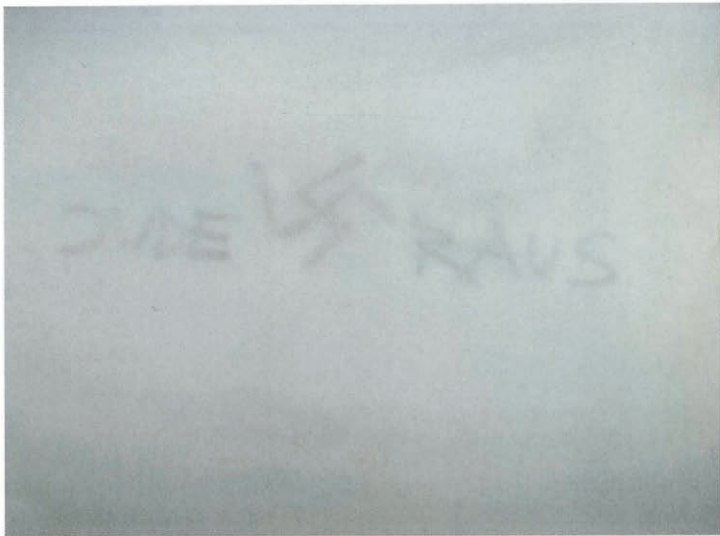


Kamil Kuskowski, *Obraz V*
z cyklu „Antysemityzm
wyparty”, 2009,
fot. K. Morcinek,
Archiwum GB BWA



Tomasz Załuski

W IMIĘ MALARSTWA

Od blisko dekady twórczość Kamila Kuskowskiego rozwija się w nieustannym dialogu z tradycją malarstwa zachodnioeuropejskiego, w szczególności zaś z nurtem dwudziestowiecznej abstrakcji geometrycznej. Jest to dialog „pomysłowy”, oparty na refleksyjnym, ludycznym, czasem wręcz dowcipnym koncepcji. Obejmuje on przywołanie historycznych form malarstwa i przekształcanie ich sensu w zmienionych kontekstach. Dzięki wpisaniu „cytatów” z historii sztuki malarzkiej w nowe, starannie przemyślane relacje, artysta każdorazowo uruchamia otwartą, choć równocześnie precyzyjnie określoną grę znaczeń. Jej stawką, a przynajmniej jedną z głównych stawek, wydaje się być pytanie o dalsze istnienie malarstwa, o jego współczesność: o to, jaką jego postać można dziś jeszcze odkryć, po tym, jak tylekroć przeżywało ono swój własny „koniec”.

Nie sposób nie dostrzec konsekwencji, z jaką Kuskowski eksponuje w swych pracach całą serię parergonalnych uwarunkowań sztuki: tego, co z obrzeży zakreśla granicę sztuki i wyznacza pole jej możliwości. Za opis niech posłużą tu słowa Jacquesa Derrida z *Prawdy w malarstwie*. Mogłyby one pełnić rolę programowego manifestu sztuki artysty, który sytuuje swe działania w przestrzeni wokół malarstwa, [...] w bliskich mu rejonach [...], 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)*^[1].

Kuskowski eksponuje te zależności, w jakich pozostaje sztuka, nie neguje jednak ich istnienia ani nie

podważa ich konieczności. Nie dostrzeżemy u niego żadnych gestów antyinstytucjonalnych ani aktów transgresji. Pojawia się za to próba przekształcenia konkretnych postaci, jakie uwarunkowania sztuki zyskały w historii, wyznaczając jej specyficzne pole i określając granice jej widzialności. To próba poszerzenia obszaru widzenia, rozszerzenia pola tego, co postrzegalne w sztuce, w taki sposób, aby

Czy do prac Kuskowskiego daje się w ogóle odnosić określenie „malarstwo”, nawet jeśli będzie to „malarstwo rozszerzone”? Czy nie lepiej byłoby tu mówić np. o „instalacji” bądź też „(post)konceptualnej refleksji nad malarstwem”?

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. Wspólnie oznaczają one całokształt aparatury technologicznej, zespół mechanizmów, procesów, procedur, konwencji i kontekstów wytwarzania, projekcji oraz percepcji filmu. Bywają też wykorzystywane do opisu praktyk z kręgu tzw. *expanded cinema* – kina rozszerzonego. Jednym z jego głównych celów była prezentacja wszystkich tych elementów i kontekstów sytuacji kinowej (np. materialności taśmy filmowej, obecności projektora, ekranu do projekcji, sali kinowej, kontekstów społeczno-politycznych jego odbioru itd.), 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”.

Tak rozumiane, „rozszerzone malarstwo” Kuskowskiego daje się usytuować na szerszym, historycznym tle malarzkich praktyk samokrytyki

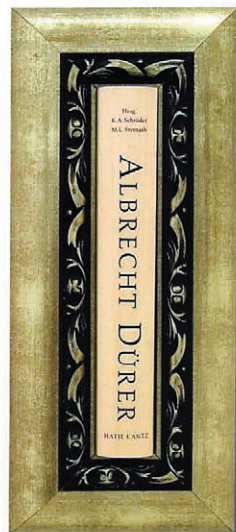
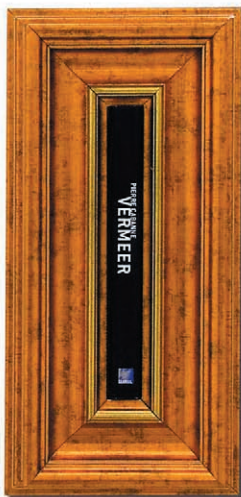
sztuki. O ile wierzyć Clementowi Greenbergowi, praktyki te zrodziły się wraz z malarstwem modernistycznym i na trwałe określiły jego proces rozwojowy. Jak bowiem wiadomo, Greenberg utożsamiał modernizm z *intensyfikacją samokrytycznej tendencji, która rozpoczęła się wraz z filozofią Kanta. Kant jako pierwszy poddał krytyce same środki krytyki i dlatego uważamy go za pierwszego*

go 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 kompetencji^[2]. Wynika stąd, że modernizm miał się posługiwać krytyką immanentną, wyprowadzaną z wnętrza tego, co krytykowane. Owa „krytyka” miała więc polegać na tworzeniu realizacji artystycznych, które eksponowałyby swe własne uwarunkowania. Greenberg mocno zaważał wszakże zakres tego rodzaju działań, zamykał je w granicach obiektu artystycznego i sprowadzał do wydobywania czystości materialnych, „esencjalnych” determinant jego medium. Ów obiekt zaś – pod wpływem tego, co należałoby określić mianem „teologiczno-estetycznych” założeń jego teorii – niezmiennie postrzegal jako wyizolowany, zabsolutyzowany i samo-obecny.

To dlatego Jacques Rancière mógł stwierdzić, że Greenbergowskie pojęcie modernizmu artystycznego służyło „przesłonięciu” faktycznych mechanizmów konstytuujących to, co on sam nazywa

1 J. Derrida, *Prawda w malarstwie*, przeł. M. Kwietniewska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999, s. 18

2 C. Greenberg, *Malarstwo modernistyczne, w: tegoż, Obrona modernizmu*, przeł. G. Dziamski, M. Śpik-Dziamska, Universitas, Kraków 2006, s. 47



Kamil Kuskowski, *Uczta malarstwa*, 2007



Kamil Kuskowski, *D2*, z cyklu „Cycki”, 2005



Kamil Kuskowski, *FF1*, z cyklu „Cycki”, 2005

