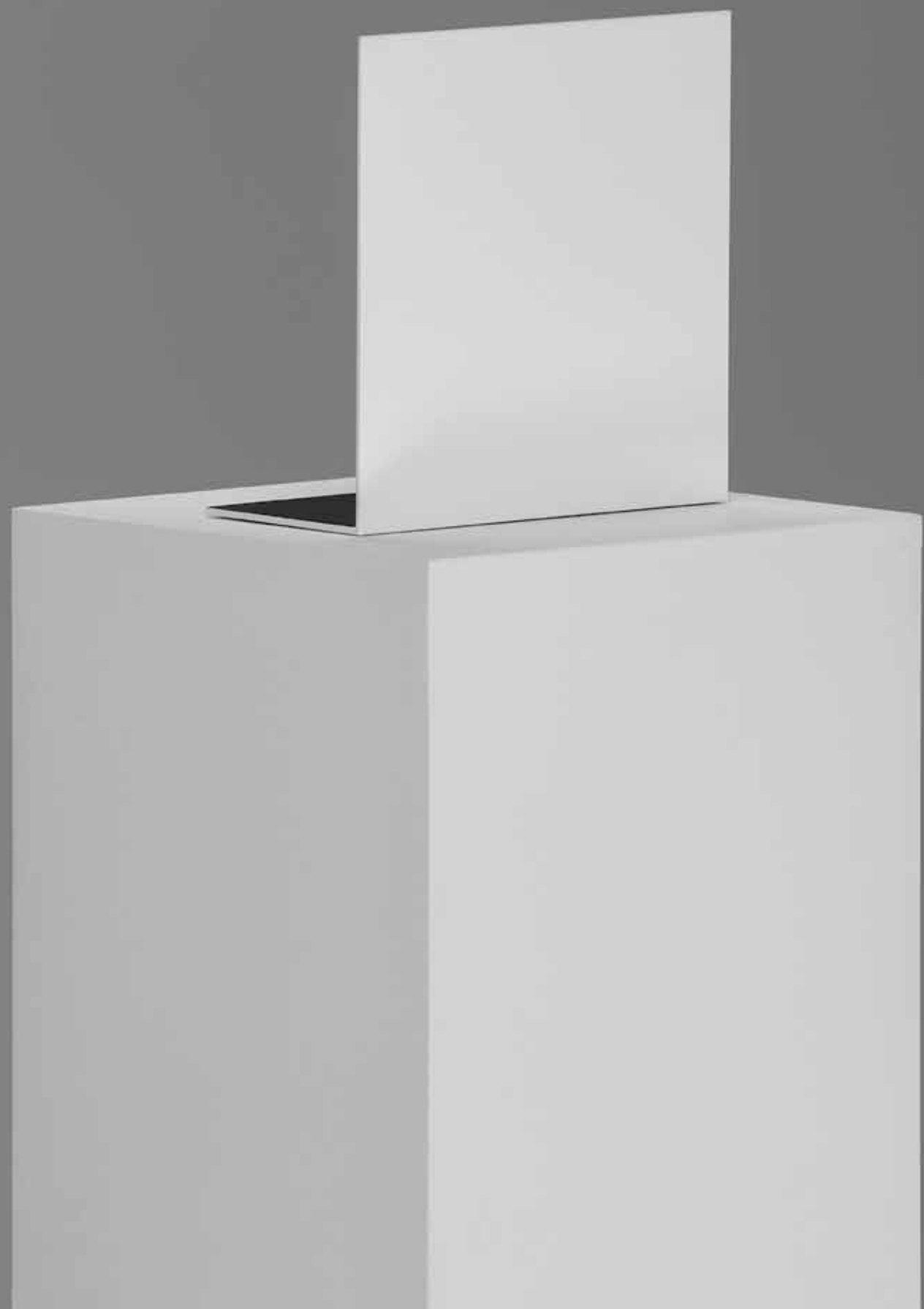


















Pomiędzy.
Monografia poświęcona twórczości Kamila Kuskowskiego
Between.
Monograph dedicated to the art of Kamil Kuskowski

Autorzy | Authors

dr Mikołaj Iwański
dr Szymon Piotr Kubiak
dr Anna Maria Leśniewska
dr Marta Lisok
dr Jarosław Lubiak
dr Magdalena Ujma
dr Tomasz Załuski

Redakcja naukowa | Editor

dr Łukasz Musielak
prof. dr hab. Kamil Kuskowski

Recenzja naukowa | Peer-review

dr hab. Marta Smolińska prof. UAP

Redakcja językowa | Proofreading

Paulina Bieniek

Tłumaczenie | Translation

Karolina Jasińska, Andrzej Wojtasik

Projekt graficzny i skład | Graphic design and typesetting

Ryszard Bienert

Partnerzy | Partners

Biuro Wystaw Artystycznych w Jeleniej Górze
Galeria Sztuki w Legnicy
KEGEL-BŁAZUSIAK sp. z o.o.
Miasto Nowy Targ
Miasto Szczecin
Miejska Galeria Sztuki Współczesnej ms44 w Świnoujściu
Stowarzyszenie Zachęta Sztuki Współczesnej w Szczecinie
TRAFO Trafostacja Sztuki w Szczecinie

Fotografie | Photographs by

Kamil Kuskowski
Kamil Macioł

Fotografie dzięki uprzejmości artysty | Photographs courtesy of the artist

Druk | Printed by: Argraf

Nakład | Print run: 500

Dofinansowano ze środków Miasta Szczecin |
Co-funded by the City of Szczecin

Wydawca | Published by

Wydawnictwo Artystyczno-Naukowe Wydziału Malarstwa
i Nowych Mediów Akademii Sztuki w Szczecinie
pl. Orła Białego 2, 70-562 Szczecin
www.akademiasztuki.eu

Współwydawca | Co-publisher

Trafostacja Sztuki w Szczecinie
ul. Świętego Ducha 4
70-205 Szczecin

© Copyright by Akademia Sztuki w Szczecinie, 2018

ISBN WYDAWCY: 978-83-951340-3-6

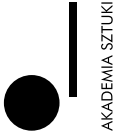
ISBN WSPÓŁWYDAWCY: 978-83-939527-1-7

Publikacja towarzyszy wystawie „Pomiędzy” Kamila Kuskowskiego
odbywającej się w TRAFO Trafostacji Sztuki w Szczecinie
(kurator: Stanisław Ruksza) od 13 grudnia 2018 do 27 stycznia 2019.

This book is published as part of Kamil Kuskowski's exhibition “Between”
(curator: Stanisław Ruksza) held in TRAFO Contemporary Art Gallery in Szczecin
from December 13, 2018 to January 27, 2019.



WYDZIAŁ MALARSTWA
I NOWYCH MEDIÓW
AKADEMIA SZTUKI W SZCZECINIE



AKADEMIA SZTUKI



TRAFO
TRAFOSTACJA SZTUKI W SZCZECINIE
WWW.TRAFO.ART

Partnerzy | Partners



GALERIA
SZTUKI
W LEGNICY

KEGEL-BŁAZUSIAK®



miejscesztuki44

ZACHĘTA SZTUKI
WSPÓŁCZESNEJ

