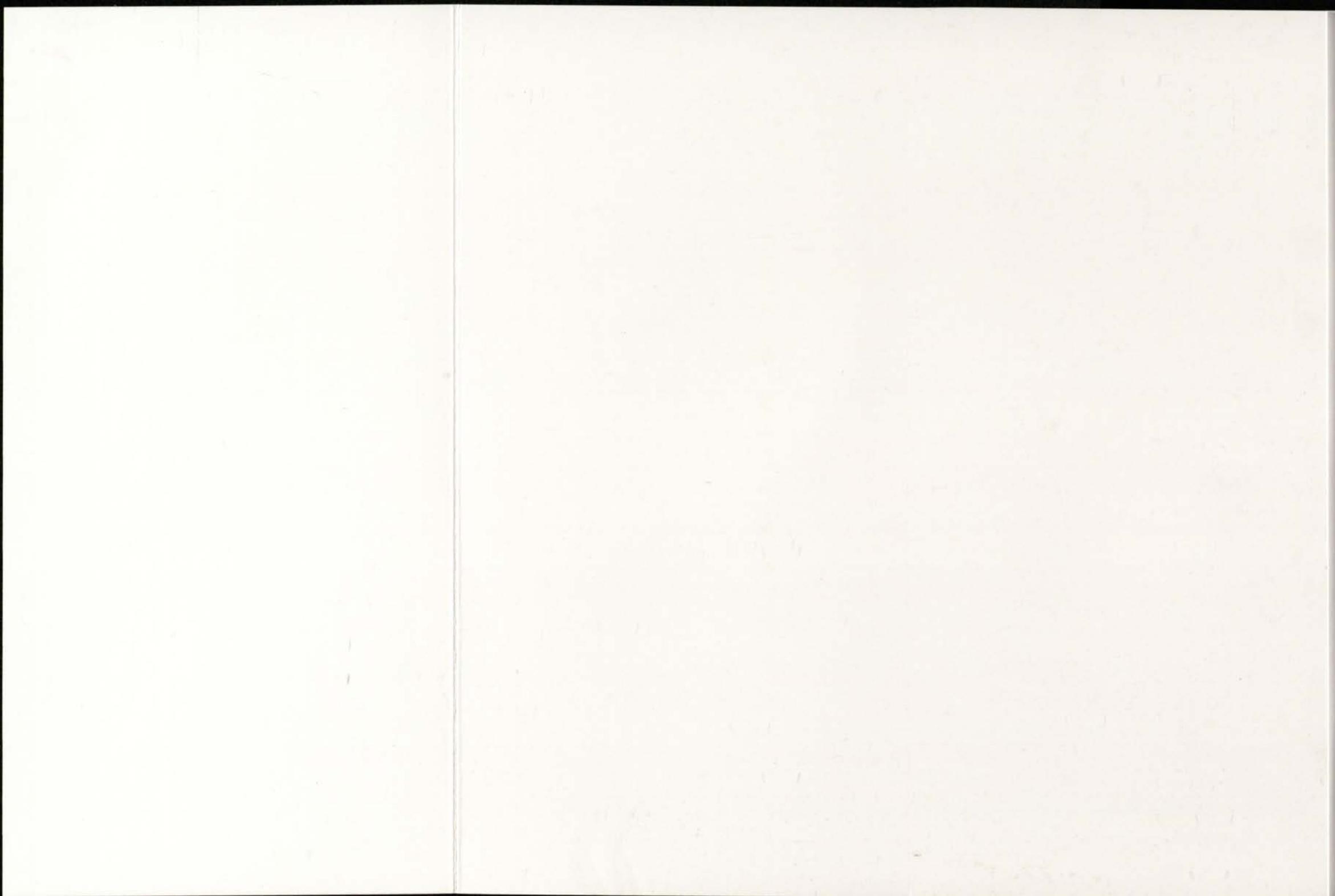


z drugiej strony
on the other hand

Kamil Kuskowski



Galeria BWA w Jeleniej Górze, październik 2008r.



z drugiej strony
on the other hand

Kamil Kuskowski



Galeria BWA w Jeleniej Górze, październik 2008r.

Spis treści

01 Asteiczny formalizm	Kazimierz Piotrowski	006
02 Rozprawianie	Jarostaw Lubiak	024
03 Bagaż malarstwa	Magdalena Ujma rozmawia z Kamilem Kuskowskim	050
04 Prace 2008-2005		066
	obraz klimatyzowany [2008]	
	bitwa pod grunwaldem wg Jana Matejki [2008]	
	obrazy sztuki [2007/2008]	
	uczta malarstwa [2007]	
	egzorcysta X [2006]	
	muzeum [2005]	
	portrety panien łódzkich [2005]	
05 Nota biograficzna	Julia Leopold	118
06 Wystawy		124
07 Bibliografia		130

Table of content

007	Kazimierz Piotrowski	Asteistic formalism	01
025	Jarosław Lubiak	Rozprawianie	02
051	Magdalena Ujma talks with Kamil Kuskowski	Painting's baggage	03
066		Works 2008-2005	04
		air-conditioned painting [2008]	
		battle of Grunwald according to Jan Matejko [2008]	
		images of art [2007/2008]	
		feast of painting [2007]	
		exorcist X [2006]	
		museum [2005]	
		portraits of young ladies from Lodz [2005]	
119	Julia Leopold	Biographical note	05
125		Exhibitions	06
130		Bibliography	07

Table of Contents

1. Introduction

2. Chapter 1

3. Chapter 2

4. Chapter 3

5. Chapter 4

6. Chapter 5

7. Chapter 6

8. Chapter 7

9. Chapter 8

10. Chapter 9

11. Chapter 10

12. Chapter 11

13. Chapter 12

14. Chapter 13

15. Chapter 14

16. Chapter 15

17. Chapter 16

18. Chapter 17

19. Chapter 18

20. Chapter 19

21. Chapter 20

22. Chapter 21

23. Chapter 22

24. Chapter 23

25. Chapter 24

26. Chapter 25

27. Chapter 26

28. Chapter 27

29. Chapter 28

30. Chapter 29

31. Chapter 30

32. Chapter 31

33. Chapter 32

34. Chapter 33

35. Chapter 34

36. Chapter 35

37. Chapter 36

38. Chapter 37

39. Chapter 38

40. Chapter 39

41. Chapter 40

42. Chapter 41

43. Chapter 42

44. Chapter 43

45. Chapter 44

46. Chapter 45

47. Chapter 46

48. Chapter 47

49. Chapter 48

50. Chapter 49

51. Chapter 50

52. Chapter 51

53. Chapter 52

54. Chapter 53

55. Chapter 54

56. Chapter 55

57. Chapter 56

58. Chapter 57

59. Chapter 58

60. Chapter 59

61. Chapter 60

62. Chapter 61

63. Chapter 62

64. Chapter 63

65. Chapter 64

66. Chapter 65

67. Chapter 66

68. Chapter 67

69. Chapter 68

70. Chapter 69

71. Chapter 70

72. Chapter 71

73. Chapter 72

74. Chapter 73

75. Chapter 74

76. Chapter 75

77. Chapter 76

78. Chapter 77

79. Chapter 78

80. Chapter 79

81. Chapter 80

82. Chapter 81

83. Chapter 82

84. Chapter 83

85. Chapter 84

86. Chapter 85

87. Chapter 86

88. Chapter 87

89. Chapter 88

90. Chapter 89

91. Chapter 90

92. Chapter 91

93. Chapter 92

94. Chapter 93

95. Chapter 94

96. Chapter 95

97. Chapter 96

98. Chapter 97

99. Chapter 98

100. Chapter 99

101. Chapter 100

Asteiczny formalizm (konceptyzm Kamila Kuskowskiego¹)

” W słowie „uczta” słyszymy: ucz-ta malarstwa.
Kamil Kuskowski²

Modernizm jako tropizm?

Wielu uczy nas malarstwa. Ale czy dobrze uczy? W eseju *Potrzeba „formalizmu”* (1971) Clement Greenberg usiłował na przykład polemizować z tezą Irvinga Howe’a, wedle której modernizm jest czymś szalonym i podniecającym, a wśród jego formalnych czy literackich atrybutów należy wymienić *Przewrotność - czyli Niespodziankę, Podniecenie, Szok, Strach, Zgorszenie – jako dominujący motyw*³. Jego zdaniem ogląd modernizmu nie potwierdza tych atrybucji. Sądy Greenberga z lat 40 i 50-tych są bardziej znane – szczególnie jego modernizacja laokoonizmu jako modernistycznej odmiany esencjalizmu - niż jego oceny późniejsze. Zatem dla jasności należy tu nadmienić, że w tym tekście modernizm dlań jest to *pewne nastawienie czy też tropizm skierowany wobec wartości estetycznej, wartości estetycznej jako wartości samocelowej i ostatecznej. Specyfika modernizmu leży właśnie w tym, co może być trafnie nazwane tropizmem*⁴. Wcześniej Greenberg był znany jako krytyk, który pojmował modernizm jako formalistyczny nurt w sztuce, szczególnie w plastyce, rozwijający się pod wpływem krytycyzmu Kanta, czyli przez krytykę swego medium w oparciu o kryteria właściwe tylko i wyłącznie temu medium. Później jednak, jak widać, na pierwszy plan wysunął inklinację modernizmu ku estetycznej wartości, wpadając w koleiny estetyzmu, skoro wartość estetyczna jest tu pojęta jako *samocelowa i ostateczna*. Greenberg oczywiście tu przesadza, ponieważ w tym ujęciu modernizmu jako tropizmu nie jest on już tylko reakcją na rozchwianie smaku wyższych sfer w połowie XIX wieku (jak chciał w omawianym tekście), a więc zjawiskiem historycznym, lecz pewną stałą własnością ludzkiej natury, która przejawia się w koniecznej skłonności ku estetycznym wartościom zupełnie tak, jak roślina kieruje się ku słonecznemu światłu. A zatem jego określenie modernizmu jest nawet nie za szerokie. Po prostu rozmywa historyczną kwestię modernizacji, podobnie zresztą jak początkowo ściśle przez niego zdefiniowanego formalizmu, w antropologicznych ogólnikach. Wprawdzie Greenberg dobrze wyczuwa zasadnicze tendencje i dylematy modernizmu, w końcu jest jego uznanym krytykiem, niemniej antologia jego tekstów, którą ostatnio przygotował Grzegorz Dziamski, pokazuje, że mamy do czynienia nie tylko z pewną jednostronną wizją modernizmu jako specyficznego formalizmu, lecz ponadto z koncepcją uwieńczoną swoistym reakcjonizmem Greenberga jako estety.

1] Tekst ten jest nieznacznie rozszerzoną wersją tekstu opublikowanego w związku z wystawą *Obrazy sztuki Kamila Kuskowskiego* w warszawskiej Galerii XX1 (14 IV – 30 V 2008) na jej stronie internetowej: <http://free.art.pl/xx1/kuskowski/Obrazyszutki.pdf>

2] Z *Kamilem Kuskowskim rozmawia Krzysztof Cichoń*, [w:] *Kamil Kuskowski. Uczta malarstwa*, „Atlas Sztuki” 2008, nr 30, s. 8.

3] C. Greenberg, *Potrzeba „formalizmu”* (1971), [w:] *Tenże, Obrona modernizmu*, red. G. Dziamski, tłum. G. Dziamski i M. Śpik – Dziamska, Kraków 2006, s. 57 – 61, s. 57.

4] *Ibidem*.

Kazimierz Piotrowski
Asteistic formalism
(conceptism of Kamil Kuskowski¹)

In the word feast we can hear: teach painting ”

Kamil Kuskowski²

Modernism as tropism?

We are taught painting by many. But are we taught well? In the essay *The Necessity of Formalism* 1971, we can trace the polemic of Clement Greenberg and Irving Howe concerning the idea of modernism as something crazy and exciting, something with attributes such as *Viciousness i.e. Surprise, Excitement, Shock, Fear, Scandal – as dominating motive*³. According to Greenberg, there is nothing like this in modernism. His opinions from the forties and the fifties presenting laocoonism as a kind of essentialism are more known. So, to make it clear, modernism is for Greenberg *a kind of attitude or tropism towards esthetic value, a value that is definite and aimed towards itself. The specific features of modernism are based on this what we may call tropism*⁴. Much earlier Greenberg was known as someone who understood modernism as a kind of formalistic stream in art, especially in painting, a stream developed under the influence of Kant, i.e. by criticizing its own medium on a basis typical for this medium. Later on, as we can observe, he introduced an inclination in modernism towards aestheticism, where aesthetic value was *definite and aimed towards itself*. Greenberg exaggerates here because modernism as tropism is not only a reaction to the changeable tastes of the upper spheres of the society in the mid-19th century, i.e. a historical phenomenon but also a certain permanent quality of human nature that heads towards aesthetic values as the plant heads towards the light of the sun. So, his definition of modernism is not too broad. The problem of modernization and precisely defined formalism are not so clearly stated. As we can see from the anthology of his texts prepared by Grzegorz Dziamski, his idea of modernism is a bit one sided, defined as specific kind of formalism and the reaction of an aesthete.

Self – surprising oneself
(asteistic formalism)

Being inspired by Greenberg's ideas I suggest a certain approach to formalism that is rather far from that American critic's point, but I think nowadays predominant. An interesting game with formalism could be observed at the exhibition of Jarosław Lubiak *The Strength of Formalism* at the Museum of Art in Lodz, however the idea of formalism was not expressed strictly. The art of Kamil Kuskowski can be a good example of this what I define as asteistic formalism. This often awarded painter, whose works have often been the subject of critical texts, is also very attached to aesthetic values. This can be treated as an advantage or disadvantage, as you like. He often stated that he appreciated visual perfection, not only in

1] The text is a bit enlarged version of the essay published in connection with the exhibition of Kamil Kuskowski at the Gallery XX1, Warsaw (14 April – 30 May 2008)

2] Krzysztof Cichoń talks to Kamil Kuskowski, *Kamil Kuskowski Feast of Painting*, The Atlas Sztuki Gallery 2008 in Polish: *uczta* have 2 meanings: feast and teach (translator's note)

3] C. Greenberg *The Necessity of Formalism* 1971, *Defence of Modernism* editor G. Dziamski, translation G. Dziamski, M. Spik- Dziamska, Cracow 2006;

4] *Ibidem*.

Samo-zaskakiwanie siebie (asteiczny formalizm)

Inspirując się krytycznie poglądami Greenberga, proponuję tu pewne ujęcie formalizmu, które – obce amerykańskiemu krytykowi – dziś wydaje się wiodące. Ciekawą grę z formalizmem można było obserwować na wystawie Jarosława Lubiaka *Siła formalizmu* w Muzeum Sztuki w Łodzi, chociaż nie wyrażono tam *explicite* tego, o co tu chodzi. A jako egzemplifikację tej tendencji – rozpoznawanej tu przeze mnie jako *asteiczny formalizm* – niech posłuży sztuka Kamila Kuskowskiego. Ten obsypywany nagrodami malarz – którego twórczość doczekała się wielu interesujących interpretacji czołowych naszych krytyków – również jest przywiązany do wartości estetycznych. To jest jego i zaleta, i słabość – jak kto woli. Wielokrotnie wyrażał opinię, że ceni wizualną perfekcję, zarówno w dziełach, w katalogach, jak i w aranżacjach wystaw, czym mnie nieco – nie ukrywam – irytował. W tym sensie podlega on – jak my wszyscy – wspomnianemu przez Greenberga tropizmowi. Jego obrazy są formalnie perfekcyjne, czyste, oszczędne, często geometryczne lub wykorzystujące gotowe motywy starych mistrzów. Kuskowski jest mocno przywiązany do formalistycznej tradycji sztuki nowożytnej, do *métier*, jak też do modernizmu, ale tę ostatnią tradycję szerzej, wszechstronnie pojmuję. Wiele zawdzięcza nie tylko polskiej awangardzie i formacji artystycznej, jaką uzyskał w Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi, gdzie jest adiunktem. Podziwia malarzy amerykańskich, preferujących redukcyjne podejście do malarstwa, a zarazem potrafi inspirować się na przykład ekspresjonistycznym Grünwaldem lub flamandzkimi mistrzami martwych natur. Piękno w sztuce dawnej i modernistycznej bezwzględnie go urzeka, pociąga i hipnotyzuje. Lecz na tym tropiczne ograniczenia kończą się, bowiem w twórczości Kuskowskiego widzimy ogromną świadomą pracę, by dalej przełamywać wszelkie zastane rozumienia formalizmu, które dogmatycznie narzuciły nam opcje Greenberga, Strzemińskiego czy wcześniej Lessinga. Chodzi też o to, by nie poddać się bezwolnie tropizmowi, o jakim pisze Greenberg. Formalizm bowiem zostałby tu w końcu opacznie pojęty – wyłącznie jako swoista higiena myślenia i tworzenia, na co dziś nie możemy zgodzić się bez zastrzeżeń, gdyż prowadzi to do stagnacji i uwięźdzenia akademickiego kształcenia. Kuskowski jako twórca, ale i pedagog, doskonale wie, czym grozi taki dogmatyczny formalizm: *Szanuję warsztatowców, którzy zmagają się z materią i techniką, ale zaczyna mi przeszkadzać, jeśli ktoś przedkłada coś nad coś*⁵. Postawę tę należy docenić i uznać za pragmatyczną i dziś wręcz za ratunkową dla tradycji formalizmu. Kuskowski całym swym dotychczasowym dorobkiem usiłuje przeciwstawić się tej wątpliwej higienie, postulując postawę *samo-zaskakiwania siebie* wbrew tej formalistycznej dyscyplinie.

Dyscyplina i ingenium

Ponurą twarz formalistycznej dyscypliny najlepiej ujawnia argument *ad personam*, na który pozwolił sobie Greenberg w 1969 roku: *Według dość rozpowszechnionego przekonania, dzisiejsza sztuka znajduje się w stanie zamętu. Malarstwo i rzeźba zdają się zmieniać i przekształcać szybciej niż*

51 Z Kamilem Kuskowskim rozmawia Krzysztof Cichoń, op. cit., s. 12.

works but also in catalogues and special arrangement at the exhibitions. That irritated me, I must admit. In a way he is also influenced by that tropism mentioned by Greenberg. His pictures are formally perfect, clear, modest, often geometric or he uses the motives of the old masters. He is definitely attached to the formal tradition of modern art, to *métier*, to modernism that he understands very broadly. Both the Polish artistic vanguard and The Academy of Fine Arts in Lodz, where Kuskowski is an instructor, had an important influence on his works. He also admires American painters who have reductive approach towards painting, but at the same time he gets inspiration from the expressionistic Grunwald or the Flemish masters of still life. Beauty in the old art is for him attractive, charming and hypnotising. But that is the limit to the tropism. We can trace the enormously conscious work of the artist getting rid of such an understanding of formalism as was typical for Greenberg, Strzemiński, or Lessing. The idea is not to submit to tropism as described by Greenberg. Formalism should not be understood as a kind of hygiene of thinking for it would become dogmatic. Kuskowski as an artist and pedagogue is conscious of that: *I respect those who are focused on technique, who deal with matter but I feel bothered if someone prefers one thing over another*⁵. This attitude should be appreciated. Kuskowski tries to introduce a self-surprising approach in order to oppose formalistic discipline.

Discipline and ingenium

Greenberg used argumentum ad personam to show the sad aspect of that formalistic discipline in his text from 1969: *The prevalent notion is that latter-day art is in a state of confusion. Painting and sculpture appear to be changing and evolving faster than ever before. Innovations follow closer and closer on one another and, because they don't make their exits as rapidly as their entrances, they pile up in a welter of eccentric styles, trends, tendencies, schools. Everything conspires, it would seem, in the interests of confusion. The different mediums are exploding: painting turns into sculpture, sculpture into architecture, engineering, theatre, environment, "participation". Not only the boundaries between the different arts, but the boundaries between art and everything that is not art are being obliterated.[. . .]Is all this so? To judge from surface appearances, it might be so. A writer in the Times Literary Supplement of 14 March 1968 refers to ". . . that total confusion of all artistic values which prevails today". But by his very words this writer betrays where the real source of confusion lies: namely, in his own mind.*⁶

The malicious remark of Greenberg must have missed the target. He shows his own arrogance and the ignorance of a therapist who tries to cure modernism of that shocking, exciting, terrifying, perverse, scandalous formalism. That very formalism, and Kuskowski's art is the best example of it, is nowadays the most interesting and seemingly the most beneficial. Greenberg seems to know what kind of mind should a modernist should have. In fact, he knows a little about the mind; he depreciates the activity of strong tropism such as, appreciated by him, an inclination to aesthetic values.

There is only a knows little truth in what Greenberg wrote maliciously about a certain mind as a source of confusion of ideas, an abnormal redistribution of the artistic genders and involvement of art

51 Krzysztof Cichoń talks to Kamil Kuskowski

61 C. Greenberg *Vanguard attitudes; new art in the sixties*, C. Greenberg *Defence of modernism*

kiedykolwiek wcześniej. Nowatorskie rozwiązania pojawiają się z coraz większą prędkością, a ponieważ nie znikają równie szybko jak się pojawiają, to zaczynają nakładać się na siebie w ekscentrycznym galimatiasie stylów, trendów, tendencji i szkół. Wszystko zdaje się wzmacniać poczucie zamętu. Tradycyjne media eksplodują: malarstwo zmienia się w rzeźbę, rzeźba w architekturę, inżynierię, teatr, środowisko, „partycypację”. Zatarciu ulegają nie tylko granice między różnymi dziedzinami sztuki, ale także granice oddzielające sztukę od tego wszystkiego, co sztuką nie jest. [...] Czy naprawdę tak to wygląda? Sądząc po pozorach – tak. Autor tekstu zamieszczonego w *Times Literary Supplement* (14.03.1968) pisze o „całkowitym pomieszeniu wartości artystycznych”. Ale jego słowa zdradzają rzeczywiste źródło tego pomieszenia: jego własny umysł⁶. Greenberg w tej złośliwości chyba jednak celu i obnaża swą arogancję i ignorancję terapeuty usiłującego uleczyć modernizm z jego przewrotnego, zaskakującego, podniecającego, szokującego, przerażającego czy gorszącego formalizmu. A taki formalizm właśnie nas – a co dobitnie ukazuje sztuka Kuskowskiego - dziś najbardziej interesuje i wydaje się nam jedynie korzystnym formalizmem. Greenbergowi zdaje się, jak wielu innym krytykom o przerośniętej władzy sądenia, że wie, jaki powinien być umysł prawdziwego modernisty. De facto nie wie wiele o umyśle, deprecjonując w nim aktywność równie silnych tropizmów, jak ceniona przez niego konieczna inklinacja ku wartościom estetycznym.

Bowiem to jest tylko częściowa prawda, co napisał zjadliwie Greenberg o pewnym umyśle jako źródle pomieszenia pojęć, anormalnej redystrybucji gatunków artystycznych, uwikłania sztuki w inne dziedziny kultury wraz z nie-sztuką, czyli życiem. Niestusnie jednak uznał, że jego własny umysł jest od tego skażenia wolny. Byłby to doprawdy jakiś umysł wyjątkowy – wyłącznie nastawiony na rozróżnianie istot i ich puryfikację. Byłby to umysł o przerośniętej diakrytycznej funkcji, wyposażony jedynie w bystrość, którą Niemcy nazywają *Scharfsinn*. Greenberg, jak słusnie pokazał Tomasz Załuski na zorganizowanym przeze mnie panelu dyskusyjnym pt. *U podstaw asteiologii* w CSW Łaźnia (7 III 2008), jest reprezentantem tej szkoły myślenia, która usiłowała wykluczyć w teorii sztuki dowcip tak, jak w filozofii próbował wcześniej dokonać tego John Locke z *wit*. Jeśli Greenberg żąda estetycznej klarowności formalizmu, to jest to tylko jedno z możliwych ujęć, bowiem najpierw trzeba byłoby w ogóle zastanowić się, skąd wzięło się to pojęcie? Czy czasem ten izm nie jest, jak wiele innych izmów, w jakie obfituje historia modernizmu, wytworem twórczej pracy *ingenium comparans*, czyli tej zdolności naszego umysłu, która wynajduje rozmaite podobieństwa w rzeczach do siebie niepodobnych. Greenberga konstrukcja modernizmu jako krytycznego formalizmu wykazuje, że pewną pracę musiał tu wykonać właśnie dowcip, gdy połączył krytycyzm filozofii Kanta z samokrytyką malarstwa pojętą ewolucyjnie. Po to właśnie podjąłem wysiłek zorganizowania wystawy *Dowcip i władza sądenia. Asteizm w Polsce* (lipiec – wrzesień 2007 w CSW i Galerii Program w Warszawie), by ukazać tę nieredukowalność dowcipu. To, co Greenberg chciałby w modernizmie wykluczyć, ową niespodziankę i podniecenie, szok i przerażenie, i wszelkie inne przejawy przewrotności, okazuje się ściśle związane z techniką dowcipu, która funduje inne podejście do formy i formalizmu.

6| C. Greenberg, *Awangardowe postawy: nowa sztuka w latach sześćdziesiątych*, [w:] Clement Greenberg, *Obrona modernizmu*, op. cit., s. 19.

into different domains of culture, including life. He was wrongly assuming that his own mind is free from this pollution. It would have been a unique mind designed to differentiate and purify the beings. A mind having an enormous diacritic function, a kind of cleverness the Germans call *Scharfsinn*. Greenberg, as was noted by Tomasz Załuski during his discussion *At the basis of asteism* organized at CSW Łaźnia (7th March 2008), was one of those who wanted to deprive art of wit, as had happened earlier in philosophy due to John Locke. When Greenberg requires aesthetic clarity of formalism it is only one of the possible approaches. First, we should think about the origins of that idea. We should answer the question whether that –ism, like many other –isms we come across the history of modernism is not the result of the creative work of *ingenium comparens* i.e. that ability of our mind that can find similarities in things that are rather different. When we look at Greenberg's conception of modernism as critical formalism we can notice the role of wit that combined the criticism of Kant's philosophy with self criticism of painting. In order to show that wit cannot be reduced I decided to organize the exhibition *The wit and the power of judgement. Asteism in Poland* (July – September 2007, CSW, The Program Gallery in Warsaw). This that Greenberg would probably reduce in modernism, that surprise, excitement, shock and terror and other symptoms of perversity, turns to be closely connected with the technique of wit, which suggests a different approach to form and formalism.

Asteiology (and the conceptists' painting)

My first performance with Kuskowski concerning asteism took place in April 2006 at the Kont Gallery in Lublin, where he presented an installation entitled *Exorcist X*. Recently however, I suggested the programme of *asteiology* (from Greek word *asteidzomai* – meaning being witty). Asteiology would be a discipline collecting dissertations concerning wit understood as special *modus essendi* (*intelligendi, operandi, agendi* ...) and developing mature thought over talent as a form of cognition, invention, expression, social communication and eventually comicalness. Today we can speak about the hypertrophy of wit, so we need normalization in this field. But we should rather avoid such one-sided methods as those of Greenberg. Kuskowski seems to understand this perfectly: *I think that painting is defined by two things: light and colour, the rest is common for painting and other disciplines of creativity. If we define painting this way the camera or the film camera can be painting tools. Everything that is based on colour and light can be called painting*⁷.

Never mind the definition. More important is that inclination to look at painting from the perspective of active *ingenium comparens*. Numerous projects of Kuskowski concerning painting have one tendency: a lack of agreement to essentialistic formalism and a preference of asteism.

One step towards this kind of understanding of formalism is a dadaistic approach to the painting of Duchamp or Picabia, or neodadaistic, or the so-called combined paintings, pictures of Robert Rausenberg and his exceptional concept with erasing the drawing of Willelm de Kooning, or some ideas of Piero

Asteiologia

[i malarstwo konceptystów]

Pierwsze nasze wspólne wystąpienie z Kuskowskim na temat asteizmu miało miejsce w kwietniu 2006 roku w lubelskiej galerii Kont, gdy przedstawił instalację *Egzorcysta X*. Ostatnio zaproponowałem natomiast program *asteiologii* (od grec. *asteidzomai* – być dowcipnym). Asteiologia byłaby dyscypliną zbierającą dotychczasowe dociekania nad dowcipem pojętym jako szczególny *modus essendi* (*intelligendi, operandi, agendi...*) oraz próbą rozwijania dojrzałego namysłu nad tym talentem jako formą poznania, inwencji, ekspresji, komunikacji społecznej i w końcu komizmu. Dziś przeżywamy hipertrofię dowcipu, co wymaga jego normalizacji. Należałoby jednak uniknąć tak jednostronnych higienicznych zabiegów jak Greenberga i jemu podobnych umysłów. Akurat Kuskowski zdaje się to doskonale rozumieć: *Myszę, że malarstwo definiują dwie rzeczy: światło i kolor, cała reszta jest wspólna dla malarstwa i innych rodzajów twórczości. Jeśli tak definiujemy malarstwo, to kamera czy aparat mogą być narzędziami malarskimi. Malarstwem może być wszystko, co opiera się na świetle i kolorze*⁷. Mniejsza o tę definicję. Ważniejsza jest tu inklinacja ku rozpatrywaniu malarstwa i sztuki w perspektywie wyznaczonej przez aktywność *ingenium comparans*. Jego liczne projekty, koncentrując się wokół malarstwa, wykazują jedną zasadniczą tendencję: nie godzi się on na formalizm esencjalistyczny, lecz preferuje asteiczny.

Krokiem ku takiemu rozumieniu formalizmu może być nie tylko dadaistyczne podejście do malarstwa Duchampa lub Picabii czy neodadaistyczne tzw. obrazy kombinowane Roberta Rauschenberga wraz z jego genialnym konceptem wytarcia gumką rysunku Willema de Kooninga, albo pomysły Piero Manzoniego – twórcy licznych konceptów, jak *Achromy* (obrazy bez koloru) wraz z powiedzeniem, że malarstwo to rzecz intelektu, a źródłem obrazu jest *disegno*. Są to tego typu formalne zabiegi, jak na przykład namalowanie przez Roya Lichtensteina powiększonych śladów pędzli, albo malowanie przez Tadeusza Kantora odchodów, które jakoby miał pozostawić na obrazie gołąb. Wojciech Bruszewski podaje inny jeszcze, najbardziej tu chyba spektakularny przykład. Wspomina o figurze *Malarza konceptualnego*, który zwykł wykonywać kwadrat na rozmaitym podłożu, nawet na sowieckiej granicy z Polską, ryzykując życie lub więzienie. Raz namalował biały kwadrat podczas pleneru w PGRze Rozkosz: *Malarz przedstawia swój projekt zgromadzonym w świetlicy artystom. Podczas odczytu Restaurator, który właśnie wrócił z nową dostawą Siarkowego, wjechał jednym kołem swojego małego fiata na biały kwadrat. Niby nie zauważył. Tak niechcący. Wiadomo, że zrobił to złośliwie. Malarz konceptualny widział to z okien świetlicy. Jest człowiekiem pogodnym, ale również skrupulatnym i konsekwentnym. Bez jakiegokolwiek mściwej zjadłości, raczej traktując to jako formę „dyskusji” z rzeczywistością, zaraz po odczycie poszedł po kubetek białej farby i precyzyjnie uzupełnił „brakujący” fragment kwadratu na masce i kole samochodu Restauratora*⁸. Jako żywo przypomina się gest Rauschenberga, który rozkładał papier na ulicy, na którym John Cage zostawiał ślady kół samochodu ociekające farbą. Tak oto malarz konceptualny zamienia się w malarza konceptystę,

71 Ibidem, s. 12.

81 W. Bruszewski, *Fotograf*, Kraków 2007, s. 85.

Manzoni the author of certain concepts, such as *Achroms* (the pictures without colour) and his saying that painting is a matter of intellect and the source of it is *disegno*.

There are such formal manipulations, such as the enlarged traces of the brush painted by Roy Lichtenstein or the painting of pigeon droppings by Tadeusz Kantor. Wojciech Bruszewski gives an even more spectacular example. He talks about a *conceptual painter* who used to paint a square on different groundwork, even on the Soviet border with Poland risking his life or prison. Once he painted a white square in the open air at the Rozkosz state farm: *The painter is presenting his project in front of the artists who gathered at the community centre. During his lecture the restaurant manager came with the cheap wine. He drove onto the square with one wheel of his small Fiat. He pretended not to see that. It is clear that he did it maliciously, on purpose. The painter could see the situation from the centre. He is a cheerful man but also very scrupulous and consequent. Without any revenge, treating it rather as a kind of communication with reality, he filled the lacking fragments of his square on the car with white*⁸.

It is similar to the gesture of Rauschenberg, who used to put his paper on the street where John Cage had left the traces of the wheels of his car smeared with paint. So, this way a conceptual painter changes into a conceptist who does not work with conception (the idea as it is, a tautological form of thinking about art) but rather with the technique of wit – a concept, a retort and the point. Today things are trending away from essentialistic formalism. This is due to the belief that the epoch of *sensational art* (the term of Jan Cybis) is over. Direct sensation seems to be a myth. Duchamp wanted to approve that in his programme of anesthesia realized through ready-made objects. But still the Greenberg's sensational (aesthetic) model concerning the reception of art, revitalized by Donald Cuspit in his crusade against post art, does not seem out of date. But if someone wants to defend that model, he should do it in a more intelligent way.

In the nineties we could observe an attempt to present the development of aesthetic thinking, referring to Baumgarten's *ars pulchre cogitandi* – as moving from aesthetic to anaesthetic, referring to Wolfgang Welsch's thesis: *There is no aisthesis without anaisthesis – never in the simplest experience* (*Ästhetisches Denken, 1989*). Welsch's conception of anaesthetic was based on Duchamp's idea of provoking *ready made*. Today postart is often questioned as Kuspit complained in his essay *The End of Art* (2004). Referring his attempt to *cross the aesthetics* we should pay attention to a different aspect of aesthetic thinking. Having given up the idea of crisis, specifically emphasized by Stefan Morawski, we should be able to notice that aesthetics has still got enough power to deal with anaesthetic thinking. Specifically as aestiology. Aesthetics as aestiology would refer to Baumgarten's attempt to define the autonomy of aesthetics in the context of logic by introducing the category of *acutum ingenium* (we can trace the suggestion to combine *ingenium* and *iudicium* since Quintilian). If we assume that logic develops cleverness i.e. the ability to differentiate (*Scharfsinn* – as strong as that of Greenberg's), aesthetics as aestiology should develop that modus of the mind that is called *ingenium, ingenium comparens, ingenium argutum, wit, der Witz* etc. (so postponed by Greenberg). Such a modus was described by Thomas Hobbs,

który operuje już nie tyle koncepcją (ideą jako ideą, tautologiczną formą myślenia o sztuce), lecz raczej techniką dowcipu – conceptem, celną ripostą i pointą. Dziś odwrót od esencjalistycznego formalizmu wydaje się powszechny i jest podyktowany przekonaniem, że epokę *sztuki doznaniowej* (termin Jana Cybisa) mamy już za sobą. Bezpośrednie doznanie zmysłowe wydaje się tylko jednym z mitów, co próbował usankcjonować Duchamp w swym programie anestezji realizowanym przez *ready-mades*. Jednak Greenberga forsowanie doznaniowego (estetycznego) modelu odbioru sztuki – ostatnio rewitalizowanego przez Donalda Kuspita w jego krucjacie przeciwko postsztuce – nie wydaje się zupełnie anachroniczne. Jeśli już ktoś chce bronić tego modelu, to musi zrobić to bardziej inteligentnie.

Otóż w latach 90-tych próbowano przedstawiać rozwój *estetycznego myślenia* - kategorii odwołującej się do Baumgartenowskiej *ars pulchre cogitandi* - jako przejście od estetyki do anestetyki, nawiązując do tezy Wolfganga Welscha: *Nie ma aisthesis bez anaisthesis – ani razu w najprostszym doświadczeniu* (*Ästhetisches Denken*, 1989). Welsch koncepcję anestetyki oparł między innymi na pomysłe Duchampa, którego prowokacja *rzeczy gotowej* znieczuliła na estetyczne walory sztuki. Dziś postsztuka tym fenomenologicznie charakteryzuje się, że nie jesteśmy w stanie powiedzieć, czy to jest sztuka, jak ubolewał Kuspit w *The End of Art* (2004). Odnosząc się do tej próby *przekroczenia estetyki*, należy zwrócić uwagę na inny wymiar estetycznego myślenia. Rezygnując z przepracowanego w poprzednich dekadach toposu kryzysu, u nas szczególnie przez Stefana Morawskiego, trzeba raczej wykazać, że estetyka ma w sobie dość mocy, by uporać się z tym problemem anestetycznego myślenia. Może to uczynić jako asteiologia. Estetyka jako asteiologia odwoływałaby się do Baumgartena próby określenia autonomii estetyki w stosunku do logiki przez wprowadzenie kategorii *acutum ingenium* (już Kwintyliian postulował połączenie *ingenium* i *iudicium*). Jeśli logika kształci bystrość, czyli zdolność rozróżniania (*Scharfsinn* – tak wybujały u Greenberga), to estetyka jako asteiologia powinna głównie rozwijać ten modus umysłu, który nazywano *ingenium*, *ingenium comparans*, *ingenium argutum*, *wit*, *der Witz* etc. - jakże postponowany przez Greenberga). Modus ten był opisywany między innymi przez Thomasa Hobbesa, Johna Locke'a, Christiana Wolffa, Immanuela Kanta, Friedricha Nietzschego czy Sigmunda Freuda, który usiłował przeciwdziałać XIX-wiecznej redukcji dowcipu do komizmu, by odzyskać jego głęboki sens. Dziś estetyk ma do wyboru: albo jałowo dywagować o kryzysie swej dyscypliny lub zamykać się w wieży z kości słoniowej estetyzmu (jak to robił w epoce pop-artu i konceptualizmu Greenberg, a dziś Kuspit) i surowo oceniać prowokacje i skandale postsztuki, albo pójść drogą wyznaczoną przez Kanta w *Anthropologie in pragmatischen Hinsicht* (1798), gdzie ukazał on rolę *dowcipu rezonującego*. Estetyk jako *asteios* (grec. *miejski, wykształcony, obyty w towarzystwie, dowcipny*) nie tylko bada czy ocenia sztukę, dajmy na to estetycznie, lecz wymyśla też uzasadnienia dla wytworów *dowcipu porównującego*, stając się jego adwokatem wobec pedagogicznych zabiegów władzy sądenia. On nie tylko sądzi, lecz poszukuje *asteizmów* (czyli *dowcipów pozbawionych nieokrzęsanego prostactwa*) jako ich współtwórca w tym

John Locke, Christian Wolf, Immanuel Kant, Friedrich Nietzsche or Sigmund Freud, who tried to prevent the XIX century tendency to reduce the wit into comicalness, in order to get back its deep sense. An aesthete nowadays has got the following choice: either discuss the crisis of his discipline or get locked in the ivory tower of aestheticism (as Greenberg used to do in the epoch of pop-art and as Kuspit does nowadays) and severely judge provocations and scandals of post art, or follow the way of Kant stated in *Anthropologie in pragmatischen Hinsicht* (1798), where he described the role of *resonating wit*. An aesthete as *asteios* (Greek – *urban, educated, man of the world, witty*) not only examines and judges art, let's say from the aesthetic point of view but also invents a justification for *comparing wit*, defending it against the pedagogical power of judgement. He not only judges but also looks for *asteism* (i.e. *jokes lacking bare simplicity*) and creates a normative dimension of culture that lets us accept it.

Towards so-called blind painting

Assuming that aesthetics as asteiology has got enough power to deal with the anesthetics of Duchamp, one should point out what Duchamp really did when he suggested a urinal as a *Fountain* or when he painted moustaches on a reproduction of Leonardo's masterpiece. Many critics stated that it was crossing of the boundaries of sensual art and of aesthetics itself. He wanted, in fact, to do this, but he did not really succeed. We must bear in mind that this counter-intuitive provocation of the aesthetic paradigm was based on actively *comparing wit* that makes us see a fountain in the urinal. This I call condensation of wit, as a basic concept of post art. This concept leads to an explosion of the existing formalism, but as such it can be subjected to analysis, particularly when we consider aesthetics inspired by manneristic tradition based on wit. When we look from the perspective of asteiology we can observe a change in the perception of formalism and painting, defined in this context, with the main dogma assuming painting as flat. Greenberg noticed that flatness in painting but in fact he made the painter blind to what is different. Whereas after years, critics such as W.J. T. Mitchell – describe the role of language in the perception of the visual arts; they notice and name the phenomenon that increases contemporary Interpretionism⁹ "blind painting". We have an impression that we know almost everything about the picture before we see the work, that is decisively very conventional and polluted by language. Easy early as 1959 when Jasper Jones wrote *yellow* in the yellow field, *red* in the red one, and then *yellow* on the green field in order to manipulate sensation of sight. Such a practice of generating a picture using a conception or an artistic doctrine or aesthetic ideology (as Greenberg's formalism) where it is possible to create a notion of a picture what in fact impairs the autonomy of the picture in the context of words; it can be seen even by the blind. Rauschenberg, when painting his picture turned with its back towards the viewers commented upon his effects, then took the picture away without showing it, realizing that way the idea of blind painting. Is it so that after having *red Unism in painting* by Strzemiński (Greenberg's style predecessor) we still have to see the Unistic paintings? That are, as I noticed in my text about the *Museum*, educational attempts of the museums.¹⁰ Only pedants want to see these pictures. For the initiated do not give them

V.J.T. Mitchell, *Image and Word and
the Poesy and Blind Painting* 1986,
in Theory 1900 – 1990, ed. Ch.
Olson & P.Wood, Oxford UK 1993
K. Piotrowski *Museum and blind
painting*, Arleon, 2006

agonie dowcipu i władzy sądenia, tworząc normatywny wymiar kultury, bez którego trudno na nią zgodzić się.

Wobec tzw. ślepego malarstwa

Wierząc, że estetyka jako asteiologia ma w sobie dość mocy, by uporać się z anestetyką Duchampa, trzeba wskazać na to, co rzeczywiście dokonał Duchamp, gdy zaproponował pisuar jako *Fontannę* lub gdy namalował wąsy na reprodukcji arcydzieła Leonarda da Vinci. Wielu krytyków uznało, że tym aktem przekroczył tradycję sztuki doznaniowej i samą estetykę. Rzeczywiście usiłował tego dokonać, ale mu to do końca nie udało się. Należy przecież pamiętać, że ta jego kontrintuitywna wobec estetycznego paradygmatu sztuki prowokacja musi zakładać właśnie aktywność *dowcipu porównującego*, który każe nam w pisuarze dostrzegać właśnie jakąś fontannę. I to jest właśnie kondensat dowcipu jako koncept założeniowy postsztuki. Koncept ten prowadzi do eksplozji dotychczasowego formalizmu, ale jako taki może być nadal przedmiotem estetycznych analiz, szczególnie na gruncie estetyki inspirowanej tradycją manierystyczną skupioną na dowcipie. W perspektywie asteiologii zmienia się zatem również samo rozumienie formalizmu i definiowanego w jego kontekście malarstwa wraz z naczelnym dogmatem *płaskości* jako jego cechy konstytutywnej. Greenberg tę płaskość (*flattness*) jakoby zobaczył w malarstwie, a de facto uczynił malarza ślepy m na to, co inne. Tymczasem po latach krytyka – jak choćby W. J. T. Mitchell – opisująca rolę języka w percepcji sztuk wizualnych, zauważyła i nazwała ten fenomen mianem *ślepego malarstwa (blind painting)*, który wzmaga współczesny interpretacjonizm⁹. Sprawia on wrażenie, że wiemy wszystko, co istotne o obrazie, zanim ujrzymy sam obraz, który jest niechybnie konwencjonalny i skażony przez język. Już w 1959 roku Jasper Johns pisał *żółty* w miejscu żółtym, *czerwony* w czerwonym polu, zaś później *żółty* na zielonym polu, manipulując doznaniem wzrokowym. Praktyka generowania obrazu przez koncepcję czy doktrynę artystyczną lub estetyczną ideologię (choćby przez formalizm Greenberga), w ramach której dopiero możliwe jest p o j ę c i e obrazu, co de facto podważa jego autonomię wobec słowa (tekstu), sprawia, że obraz – paradoksalnie - jest poniekąd dostępny również niewidomym. Rauschenberg, gdy malował obraz odwrócony blejtrmem do widowni, wcielił w życie zasadę tzw. ślepego malarstwa, ponieważ zarazem komentował efekty malowania. Widzowie słyszeli wszystko o obrazie, co potrzeba, a artysta po prostu zabrał dzieło, nie pokazując go. Czyż po lekturze *Unizmu w malarstwie* Strzemińskiego, tego prekursora formalizmu w stylu Greenberga, musimy widzieć jeszcze unistyczne obrazy? Na tym polega – jak zauważyłem w tekście o *Muzeum* Kuskowskiego – paradoks edukacyjnych zapędów muzeum¹⁰. Tylko pedanci chcą te obrazy jeszcze oglądać. Dla wtajemniczonych nie jest potrzebny nawet rzut oka, bowiem wiedzą z lektury, że chodzi przecież o doświadczenie jedności czasoprzestrzennej podyktowanej *danymi przyrodzonymi* malarskiego obrazu, zdefiniowanego jako płaskie, pozbawione napięć (kontrastów) prostokątne płótno. Jedynie takie koncyrowanie dziś malarstwa, które wysuwa na plan pierwszy zaskoczenie

9| W. J. T. Mitchell, „Image and Word” and „Mute Poesy and Blind Painting” (1986), [w:] *Art in Theory 1900 – 1990*, ed. Ch. Harrison & P. Wood, Oxford UK 1993, s. 1106 – 1111.

10| K. Piotrowski, *Muzeum a ślepe malarstwo*, „Arteon” 2006, nr 1 (69), s. 20 – 21.

even a glance, for they know from reading, that what is essential is experiencing the unity of time and space resulting from the

innate data of the painting, defined as flat, lacking tension (contrast) rectangular canvas. Only a conception that introduces surprise and dazzlement i.e. the aesthetic effects of an effective use of the technique of wit can break through the impasse of *blind painting*.

Kuskowski understands that paradox of *blind painting* very well; he is also conscious of the primacy of concept or wit, where language plays an essential role – live speech reaches the very *ingenium* when competing at the agora. Some critics define Kuskowski as *conceptual painter*. I prefer to call him conceptist rather than conceptualist. When he engages in a game with the identity of a painter, he does it both as painter and as an *asteios* the enemy of painting and also his best friend (referring to the brilliant concept of Jörg Immendorff who had to solve a similar dilemma, namely - is there any sense in painting in the epoch of Beuys?).

In his last exhibition *Pictures of Art* at the Gallery XX1 (April – May 2008) we can see the inner dichotomy of the painter's concept (it relates to a whole group of brilliant painters, from Tomasz Ciecierski to Rafał Bujnowski - just to mention those who practice astatic formalism). Kuskowski presents the situation of painting in a model way, because his formal provocations are pictures designed to offend painting formalism. We can read the title of the exhibition literally and find a real equivalent in about 20 pictures, about 2 meters high. Such an understanding of the title is a kind of striking tautology that suggests that we deal with the substitutes, artifacts of post art rather than with real pictures. Kuskowski likes such provocations and works of unclear status. We could see a few proposals of this kind such as *Club Colours*, *The Museum*, *Feast of Painting* or *The Battle of Grunwald*. A kind of introduction can be the utterance of the artist: *The book about paintings that becomes a painting is according to me a contrary situation. It is my game with the painting and with the viewer. I say: consider if these paintings can replace the books? Do you buy books in order to put them on the shelves?*¹¹ And all the aestheticism of this album like the presentation of the pictures of art that become the art itself is not able to suppress the anger that arise due to the condition of that *blind painting*.

Nowadays it is not the sculptor within a painter who is his best enemy, i.e. the best friend, as thought Immendorf (who died in May 2007). So, who offends whom and how (in Polish word "obrazy" has two meanings: pictures and offending – translator's note). This question gets to the core of our issue, that is, what is astatic formalism like and what is the leading role of wit in contemporary art. The form has always been a synonym of stabilization and order. The form is always at the back of wit and the power of judgement; it backs up what represents the tribunal, what is the essence of order, the rules, high values, and all the features of the spirit (for Cicero *religio* meant feeling the form, Kuskowski does not care for religion!). An inclination to aesthetic form can be called tropism, as Greenberg wanted, but its activity we can find, as Kuskowski showed a few years ago in *Club Colours*, even in brutal football fans' community. They also have their feeling of harmony, we can observe the beauty of their badges and their scarves (a

¹¹ Krzysztof Cichoń talks to Kamil Kuskowski

i olśnienie, czyli estetyczne efekty dobrze wykorzystanej techniki dowcipu, może przełamać ten impas *ślepego malarstwa*.

Kuskowski dobrze rozumie ten paradoks *ślepego malarstwa* i będący jego następstwem współczesny prymat konceptu czy dowcipu, którego żywiołem jest i zawsze był język - żywa mowa osiągająca szczyty *ingenium* w rywalizacji na agorze. Niektórzy krytycy nazywają Kuskowskiego *konceptualnym malarzem*, ja zaś wolę nazywać go nie konceptualistą, lecz konceptystą. Jeśli już podejmuje grę z tożsamością malarza, to czyni to jako malarz i zarazem *asteios*, w którym kryje się wróg malarstwa, będący jego największym przyjacielem (by nawiązać do błyskotliwego konceptu Jörga Immendorffa, który musiał rozwiązać podobny dylemat, mianowicie czy w epoce Beuysa malowanie ma jeszcze jakkolwiek sens?).

Choćby w jego ostatniej wystawie *Obrazy sztuki* w Galerii XX1 (kwiecień - maj 2008) ujawnia się ta założona z góry dwuznaczność konceptu malarza jako praktykującego to wewnętrzne poróżnienie (a jest ono udziałem całej plejady świetnych malarzy, od Tomasza Ciecierskiego po Rafała Bujnowskiego, by wymienić tych, którzy szczególnie praktykują asteiczny formalizm). Kuskowski tę sytuację malarstwa pokazuje dziś w sposób modelowy, gdyż jego formalne prowokacje są obrazami mającymi rzeczywiście obrażać malarski formalizm. Możemy bowiem odczytać tytuł *Obrazy sztuki* literalnie i odnaleźć w galerii jego realny odpowiednik w ponad 20 płótnach wysokości około dwóch metrów. Takie odczytanie tytułu funduje tautologię, która poraża swą oczywistością, gdyby nie ta niebanalna prowokacja truizmem, każąca się domyślać, że de facto nie mamy tu do czynienia z obrazami sztuki, lecz z ich substytutami jako już artefaktami postsztuki. Kuskowski lubi takie zaczepki i dzieła o niejasnym statusie. Mieliśmy już kilka tego typu propozycji w ostatnich latach, by wspomnieć *Barwy klubowe*, *Muzeum*, *Uctę malarstwa* czy *Bitwę pod Grunwaldem*. Wstępem niech będzie ta oto wypowiedź artysty: *Książka o obrazach, która staje się obrazem to, moim zdaniem, bardzo przekorna sytuacja. To jest ta moja gra z obrazem i widzem. Mówię: zastanówcie się, czy te obrazy zastępują wam książki? Czy kupujecie książki tylko po to, by je postawić na półce?*¹¹ I cały estetyzm tego albumowego eksponowania obrazów sztuki, które samo staje się innym obrazem sztuki, nie jest w stanie stłumić gniewu, jaki może obudzić w artyście ten stan rzeczy *ślepego malarstwa*.

Dziś to nie rzeźbiarz w malarzu jest jego najlepszym wrogiem, czyli jego najlepszym przyjacielem, jak sądził niegdyś zmarły w maju 2007 roku Immendorff. A zatem kto, jak, czym i kogo obraża - i jakimi *obrazami sztuki*? Pytaniem tym docieramy do sedna naszego zagadnienia, jakim jest asteiczny formalizm wraz z wiodącą pozycją dowcipu we współczesnej sztuce. Forma zawsze była synonimem stabilizacji i porządku. Forma zawsze sytuuje się w agonie dowcipu i władzy sądenia po stronie tego, co reprezentuje trybunał, co ucieleśnia porządek, znajomość zasad, wysokie wartości i wszelkie przymioty ducha (dla Cycerona *religio* to zmysł formy, a Kuskowski jest z religią na bakier!). Popęd do estetycznie ujętej formy, jest rzeczywiście tropizmem, jak chciał Greenberg, a aktywność

11| Z Kamilem Kuskowskim rozmawia
Krzysztof Cichoń, op. cit., s. 9.

similar approach was that of Plotynus who fought the conception of beauty and harmony, referring to the cooperation of criminals). One must learn to appreciate wit in order to understand that ascetic formalism of Kuskowski, who transmits the shabby subculture and its club colours into the area of high art, to surprise us and excite us with that *blind painting*. Or, when the viewers are to contemplate the albums about prodigious painters instead of the paintings, *Feast of Painting* at the Atlas Szuki Gallery (2007). There is something deep and solemn, a kind of nostalgia for the lost innocence of old great sensational art, where artistry could be seen in simple judgements. Kuskowski shows that an artist nowadays is able to get to *aisthesis* the primeval matter of art only by concept or wit that can unite this what is sensual with this what is conceptual.

Despite the anesthesia of Duchamp, Kuskowski is still drawn by a strong tropism – towards aesthetic values. But before he gets to pure sensuality it is influenced by *ingenium comparens*, i.e. that framing of language, that sophisticated, witty culture, where information is condensed by wit - urban, educated and subtle, created by many centuries of work based on museum education and masterpieces. But still, wit tries to fight with wit – this way Kuskowski makes fun of Jan Matejko's composing technique. In his *Battle of Grunwald* we can trace the technique of wit based on condensation. The formalism of Matejko seems to be very serious but when we look at it from our perspective we can find it rather naive and funny. Kuskowski discovers in that patriotic canvas a kind of hidden source of comicalness, and his ascetic formalism is able to show us and use this. So, he arranges an entrance into Matejko's picture, making this fresco lively with the help of music composed to the film of Aleksander Ford *The Teutonic Knights*. Painting becomes not only theatrical, it becomes a parody of a radio broadcast, as Rausenberg used to do when he presented only the soundtrack of strokes of the brush against the canvas.

A pragmatic person may ask: What is this for? Why this wit and teasing the old masters? Why this mocking sophistication and this ascetic formalism? The answer seems to be simple. But in order to avoid banality let us come back to Greenberg once more, who now seems to be a ridiculous personage where his profile of modernism resembles the section across the *Battle of Grunwald*. Paraphrasing Kuskowski's question we can inquire: where is Greenberg in this battle of modernism and formalism? Where is his place and position?

The attitude of Greenberg as a teacher of painting is as impossible as Matejko's attitude. Both of them want to be in the middle of a stormy event on the one hand and on the other hand they would like to contemplate it. They want to experience the very truth and at the same time they would like to have aesthetic value, a flat surface. They would like to judge things soundly, differentiate them and compose but they behave like those who frame the pictures without any interest realizing somebody's order. Both Greenberg and Matejko perceive the turmoil, excitement, fear, surprising figures and poses, so to say the craziness of the fight but they see it through their minds, where everything remains flat and orderly. Their position is as illusive as the picture of painting they suggest: *It was then*, writes Dziamski, *in the mid- sixties, when the picture of Greenberg as a critic who understands nothing started to appear. In John*

jego odnajdujemy, co z przekorą pokazał kilka lat temu Kuskowski w *Barwach klubowych*, nawet u brutalnych kiboli. Oni też mają swoje poczucie harmonii, co widzimy w geometrycznym pięknie ich proporców i szalików (czyż nie podobnie zwalczał koncepcję piękna jako harmonii Plotyn, wspominając o pięknym współdziałaniu przestępców?). Trzeba nauczyć się doceniać dowcip, by zrozumieć ten asteiczny formalizm Kuskowskiego, który przenosi tę twórczość podnieconej głupio subkultury i jej barwy klubowe w obszar wysokiej sztuki, by nas zaskoczyć i podniecić tym *ślepy malarstwem*. Albo gdy zamiast obrazów widzowie mają kontemplować oprawione w złote ramy grzbiety albumów poświęconych twórczości genialnych malarzy w *Uczcie malarstwa* w Atlasie Sztuki (2007). W tym działaniu kryje się głęboka i poważna nuta – nostalgia za utraconą niewinnością dawnej, wielkiej sztuki doznaniowej, gdy artyzm objawiał się w prostych sądach. Kuskowski pokazuje, że dziś artysta nie jest już w stanie dotrzeć do *aisthesis* jako źródłowej materii sztuki inaczej niż przez koncept czy dowcip, który jednoczy to, co zmysłowe z tym, co pojęciowe.

Mimo Duchampowskiej anestezji nadal powoduje nim silny tropizm w tym właśnie kierunku – ku estetycznym wartościom. Ale zanim do czystej zmysłowości dotrze, już zostaje ona poddana spontanicznej aktywności *ingenium comparans*, czyli owemu językowemu ramowaniu wyrafinowanej dowcipnej kultury w tym akcie kondensowania informacji przez dowcip, który jest właśnie miejski, wykształcony, obyty w towarzystwie, wyrafinowany i uformowany przez wielowiekową pracę muzealnego kształcenia i prymat arcydzieł. A jednak, dowcip usiłuje walczyć z dowcipem tak, jak Kuskowski ośmiesza technikę komponowania Jana Matejki, który w *Bitwie pod Grunwaldem* dał upust właśnie technice dowcipu, skoro jej istotą jest kondensacja. Chociaż formalizm Matejki wydaje się nadzwyczaj poważny, to z dzisiejszej perspektywy budzi uśmiech z powodu swej naiwności. Kuskowski nawet odkrywa w tym patriotycznym obrazie jakieś utajone źródło komizmu, które jego asteiczny formalizm zdolny jest dziś nam wskazać i eksploatować. Inscenizuje więc wejście w obraz Matejki, reanimując ten fresk z pomocą ścieżki dźwiękowej filmu *Krzyżacy* Aleksandra Forda. Malarstwo staje się więc bardziej niż teatralne – staje się parodią słuchowiska radiowego, jak niegdyś u Rauschenberga, który widzom udostępniał tylko transmisję dźwiękową uderzeń pędzla o płótno.

Ktoś pragmatyczny zapyta: i po co to wszystko? Po co to dowcipkowanie i dokuczanie starym mistrzom? Po co ta cała ośmieszająca sofistyka i cały ten asteiczny formalizm? Odpowiedź wydaje się prosta. Lecz by nie była zbyt banalna, sięgnijmy raz jeszcze do Greenberga, który wydaje się po tej lekturze osobistością dość zabawną i w końcu mało poważną, skoro jego przekrój przez modernizm przypomina cięcie przez *Bitwę pod Grunwaldem*. Parafrazując bowiem pytanie Kuskowskiego, możemy dociekać: gdzie właściwie w tej bitwie o modernizm i jego formalizm ulokował się Greenberg? W jakim miejscu i w jakiej pozycji usadowił się? Postawa Greenberga jako nauczyciela malarstwa jest tak samo niemożliwa, jak postawa Matejki. Obaj chcą być w samym środku burzliwego wydarzenia, a zarazem je kontemplować. Chcą doświadczać głębi prawdy, a równocześnie w punkcie wyjścia

Latham's classes the students used to chew pages taken out of Greenberg's book and put the pulp into the jars –the students were supposed not to know what they were chewing.¹²

Therefore, asteic formalism is born out of illusion, of such flat formalism, and there has been evidence for this in the history of the art of the XX century. *We have enough* – wrote Tristan Tzara – *of those Cubistic and Futuristic academies: those laboratories of normal and formal ideas.*¹³ Asteic formalism – not only in Kuskowski's painting - assumes formalism as far as its resonance requires form (substantial, organic, social, aesthetic or painting etc.) that can be the basis for wit to try its condensed and explosive power.

12| G. Dzlamski *Clement Greenberg: Defence of modernism*

13| T.Tzara *Dada- Manifest*, 1918, R. Huelsenbeck *Dada. Eine literarische Dokumentation*, Rowohlt's Enzyklopädie, Reinbek bei Hamburg, 1987

pragną ją estetyzować jako płaską powierzchnię. Chcieliby oni wydarzenie adekwatnie osądzić, bystro rzeczy rozróżnić i odpowiednio zakomponować, gdy tymczasem zachowują się jak ramiarze, którzy realizują cudze zlecenie i mało ich obchodzi obraz, którym się zajmują. Greenberg i Matejko postrzegają bowiem zgiełk, podniecenie, strach, zaskakujące figury i pozy, słowem istne szaleństwo walki, lecz widzą ją wyłącznie przez pryzmat swego umysłu, w którym wszystko pozostaje płaskie i w należyтым porządku. Ich pozycja jest tak samo iluzją, jak obraz malarstwa, który nam proponują: *To wówczas, – pisze Dziamski – w połowie lat 60., zaczął się rodzić obraz Greenberga jako krytyka, który niczego już nie rozumie. Na zajęciach Johna Lathama studenci przeżywali wyrwane kartki z książki Greenberga „Art and Culture” i zamienione w papkę pakowali do słoików – studenci mieli podobno nie wiedzieć, co przeżywają*¹².

Tak więc asteiczny formalizm rodzi się z iluzji takiego płaskiego formalizmu i mamy to dobrze udokumentowane w dziejach sztuki XX wieku. *Dosyć mamy – pisał Tristan Tzara – akademii kubistycznych i futurystycznych: tych laboratoriów normalnych idei formalnych*¹³. Asteiczny formalizm – nie tylko w malarstwie Kuskowskiego - zakłada formalizm o tyle, o ile jego rezonowanie potrzebuje formy (substancjalnej, organicznej, społecznej, estetycznej czy wreszcie malarskiej etc.), na której dowcip może wypróbować swą kondensującą, ale i eksplozywną moc.

12| G. Dziamski, *Clement Greenberg: Obrona modernizmu*, op. cit., s. IX.

13| T. Tzara, *Dada-Manifest* (1918), [w:] R. Huelsenbeck (Hg.), *Dada. Eine literarische Dokumentation*, Rowohlt's Enzyklopädie, Reinbek bei Hamburg 1987, s. 51 – 58, s. 53

Będzie tu mowa o rozprawianiu, w trzech znaczeniach tego słowa, o potrójnym rozprawianiu, będącym strategią Kamila Kuskowskiego w grze, w której sztuka, chcąc nie chcąc, musi uczestniczyć, czy raczej, w którą została wciągnięta z racji tego, co jest jej najwłaściwszym medium. Właściwie należałoby mówić grach lub bardziej złowrogo o grach wojennych, a ściślej o grach w wojnach o obrazy. A w istocie nie ma innych wojen, niezależnie od tego, jakie ofiary w nich padają, gdyż, jak się wydaje, każdy konflikt jest przede wszystkim konfliktem o obrazy, zanim stanie się każdym innym.

Bruno Latour zauważył, że dynamika historii zarówno nauki, jak i religii oraz sztuki jest określona przez coś, co można by nazwać sprzecznością obrazową. Ta sprzeczność w paradoksalny sposób sprzega ze sobą przeciwieństwa: najgłębszy kult obrazów (reprezentacji faktów w nauce, religijnych ikon, artystycznych wizerunków) i najgorętszą pasję ich niszczenia. Namiętny i intymny stosunek do obrazu łączy ze sobą bałwochwalstwo i obrazoburstwo, czyniąc z nich dwie strony tego samego medalu. To powiązanie nazywa Latour słowem *iconoclash*, które z braku lepszych możliwości można przetłumaczyć jako *ikonoklincz* (niech klincz — w terminologii bokserskiej: chwyt kłamrowy — stanowi tu eufemizm dla wszelkich konfliktów czy zwarć, wynikających ze zbyt ścisłego połączenia przeciwstawnych biegunów). W jego założeniu jest to krytyczne pojęcie, które ma stworzyć teoretyczne podstawy umożliwiające przekroczenie opozycji ikonolatrii i ikonoklazmu — tak aby skanalizować energię, wytwarzaną przez napięcie między tymi biegunami. Najprościej rzecz ujmując, Latour proponuje, aby zastąpić niszczące zwarcia, spowodowane nadmiernym wzrostem napięcia, stałym przepływem.

Taka regulacja napięcia, przez swoiste upłynnianie nadwyżek energii, wymaga jednak ingerencji w jedną z podstaw naszej kultury. Latour przedstawił swoją koncepcję w wielkiej wystawie oraz opasłym tomie, które przygotował wraz z Peterem Weiblem pt. *Iconoclash: Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art (Ikonoklincz. Poza wojny obrazowe w nauce, religii i sztuce)*¹, przedstawiając w nich szeroką panoramę historycznych i współczesnych konfliktów o obrazy. We wprowadzeniu postuluje radykalne przededefiniowanie jednego z dziesięciu przykazań.

Jeśli, jak zauważa Jacques Lacan, właśnie ustanowiony Prawem zakaz wyzwala pożądanie (obietując rozkosz osiągniętą przez jego przekroczenia)², to oczywiście Drugie Przykazanie rozpala pasję, które co jakiś czas zostają wyładowane w parkosyzmach ikonoklazmu. Ustanowienie zakazu obrazu, przekształca go w przedmiot pożądania — ta dialektyka warunkuje wzajemne sprzężenie ikonolatrii i ikonoklazmu oraz to, że jedno podszywa drugie. Czy kult jednych obrazów nie wywołuje jednocześnie chęci niszczenia innych obrazów? I odwrotnie czy, jak podkreśla Latour, po każdym ataku na obrazy nie następuje jeszcze silniejszy kult szczątków zniszczonych ikon lub też nie

1] *Iconoclash: Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*, red. Bruno Latour, Peter Weibel, ZKM – MIT Press, Karlsruhe – Cambridge – London 2002.

2] Lacan powołuje się na Św. Pawła. Por. *Le Séminar de Jacques Lacan. Livre VII: L'éthique de la psychanalyse, 1959-1960*, red. Jacques-Alain Miller, Paris 1986.

The focus of this essay is the intersection of three words that name Kamil Kuskowski's strategy in a game in which art, like it or not, must participate, or rather, into which it has been drawn as a result of what medium is most appropriate to it. It would really be more accurate to speak of games or more ominously war games, and more precisely, games in a war about images. Essentially, there are no other wars, regardless of who falls victim to them, as it seems that every conflict is first and foremost a conflict over images before it becomes any other kind.

Bruno Latour noted that the dynamics of both history and science, as well as of religion and art, are determined by something we can call image contradiction. This contradiction is linked paradoxically to its antitheses: a deep-seated cult of images (of the representation of facts in science, religious icons, artistic images) and a heated passion for their destruction. Such a passionate and intimate relation to the image is bound to idolatry and iconoclasm, making them two sides of the same coin, is named by Latour an *iconoclash*. It is in principle a critical term that provides a theoretical foundation allowing for a transgression of the opposition between iconolatry and iconoclasm — in order to channel the energy created by the tension between these poles. In short, Latour proposes replacing the destructive clashes that result from excessively high tensions with constant flows.

However, this regulation of tension through a fluidization of excess energy requires intervention into one of the pillars of our culture. Latour first presented his concept at a major exhibition and later in a thick volume he wrote with Peter Weible, entitled *Iconoclash: Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*¹, which provides a broad panorama of historical and contemporary conflicts about images. In the introduction, he offers a radical definition of one of the Ten Commandments.

If, as Jacques Lacan has observed, the establishment of prohibition through the Law is what triggers desire (offering the pleasure obtained from its transgression)², it is obviously the Second Commandment that excites the passion released every so often in paroxysms of iconoclasm. Establishing a prohibition against the image transforms it into an object of desire — this dialectic conditions the mutual tension between iconolatry and iconoclasm, as well as the fact that one reinforces the other. Does the cult of one set of images not simultaneously evoke a desire to destroy other images? And, conversely, is not every attack on an image followed, as Latour emphasizes, by an even stronger cult of the remnant of the destroyed icon, or do new icons not appear? According to him, this is all the result of a misunderstanding — throughout the history of our civilization the Second Commandment has been misunderstood. Latour reformulates the Commandment to how it was proclaimed by Moses to the people of Israel (rather than how it is found in the Catechism of the Catholic Church): "Thou shalt not make unto thee any graven image, or any likeness of any thing that is in heaven above, or that is in the earth beneath, or that is in the water under the earth." According to him, it should be understood as: "Thou shall not freeze-frame any graven image."³

1] *Iconoclash: Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*, ed. Bruno Latour, Peter Weible, ZKM – MIT Press, Karlsruhe – Cambridge – London 2002.

2] Lacan refers to St. Paul. Cf. *Le Séminaire de Jacques Lacan. Livre VII: L'éthique de la psychanalyse, 1959-1960*, ed. Jacques-Alain Miller, Paris 1986.

3] Bruno Latour, *What is iconoclash? Or Is There a World beyond the Image Wars*, in: *Iconoclash*, op. cit., p. 37.

pojawiają się nowe ikony? Jego zdaniem wszystko to wynika z nieporozumienia — przez całą historię naszej cywilizacji drugie przykazanie rozumiane było błędnie. Latour przeformułowuje Przykazanie w brzmieniu, jakie zostało obwieszczane przez Mojżesza ludowi Izraela (nie zaś tym, jakie znajduje się w Katechizmie Kościoła Katolickiego): „Nie uczynisz sobie obrazu rytego ani żadnej podobizny tego, co jest na niebie w górze i co na ziemi nisko, ani z tych rzeczy, które są w wodach pod ziemią.” Według niego powinno się je rozumieć: „Nie uczynisz stop-klatki dla żadnego rytego obrazu. (*Thou shall not freeze-frame any graven image*)³.”

Rozwiązanie Latoura nie idzie zatem najprostszą drogą zniesienia zakazu zapewne z dwóch powodów. Po pierwsze dlatego, że został on już dawno ominięty — prawo jest w mocy, ale musimy mu być nieposłuszni (Lacan pisze „Innymi słowy spędzamy czas łamiąc dziesięć przykazań i to dlatego społeczeństwo jest możliwe.”⁴), a po drugie, że oznaczałoby to całkowite pozbawienie obrazów ich mocy, skoro to zakaz obrazowania rozpala namiętność do obrazów niezależnie od tego czy *-chwalczą* czy *-burczą*. Latour proponuje raczej zakaz unieruchomiania obrazu, gdyż unieruchomienie, które zawsze dokonuje się przez pochwylenie w kadr lub oprawienie w ramy, umożliwia przekształcenie obrazu w ikonę, idola lub fetysz. To ono przekształca obraz w przedmiot bałwochwalstwa. Odwołując się do możliwości współczesnych technologii, postuluje on wydanie obrazu na przepływy (elektryczne, informacyjne, towarowe), całkowite zanurzenie w płynności znamionującej aktualną kulturę. Jedyne sposoby, żeby zawiesić naprzemienne ataki ikonolatrii i ikonoklazmu polega zatem według Latoura na zwiększeniu mediacji, zwielokrotnieniu pośredników, nasileniu połączeń między obrazami, nasileniu płynności. Wówczas żaden obraz nie może zostać wybrany i przekształcony w ikonę, idola, czy fetysz, żaden poszczególny obraz nie może być darzony kultem. Jednocześnie staje się niemożliwe zniszczenie jakiegokolwiek obrazu, z natury przepływu wynika bowiem jego całkowita nietrwałość. Każdy kult jakiegokolwiek poszczególnego obrazu zostałaby więc zalany przez obrazowy potop. W rezultacie powstałaby swoistego rodzaju *inna* ikonofilia, ikonofilia bez ikon, idoli, fetyszy, ikonofilia obrazowego przepływu.

Ma to daleko idące konsekwencje dla owych trzech domen, które zostały wskazane jako pola obrazowych konfliktów — nauki, religii i sztuki. Latour podkreśla, że „sztuka nie może zostać ocalona” z tego wszechogarniającego potopu obrazów, gdyż to, na czym się ona opiera to „zatrzymany obraz, wyodrębniony z przepływu” — przez wszystkie znane techniki kadrowania, obramiania, będące punktem odniesienia dla każdej kompozycji czy artystycznego działania⁵. Poddanie artystycznego obrazu przepływowi, zniesienie kadru, zdemontowanie obramienia jest konsekwencją, jaką musi ponieść sztuka, gdy przedefiniowane zostaje Drugie Przykazanie. Tylko to może bowiem zagwarantować, iż obrazy nie będą odsyłać nie do czegoś poza, ponad czy pod nimi, lecz tylko do innych obrazów, z którymi zlane są w nieprzerwanym przepływie — uchylona zostanie zatem zasada transcendentnej referencji obrazu (która jest kluczowa dla zasady malarstwa), na rzecz immanentnej referencji w przepływie⁶.

31 Bruno Latour, *What is iconoclasm? Or Is There a World beyond the Image Wars*, w: *Iconoclasm...*, dz. cyt., s. 37.

41 *Le Séminar de Jacques Lacan. Livre VII: L'éthique de la psychanalyse, 1959-1960*, red. Jacques-Alain Miller, Paris 1986, s. 84.

51 Latour, *What is iconoclasm?*, dz. cyt., s. 36.

61 Tamże, s. 32.

Latour's solution therefore presumably does not lead directly to the lifting of the prohibition for two reasons. First, because it was side-stepped long ago — the law is in force, but we have to disobey it (Lacan writes, "In other words, we spend our time breaking the Ten Commandments, and that is why society is possible."⁴), and second, because it would mean depriving images of their power, since the prohibition against creating images excites a passion for images regardless of whether they *venerate* or *destroy*. Instead, Latour proposes a prohibition against freezing the image, since its immobilization, which is always achieved by capturing it within a frame or setting it in a frame, allows the image to become an icon, an idol, or a fetish. It changes the image into an object of idolatry. Alluding to the possibilities of modern technology, he suggests issuing images in currents (electrical, informational, commercial), a total immersion in the fluidity indicative of culture today. The only means of halting the alternating attacks of iconolatry and iconoclasm is, according to Latour, an increase in mediation, a multiplication of mediators, a strengthening of the links between images, and an intensification of fluidity. Then no image could be chosen and transformed into an icon, idol, or fetish, no particular image may be granted cult status. At the same time, it would become impossible to destroy any image, since by its very nature a flow results from its absolute transience. Any cult of a particular image would therefore be flooded by a deluge of images. As a result, a type of *other* iconophilia would arise, an iconophilia without icons, idols, and fetishes, an iconophilia of a flow of images.

This has far-reaching consequences for the three domains that have been indicated as realms of image conflicts — science, religion, and art. Latour emphasizes that "art is not to be redeemed" from this all-encompassing flood of images, since it is based on the "frozen image, extracted from the flow" — by means of all known framing techniques, which is a point of reference for every composition or artistic activity⁵. Subjecting the artistic image to the flow, the elimination or removal of the frame, is a consequence that art must bear when the Second Commandment is reinterpreted. Only this guarantees that images will not refer to something that is not beyond, above or below them, but instead only to other images, which are drenched in an incessant flow — the principle of the image's transcendental reference (which is key to the principles of painting) will therefore be abandoned in favor of the immanent reference of the flow⁶.

What has been described here is an alternative to which art had to respond: either participate in iconoclinch — contribute to and intensify image conflicts, but also fall victim to them, or dissolve into a flood of images freed of frames. Faced with such an alternative, Kuskowski's strategy is particularly crafty — avoiding, on the one hand, iconoclinch, and on the other, debating, his use of which is not based on simply eliminating or destroying the frame. Kuskowski engages in a complicated game, a strategic game that can be described with the help of the three words deframing, disposing of, *debating* that are strictly interwoven in his practice.

4| *The Seminar of Jacques Lacan, Book VII: Ethics of psychoanalysis 1959-1960*, ed. Jacques-Alain Miller, trans. Dennis Porter, W. W. Norton & Co, New York - London 1992 (1997), p. 69.

5| Latour, *What is iconoclasm?*, op. cit., p. 36.

6| *Ibid.*, p. 32.

Zarysowana jest tu zatem alternatywa, wobec której sztuka musiałaby się opowiedzieć: albo uczestniczyć w ikonoklinczu — współtworzyć i nasilać obrazowe konflikty, ale też padać ich ofiarą, albo rozpląnąć się w potopie obrazów rozprawionych z ram i kadrów. Wobec takiej alternatywy strategia Kuskowskiego jest niezwykle przebiegła — z jednej strony bowiem wymyka się ikonoklinczowi, a z drugiej rozprawianie, które jest stosowane nie polega na prostym wyjęciu z kadru czy ramy, na zniszczeniu oprawy. Kuskowski podejmuje złożoną grę, grę strategiczną, którą można opisać przy pomocy słowa *rozprawiać* w jego trzech znaczeniach.

1. Rozprawianie...

Najpierw jest to rozprawianie obrazu, które stawia kwestię, którą za Jacquesem Derridą można nazwać *parergonem*⁷. Jest to kwestia o tyle kluczowa, że to w oparciu o koncepcję *parergonu* można podjąć próbę stworzenia kontrpropozycji wobec głosu Latoura, podjąć próbę „ocalenia” sztuki przed upłynnieniem w obrazowym potopie, ale nie przez podtrzymanie jej statusu ikony, idola czy fetysza, lecz przez przekształcenie obrazu w kwestię polemiczną, przekształcenie dzieła sztuki w *rzecz pospolitą*.

Obramienie, *parergon*, jest w założeniu całkowicie zewnętrzne wobec dzieła sztuki, *ergonu* — jest „nadmiarem, uzupełnieniem, dodatkiem, suplementem”, jest poza dziełem, ale jednocześnie jest z nim ściśle związane. Jak pokazuje Derrida bez obramienia dzieło nie mogłoby się ukonstytuować.⁸ Jednocześnie podkreśla on konieczność, a zarazem niemożność oddzielenia. *Parergonem* dla obrazów są ramy: „nie dlatego, że się oddzielają, lecz wręcz przeciwnie — dlatego, że oddzielają się z większym trudem, a przede wszystkim, że bez ich *quasi*-oddzielenia się, wewnątrz dzieła pojawiłyby się brak albo też by się nie pojawił, co w wypadku braku wychodzi na jedno. To, co czyni z nich *parergony*, nie sprowadza się do ich zewnętrzności jako tego, co przydane dziełu, ale stanowi strukturalny związek wewnętrzny, który przywiązuje je do braku, usytuowanego wewnątrz *ergonu*. I to właśnie ten brak byłby konstytutywny dla jedności tegoż *ergonu*.”⁹

Zwróćmy uwagę na dosyć dziwne sformułowanie rzucone przez Derridę mimochodem, nieco pośpiesznie, aby nie wyskoczyło z niego przyczajone w nim widmo sprzeczności: „bez ich *quasi*-oddzielenia się, wewnątrz dzieła pojawiłyby się brak albo też by się nie pojawił, co w wypadku braku wychodzi na jedno.” Brak jest zatem konstytutywny, choć wcale nie musi się pojawić, co więcej nie ma to żadnego znaczenia — to raczej obramienie wytwarza złudzenie braku w dziele, by ramy mogły funkcjonować jako to, co gwarantuje dziełu odzyskanie pełni. Obramienie wprowadza brak, aby ustanowić swoją konieczność. Lub inaczej obramienie w realny sposób wprowadza brak w dzieło, gdyż odcina materializowany w nim obraz od przestrzeni i czasu, od otoczenia, w którym wszystko płynie i ulega zmianie.¹⁰ W każdym obrazie przekształconym w dzieło brakuje zatem tego, co znalazło się poza ramą czy poza kadrem — odciętej części obrazu, wyobrażenia, rzeczywistości. Rama zastępując to, co utracone stwarza pozór pełni, ale jednocześnie, co potwierdzałoby rozpoznanie

71 Jacques Derrida, *Prawda w malarstwie*, przeł. Małgorzata Kwietniewska, słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2003.

81 Tamże, s. 68.

91 Tamże, s. 71.

101 Odwołuję się tu do rozważań Metza o funkcji kadrowania w fotografii. Christian Metz, *Photography and Fetish*, w: *Overexposed: Essays on Contemporary Photography*, red. Carol Squiers, The New Press, New York 1999.

First, there is deframing of the painting, which poses a question that one can call, following Jacques Derrida, *parergon*⁷. This is a matter so crucial that on the basis of the concept of *parergon* one can attempt to create a counter-proposal to Latour's voice, attempt to "rescue" art from melting into a flood of images, but not by maintaining its status as an icon, idol, or fetish, but by transforming the image into a polemic question, transforming the work of art into a *common wealth*.

Framing, *parergon*, is in principle entirely external to the work of art, *ergon* — it is "a surplus, an addition, an adjunct, a supplement," it is outside the work, but at the same time related directly to it. As Derrida shows, without a frame a work cannot be constituted⁸. This emphasizes both the necessity and the impossibility of separation. The *parerga* for paintings are frames: "It is not because they are detached but on the contrary because they are more difficult to detach and above all because without them, without their quasi-detachment, the lack on the inside of the work would appear; or (which amounts to the same thing for a lack) would not appear. What constitutes them as *parerga* is not simply their exteriority as a surplus, it is the internal structural link which rivets them to the lack in the interior of *ergon*. And this lack would be constitutive of the very unity of the *ergon*."⁹

Let us turn our attention to a rather strange formulation thrown together by Derrida in passing, somewhat hurriedly, so that the specter of contradiction lurking within it would not leap out: "without their quasi-detachment, the lack on the inside of the work would appear; or (which amounts to the same thing for a lack) would not appear." This lack is therefore constitutive, though it certainly need not appear, and what is more, it has no real meaning — it is rather the frame that creates the illusion of lack in the work, so that the frame can function as that which guarantees the work will achieve fullness. The frame introduces lack in order to establish its own essentiality. In other words, the frame in a real sense introduces lack into the work by cutting off the image materialized within it from time and space, from the environment in which everything flows and undergoes change¹⁰. In each image transformed into a work lacking is that which is found beyond the frame — cut off parts of the image, imagination, reality. By standing in for that which has been lost, the frame creates an illusion of fullness, but it also simultaneously, as confirmed by Latour's diagnosis, isolates the image, providing it with self-sufficiency and autonomy, creating the impression of its being beyond time and space, as if from another world — thanks to this it can become an icon, an idol, a fetish.

In the *Museum* series, *parergon* appears in a particular mode of deframing of the painting,, or rather of art. In one part of this series, monochromatic paintings are set in heavy, gilded frames — and so the painted objects comprise a radical negation of the tradition of painting as representation. Monochrome — depicting nothing, being merely a piece of canvas covered in paint — in essence should not be framed, in order to fully display the quality of the easel painting as an object. It is a presentation of painting as a representation of something else (than what a painting essentially is, a canvas covered in paint), demanding supplementation in the form of *parergon*. Due to the ostentation of the frame attached

7] Jacques Derrida, *Prawda w malarstwie [Truth in Painting]*, trans. Małgorzata Kwietniewska, słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2003.

8] *Ibid.*, p. 68.

9] *Ibid.*, p. 71.

10] He makes reference to the reflections of Metz on the function of framing in photography. Christian Metz, *Photography and Fetish*, in: *Overexposed: Essays on Contemporary Photography*, ed. Carol Squiers, The New Press, New York 1999.

Latoura, izoluje obraz, nadając mu samowystarczalność i autonomię, powodując, że sprawia on wrażenie jakby znajdował się poza czasem i przestrzenią, jakby był z innego świata — dzięki temu może on stać się ikoną, idolem, fetyszem.

W cyklu *Muzeum* parergon pojawia się w specyficznym trybie rozprawiania obrazu, czy raczej sztuki. W jednej części tego cyklu w ciężkie, złożone ramy oprawione zostają obrazy monochromatyczne — a zatem malarskie przedmioty stanowiące radykalne zanegowanie tradycji malarstwa jako przedstawienia. Monochromy — nie przedstawiając niczego, będąc jedynie kawałkami płótna pokrytymi farbą — w istocie nie powinny być oprawiane, aby przedmiotowość obrazu sztalugowego była w pełni wyeksponowana. To malarskie przedstawienie, jako reprezentacja czegoś innego (niż obraz w istocie jest, czyli płótnem pokrytym farbami) domaga się uzupełnienia w postaci parergonu. Ze względu na ostentacyjność ram dołączonych do monochromów, można powiedzieć, że to one stały się tu przedmiotem ekspozycji — wyeksponowany został parergon jako taki. Parergon dołączony został do niewłaściwego przedmiotu po to, aby przywołać to, co w monochromie jest zatarte lub stanowi jego niezrealizowaną potencjalność — przedstawienie. O ile w tradycyjnym malarstwie to przedstawienie domaga się obramienia, o tyle tutaj to ramy przyzywają przedstawienie, a ściślej wywołują jego widmo. Widmo to zaklinalane jest głosem z audioprzewodnika, stanowiącym część tej instalacji. Każdy z monochromów opatrzony jest tytułem widocznym, na towarzyszącej mu kartce — tytułem sugerującym tradycyjne przedstawienie, jak *Porwanie Europy* (2004) czy *Bójka* (2004).¹¹ Zaś głos w słuchawkach roztacza wizję tego, co na każdym z obrazów miałyby być widoczne.

Ekspozycja ram służy z jednej strony rozprawieniu mocy wyobraźni, którą widzowie powinni wyzwolić w sobie, aby jej oczyma móc ujrzeć obrazy przedstawiane przez głos audioprzewodnika. Z drugiej strony służy wyzwoleniu energii — jeśli uczynienie stopklatki musi wiązać swój efekt ze związaniem energii z zatrzymanym obrazem, by przekształcić go w fetysz, jeśli uzupełnienie parergonem kielżna energię (*energeia*), przekształcając ją w dzieło (*ergon*), jeśli, jak pisze Derrida, „*energeia*, która zmienia się w *ergon* tylko pod postacią parergonu (biorąc go za punkt wyjścia)”¹², to wystawienie obramienia na pokaz, ujawnienie zasady funkcjonowania parergonu powoduje, uwalnianie i rozkiełnywanie energii.

Nie odbywa się to jednak na sposób, proponowany przez Latoura, nie przez proste zniesienie obramienia, gdyż wtedy dzieło, jako takie musiałoby przestać istnieć, odbywa się to przeciwną drogą przez intensyfikację zasady obramienia. Można powiedzieć, że rozprawienie dokonuje się tu nie po to, aby obraz mógł się rozpuścić w przepływach, lecz po to, jak zobaczymy, by wyeksponować parergon i wykorzystać je jako narzędzie, które wyzwoliwszy energię, przekształca dzieło w palącą kwestię domagającą się publicznej rozprawy.

W tej części *Muzeum* uwalnia się energia widm, wielobarwnych wyobrażeń projektowanych na nieprzedstawiające powierzchni jednobarwnych płócien, w drugiej uwolnienie dokonuje się w inny sposób. Tutaj w złożone ramy i welurowe passe-partouts oprawione są wizerunki żywo przypominające

11| Pozostałe to: *Akt kobiecy, Pejzaż polski z bocianami, Portret dziewczyny z tatuażem, Kwiaty* — z roku 2004 oraz *Martwa natura z czerwonymi jabłkami, Pytanie, Sztorm, Madonna karmiąca, W atelier, Scena batalistyczna, Żołnierze grający w kości o szaty Chrystusa, Portret młodego mężczyzny* — z roku 2005.

12| Derrida, *Prawda...*, dz. cyt., s. 94.

to the monochromes, one could say that they become the subject of the exhibit — *parergon* displayed as such. *Parergon* has been attached to an inappropriate object in order to evoke what in a monochrome is effaced or what constitutes its unrealized potential — representation. Just as in traditional painting representation demands framing, here the frame summons representation, and more precisely, evokes its specter. The specter speaks with the voice of an audio-guide, which is part of the exhibition. Each of the monochromes is provided with a visible title on an accompanying card — the titles suggest traditional representation, such as *Rape of Europa* (2004) or *Battle* (2004)¹¹. Meanwhile, the voice in the headphones lays out a vision of what should have been visible in each of the paintings.

Exhibiting the frames serves, on the one hand, deframing the power of the imagination that should be released in viewers, so that they could see with their eyes the images described by the voice of the audio-guide. On the other hand, it also serves to liberate energy — if the result of making a freeze-frame is binding energy to the frozen image, transforming it into a fetish, if supplementation with *parergon* bridles energy (*energeia*), transforming it into a work (*ergon*), if as Derrida writes, "*energeia* becomes *ergon* only as (from) *parergon*,"¹² it is the public exhibition of the frame, the revealing of the basis of the functioning of the *parergon*, that results in the release and unbridling of energy.

This does not occur, however, in the manner proposed by Latour, not by simply removing the frame, for then the work as it is would have to stop existing, take the opposite path through an intensification of the principle of framing. One could say that this debate takes place not so that the image can dissolve into flows, but in order, as we can see, to exhibit *parergon* and use it as a tool that by releasing energy, transforms the work into a burning question requiring public debate.

In this part of *Museum*, the energy of the specters is released, of colorful images projected on the non-representational surfaces of monochromatic canvases, in the other part, liberation is achieved in a different manner. Here images closely resembling miniature portraits from the turn of the 19th and 20th centuries are displayed in gilded frames and velour *passe-partouts*, comprising the series *Portraits of Łódź Ladies*.¹³ Here, in a seemingly literal realization of Latour's postulate, the freeze-frame effect is broken — every so often one of the carefully stylized girls makes a small, barely visible gesture: winking, turning her head, sticking out her tongue or discretely yawning. It seems that the massive gilded frames prevent the total dissolution of the images, allowing the work to be rescued, holding back the energy sufficiently, but not freezing it completely, not totally binding it, as in the case of the icon, the idol, or the fetish. One can say that the work's energy is circulated in small, precisely measured portions.

Kuskowski makes precise use of the dualist operation of *parergon* discovered by Derrida — who, on the one hand, states that "the operation of free energy and pure productivity or operation of the essential lack" are "what the *parergon* is working against."¹⁴ And, on the other hand, writes that "[framing — J.L.] is indispensable to *energeia* in order to liberate surplus value by enclosing labor (any market and first of all the picture market thus presupposes a process of framing...)." ¹⁵ *Parergon* therefore simultaneously works against free energy and liberates it, introducing both lack and excess. What lies

11] The others are: *Female Nude, Polish Landscape with Storks, Portrait of Girl with Tattoo, Flowers* — from 2004 and *Still Life with Red Apples, Question, Storm, Madonna Nursing, In the Studio, Battle Scene, Soldiers Throwing Dice for Christ's Robes, Portrait of a Young Man* — from 2005.

12] Derrida, *Prawda...*, op. cit., p. 94.
13] *Portrait of Agata Bilewicz, Portrait of Klaudyna Bogus, Portrait of Karolina Kmiec, Portrait of Katarzyna Mękarska, Portrait of Ewa Olczyk, Portret of Anna Wyderka*, all from 2005.

14] Derrida, *Prawda...*, op. cit., p. 95.

15] *Ibid.*, p. 85.

miniatury portretowe z przełomu XIX i XX w., tworząc cykl *Portretów Panien Łódzkich*.¹³ Tutaj, na pozór dosłownie realizując postulat Latoura, efekt stop-klatki zostaje przełamany — raz na jakiś czas któraś ze starannie wystylizowanych dziewczyn wykonuje jakiś drobny ledwo zauważalny gest: mrugnie, obróci głowę, wystawi język albo ziewnie dyskretnie. Wydaje się, że to masywne złożone ramy uniemożliwiają całkowite upłynnienie obrazów, pozwalając ocalić dzieło, utrzymując energię na odpowiednim poziomie, ale też nie zamrażają jej całkowicie, totalnie jej nie wiążą, jak w przypadku ikony, idola czy fetyszu. Można powiedzieć, że energia dzieła jest wprowadzana w obieg drobnymi porcjami, odmierzana precyzyjnie.

Kuskowski precyzyjnie wykorzystuje dwoiste działanie parergonu odkryte przez Derridę — który z jednej strony stwierdza, że „działanie wolnej energii, czysta produktywność albo działanie istotowego braku” są tym, „przeciw czemu pracuje parergon”¹⁴. A z drugiej pisze, że „jest ono [obramienie — J.L.] nieodzowne dla *energeia* do wyzwolenia nadwyżki przez zamknięcie pracy w pewnych granicach (cały rynek, szczególnie rynek malarstwa zakłada zatem pewien proces obramowywania...)”.¹⁵ Parergon zatem jednocześnie działa przeciw wolnej energii i ją wyzwala, wprowadza brak jak i nadwyżkę. To między tymi dwoma wewnętrznymi biegunami konstytutywnymi dla dzieła może oscylować sztuka nie wytwarzając ikon, idoli, fetyszy — które zawsze operują pozorami pełni, ale też wiążą energię do poziomu, w którym musi dokonać się jej gwałtowne uwolnienie w obrazoburczej eksplozji (najprostszy przykład: niszczenie pomników po upadku komunizmu) — ani też nie upłynniając się całkowicie w obrazowych przepływach, na przykład w medialnych przepływach, w których energia będąc całkowicie swobodną nie wiąże się z niczym, a tzw. fakty medialne znikają równie szybko jak się pojawiają.

Dokładnie całą tę dwuznaczną moc parergonu wykorzystuje Kuskowski w *Uczcie malarstwa*. W jednej z części tego projektu utworzona jest ogromna instalacja, w której ponownie główną rolę pełnią ramy, jako środek paradoksalnego rozprawiania — rozprawiania horrendalnej nadwyżki. Ściany sali ekspozycyjnej pomalowane są kolorem, który ostatnio uznawany jest za odpowiednie tło dla tradycyjnego malarstwa, na ścianach w ciężkich złotych ramach umieszczone są „dzieła”. Ponownie ramy są jednym z głównych elementów tworzenia efektu i znaczenia w tej instalacji. Sam ich rozmiar zapowiada zaplanowane zaskoczenie — w oprawach umieszczone bowiem są nie obrazy sztalugowe, lecz opasłe albumy, poświęcone malarstwu największych artystów od włoskiego renesansu do wiedeńskiej secesji. Zamieszczone w nich niezliczone reprodukcje tworzą horrendum nadwyżki kieżnanej przez obramienie. Można sobie łatwo wyobrazić sytuację, w której te wszystkie zamknięte w albumach reprodukcje, nie byłyby ujęte w ich ramy — ale, dajmy na to, odbite na pojedynczych kartkach usypanych na jakiś stos w sali lub rozsypanych po jej przestrzeni zupełnie chaotycznie albo wreszcie jedna po drugiej prezentowane kolejno w postaci projekcji. Każda próba ich obejrzenia byłaby przekleństwem. Działyby to jak otwarcie śluz i rozlanie obrazowej powodzi, co dokładnie spełniałoby postulat Brunona Latoura. Odstania to moc jego wizji, która jednak doprowadzona do

13| *Portret Agaty Bilewicz, Portret Klaudyny Bogus, Portret Karoliny Kmieć, Portret Katarzyny Męgarskiej, Portret Ewy Olczyk, Portret Anny Wyderki*, wszystkie z 2005.

14| Derrida, *Prawda...*, dz. cyt., s. 95.

15| Tamże, s. 85.

between these two internal poles constituting the work can save art by not forming icons, idols, or fetishes — which always operate through a pretense of fullness, but which also bind energy to a level at which it must achieve sudden liberation in an iconoclastic explosion (the easiest example: the destruction of monuments after the fall of communism) — nor totally dissolving in flows of images, for example, in media currents in which energy is totally liberated and does not bind with anything, and so-called media facts vanish as quickly as they appear.

Kuskowski makes full use of the ambiguous power of *parergon* in *Feast of Painting*. In one part of this project, a large installation has been created in which the lead role is once again played by the frame as the source of a paradoxical debate — debating horrendous excess. The walls of the exhibition space have been painted a color that has been recognized as a proper background for traditional painting, the “works” have been placed on the walls in thin gold frames. Once again, the frames are one of the primary elements creating the effect and meaning in the installation. Its size in itself promises a carefully-planned surprise — for hanging in the frames are not easel paintings, but thick albums dedicated to the paintings of great artists, from the Italian Renaissance to the Viennese Secession. The countless reproductions placed in these books create a horror of bridled excess due to the frames. One can easily imagine a situation in which all the reproductions contained in these albums would be seen not in their frames — but, rather, printed on individual sheets of paper heaped in a pile in some room, or chaotically scattered about its interior, or displayed one after the other in a slide show. Any attempt to view them all would be a curse. It would be like opening up a sluice, with a flood of images spilling out, fulfilling Bruno Latour’s postulate ideally. This illustrates the power of his vision, which in being carried out to its logical consequence reveals the existence of violence (destruction), which, after all, was supposed to dissolve in flows of images. In Kuskowski’s project, however, excess is released, but in a controlled stream. One can be taken each of the albums out of the frame and casually or carefully look through the reproductions of the Botticelli or Friedrich paintings contained in them.

Deframing— as a game with the freeze-frame, the framed shot, with immobilization, eternal stasis — culminates in the second part of *Feast of Painting*. Kuskowski turns here to the tradition of still-life painting, in which, as the name of the genre indicates, immortality follows death — moving beyond time and space through the petrification of time and space in the icon. In line with the finest works in the genre, Kuskowski uses fruit and cured meats to compose his *Still Lifes*, which, rather than being dead, are *alive* (playing on the Polish term for still-life — *martwa natura*, dead nature — derived from the French *nature morte*). The compositions are held in gold frames, which mark the boundaries of the painting. While in *Museum* the ambivalent function of *parergon* served to release energy in the non-material form of phantoms or apparitions invoked on the paintings’ surface, in *Still Lifes* what present themselves are material forms in which energy has been stored up by nature — here in the form of real fruits and pieces of meat. And whereas in *Museum* debate allowed the apparitions to cross the plane of the painting’s canvas, a conceptual breaking-through of its surface, in *Still Lifes* deframing makes it possible to tangibly

pełnych konsekwencji ujawnia istnienie przemocy (zniszczenia), która miała przecież rozplątać się w obrazowych przepływach. Jednocześnie jednak w projekcie Kuskowskiego nadwyżka jest uwalniana, tyle że kontrolowanym strumieniem, każdy z albumów można wyjąć z ram i pobieżnie lub dokładnie obejrzyć reprodukowane w nim obrazy np. Botticellięgo, czy Friedricha.

Rozprawianie — jako gra ze stopklatką, ujęciem w kadr lub w ramy, z unieruchomieniem, zatrzymaniem na wieczność — kulminuje w drugiej części *Uczty malarstwa*. Kuskowski sięga do tradycji martwej natury, w której, jak wskazuje sama nazwa tego gatunku malarskiego, następuje uwiecznienie przez uśmiercenie — przemieszczenie poza przestrzeń i czas przez petryfikację w ikonie. Kuskowski zgodnie z najlepszymi wzorami komponuje z owoców, wędlin, naczyń swoje *natury*, które nie są jednak jak *martwe*, a przeciwnie jak *żywe*. Kompozycje ujęte są w złożone ramy, wytyczające granice obrazu. O ile w *Muzeum parergon* w swojej ambiwalentnej funkcji uwalniał energię w niematerialnej formie widm czy widziadeł wywoływanych na powierzchni obrazów, o tyle w *Martwych naturach* na obrazowych płaszczyznach pojawiają się zmaturalizowane formy, w których energia została zmagazynowana przez naturę — pojawiają się realne owoce i kawałki mięs. O ile w *Muzeum* rozprawianie umożliwiało widmowe przekroczenie płaszczyzny obrazu, wyobrażeniowe przebiecie przez jej powierzchnię, o tyle w *Martwych naturach* rozprawianie umożliwia namacalne przekroczenie granicy wytyczonej obramieniem. W tym wypadku nie chodzi o zdjęcie ramy, aby dotknąć obrazu, chodzi o przekroczenie obramienia by wyjąć z obrazu jego fragment — wyjąć i zjeść, jak na prawdziwą ucztę malarstwa przystało. W czasie wernisażu *Uczty malarstwa* w bardzo krótkim czasie precyzyjnie zakomponowane obrazy zostały spożyte do cna. Można powiedzieć, że gwałtowne wyzwolenie obrazowej energii oraz pragnienia jej konsumpcji u widzów, jakie nastąpiło wskutek rozprawienia, przybrało postać eksplozji. Jednocześnie trudno o lepsze ukazanie funkcji zarówno w funkcji klasycznej — gdy parergon wzbudza pożądanie, a jednocześnie powstrzymuje przed jego spełnieniem, jak i w funkcji proponowanej przez Kuskowskiego, gdy wzbudza on pożądanie po, to by nastąpiło jego jak najbardziej efektowne spełnienie (które zgodnie z dialektyką rozkoszy rozpoznana przez Lacana przekształca się we frustrację).

Przekroczenie ramy obrazu otwiera jeszcze głębsze możliwości, już nie tylko dotknięcia tego, co na jego powierzchni, ale wkroczenia w jego głąb. Stwarza możliwość tego, co było odwiecznym marzeniem, znalezienia się po drugiej stronie obrazowej płaszczyzny. Ramy obrazu przekształcają się w bramy fantazji, przez które możemy wkroczyć na scenę bitwy czy też raczej wkroczyć w jej scenerię, przynajmniej dźwiękową. W instalacji *Bitwa pod Grunwaldem według Jana Matejki* Kuskowski umożliwia nam fizyczne przejście na drugą stronę obrazu, którym jest monochrom powtarzający rozmiary Matejkowskiego płótna, o barwie będącej wypadkową kolorów zastosowanych przez mistrza Jana. Wewnątrz jednak może spotkać nas rozczarowanie, a raczej, co na jedno wychodzi, możemy spotkać się z „prawdą” w malarstwie (żeby odwołać się do tytułu książki Derridy). Przekroczywszy bramy fantazji nie spotykamy się bynajmniej ze zmaturalizowanym fantazmatem,

cross the border marked by the frame. In this case, this involves not removing the frame, allowing one to touch the painting, but transgressing the framing, allowing one to remove a fragment of the image — taking out and eating it, as befitting a real feast of painting. During the opening of *Feast of Painting*, the carefully composed pictures were quickly eaten up. One might say that the sudden release of energy from the images and the viewers' desire to consume this energy, which occurred as a result of deframing, took the form of an explosion. It is difficult to imagine a better display of function in its classical sense — where *parergon* arouses desire, but simultaneously restrains its fulfillment, as in the function proposed by Kuskowski, where he arouses desire in order to provide for its most spectacular fulfillment (which in accordance with the dialectic of pleasure identified by Lacan transforms into frustration).

Transgressing the painting's frame opens yet another profound possibility — not merely touching what is on the surface, but entering into its depths. This creates the potential for what has been an eternal dream, to find oneself on the other side of the painting's canvas. The frame of the painting transforms into the gates of the imagination, through which we can enter onto the scene of a battle or, rather, into its soundscape. In the installation *Battle of Grunwald according to Jan Matejko*, Kuskowski allows us to physically cross over to the other side of the painting, which is a monochrome painted in the dimensions of Matejko's canvas in a color selected from those used by the master. The interior, however, might disappoint us, or rather, we might find "truth in painting" (a reference to the title of Derrida's book), which is really the same thing. In crossing the gates of the imagination, we do not encounter anything like a material phantasm, but instead, the one projected on the surface of the canvas (Matejko's) vanishes like a mirage — what we encounter inside is emptiness and a phantom battle in sound. The spatial emptiness of the gallery and the soundtrack from the scene of the Battle of Grunwald in Ford's film *Knights of the Cross* is what remains of Matejko's power as a painter. Deframing the painting, revealing its illusions as a painting, is aimed more at releasing the power of the imagination than maintaining the hope of exiting the basis of reality to enter into a realm of the imagination, the hope created by every illusion in painting.

Whereas in this installation the monochrome continues to be held in a frame, in another the followed, it stretches across the entire interior. We no longer cross the surface of the monochrome in order to find ourselves on the other side of it. Instead it expands, creating a true scene of painting, a scene of memory, a scene of mourning — perhaps the scene of the last debate with painting.

2. Disposing of ...

In this installation, deframing becomes quite literal — bare frames are displayed on the walls. Kuskowski eliminated the pictures and hung frames lacking canvases on the walls of a monochromatic interior. The monochrome becomes the background for the frames, which were taken from paintings by Kamil's father — Stanisław Kuskowski, who was also a painter. Accompanying the frames are pieces of paper with a typical description, stating the title and the year of production. Kuskowski, the father, was called the black painter, hence the entire room was painted black, while the melody that reverberated

przeciwie ten projektowany na powierzchnię płótna (u Matejki) rozwiewa się jak fatamorgana — to, co spotykamy we wnętrzu to pustka i dźwiękowe widmo bitwy. Pusta przestrzeń galerii i ścieżka dźwiękowa towarzysząca w filmie Forda *Krzyżacy* scenie Grunwaldzkiej bitwy jest tym, co zostaje z Matejkowskiego malarskiego rozmachu. Rozprawienie obrazu, objawiając jego malarską iluzję, ma raczej wyzwalać moce wyobraźni, niż podtrzymywać nadzieje na wyjście poza zasadę rzeczywistości i wejście do krainy fantazji, nadzieje stwarzane przez każdą malarską iluzję.

O ile w tej instalacji monochrom utrzymywany był jeszcze w ramach, o tyle w jednej z kolejnych rozciąga się na całe wnętrze. Już nie przekraczamy płaszczyzny monochromu, żeby znaleźć się po jego drugiej stronie, lecz on uprzestrzenia się, tworząc prawdziwą scenę malarstwa, scenę pamięci, scenę żałoby — być może scenę ostatecznej rozprawy z malarstwem.

2. Rozprawianie się z ...

W tej instalacji rozprawianie staje się też najbardziej dosłowne — na ścianach wyeksponowane zostają same ramy. Kuskowski rozprawił obrazy i powiesił na ścianach monochromatycznego wnętrza ramy pozbawione blejtramów. Monochrom staje się tłem dla ram, które zostały zdjęte z obrazów ojca Kamila — Stanisława Kuskowskiego, który również był malarzem. Obok ram umieszczone są kartki z ich typowym opisem, zawierającym tytuł i rok wykonania. Kuskowski—ojciec nazywany był czarnym malarzem, stąd całe pomieszczenie pomalowane jest na czarno, zaś melodia jaka się w nim rozlega, to ta, której stale słuchał. Upamiętnienie i hołd dla ojca jako człowieka (przywołanie jego koloru i jego muzyki) łączy się tu z zatarciem i odcięciem się od ojca jako malarza (zamazaniem w monochromie i usunięciem blejtramów). Środkiem tego dwoistego ruchu jest rozprawienie, które staje się radykalnym rozprawieniem z osobistym symptomem Kamila Kuskowskiego jako syna i malarza.

Rozprawienie się z ojcowskim malarstwem w instalacji *Pamięci czarnego malarza Stanisława Kuskowskiego — mego ojca* (2008) nie oznacza tu rozstrzygnięcia wewnętrznego konfliktu z użyciem przemocy. Rozprawienie się oznacza tu raczej konfrontację — radykalną konfrontację z tym, co Jacques Lacan nazywał *Rzeczą* (tu: podmiotową Rzeczą Kamila Kuskowskiego) oraz *imieniem ojca*.

W tym rozprawianiu się Kuskowski wykorzystał monochrom, którego prawo i moc od początku swojej twórczości przeciwstawia temu, co można nazwać zasadą malarstwa — ukonstytuowaną przez mimesis i iluzję. Prawo i moc monochromu uwolnione zostają przez rozprawienie obrazu. Pierwsze cykle (jeszcze przed *Muzeum*) są pozbawione ram, ale to właśnie monochrom chroni te obrazy przed upłynięciem w obrazowych przepływach.

W cyklu *Dekonstrukcje* (2000) Kuskowski dla zakwestionowania zasady *mimesis* wykorzystał monochrom nie po to jednak, by powtarzać — typowy dla historii sztuki XX w. — gest przeciwstawienia monochromu przedstawieniu, ale raczej by zdekonstruować opozycję między nimi, pokazując jak ściśle są ze sobą powiązane, jak są sobą nawzajem podszyte. Obrazy z tego cyklu powtarzały słynne ikony

throughout it was one he constantly listened to. Commemoration and homage to the father as a man (references to the color black and his music) is connected here with a erasure of and separation from the father as a painter (erasure in monochrome and elimination of the canvases). The means for this dual movement is deframing that becomes a radical disposing of personal symptom of Kamil Kuskowski as a son and painter.

Disposing of the father's painting in the installation *In Memoriam of the Black Painter Stanisław Kuskowski — My Father* (2008) does not indicate a resolution to an internal conflict by means of violence. Disposing of here indicates a confrontation — a radical confrontation with what Jacques Lacan called the *Thing* (here: Kamil Kuskowski's subjective *Thing* and the *name of the father*).

In this disposing of, Kuskowski makes use of the monochrome, whose law and force from the beginning of his career he has utilized to oppose what could be called the principle of painting — constituted via mimesis and illusion. The law and power of the monochrome are liberated through deframing the image. The first series (before *Museum*) are lacking frames, but the monochrome shields these paintings from dissolving in flows of images.

In the series *Deconstructions* (2000), Kuskowski makes use of the monochrome to question the basis of *mimesis*, but not, however, to repeat — typical of the history of art in the 20th century— the gesture of creating an opposition between the monochrome and representation, but rather to deconstruct the opposition between them, showing how closely they are linked to one another, how they reinforce one another. The paintings from this series portray famous icons from the history of painting (for example, Vincent van Gogh's in *Deconstruction V*), except that only a part of the original part were cited literally, while the remaining fragments were replaced by monochromes in various shades of the color that dominates the original. The game that Kuskowski is engaged in with the principle of representation is based on simultaneously performing two opposing moves — effacing representation through monochrome, while subjecting it to representation. This strategy is clearly visible in the series entitled *Painting Subjects* (2002), which is comprised of monochromatic paintings on boards, with the names of traditional painting themes (such as *Self-Portrait*, *Polish Landscape*, *Still Life*, etc.) carved in them. Representation vanishes, erased by monochrome, yet at the same time it is evoked by the inscription on the painting. The monochrome does not depict, but through the inscription or phrase it conjures up what they state. The monochrome here turns out to be not so much a condition for all representation, it is a meta-image, referring to all representations of a given subject, and therefore to all self-portraits, to all nudes on sofas, etc.

Kuskowski utilizes the monochrome's quite paradoxical law and power. This was best expressed by David Batchelor in a simple statement: "Anyone can make a monochrome"¹⁶. The scandalous simplicity with which anyone can create a monochrome challenges the institution of painting and the role of the artist as a specialist in the creation of mimetic representation. The history of the mono-color canvas, written in short by Batchelor, has from the outset been an element in criticism and the questioning of representation. In two key points in its history, the entire dialectic of the law and force of the monochrome is revealed. In

¹⁶ David Batchelor, *In Bed with the Monochrome*, lecture given in the Museum of Art in Łódź in 1997, [unpublished].

z historii malarstwa (np. Vincenta van Gogha w *Dekonstrukcji V*), z tym że tylko część oryginału była zacytowana dosłownie, zaś pozostałe fragmenty zostały zastąpione przez monochromy w różnych odcieniach dominującego w oryginale koloru. Gra, jaką Kuskowski podejmuje z zasadą przedstawienia, polega na jednoczesnym wykonaniu dwóch przeciwstawnych ruchów — zatarcia przedstawienia przez monochrom, a z drugiej strony poddania go temuż przedstawieniu. Ta strategia jest wyraźnie widoczna w cyklu zatytułowanym *Tematy malarskie* (2002). Tworzą go monochromatyczne obrazy na deskach, z wyrytymi w podłożu nazwami tradycyjnych tematów malarstwa (jak *Self-Portrait*, *Polish Landscape*, *Still Life* itd). Przedstawienie znika, zatarte przez monochrom, jednocześnie jest wywołane przez napis, pojawiający się na obrazie. Monochrom nie ukazuje, ale przez napis czy frazę przyzywa to, co one głoszą. Monochrom okazuje się być tutaj nie tyle warunkiem wszelkiego przedstawienia, ile raczej metaobrazem, odsyłającym do wszelkich przedstawień danego tematu, odpowiednio: do wszelkich autoportretów, do wszelkich aktów na sofie itd.

Kuskowski wykorzystuje bardzo paradoksalne prawo i moc monochromu. Najlepiej ujął je kiedyś David Batchelor w prostym stwierdzeniu: „Każdy może namalować monochrom.”¹⁶ Już sama skandaliczna łatwość, z jaką ktokolwiek może wykonać monochrom podważa instytucję malarstwa i rolę artysty jako specjalisty od tworzenia mimetycznych przedstawień. Jednobarwne płótno w jego historii, zarysowanej pokrótce przez Batchelora, od początku było elementem krytyki i zakwestionowania przedstawienia. W dwóch kluczowych punktach tej historii odślania się cała dialektyka prawa i mocy monochromu. U Aleksandra Rodczenki w jego trzech monochromatycznych płótnach w podstawowych kolorach (1921) chodzi o odsłonięcie oszukańczej natury przedstawienia (polegającej na tym, że obraz wygląda na to, czym nie jest — a nie jest niczym innym jak tylko i wyłącznie kawałkiem płótna pokrytym warstwą pigmentu), natomiast u Roberta Rauschenberga w geście wytarcia rysunku Willema de Kooninga (1953), stanowiło w dosłownym sensie zniszczenie przedstawienia, odkrywając poprzedzający je monochrom, którym jest czysta jeszcze karta papieru albo niezamalowane jeszcze płótno obrazu. Można powiedzieć, że elokwencji malarskiej iluzji, przedstawiającej najróżniejsze rzeczy, przeciwstawiona jest uparta niemota monochromu, który nie stwarza żadnej iluzji, że jest czymś innym jak tylko kawałkiem płótna pokrytym farbą — niemota monochromu, który sam jest rzeczą, zagadkowym przedmiotem. To właśnie ten przedmiotowy potencjał uwalnia rozprawienie monochromu. Z racji tego, iż monochrom, będąc obrazem sztalugowym, nie jest żadnym wizerunkiem czy wyobrażeniem, iż jest paradoksalnym obrazem bez obrazu, może, mimo że jest nieobramiony, stawiać opór obrazowym przepływowom. To tę moc i to prawo wykorzystuje Kuskowski, aby z jednej strony podważyć przedstawienie, będące źródłem ikonolatrii, rozprawić malarstwo, a z drugiej strony uchronić je przed rozplynięciem się w powodzi obrazów.

Kuskowski dokonuje przemieszczenia od *mimesis* do *mimikry*, które jest nieznacznym ruchem. Różnica jest bardzo dyskretna i może być niezauważalna, aczkolwiek jest istotna. Oznacza ona przekroczenie zasady malarstwa — zasady, na której opierała się ta sztuka przez wiele wieków.

16] David Batchelor, *In Bed with the Monochrome*, wykład wygłoszony w Muzeum Sztuki w Łodzi w 1997 r., msp.

his three monochromatic canvases in primary colors (1921), Alexander Rodtchenko exposes the deceitful nature of representation (based on the fact that the painting looks like something it is not — and is nothing more than a mere piece of canvas covered in a layer of pigment), whereas by erasing a drawing by Willem de Kooning (1953), Robert Rauschenberg performs a literal destruction of representation, revealing the monochrome that preceded it, a clean sheet of paper or a painting's as-yet unpainted canvas. One could say that the eloquence of the painting's illusion, the depiction of various things, is contrasted against the obstinate muteness of the monochrome, which does not create any illusion, which is nothing more than a piece of canvas covered in paint — the muteness of the monochrome, which itself is a thing, an enigmatic object. It is precisely this potential as an object that unleashes the debate of the monochrome. Because the monochrome, although it is an easel painting, is not an image or the imagination, but a paradoxical image without an image, which perhaps in spite of being unframed, resists the flows of images. This force and this law is used by Kuskowski, on the one hand, in order to question representation as a source of iconolatry, deframe painting, and on the other hand, defend against its dissolving in a flood of images.

Kuskowski performs a move from *mimesis* to *mimicry*, which is a subtle move. The difference is very discreet, and can be an imperceptible, although essential one. It denotes a transgression of the principle of painting — of the principle on which art has been based for centuries. Its appearance is an essential element in the deframing the painting and disposing of the painting. Whereas in the case of *mimesis* the illusion of an image of a thing is created, in the case of *mimicry* the identity of another thing is feigned, and the image assumes the qualities of this thing. In other words, the metaphoric relation is replaced by metonymic proximity.

The deconstruction of *mimesis* has from the beginning accompanied the movement of painting in the direction of *mimicry*, that is, in the direction of identification with the object. In *Consumable Paintings* (2002) a specific identity is established with what is depicted. And what they depict are soups: borsch, chicken broth, and pea, tomato, and mushroom soups. They have been created on a round board that alludes in an obvious way to the shape of a plate, an allusion that is strengthened by a spoon attached to each painting. In essence, they are not a representation, since instead of paint, the artist has used instant soup, though used them to "paint" the painting. Kuskowski makes use of the substrate of soup to create a painting ready for consumption. *Consumable Paintings* are, however, inedible, which exposes one of the rules of consumptionism: what paintings are primarily based on is the fact that we consume them, we consume representation, we consume everything, above all, with our eyes. The question of visual consumption or the objectification that results from it is likewise taken up in the series *Tits* (2005), which is comprised of several pairs of round paintings with smaller circles painted inside them in a shape analogous to the shape of *Consumable Paintings*. While in the first, the actual consumption of instant soup is thwarted by its transformation into *painting* material, and fetishization denotes the transformation of a consumable substance into a painting intended solely for visual consumption, in *Tits* — what was to

Jej pojawienie się jest istotnym elementem rozprawienia obrazu i rozprawienia z malarstwem. O ile w przypadku *mimesis* stwarzany jest pozór wizerunku jakiejś rzeczy, o tyle w przypadku mimikry pozorowana jest tożsamość z inną rzeczą, a obraz przybiera rzeczy tej cechy. Inaczej mówiąc relacja metaforyczna zostaje zastąpiona przez metonimiczną bliskość.

Dekonstrukcji *mimesis* od początku towarzyszyło przemieszczanie malarstwa w stronę mimikry, czyli w stronę identyfikacji z obiektem. W *Obrazach konsumpcyjnych* (2002) ustanowiona zostaje specyficzna tożsamość z tym, co przedstawione. A przedstawiają zupy: barszcz czerwony, grochówkę, pomidorową, rosół z kury, pieczarkową. Wykonane są na okrągłej desce w oczywisty sposób odwołującej się do kształtu talerza, odniesienie to wzmacnia łyżka dołączona do każdego z obrazów. W zasadzie nie są to przedstawienia, gdyż zamiast farb artysta użył zupek w proszku, ale z drugiej strony „namalował” nimi obrazy. Kuskowski wykorzystuje substrat zupy, aby za jego pomocą stworzyć obraz zupy gotowej do spożycia. *Obrazy konsumpcyjne* są jednak niejadalne, co odśladania pewną zasadę konsumpcjonizmu: to na czym się on przede wszystkim opiera to obrazy, to je konsumujemy w pierwszym rzędzie, konsumujemy przedstawienia, konsumujemy przede wszystkim oczami. Kwestia wzrokowej konsumpcji oraz uprzedmiotowienia jakie bywa jej skutkiem jest również podjęta w cyklu *Cycki* (2005), który składa się z kilku par kolistych obrazów z mniejszymi kółkami namalowanymi wewnątrz, mających zatem analogiczny kształt jak *Obrazy konsumpcyjne*. O ile w tych ostatnich realna konsumpcja zupy w proszku jest uniemożliwiona przez przekształcenie jej w *malarską* materię, a fetyszycacja oznacza przekształcenie spożywczej substancji w obraz przeznaczony jedynie do konsumpcji wzrokowej, o tyle w *Cyckach* — to, co miałyby funkcjonować jako erotyczny fetysz, na skutek wyabstrahowania i geometryzacji traci metonimiczną bliskość z tym, co miałyby zastępować. Fetyszystyczna substytucja zostaje zakłócona, podmiana nie udaje się — przedmiot nie staje się piersią, przeciwnie okazuje się jedynie schematycznym wizerunkiem, nie zdolnym do budzenia erotycznej fascynacji, a jedynie kontemplacyjnego zapatrzenia, które zresztą szybko rozwiewa się na skutek zdecentrowania kółek. O ile zatem *Obrazy konsumpcyjne* ukazują pochłanianie substancji czy materii rzeczywistości przez obraz łatwo przekształcający się w fetysz czy ikonę, o tyle *Cycki* pokazują, że można się takiej fetyszycacji przeciwstawić otwierając grę między metonimicznym utożsamieniem w mimikrze, a metaforycznym wyabstrahowaniem. Czasem ten ostatni cykl prezentowany jest łącznie z instalacją zatytułowaną *Egzorcysta X*, utworzoną przez pojedynczy obraz o ogromnej skali namalowany na ścianie. Jest to również koło, z mniejszymi kółkami wewnątrz; w najmniejszym z nich (brodawce?) wyświetlany jest fragment filmu Woody'ego Allena, którego bohater ściera się z siejącą spustoszenie gigantyczną piersią, strzelającym mlekiem *Big Cycem*. Aby odstraszyć to monstrum wyciąga z kieszeni, w geście desperackiego egzorcyzmu, niewielki krzyż. Tutaj gra metonimicznego utożsamiania i metaforycznego wyabstrahowania wyraźnie ukazuje swoją funkcję egzorcyzmowania fetyszycyzmu. Big Cyc jest przecież wizerunkiem, w którym w prześmiewczy sposób ukazane są zagrożenia, jakie niosą ze sobą wszelkie fetysze, idole, ikony, to

function as an erotic fetish loses its metonymic proximity to what it is supposed to replace as the result of abstraction and geometry. Fetishistic substitution is disrupted, a deceitful change fails — the subject does not become breasts; on the contrary, it turns out to be merely a schematic image, incapable of arousing erotic fascination, merely a contemplative gazing that soon dissipates as a result of the off-centering of the circles. Therefore, whereas *Consumable Paintings* reveal the absorption of the substance or matter of reality by the painting, easily transforming into a fetish or icon, *Tits* shows it is possible to oppose such fetishization by opening up a game between the metonymic identification in mimicry, and metaphoric abstraction. In some cases, this last series is displayed along with an installation entitled *Exorcist X*, formed from a single painting produced in large dimensions on the wall. It is also a circle with a smaller circle inside, but in the smaller of these (the nipple?) a fragment of a Woody Allen film is shown, in which the main character clashes with a giant breast, *Big Tit*, which is spraying milk and wreaking havoc. In a desperate form of exorcism, he takes a small cross from his pocket to scare off the monster. The play between metonymic identification and metaphoric abstraction here clearly reveals their function in the exorcism of fetishism. Big Tit is, after all, an image that in a humorous manner show the dangers embodied in all fetishes, idols, and icons, that is, images treated as something differently than what they really are, that is, representations.

Play with representation is a crucial element of disposing of the principle of painting, which in accordance with its mimetic tradition, created representations, but also fell victim to them, becoming itself the subject of representation in reproduction. A *pendant* to one part of *Feast of Painting* is the series *Images of Art*, comprised of which large-scale canvases depicting the spines of weighty books about painting or art in general. In these paintings, the artist uses the plastic qualities of the graphic design of each book, repeating what is on the spines and their proportions, enlarging only their dimensions. Whereas in *Feast of Painting* debate, displaying gilded frames defined an unsteady balance between the excess of reproduction and the artwork, between the flows of images and the energy of art's resistance, here the literal debate and the debate with art transform the reproduction into a work. Paintings of the spines of books with reproductions of paintings are printed on the canvas and drawn across a stretcher. A small intervention with a brush on each of them in an ironic manner transforms them into paintings. In his disposing of painting, Kuskowski shows that in defending against a flood of images or dissolving in the flows, what matters is not saving art as a heresy of icons, idols, or fetishes, but as a sphere of public debate, a sphere of public debate, a sphere of public things.

3. Debating

Deframing the picture, disposing of painting, thus serves debate on public issues. Kuskowski here uses all of his strategies: the law and force of the monochrome as a counterweight against the illusion of painting; and on the other side, against the flows of images, mimicry as a means of objectifying the painted image with the aim of transforming it into a thing, *parergon* as a tool for liberating energy, with

znaczy obrazy traktowane jako coś odmiennego od tego, czym w istocie są, czyli reprezentacjami.

Gra z reprezentacją jest kluczowym elementem rozprawiania się z zasadą malarstwa, które zgodnie ze swoją mimetyczną tradycją samo tworzyło reprezentacje, ale też pada jej ofiarą, samo stając się przedmiotem przedstawienia w reprodukcji. Swoiste *pendant* do jednej z części *Uczty malarstwa* stanowi cykl *Obrazy sztuki*, na który składają się wielkoformatowe płótna przedstawiające grzbieoty ważkich książek o malarstwie czy ogólniej o sztuce. W swoich obrazach artysta wykorzystuje plastyczne walory projektu graficznego każdej z książek, powtarzając to, co pojawia się na każdym z grzbietów, jak i jego proporcje, powiększając jedynie rozmiar. O ile w *Uczcie malarstwa* rozprawienie, przez ekspozycję złożonych ram określało chwiejną równowagę między nadwyżką reprodukcji, a artystycznym dziełem, między obrazowym przepływem, a energią oporu stawianego przez sztukę, o tyle tu dosłowne rozprawienie i jednocześnie rozprawienie z malarstwem przekształca reprodukcję w dzieło. Obrazy grzbietów książek z reprodukcjami malarstwa zostają wydrukowane na płótnie i naciągnięty następnie na blejtramy, niewielkie interwencje pędzlem na każdym z nich w ironiczny sposób przekształcają je w malarskie dzieła. W rozprawianiu się z malarstwem Kuskowski pokazuje, że nie chodzi o to, by przed zalewem powodzi obrazów, czy też przed rozpląnięciem się w przepływach, ocalić sztukę jako bałwochwalstwo ikon, idoli czy fetyszy, lecz jako sferę publicznego rozprawiania, sferę publicznej debaty, sferę tworzenia *rzeczy pospolitych*.

3. Rozprawianie o...

Rozprawianie obrazu, rozprawianie się z malarstwem służy zatem rozprawianiu o sprawach publicznych. Kuskowski wykorzystuje tu wszystkie swoje strategie: prawo i moc monochromu jako z jednej strony przeciwwagę wobec malarskiej iluzji, a z drugiej wobec obrazowych przepływów, mimikrę jako sposób uprzedmiotowienia obrazu malarskiego, celem przekształcenia go w rzecz, parergon jako narzędzie wyzwiania energii, celem rozpalenia publicznej debaty, przekształcenie rzeczy artystycznej w *rzecz pospolitą*.

Cykl *Ukrzyżowania* (2001), podobnie jak *Dekonstrukcje*, stanowiły kontynuację ruchu przekraczania zasady malarstwa. Tu służy to rozpoznaniu współczesnej kondycji — ukazaniu jej przez obrazy nazywające współczesne grzechy. W każdym z tryptyków składających się na cykl zacytowane są fragmenty dawnych obrazów przedstawiające dłonie ukrzyżowanego Jezusa. Dwa obrazy z dłońmi rozdzielone są podłużnym poziomym prostokątnym, monochromatycznym, płótnem, na którym naklejony jest wycięty z przezroczystej folii napis z nazwą grzechu po angielsku — w tej łacinie współczesności (korupcja, fanatyzm, ignorancja, niemoralność, nietolerancja, materializm, nepotyzm, hipokryzja). Obrazy Kuskowskiego nie obrazują ani grzechu ani ukrzyżowania. Raczej wskazują na nie, stając się swoistymi znakami. Nie obrazują nawet znaku Krzyża, wskazując na Ukrzyżowanie, w którym bierzemy udział popełniając wymienione przez artystę grzechy, obrazy te odwołują się swoim kształtem do poziomej belki, do której przybite zostały dłonie. Cykl ten

the aim of igniting public debate, transforming artistic matters into public things.

The *Crucifixion* (2001) series, like *Deconstructions*, is a continuation of the move of transgressing the principle of painting, serving here to identify the modern condition — displaying it through paintings naming modern-day sins. In each of the triptychs that comprise the series, fragments are taken from old paintings depicting the hands of Jesus on the cross. Two pictures of the hands separated are divided by an elongated horizontal, monochromatic, rectangular canvas, upon which then name of a sin cut from clear plastic wrap has been glued. The names are in English — the Latin of modernity (corruption, fanaticism, ignorance, immorality, intolerance, materialism, nepotism, hypocrisy). Kuskowski's paintings do not depict any sin or crucifixion. Rather, they indicate them, becoming a manner of sign. Not even the sign of the Cross is depicted, indicating instead a crucifixion in which we participate by committing the sins listed by the artist. The paintings allude in their shape to the cross bar to which hands were nailed. This series, produced during a period of growing fundamentalism in the Catholic Church in Poland, refers to an exceptionally important religious symbol and poses a question about the use of this symbol in political debate. At the same time, it refers to an exceptionally important iconographic motif from the history of art, utilizing art's authority to provide a diagnosis to the modern-day condition. It is perhaps for this reason that art requires rescuing, in order to maintain a place where one can form diagnoses and translate them into public debate. Especially in a situation where the mass-media, which have already completely absorbed the political sphere, have so succumbed to the flows of images that the flood of images that it is impossible to maintain the distance necessary for reflection.

Kuskowski deframes paintings and disposes of painting not in order to get rid of them, but rather to free them from their function as an icon, idol, and fetish, to liberate their energy, cause them to acquire significance, to become signs in public debate.

Mimicry, which is supposed to lead to this, becomes more literal in *Club Colours* (2003-2004), apparently completely abstract paintings with refined, geometric color compositions. Their color scheme is based on parallel divisions of the painting's field in horizontal and vertical patterns, and more rarely, diagonal ones. The paintings do not emulate symptoms, but rather take on some of the qualities of what they depict, that is, the dimensions and color schemes of scarves and pennants used by sports fans. The paintings become like scarves and pennants, they become objects that play a key role in the distribution of violence and aggression in the subculture of sports fans. Each painting in *Club Colours* creates a sign. It does this by repeating a gesture that belongs to a culture foreign to it. It repeats the gesture of identification with the club colors — an identification in which the sign is a fetishized object: a scarf or pennant (which one can take as a trophy or be injured for). You can say that here two fetishes come into confrontation with one another — the abstraction and geometry of the scarf or the pennant — both are hung — and the role of both in the libidinal economy.

The monochrome is also utilized in this debate. In his series *Beggar Artist* (2004), Kuskowski exhibits several stretcher frames that are accompanied by small Plexiglas collection boxes. A signed

wykonany w okresie narastającego fundamentalizmu katolickiego w Polsce, odwołując się do niezwykle istotnego symbolu religijnego, stawia pytanie o wykorzystanie tego symbolu w dyskursie politycznym, a jednocześnie odwołując się do niezwykle istotnego motywu ikonograficznego z historii malarstwa wykorzystuje autorytet sztuki do sformułowania diagnozy współczesnej kondycji. Być może z tego względu sztuka wymaga ocalenia, aby zachowane zostało miejsce, w którym można formułować diagnozy i przedkładać je publicznej rozprawie. Zwłaszcza w sytuacji, gdy mass-media, które pochłonęły już całkowicie sferę polityczną, tak mocno uległy obrazowym przepływowi, że zalew obrazów uniemożliwia dystans konieczny dla refleksji.

Kuskowski rozprawia obrazy i rozprawia się z malarstwem nie po to, by się ich pozbyć, przeciwnie, by uwolniwszy od funkcji ikony, idola, fetysza, wyzwoliwszy ich energię, spowodować, aby zyskały znaczenie, by stały się znakami w publicznym rozprawianiu.

Mimikra, która ma do tego prowadzić, staje się bardziej dosłowna w cyklu *Barw klubowych* (2003-2004), z pozoru czysto abstrakcyjnych obrazów o wyrafinowanych, zgeometryzowanych kompozycjach kolorystycznych. Ich schematy kompozycyjne opierają się na prowadzonych równolegle podziałach pola obrazowego, o układach horyzontalnych i wertykalnych, rzadziej diagonalnych. Obrazy nie naśladują przejawów, a raczej przybierają niektóre cechy tego, co pokazują, czyli wymiary i kolorystykę szalików oraz proporczyków używanych przez kibiców sportowych. Obrazy stają się jak szaliki i proporczyki, stają się jak przedmioty, pełniące kluczową rolę w dystrybucji przemocy i agresji w subkulturze kibiców. Każdy z obrazów należących do *Barw klubowych* czyni znak. Robi to, powtarzając gest należący do obcej mu kultury. Powtarza gest identyfikacji z barwami klubu — identyfikacji, której znakiem jest sfetyszyzowany przedmiot: szalik czy proporczyk (za który można odnieść rany lub który można przejąć jako trofeum). Można powiedzieć, że tutaj skonfrontowane zostają ze sobą dwa fetyszyzmy — abstrakcji geometrycznej i szalika czy proporczyka — oba zostają zawieszane i rola obu w ekonomii libidinalnej zostają podjęte.

Również monochrom zostaje wykorzystany w tym rozprawianiu. W cyklu *Artysta jałmużny* (2004) Kuskowski wystawia kilka blejtramów, którym towarzyszą niewielkie skarbonki z pleksi. Kartki z podpisami informują, że artysta zbiera środki na namalowanie obrazów, planuje ich ukończenie na rok 2007. Dziś już można powiedzieć, że te nietknięte, nie zagruntowane a nawet nie rozpakowane blejtramy nie zostały zamalowane — żaden obraz się na nich nie pojawił. Nie udało się uezierać pieniędzy, które pozwoliłyby pokryć te bezbarwne płótna, domagające się pokrycia farbą choćby jednego tylko koloru. Ta akcja miała zwrócić uwagę na status ekonomiczny młodych artystów, być może jednak stawia szerszą kwestię o funkcjonowaniu sztuki w ekonomii rynkowej. Jałmużna dla młodych artystów, kredyt dla starszych? Z drugiej strony czyż nie jest czystą spekulacją, tak powszechne dziś traktowanie młodej sztuki jako inwestycji (niemalże kapitałowej) — czyż nie jest to kupowanie takich nierozpakowanych jeszcze blejtramów, któremu towarzyszy oczekiwanie, że to, co na nich z czasem powstanie, okaże się wielką, to znaczy drogą, sztuką.

card provides information that the artist is raising funds to paint the pictures, and plans to finish them in 2007. We can say now that these untouched, unprimed and even unpacked stretcher frames were never painted — not one painting was ever produced on them. The artist did not manage to collect enough money to cover these bare canvases, which merely needed to be covered with a single color. This event was meant to turn attention to the economic status of young artists, and perhaps pose a wider question about the function of art in a market economy. Charity for young artists, credit for older ones? Is this not pure speculation, since young art is generally treated today as an investment (of substantial amounts of capital) — is not the purchase of such still unpacked stretcher frames, which are accompanied by the expectation that what will eventually come out of them will turn out to be a great, that is, expensive work of art.

As much as the unpainted work in *Beggar Artist* is a monochrome of the effacement of representation in accordance with Batchelor, in another series, *Anti-Semitism Repressed* (2008), the monochrome, in line with its best traditions, is effaced by painting. These white monochromes were made by painting slogans often found on the walls of Polish cities: "JEWS EAT CHILDREN", "JEWS GET OUT". The law and force of the monochrome is here questioned — the writing, in spite of its having been carefully painted over, can still be read, remaining visible through the paint's surface. As in *Painting Subjects*, the monochrome becomes a sign, albeit a more discrete one, in a debate not with painting's traditions and its "truths" but with "truths" preserved in people's consciousness. Demonstrating, above all, that large- or small-scale efforts to paint over anti-Semitic slogan on walls, which transforms the exteriors of buildings into colorful patchworks, cannot be effective because they combat the effects rather than dealing with the causes. The paintings demands a debate about our consciousness of our national aims, exactly as they are explicitly understood, disposing of Polish anti-Semitism.

In Kuskowski's debate on the condition of modernity, he not only deframing the picture, he not only achieves new meaning in his disposing of painting, but a new debate on the frame is also introduced. The entire equivocal function of *parergon*, including that discovered by Derrida, and that developed by Kuskowski himself. In the installation *Air-conditioned Painting*, there is a gilded frame and a crimson-colored monochrome — which tempts the viewer to transgress its surfaces and plunge into the crimson warmth. Transgressing the borders marked out by the gilded frame yields a surprise — instead of landing in crimson warmth, we find ourselves in a bright coldness; the internal temperature of the painting is distinctly lower than the external one; despite this, the painting hanging on the wall slowly dissolves until it completely disappears. It should probably come as no surprise that air-conditioning is used in art to create aesthetic effects (if one can describe the surprise evoked by a change in temperature in such a way) — it is most likely the highest achievement of our civilization in the technological creation of artificial environments. The first names for air-conditioning, that is, "man-made weather" or "manufactured weather" accented the *apogee* of artificiality that was achieved by it. The capacity to assure ideal weather (fresh air, a constant, pleasant temperature and level of moisture) is, in essence, a true masterpiece. At

O ile zgodnie z rozpoznaniem Batchelora w *Artyście Jałmużnym* niezamalowany obraz stanowi monochrom możliwy do zatarcia przedstawieniem, o tyle w innym cyklu *Antysemityzm wyparty* (2008), monochrom zgodnie z jego najlepszą tradycją, stanowi zatarcie przez zamalowanie. Te białe monochromy powstały przez zamalowanie haseł znanych z murów polskich miast: „ŻYDZI JEDZĄ DZIECI”, „ŻYZEW JUDE RAUS”. Tutaj podważone zostaje prawo i moc monochromu — napisy, mimo iż starannie zamalowane, nadal są możliwe do odczytania, gdyż przebijają spod powierzchni farby. Podobnie jak w *Tematach malarskich*, choć to znacznie dyskretniej, monochrom staje się znakiem, już nie rozprawy z malarską tradycją i jej „prawdą”, ale z „prawdami” utrwalonymi w świadomości. A przede wszystkim, pokazując, że mniej lub bardziej szerokie akcje zamalowywania antysemickich napisów na murach, przekształcające fasady budynków w kolorowe patchworki, nie mogą być skuteczne, gdyż zwalczają skutki, zamiast leczyć przyczyny. Obrazy postulują rozprawianie o naszej świadomości narodowej celem, już jak najdosłowniej rozumianego, rozprawienia się z polskim antysemityzmem.

W tym Kuskowskiego rozprawianiu o kondycji współczesności nie tylko wykorzystane zostaje rozprawianie obrazu, nie tylko nowe znaczenie uzyskuje rozprawianie się z malarstwem, ale również wprowadzony zostaje dyskurs obramienia. Wykorzystane zostaje całe wieloznaczne funkcjonowanie parergonu zarówno to odkryte przez Derridę, jak i te wypracowane przez samego Kuskowskiego. W instalacji *Obraz klimatyzowany* pojawia się piękna złocona rama i karmazynowy kolor monochromu — które wystawiają widza na pokusę przekroczenia jego płaszczyzny i zanurzenia się w karmazynowym cieple. Przekroczenie granicy wytyczonej złoconą ramą powoduje zaskoczenie — zamiast do karmazynowego ciepła, trafiamy do świetlistego chłodu; ciepłota wewnątrz obrazu jest wyraźnie niższa od tej na zewnątrz; mimo to obraz widniejący na ścianie powoli rozplywa się do momentu całkowitego zaniku. Chyba nie powinno budzić zdziwienia, że klimatyzacja zostaje wykorzystana w sztuce do tworzenia efektów estetycznych (jeśli tak można by określić zaskoczenie wywołane różnicą temperatury) — jest to chyba najdalej idące cywilizacyjne osiągnięcie w technologicznym tworzeniu sztucznego środowiska. Pierwsze nazwy klimatyzacji czyli „man-made weather” lub „manufactured weather” — „wytwarzana (przez człowieka) pogoda” akcentowały apogeum sztuczności, jakie zostaje w niej osiągnięte. Zdolność do zapewnienia idealnej pogody (świeżego powietrza, stałej, dogodnej temperatury i wilgotności) w istocie jest prawdziwym majstersztykiem. Jednocześnie jednak ze względu na zużycie energii, staje się ona istotnym czynnikiem zmian klimatycznych na naszym globie. Jej ubocznym efektem są zatem odczłowiecze *katastrofy naturalne*, które zaczynają nawiedzać nasze niemalże całkowicie uszucznione i stechnicyzowane środowisko. *Obraz klimatyzowany* podpowiada ten paradoks, ukazując we wnętrzu, że pomimo stworzenia sztucznego klimatu, dzieło sztuki w nim prezentowane (obraz sztalugowy) ulega roztopieniu, upływnia się niewielką strużką aż do całkowitego rozplynięcia. I nie stanowi to w tym wypadku metafory dla Latourowskich obrazowych przepływów, ale raczej widmo nadciągającego zagrożenia — najwspanialsze dzieła człowieka mogą

the same time, however, due to its energy consumption, it becomes a key factor effecting climate change on our planet. Its side-effect is therefore man-made *natural disasters*, which have begun to descend upon our almost entirely artificialized and technicalized environment. *Air-conditioned Painting* prompts this paradox, revealing it from the inside, that in spite of its creating an artificial climate, the work of art presented in it (an easel painting) melts, trickling down until it completely melts away. And in this case, this is not a metaphor for Latour's flows of images, but rather the specter of an approaching danger — the greatest work of man may disappear as a result of the side-effects of its operation. In essence, what is necessary is air-conditioning on a global scale — after all, what do the Kyoto Protocols call for if not an attempt to create weather on a global scale. The attempt to create weather that would make it possible to faithfully emulate that before the changes caused by man.

Air-conditioned Painting therefore takes up the question of air-conditioning and climate in gilded frames; not, however, to make of it an icon, idol, or fetish, but so that it becomes visible in the flood of mass-media images. *Parergon* therefore introduces here an immobilization, a halting, not of the image, but of the viewer's attention. But it simultaneously offers the possibility of transgression, liberating the excess, supplementing the painting's canvas with depth — the frame here acts not as gates to the imagination, but to the doors of perception. They display experience — sensation, which has not really occupied art in the past, that is, which is not visual or tactile, although it is felt physically, at least in the sensation of cold. Aesthetic theory will require further updating.

In all these interwoven strategies — deframing the picture, disposing of painting, debating about public things — the primary element is framing, as it conditions the possibilities of a work of art. If Kuskowski reaches for *parergon*, agreeing with Derrida's argument that it is constitutive for works of art, but not, however — and here he agrees with Latour's argument — to confer upon art the status of an icon, idol, or fetish, which the frame conferred upon it in the past. Agreeing with both of them, he transgresses both of them — not by destroying frames because this would mean the total iconoclasm of art as such, he does not utilize it for the organization of iconolatry. The frame is not destroyed, however, it is no longer added to any of his works. Kuskowski liberates *parergon* from *ergon* in order to release *energeia*. He liberates framing so that it becomes a figurative tool, with which one can turn people's attention or attract their attention to issues requiring public debate. Appealing to another concept, Bruno Latour himself (expanding upon and supplementing what has been discussed here), said that it is *parergon* releasing energy that can provide public debate with essential dynamics, transforming weighty issues into public things.¹⁷ And therefore he shows them, expresses them as matters that all of society has in common.

17| Bruno Latour, *From Realpolitik to Dingpolitik or How to Make the Things Public*, [in:] *Making Things Public: Atmospheres of Democracy*, ed. Bruno Latour, Peter Weibel, (exhibition catalogue.) ZKM — MIT Press, Karlsruhe — Cambridge, Mass. — London, Eng. 2005.

zniknąć w efekcie oddziaływania ubocznych skutków jego działalności. W istocie konieczna jest jakaś klimatyzacja na skalę globu — do czego zresztą wzywa protokół z Kioto, który nie jest przecież niczym innym, jak próbą wytwarzania pogody na skalę globalną. Próbą wytwarzania pogody takiej, która możliwie wiernie naśladowałaby tę sprzed zmian wytworzonych przez człowieka.

Obraz klimatyzowany ujmuje zatem kwestię klimatyzacji i klimatu w złożone ramy, nie po to jednak by wytworzyć jej ikonę, idola czy fetysza, raczej po to, by stała się widoczna w powodzi mass-medialnych obrazów. Parergon wprowadza tu zatem unieruchomienie, zatrzymanie, ale nie obrazu, lecz uwagi odbiorcy. A jednocześnie oferuje możliwość przekroczenia, wyzwala nadwyżkę, uzupełnia obrazową płaszczyznę o głębię — ramy działają tu już nie jako bramy fantazji, lecz jako drzwi percepcji. Eksponują doświadczenie — doznanie, którym sztuka się dotąd raczej nie zajmowała, które nie jest ani wzrokowe, ani dotykowe, choć odczuwane fizycznie, przyjemne doznanie chłodu. Teorie estetyczne będą wymagały kolejnej aktualizacji.

We wszystkich trzech splecionych ze sobą trybach rozprawiania — obrazu, z malarstwem, o sprawach publicznych — głównym elementem jest obramienie, jak to, co stanowi warunek możliwości dzieła sztuki. Jeśli Kuskowski sięga po parergon, zgadzając się z Derridowskim argumentem, że jest on konstytutywny dla dzieła sztuki, to nie po to jednak — i tu zgadza się z argumentem Latoura — by nadawać sztuce status ikony, idola, czy fetysza, który kadr czy rama nadawały jej w przeszłości. Zgadzając się z nimi oboma, obu ich przekracza — nie niszcząc ramy, gdyż oznaczałoby to totalny ikonoklazm sztuki jako takiej, nie wykorzystuje jej dla organizacji ikonolatrii. Rama nie jest niszczona, nie jest jednak na stałe dodawana do żadnego dzieła. Kuskowski uwalnia *parergon* od *ergonu*, aby uwalniać *energeia*. Uwalnia obramienie, by stało się przenośnym narzędziem, za pomocą którego można zwracać uwagę, zatrzymywać uwagę na rzeczach domagających się publicznej rozprawy. Odwołując się do innej koncepcji tegoż samego Brunona Latoura (rozwijającej i uzupełniającej zresztą te omawiane tutaj), można powiedzieć, że parergon uwalnia energię, która może publicznemu rozprawianiu nadać konieczną dynamikę, przekształcającą ważne rzeczy w *rzeczy popolite*.¹⁷ A zatem ukaże je, ujmie je jako wspólne sprawy całych społeczności.

17| Bruno Latour, *From Realpolitik to Dingpolitik or How to Make the Things Public*, [w:] *Making Things Public: Atmospheres of Democracy*, red. Bruno Latour, Peter Weibel, (kat. wyst.) ZKM — MIT Press, Karlsruhe — Cambridge, Mass. — London, Eng. 2005.

Bagaż malarstwa

Magdalena Ujma rozmawia

M.U.: Podstawą twojej pracy artystycznej jest malarstwo. Jest to polska specyfika, wynikająca z bagażu tradycyjnego wykształcenia. To się zmienia, ale opornie i wciąż pokutuje pogląd, że malarstwo jest królową sztuk i jeżeli nie ma się zdolności manualnych, pewnej świeżości spojrzenia, to nie można być malarzem. Na początek pragnę cię więc zapytać czy czujesz się malarzem.

M.U.: Przesyt tradycyjnym malarstwem sztalugowym wziął się u ciebie ze względów rodzinnych, prawda?

M.U.: I z twojego wykształcenia?

M.U.: Możliwe, że pomogło ci studiowanie na ASP w Łodzi z jej bardzo określoną tradycją awangardowego, konceptualnego myślenia, nacisku na teorię.

M.U.: Mam wrażenie, że prowadziłeś intensywną działalność samokształceniową, trudno jest wskazać twoich mistrzów, kogoś, kto cię ukształtował. Ważna jest postać twojego ojca, ale raczej sam dochodziłeś do swojej formuły sztuki.

z Kamilem Kuskowskim

K.K.: Tak, ale z ironicznym podtekstem, bo jak wiesz, środowisko „prawdziwych” malarzy uważa, że jestem antimalarzem, że kpię z malarstwa. Oczywiście, tak nie jest, bo ja z założenia zacząłem się zajmować tą dziedziną sztuki widząc, co się z nią dzieje. Jest skansenem, tworzonym przez tych, którzy się uważają za malarzy i tworzą dziwne obwarowania tego, co jest malarstwem i co nim nie jest, dodają do tego różne przymiotniki „metafizyczny”, „niemetafizyczny”, podkreślają znaczenie warsztatu, zmagania się z materią. To mi strasznie przeszkadzało, uważałem, że malarstwo nie ogranicza się jedynie do sztalugowego. Uważam, że jest to sposób myślenia.

K.K.: Na pewno...

K.K.: W pewnym momencie dotarło do mnie, że gdzie nie pojadę, padają słowa: „aaa, syn Staszka Kuskowskiego” i to zaczęło mi przeszkadzać. Tak więc założyłem sobie, że na pewno nie będę robił malarstwa podobnego do malarstwa mojego ojca, czyli abstrakcji lirycznej. Zawsze interesowały mnie działania konceptualne czy postkonceptualne i uważałem, że sztuka dzieje się tak naprawdę w mózgu, że wszystko zaczyna się na płaszczyźnie intelektualnej, a dopiero potem przechodzimy do realizacji dzieła. Więc chciałem uciec od skojarzeń z ojcem i od tego, że pochodzę z domu, w którym oboje rodzice skończyli ASP, notabene w Krakowie.

K.K.: Na pewno tak, ale to, że trafiłem do Łodzi, spowodował przypadek. Celowałem w Kraków. W Łodzi rzeczywiście spotkałem się z odmienną tradycją, w duchu Stażewskiego czy Strzebińskiego, ale z drugiej strony w samej szkole aż tak mocno tego nie odczułem...

K.K.: Gdy zaczynałem studiować, mój ojciec już nie żył. Pamiętam rozmowy z nim, był bibliofilem, miał mnóstwo książek, nie tylko związanych z tradycyjnym malarstwem, albumy, które dotyczyły zagadnień sztuki naj-

Magdalena Ujma talks with

M.U.: Your artistic work is based on painting. This is a Polish specificity, a result of the baggage of a traditional education. This is slowly changing, but the view persists that painting is the king of the arts, and if you don't have good manual abilities and a certain freshness of vision, you cannot be a painter. I want to begin by asking if you feel that you are a painter.

M.U.: Your feeling fed up with traditional easel painting grew out of your family background, right?

M.U.: And out of your education?

M.U.: Perhaps it helped that you studied at the Art Academy in Łódź, which has very well-defined traditions in the avant-garde, conceptual thinking, and an emphasis on theory.

M.U.: I have the feeling that you worked hard on your own self-education. It's difficult to identify your maestros, those who shaped you. Your father is an important figure, but you seem to have arrived at your own formula for art.

K.K.: Yes, but with an ironic subtext, because, as you know, "real" artists believe I am an anti-painter, that I mock painting. Of course, this isn't true, because I began working in this domain of art intentionally after seeing what was going on in it. It's a backwater, a creation of those who see themselves as painters and erect strange walls around what painting is and what it isn't, adding various "metaphysical" and "non-metaphysical" qualifiers, emphasizing the meaning of technique, wrestling with material. This bothered me a great deal. I believe that painting isn't limited solely to the easel. I see it as a way of thinking.

K.K.: Definitely...

K.K.: At a certain point, I came to realize that wherever I went, I heard the words: "Oh, you're the son of Staszek Kuskowski" and this began to bother me. So I told myself that I would definitely not make paintings like my father's, that is, lyrical abstraction. I have always been interested in conceptual and post-conceptual activities and believed that art is really an operation of the mind, that everything begins on the intellectual level, and only then do we move to the creation of the work. So I wanted to avoid associations with my father, avoid the notion that I am a product of a home in which both parents graduated the Art Academy in Krakow.

K.K.: This is definitely true, but my going to Łódź was accidental. My goal was to study in Krakow. In Łódź, I did indeed encounter a very different tradition, in the spirit of Stażewski and Strzemiński. But, on the other hand, at the school itself I didn't feel this all that strongly...

K.K.: When I began my studies, my father had already died. I remember conversations with him. He was a bibliophile, and he had loads of books, not just ones about traditional painting, but also albums about issues in contemporary art. So I also received my education from these albums and magazines, because my father subscribed to Art in America and Art News. I saw these things when they were still current while I attending art high school. At the Art

M.U.: Cofnijmy się bardziej w przeszłość. Jak ważna była szkoła średnia? Chodziłeś przecież do Liceum Plastycznego w Zakopanem, szkoły z bardzo silną tradycją.

M.U.: Jesteś przykładem kogoś, kto myśli, że jeżeli nadal można uprawiać malarstwo, to przez porzucenie tej jego wersji, która wynika z tradycyjnego rozumienia. Tymczasem w Polsce to właśnie malarstwo przeżywa rozkwit. Interesujące, że tworzą je ludzie pochodzący z prowincji, np. dwóch młodych malarzy z Zamojszczyzny, Jakub Julian Ziółkowski i Tomasz Kowalski. Ty, mimo, że nie pochodzisz z wielkiego miasta, różnisz się od nich. W inny sposób zareagowałeś na wyzwania stojące przed malarstwem.

nowszej. Moja edukacja odbywała się więc i dzięki tym albumom, i pismo o sztuce, bo ojciec prenumerował „Art in America” i „Art News”. Na bieżąco, w liceum plastycznym, oglądałem te rzeczy. Na uczelni rzeczywiście miałem mistrzów. Jak słusznie zauważyłaś, sam się edukowałem, zawsze miałem bakcyła jeżdżenia na wystawy. Jakbym miał teraz podsumować moją edukację, to uważam, że najcenniejsze w studiowaniu jest poznanie ludzi. To mnie bardziej kształtowało niż sama uczelnia. Szkoła mnie o tyle ukształtowała, że wewnątrznie się przeciwstawiłem stereotypowym działaniom, walczyłem od lat programom malowania martwych, bread, które mnie rozrywały wewnątrznie. Robiłem to, czego wymagano ode mnie, ale przychodziłem do domu i robiłem swoje rzeczy.

K.K.: Też miałem wewnętrzny opór wobec tego kształcenia, nie znosiłem rzeźbić w drewnie! Męczyłem się, ale dzięki temu znajdowałem przestrzenie, gdzie mogę się odnaleźć: ominąć jakiś problem, zrobić coś przy pomocy innych rzeczy. Miałem dobry kontakt z Hasiorem. Pamiętam, poznałem go poprzez ojca i chodziliśmy do niego, w pewnym momencie zacząłem chodzić sam. Wyświetlał mi te swoje słynne pokazy slajdów. To on wskazywał mi możliwość kompilowania zdarzeń z rzeczywistości, która mnie otacza. Pokazał na przykład jakąś sytuację z natury, a potem pracę artysty, który robi olbrzymią instalację na polach gdzieś, w Newadzie... Pokazał mi, że sztuka ma nieograniczone możliwości. Po śmierci ojca nadal się z nim spotykałem, już w okresie studiów. Co by nie mówić o jego politycznych uwielbieniach, to był wielki człowiek. Nie wszystkie jego rzeczy mi się podobały, choć niektóre na pewno były nowatorskie, ale cenię sobie jego postawę. Odróżniam to jakim Hasiorek był człowiekiem od jego twórczości.

K.K.: Mogę powiedzieć, że jestem z prowincji, ale ojciec utrzymywał kontakty, był dość znanym artystą i stykałem się z różnymi postawami artystycznymi. Kiedy zacząłem się zajmować sztuką, to sobie założyłem, że będzie to ucieczka od malarstwa sensu stricto, że będę wchodził z nim w polemikę i to staram się robić do dzisiaj. Zaczynałem w dziwnym okresie, bo obwieszczono kryzys malarstwa, a tu nagle pojawiła się grupa Ładnie i rozpoczęła się wielka moda na... malarstwo. Ładnie to moi rówieśnicy i myśmy byli zupełnie różni, to, co wtedy robili, sytuowało się na przeciwnym biegunie tego, co mnie interesowało.

Chyba chodzi o to, żeby nie ulegać modom, bo wtedy, obserwując grupę Ładnie, mogłem stwierdzić, że jest to dobra ścieżka i że w konsekwencji ja też zainteresuję się przekazem realistycznym, ułożonym w pop kulturze. Jednak uważam, że trzeba być konsekwentnym. Jeśli się wybierze taki

Academy, I didn't have any personal maestros. As you've correctly observed, I educated myself. I always had a bug for attending art exhibitions. If I had to sum up my education now, I think the most valuable thing about studying is the people you meet. They shaped me more than the Art Academy itself. The school educated me to the extent that I rebelled internally against stereotypical work, the program of painting still-lives that had been worked out over the years, rubbish that tore me apart inside. I did what was required of me, but then I went home and worked on my own things.

M.U.: Let's go back further in time. How important was your high school? After all, you attended the Art High School in Zakopane, a school with very strong traditions.

K.K.: I internally resisted my education there, as well. I couldn't stand carving wood! It was drudgery, but thanks to it I discovered a dimension where I felt at home: avoiding certain problems, doing one thing with the use of other things. I had a good relationship with Hasior. I remember meeting him through my father. We visited him together, but at one point I started to go on my own. He showed me his famous slide shows. He showed me how it's possible to compile events from the world that surrounds me. He showed me, for example, a situation in nature and then the work of an artist who makes huge installations in fields somewhere in Nevada ... He showed me that art has unlimited potential. I continued meeting with him after my father's death, while I was studying. Whatever one thinks of his political entanglements, he was a great man. I don't like everything he did, but some things were certainly innovative. I value his foundations. I distinguish Hasior the man from his work.

M.U.: You are an example of somebody who thinks that we can continue painting only if we abandon that version that has resulted from a traditional understanding of art. At the same time, painting in Poland is experiencing a renaissance. It's interesting to see that it is being done by people from the provinces, such as two artists from the Zamjosc region: Jakub Julian Ziółkowski and Tomasz Kowalski. In spite of the fact that you come from a big city, you differ from them. You have responded to the challenges facing art today.

K.K.: I can say that I am from the provinces, but my father maintained many contacts. He was a fairly well-known artist, so I met various figures from the art world. When I began making art, I told myself that I would avoid painting in the strict sense of the term, that I would engage in a polemic with it, and I continue trying to do this today. I began at a strange time: because a crisis in painting had been proclaimed, and suddenly the Ładnie group appeared, which began a major trend in... painting. Ładnie were my peers, but we were completely different. What they were doing then was on the opposite pole from my work, which I found interesting. What matters is not giving in to trends, because in looking at the Ładnie group, I could have said that this is a good path, so I'm also interested in using a realistic form of expression, one grounded in popular culture. Yet, I believe that you must be consistent. If you take a given path, and you are convinced it is the right way, you must follow it consistently. I remember how Hasior, my father, and a few other artists said that consistency is what is most important in art. Not one that I would feel forced to maintain, just a consistency in thinking and in remaining open. For me, consistency means experimenting and broadening the boundaries of pa-

M.U.: Co sądzisz o dzisiejszej kolejnej fali powrotu do malarstwa? Czy myślisz, że jest to moda wykreowana przez rynek, czy ma też swoje uzasadnienie w rozwoju sztuki?

M.U.: Artyści raczej deklarują, że nie lubią wystaw tematycznych, bo nie chcą być zmanipulowani przez kuratora.

M.U.: Artyści jednak nie doceniają roli kuratora, to znaczy uważają go za kogoś, kto odpowiada za organizację, ale nie widzą jego twórczej roli. A przecież potrzebują dialogu i konfrontowania własnych pomysłów z kimś, kto zna się na rzeczy.

M.U.: Mówisz, że poszerzasz granice malarstwa, a mnie się wydaje, że często robisz prace na temat percepcji. Sam powiedziałeś, że tworzysz coś w rodzaju konceptualizmu. Według mnie balansujesz celowo na krawędzi banału. Mówisz, że boisz się popadnięcia w banał, a to oznacza zapewne, że zależy ci na pracach, które pozwalają na jego podejrzenie, ale nim jeszcze nie są. Na odbiór sztuki wpływa mnóstwo czynników, np. to, że przeczytamy podpis do obrazu i poznajemy autora, i obraz zaczyna nam się podobać, mimo, że wcześniej uznaliśmy go za okropny. Nasz odbiór jest kształtowany przez to, jak się kształciliśmy i jakie albumy widzieliśmy. O tym mówi twoja pozornie banalna Uczta malarstwa.

ścieżkę i jest się do niej przekonany, to trzeba konsekwentnie po nią iść. Pamiętam jak Hasiór, ojciec i parę innych osób mówiło jak w sztuce ważna jest konsekwencja. Nie taka, że czegoś trzymam się na siłę, tylko konsekwencja w myśleniu i w byciu otwartym. Dla mnie jest to badanie i poszerzanie obszarów malarstwa, krytyka i pokazywanie, że malarstwo ma olbrzymi potencjał, że zalicza się do niego wideo, fotografię, działania performatywne. Nie krytykuję samego malarstwa jako malarstwa, krytykuję jedynie pewne schematy myślenia, dlatego ktoś uznał, że coś nim jest, a coś nie.

K.K.: Chciałbym wierzyć, że fala pojawiła się w naturalny sposób, ale wydaje mi się, że moda i rynek mają znaczenie. Artyści widzą po prostu jakie prace się sprzedają, jakie kupują klienci indywidualni, a jakie instytucje. Oczywiście, daleki jestem od wytyczania ostrych podziałów, że są artyści, którzy robią tak, bo im serce dyktuje, a są tacy, którzy wyczuli koniunkturę. Myślę jednak, że paru artystów, którzy odnoszą sukcesy komercyjne, jest słabo znanych z wystaw zbiorowych. Tymczasem według mnie sprawdzianem jakości ich pracy jest to jak konfrontują się z kimś innym, jak odnoszą się do tematu wystawy i czy potrafią mu podołać.

K.K.: Ja uważam, że wystawa tematyczna sprawdza możliwości artysty i jest dla niego wyzwaniem. Lubię robić projekty na zamówienie.

K.K.: Zgadza się. Nawet kiedy pracuję nad projektem indywidualnym, to cenię sobie uwagi kogoś, kto nie jest artystą, a kuratorem, czy krytykiem sztuki i może powiedzieć „słuchaj, to jest zbyt banalne” lub coś w tym rodzaju. Nigdy nie mam pewności czy mój projekt jest dobry, oczywiście, coś mi świta w głowie, że może to dobra ścieżka, ale zawsze są wątpliwości i jednym z ważnych etapów pracy nad projektem jest skonsultowanie go z innymi.

K.K.: Zawsze się zastanawiam nad grą z odbiorcą. Myślę, że umiejętnie wykorzystany banał przemieszcza trochę odbiór sztuki.

inting, criticism, and showing that painting has enormous potential, that one can add photography, video, and performance to it. I don't criticise painting itself as painting, I criticize a certain manner of thinking. I only criticize certain schematic ways of thinking, why someone would recognize that something is or isn't painting.

M.U.: What do you think of the latest trend towards a return to painting? Do you think that it's a fad created by the market or does it have its own justifications in the development of the art?

K.K.: I'd like to believe that the trend occurred naturally, but I assume that fashion and the market had an impact. Artists simply see what works sell, what kinds of art individuals are purchasing, and what kinds institutions are buying. Of course, I want to steer clear of staking out strong lines of division, of saying that there are those artists who create what their heart dictates and others who respond to the demands of the market. I think, however, that the few artists who have achieved commercial success are not really known for their participation in group exhibitions. Yet, for me the true test of the quality of their work is how it stands up against the work of others, how it relates to the theme of an exhibition and if it is able to address the theme well.

M.U.: Artists usually say they don't like group exhibitions. They don't like thematic exhibitions because they don't want to be manipulated by the curator.

K.K.: I think that a thematic exhibition tests the artist's potential and is a challenge for him. I like to do projects on commission.

M.U.: Artists, however, don't value the role of the curator, that is, they see him as someone who is responsible for organizing things, but they don't see his creative role. Yet, they need dialogue and a confrontation of their ideas with those of someone else who knows something about art.

K.K.: I agree. Even when I work on an individual project, I value the comments of someone who isn't an artist, a curator, or an art critic, and who can say, "Listen, this is too banal" or something like that. I am never sure if my project is good. Of course, something lights up in my head that says I may be on the right path, but there are always doubts, and one of the important stages of my work on a project is consulting other people.

M.U.: You say that you are expanding the boundaries of painting, but it seems to me that much of your work is on the subject of perception. You said yourself that your work is a manner of conceptualism. According to me, you intentionally balance on the edge of banality. You say you are afraid to fall into banality, but this must certainly mean that for you it's important that your work allow for suspicions that it has, even though it hasn't. Many factors influence the reception of art, including our reading of the signature on the painting and our knowledge about the author. A painting can begin to appeal to us in spite of the fact that we had earlier judged it to be awful. Our reception is shaped by how we were educated and the albums we have seen. Your seemingly banal Feasts of Painting speak of this.

K.K.: I always consider play with the viewer. I think that skilful use of banality repositions the reception of art somewhat.

M.U.: If someone were to look at your pieces, they would think, "Well, anyone could have thought of that". But, firstly, somehow they didn't, and, secondly, there are certain things that everyone knows about, but nobody speaks about.

M.U.: Jeśli ktoś popatrzy na twoje prace, to pomyśli, „no, przecież każdy mógł na to wpaść”. Ale po pierwsze, jakoś nie wpadł, a po drugie, są takie rzeczy, o których wszyscy wiedzą, ale nikt o tym nie mówi. I nagle okazuje się, że są interesujące.

M.U.: Ale te albumy są pokazywane jako dzieła sztuki, w grubych złotych ramach.

M.U.: Ważny jest dla ciebie zanik aury oryginału, brak rozróżnienia na oryginał i kopię. Przypominam sobie obrazy, które były monochromatyczne...

M.U.: Pokryte były jedną barwą, która jest wypadkową dla jakiegoś tematu malarskiego, np. pejzażu ze szkoły monachijskiej, aktu itd. Do głowy przychodzą też Ukrzyżowania wykorzystujące reprodukcje fragmentem znanych dzieł sztuki.

M.U.: Można powiedzieć, że uprawiasz sztukę usługową.

M.U.: Chcę cię spytać o prace, które wyrastały z podejścia bardziej społecznego, np. Portrety panien łódzkich czy Barwy klubowe. Wynikają one z działania, które nazwałeś poszerzaniem granic malarstwa, czyli anektowaniem kolejnych dziewiczych obszarów rzeczywistości przez obraz, ale z drugiej strony Portrety panien odnoszą się do stereotypu Łodzi jako miasta kobiet, prządek i włókniarek, Barwy klubowe z kolei – do Łodzi jako do miasta rozrywanego przez konflikt między kibicami drużyn futbolowych. Czy odniesienie się do rzeczywistości społecznej gra u ciebie ważną rolę?

K.K.: Ja banał celowo wykorzystuję, w Uccie malarstwa są albumy, które każdy, kto się interesuje sztuką, ma na półce.

K.K.: Można je z tej ramy wyciągnąć i obejrzyć. Tak więc, jeden „obraz” zawiera w sobie o wiele więcej dzieł znanych artystów. Moim marzeniem było zrobić taką wystawę, żeby ktoś, kto na nią przychodzi, zobaczył Botticellego, Michała Anioła, Rembrandta w olbrzymiej masie. Pamiętajmy, że tak naprawdę wielu ludzi zna dzieła wielkich artystów tylko z ilustracji w książkach, pocztówek itp. Moja praca pokazuje rolę reprodukcji w kształtowaniu naszego obrazu sztuki i że zbiór książek, które można w każdej chwili wyciągnąć i obejrzyć, jest bliższy każdemu widzowi niż Uffizi we Florencji, gdzie nie każdy ma możliwość pojechania.

K.K.: Tematy malarskie? Muzeum?

K.K.: Wracając jeszcze do percepcji, pamiętam, na Zachodzie, w jakimś muzeum zobaczyłem fenomen audioguide'ów – ludzi, którzy stoją przed obrazem, i w ogóle na niego nie patrzą, tylko słuchają nagrane objaśnienia z audioguide'a. Często uprawiam jakby działania marketingowe, bo takie obserwacje wykorzystuję przy budowaniu prac. Zaobserwowałem, że ludzie lubią interakcję z dziełem sztuki, lubią je dotknąć, lubią – jak w ostatnich moich projektach – wejść do obrazu. Ludzie są zainteresowani takimi działaniami, w których mogą poczuć, że są ich częścią. Tak działo się w przypadku projektu Muzeum w którym użyłem audio-przewodniki. W Uccie malarstwa można sobie wyciągnąć książkę z „ramy” jak z półki, usiąść i przejrzeć ją, a potem, w drugiej części wystawy, zjeść martwą naturę.

K.K.: Trochę tak. Ale to jest przewrotna gra. W samym słowie „uczta” zawiera się typowa konsumpcja estetyczna malarstwa, ale i znaczenie czosnkowe – „uczta”, czyli „uczcie się” malarstwa. Tytuł jest ważny, dopiero po jego przeczytaniu wiemy więcej o znaczeniu pracy.

And suddenly it turns out that they are interesting.

M.U.: But these albums are displayed as works of art, in thick, gilded frames.

M.U.: For you what is important is the loss of the aura of the original, the lack of distinction between the original and the copy. I recall paintings that were monochromatic...

M.U.: They were covered in one colour that was incidental to some painting subject, such as the landscape of the Munich school, the nude, etc. *Crucifixion* also comes to mind, with its use of reproductions of fragments of well-known works of art.

M.U.: You might say that you make "art as service".

M.U.: I'd like to ask about works of yours that grew out of a more social orientation, such as *Portraits of Łódź Ladies* or *Club Colours*. These are the result of activities that you have called an expansion of the boundaries of painting, that is, an annexation of new, virgin spheres of reality through paintings. But, on the one hand, *Portraits of Ladies* refer to the stereotype of Łódź as a city of women, spinners, and textile workers; *Club Colours*, on the other hand, portrays Łódź as a city torn by conflict between fans of various football clubs. Does alluding to social reality play an important role for you?

K.K.: I intentionally make use of banality. In *Feast of Painting*, there are albums that anyone who is interested in art has on his shelves.

K.K.: You can take them out of the frames and look through them. In this way, one "picture" contains many more works by well-known artists. My dream is to have an exhibition that would allow those who came to see a huge mass of Botticellis, Michelangelos, and Rembrandts. We need to remember that many people really only know the works of the great artists from illustrations in books, postcards, etc. My work shows the role of reproduction in shaping our image of art and that a collection of books that at any moment you can take from the shelf and look through is more familiar to the viewer than the Uffizi in Florence, which not everyone has the opportunity to visit.

K.K.: Painting Subjects? *Museum?*

K.K.: Returning to the subject of perception, I remember that in some museum in the West I saw the phenomenon of the audio-guide – the people who were standing in front of the painting did not look at it at all. They just listened to the recorded description from the audio-guide. The things I do often resemble something like marketing activities because I make use of such observations in creating my pieces. I have observed that people like to interact with a work of art, they like to touch it, they like – as in my recent projects – to enter the painting. People are interested in the kinds of activities they can feel part of. This was such in the case of my project *Museum*, in which I used audio-guides. In *Feast of Painting*, you can take a book out of the "frame" just like you take it off the shelf, and sit down and look through it. Then, in the second part of the exhibition, you can eat a still life.

K.K.: Somewhat. But it's a perverse game. The word "feast" itself contains an aesthetic of consumption that is typical of painting, but it also has a verbal meaning – "feast", that is, "to feast" on painting. The title is important. Only after reading it can we understand the meaning of the work.

K.K.: Sometimes I like to do a project that in a subtle manner touches on the events taking place around us, and this is true of *Club Colours*. At one point, I

M.U.: Czy chciałeś przenieść w dziedzinę sztuki zjawisko społeczne, czy pragnąłeś je tak pokazać, żeby odebrać mu ostrość?

M.U.: Sztuce geometrycznej dodajesz aury zaangażowania w rzeczywistość społeczną. Ale z drugiej strony nie ma u ciebie wiary w bezpośrednie oddziaływanie sztuki.

M.U.: To pokazuje, że droga, która prowadzi do powstania dzieła, przebiega na różnych poziomach: skojarzeń, przypadkowych impulsów, które jednak owocują pewną konsekwencją prac.

K.K.: Czasami lubię zrobić taki projekt, który w subtelny sposób dotyka wydarzeń dziejących się obok nas, dotyczy to zwłaszcza Barw klubowych. W pewnym momencie zdałem sobie sprawę, że żyję w mieście, gdzie trwa niewidoczna wojna między zwalczającymi się kibicami dwóch łódzkich drużyn piłki nożnej. Okazuje się zresztą, że wszędzie jest tak samo: w Krakowie, w Warszawie. Poprzez przełożenie tego na formę, która odpowiada kształtowi szalika czy proporczyka, chciałem pokazać tę walkę i wprowadzić skojarzenie ze sportem, nie widzianym przez pryzmat jego szlachetności, ale raczej drugoplanowej sytuacji, która jest związana ze sportem, ale rozgrywa się już poza nim. Rozgrywa się w obszarze fascynacji kibica drużyną i jego utożsamiania się z nią, zdobywania nowej tożsamości związanej z barwami klubu. Malarstwo jest wplątane tutaj w sytuację społeczną, symbol klubu, np. biało-czerwone pasy Cracovii są dla kibica tak ważne, że jest w stanie za to zabić lub pobić kogoś.

K.K.: Chciałem pokazać, że wszystko może być inspirujące. Interesujące jest przeniesienie czegoś na język obrazu, ale chciałem także uderzyć w tradycję malarstwa geometrycznego. Niby z założenia odrzuca ono treść, ale to jest przecież kompletny banał.

K.K.: Wiara może by i była, ale ręce ci opadają gdy chcesz coś przekazać, ale jest to niezrozumiane. Jeden z kolegów artystów powiedział mi, że poruszanie tematu sportu uwłącza sztuce. Ja tak nie uważam, bo myślę, że wszystko, co się dzieje wokół nas, z kupą gołębia włącznie, może być interesujące. Bo możemy w tym guście zobaczyć jakieś zagrożenie np. dla Krakowa – prawda? Wszystko może być inspirujące i nie ma rzeczy mniej lub bardziej ważnych. Konflikt wynikający z kibicowania jakimś klubowi jest może mniej ważki niż budowa tarczy antyrakietowej, ale funkcjonowanie takiej subkultury o czymś mówi i można to wykorzystać w sztuce. Skojarzenie było proste, Barwy klubowe wyniknęły z prac poprzednich. W Ukrzyżowaniach pojawiła się pozioma belka, nie było krzyża, a w Barwach poziomy pas nawiązuje do formy rozciągniętego szalika, jakby trzymały go ręce kibica. Nie jest więc tak, że nagle stwierdziłem, że fajnie byłoby zrobić pracę sportową. To wynika z procesu twórczego. Oglądałem jakiś program w telewizji, kibice mówili, że za barwy swojego klubu gotowi są umrzeć. Do tego przebitka na trybunę, gdzie siedzą z rozciągniętymi szalikami.

K.K.: Drugą przyczyną stworzenia Barw klubowych był tekst bodajże Bożeny Kowalskiej na temat sztuki geometrycznej. Mowa jest tam o tym, że sztuka geometryczna jest wolna od treści i dlatego pełnowartościowa. Powiedziałem sobie „co za brednie!”... Tymczasem można zrobić udaną pracę geometryczną, która niesie w sobie duży potencjał treści. Na przykład zrobiłem serię Cycki. Z malarstwem prowadzę polemikę na różnych po-

realized that I lived in a city where an unseen war was being waged between the fans of two rival football clubs from Łódź. It turns out that it's the same everywhere: in Krakow, in Warsaw. By transferring this to a form to which the shape of the scarf or the pennant is suited, I wanted to show this war and introduce an association with sports, not seen through the prism of its nobleness, but rather through a situation that is not connected directly with sports, but which takes place outside of it. It takes place in the realm of the football fan's fascination with the club and his identification with it, the acquisition of a new identity linked to the club's colours. Painting is intertwined here with a social situation, the symbol of the club, how the red and white stripes of Cracovia are so important to the fan that he is ready to kill or beat someone for them.

K.K.: I wanted to show that anything can be an inspiration. What interests me is transferring something to the language of the image. But I also wanted to address the tradition of geometric painting. As if with the intention of forcing a message onto it, but this would be totally banal.

K.K.: Perhaps I could have faith, but you lose hope when you want to say something, but it's not understood. One of my artist friends told me that taking up the subject of sport is beneath art. I don't believe this is true, because I think that everything that takes place around us, including pigeon shit, can be interesting. Because maybe in this guano you can see some danger, to Krakow, for example. Right? Everything can be inspiring, and there aren't some things that are more or less important. The conflicts caused by sport fans is perhaps less weighty than building an anti-missile shield, but the actions of such a subculture say something, and this can be utilized in art. The association was a simple one. *Club Colours* grew out of earlier works. In *Crucifixion*, there is a horizontal bar, not a crucifix, and in *Colours*, the horizontal stripe is associated with the form of the outstretched scarf, as if it were being held in the hands of a fan. So, it's not as if I suddenly decided that it would be cool to create a work connected with sports. It was a result of the creative process. I watched a program on television where fans said that they were ready to die for the colours of their club. Then they cut to a shot in the stands where they were sitting with outstretched scarves.

K.K.: A second causal factor in the creation of *Club Colours* was a text, I believe by Bożena Kowalska, on the subject of geometric art. It's written there that geometric art is free of content, and therefore whole. I told myself, "what nonsense!"... You can create a successful geometric work that carries a lot of potential in terms of content. An example is my Tits series, where I carry on a polemic with painting on various levels, touching upon various subjects: serious and trivial. At one point, I thought about how I had been working with portraiture and landscapes, and that now I wanted to take on the subject of

M.U.: Did you want to bring social phenomenon into the realm of art, or was your desire to show it in this way in order to deprive it of its harshness?

M.U.: You add an aura of engagement in social reality to geometric art. Yet, on the other hand, you have no faith in the direct influence of art.

M.U.: This shows that the path leading to the creation of a piece takes place on various levels: associations and accidental impulses nevertheless yield a certain consistency in your work.

M.U.: Tytuł sygnalizuje męski punkt widzenia.

M.U.: W Polsce jesteśmy bardzo wstydliwi i temat seksu jest rzadko spotykany. Jeżeli artyści w ogóle go poruszają, to ukradkiem, dla wtajemniczonych.

M.U.: Bardziej cenione jest mówienie o nieszczęściu niż pożądanie, uwodzenie i przyjemności. Ciekawe, że podjąłeś temat erotyczny, bo byłeś raczej widziany przez krytyków jako artysta, który porusza się na polu sztuki krytycznej, jako ktoś reinterpreterujący tradycję awangardy geometrycznej. Tymczasem pokazujesz, że erotyzm jest również zaangażowanym tematem.

M.U.: Znowu odnosisz się do polskiej rzeczywistości, reagujesz na aktualne tematy. Wracając do Panien Łódzkich, gdzie wprowadziłeś wideo w obręb obrazu, ta praca nie znajduje kontynuacji w tym, co robisz dzisiaj.

M.U.: Albo uwodzenie, albo odpychanie.

ziomach, poruszam różne tematy: poważne i błahe, w pewnym momencie pomyślałem, że zajmowałem się portretem, pejzażem, a teraz chciałbym ugryźć temat aktu, ale nie w sposób oczywisty, tylko jako coś, to czego można znaleźć interesującą formę. Kwintesencją kobiecości z punktu widzenia faceta są piersi. Najpierw pomyślałem, że wezmę rozmiar: ry miseczek. I zrobię zgeometryzowane obrazy w tym formacie, nie będzie żadnych kształtów organicznych, tylko geometria, czyli kółko w kółku. Co do tytułu miałem zarzuty paru osób. Ale Piersi byłyby zbyt poważne. Chciałem użyć ironii. Cycki nie dają wrażenia powagi i pompatyczności.

K.K.: Zbulwersowałem kobiece jury na Bielskiej Jesieni tymi Cyckami. Też pokazuje stereotypy, które funkcjonują. Bo wyrażenie Cycki nie jest przecież obraźliwe.

K.K.: Mało jest sztuki erotycznej, więcej jest prac o cielesności, ale one nie dotyczą sfery erotyzmu i przyjemności, mówią raczej o problemach o ułomnościach.

K.K.: Przy okazji Cycków powstała praca Egzorcysta X. Jest to duża instalacja z wielką pierśią. Pojawił się tu fragment filmu Woody Allena Wszystko, co chcielibyście wiedzieć o seksie, ale boicie się zapytać. W brodawce można było zobaczyć jak duża pierś goni Woody Allena, który wyciąga ją krzyżyk, próbuje ją zatrzymać. Stąd ten egzorcysta.

K.K.: Jest taki temat, nad którym będę pracował, który będzie dotyczył kobiet i będzie bardziej erotyczny. Kiedy robiłem projekt z Pannami Łódzkimi, wiedziałem, że chcę zrobić portrety i że dobrze gdyby to były portrety panien, a zainspirowała mnie do tego sama Łódź i miniatury malarstwa. Obiegowa opinia głosi, że Łódź to miasto kobiet, a w czasie, kiedy przygotowywałem ten cykl, dotarłem do katalogu wystawy miniatury portretowej w XIX wieku. Pewne rzeczy mi się połączyły. Miniatura portretowa funkcjonowała wtedy jak dzisiaj fotografia miała przybliżyć wizerunek portretowanego, więc malowano portret kandydatki na żonę, wysyłano go i na podstawie tego wizerunku aranżowano lub zrywano zaręczyny. Doszedłem do wniosku, że portrety powinny zawierać gesty pokazujące charakter osoby: by portretowanej, albo zalotne, albo przeciwnie – manifestujące niechęć i znudzenie.

K.K.: Realizuję marzenie malarzy: tak namalować obraz, żeby ożył. Maluję

the nude, not in an obvious manner, but as something in which you can find an interesting form. The quintessence of femininity from a man's point of view are breasts. At first, I thought that I would take the measurements of the cups and make a geometrized painting in this format, without any organic shapes, just a circle within a circle. In terms of the title, I received reproaches from a few people. But *Breasts* would have been too serious. I wanted to use irony. Tits doesn't give the impression of seriousness and pomposity.

K.K.: I shocked a woman on the jury at Bielska Autumn with *Tits*. It also shows the stereotypes that function, because, in reality, the phrase "tits" isn't offensive.

K.K.: There is very little erotic art. There are more works about the body, but they don't touch on the sphere of eroticism and pleasure. They speak more about problems, about imperfections.

K.K.: Along with *Tits*, I created a work entitled *Exorcist X*, a large installation with a huge breast. It included a fragment from Woody Allen's film *Everything You Wanted to Know about Sex but Were Afraid to Ask*. In the nipple, you could see a large breast chasing Woody Allen, who pulls out a cross and tries to stop it. This is where the exorcist part came from.

K.K.: It's the kind of subject I will be working on, one that will be about women and will be more erotic. When I did the *Łódź Ladies* project, I knew that I wanted to do portraits and that it would be good if they were portraits of women. I was inspired by Łódź itself and by painting miniatures. The general opinion is that Łódź is a city of women, and while I was preparing this series, I came across a catalogue from an exhibition of miniature portraits from the 19th century. Certain things came together. The miniature portrait then functioned like photography does today. It was to bring the image of the person portrayed closer to you, so portraits of candidates to become brides were painted and sent, and on the basis of this image an engagement was arranged or broken. I came to the conclusion that the portraits should contain gestures that show the personality of the person posing, either coquettish, or conversely – manifesting aversion, boredom.

K.K.: I am realizing the painter's dream: to paint a picture such that it comes to life. Painters who became directors made real precisely this desire. I, however, did not shoot a feature film. I only introduced barely visible gestures.

M.U.: Mimo, że jesteśmy dziećmi nowoczesności, to wciąż mamy zaborne podejście do obrazu i gdy patrzymy na portrety, to wydaje nam się, że wodzą za nami oczyma i ożywają, gdy nikt nie patrzy.

M.U.: Zastosowałeś taki zabieg, który często pojawia się w innych twoich pracach: udostępnianie metafory, czyli pozbawianie malarstwa jego wymiaru domyślnego. Realizujesz to, co gdzie indziej musimy sobie wyobrazić. Jeśli np. pojawia się temat pożądania czy uwodzenia, jakby podskórnie tworzący napięcie w dziele, a który jest niedopowiedziany, ty go ujawniasz.

M.U.: Ale dodajesz ironię, grę z odbiorcą.

M.U.: Były rzeczy dla nas ważniejsze: walka, honor, przetrwanie.

M.U.: Zabieg udostępniania pojawia się u ciebie wcześniej, w obrazach przedstawiających talerze z zupą. Ten temat znajduje kontynuację w Uczcie malarstwa. Tutaj martwa natura stała się źródłem spotęgowanej konsumpcji. Estetycznego delektowania się obrazem i rzeczywistego jedzenia owoców.

M.U.: Kuchnia malarska!

rze, którzy zostali reżyserami, urzeczywistniają właśnie to pragnienie. Ja jednak nie chciałem kręcić filmu fabularnego, tylko wprowadzić ledwo widoczne gesty.

K.K.: Portret u mnie nagle pokazuje język, albo ukradkiem mruga okiem. Możesz w ogóle tego nie zauważyć za pierwszym razem. Zaczynasz się zastanawiać czy portret pokazał język, czy to może tylko przywidzenie.

K.K.: Gdy pracuję nad jakąś pracą, to zastanawiam się nad jej odbiorem. Pozostawienie zbyt dużego obszaru niedopowiedzenia powoduje, że praca przestaje być czytelna. Dlatego moje prace są na granicy powiedzenia za dużo. Wolę raczej coś dopowiedzieć, poprowadzić odbiorcę, co – oczywiście – ogranicza pole odbioru i interpretacji...

K.K.: Dlaczego wpadłem na pomysł wielkiej piersi? Zobaczyłem ją w filmie Woody'ego Allena. Obsesja każdego mężczyzny na punkcie dużej piersi, która jednocześnie jest niebezpieczna. Kolejnym skojarzeniem był fakt, że w polskiej sztuce temat seksu źle się kojarzy. W Polsce, kraju katolickim, jesteśmy sflamszeni, seks jest tematem tabu.

K.K.: Ta praca pokazuje, że erotyzm jest dla katolicyzmu zagrożeniem. W filmie Woody Allen usiłuje pierś zatrzymać krzyżem. Wykonuje typowy zabieg egzorcysty. Stąd wziął się tytuł mojej pracy, nie banalny Big Cyc, ale Egzorcysta X.

K.K.: Mówiło się wtedy o kulturze konsumpcyjnej i o konsumowaniu sztuki. Dwa stwierdzenia, które nie bardzo mi odpowiadały. Skoro sztuka może być konsumpcyjna, zrobiłem obrazy do jedzenia, ale był to też żart z warsztatu malarskiego, zupy w proszku zastąpiły pigment.

K.K.: Właśnie. Polemika z zastanyimi poglądami jest ważna dla mnie tak, że jako dydaktyka. Chciałbym pokazać studentom, że wszystko co robią w obszarze sztuki, robią w ramach własnego sumienia i odpowiedzialności za swoje czyny. Nikt im nie może niczego zabronić. Najwyżej poniosą konsekwencje. Obszar sztuki jest obszarem specyficznie pojmowanej wolności. Jeśli ktoś mówi, że czegoś nie wolno, to mówi, że nie wolno być wolnym. Myślę, że sztuka powinna pokazywać, że nie ma jednej prawdy. Każdy jest

superstitious attitude towards paintings, and when we look at portraits, it seems that they are following us with their eyes and come to life when nobody is looking.

M.U.: You used a procedure that occurs often in other works of yours: making metaphors literally true, that is, stripping painting of its conjectural dimension. You realize that which elsewhere we have to imagine. For example, if the subject of desire or seduction arises, it creates a kind of subsurface tension in the work, but remains unspoken. You reveal this.

M.U.: But you add irony, playing with the viewer.

M.U.: There were things that were more important: battles, honour, survival.

M.U.: The procedure of making things literal appeared in your work earlier, in paintings depicting a plate of soup. This subject was continued in *Feast of Painting*. Here the still life became a source of intensified consumption. An aesthetic savouring of the painting and the actual eating of fruit.

M.U.: Painting cuisine!

M.U.: Being an artist isn't enough. You are also an educator, and you are active as a curator, both with Jarek Lubiak and on your own. You are also an orga-

K.K.: The portrait in my piece suddenly sticks out its tongue or covertly winks an eye. You might not really notice this at all the first time. You begin to wonder if the portrait stuck out its tongue or if this was just a figment of your imagination.

K.K.: When I work on a piece, I consider its reception. Leaving too much unspoken results in the work becoming unreadable. That's why my pieces border on saying too much. I would rather lead the viewer further, which – of course – limits the field of reception and interpretation...

K.K.: How did I come up with the idea of a giant breast? I saw it in a Woody Allen film. Every man has an obsession with big breasts, which is, at the same time, dangerous. Another association was the fact that in Polish art the subject of sex carries negative associations. In Poland, a Catholic country, we are suppressed. Sex is a taboo subject.

K.K.: This piece shows that eroticism is a threat to Catholicism. In Woody Allen's film, he tries to stop the breast with a cross. He performs a procedure typical of exorcism. This is where I took my title from, not the banal Big Tits, but instead *Exorcist X*.

K.K.: People spoke then about the culture of consumption and of the consumption of art. Two notions I never really liked much. Since art can be consumption, I made a painting to eat, but it was also a joke based on painting technique: instant soup took the place of pigment.

K.K.: Exactly. Carrying on a polemic with existing views is important for me as an educator, as well. I wanted to show students that everything they do in the realm of art, they do on the basis of their own conscience and personal responsibility for their actions. Nobody will forbid them from doing anything. At most, they will feel the consequences. The realm of art is an arena with a specifically understood notion of freedom. If someone says that something isn't allowed, he is saying that that one isn't allowed to be free. I think that art should show that there is no one single truth. Each person is different and each has the right to say what he feels by means of his own form of artistic expression. Of course, each person also has his right to judge.

M.U.: Nie wystarczy ci bycie artystą, równocześnie jesteś pedagogiem, działasz aktywnie jako kurator, w duecie z Jarkiem Lubiakiem albo sam, jesteś także organizatorem, prowadzisz otwartą pracownię na twojej uczelni. Myślę, że to jest bardzo ważne: nieobojętność i nieustanna chęć zmiany rzeczywistości. Czy te wszystkie aktywności się jakoś łączą, czy sobie przeszkadzają?

inni i każdy ma prawo przez własną formę wypowiedzi artystycznej powiedzieć to, co czuje. Oczywiście, każdy też ma prawo to ocenić.

K.K.: To się i wiąże, i przeszkadza, i pomaga, możliwości jest wiele. Zaczęłam się zajmować działaniami organizacyjnymi dlatego, że mieszkając w Łodzi i nic tutaj się nie działo. Młodzi artyści nie mieli gdzie pokazać swoich prac. Galerie od czasu do czasu coś pokazywały, ale jako „eksperyment”. Nie było prężnej galerii skupionej na młodym środowisku i nie ma do dzisiaj. Nie udało mi się założyć takiej galerii, pomyślałam więc o tym, co najbliżej: dlaczego nie zrobić na ASP międzywydziałowej pracowni otwartej? I ona działała, mam teraz nadzieję, że ktoś przejmie ode mnie pałeczkę, może to się uda. W ciągu dwóch-trzech lat zrobiliśmy około 30 spotkań z ludźmi, którzy wpływają na obraz sztuki w Polsce. Moja działalność kuratorska wynika z tego, że zaczęłam realizować projekty, głównie z Jarkiem Lubiakiem, zdarzyło mi się zrobić samodzielnie trzy rzeczy: dwa razy Orońsko i raz wystawę „Grünewald” pokazywaną w Gorzowie i Łodzi. Nie ukrywam, że nie jest mi obojętne, co dzieje się, przynajmniej w Łodzi. Chcę mieć na to wpływ.

Na zakończenie naszej rozmowy nasuwa mi się taka konkluzja, że obecnie nie żyjąc w czasach gdzie wszystko ulega swoistej unifikacji, tak jest też w sztuce i coraz rzadziej robi się imprezy artystyczne poświęcone jakiejś konkretnej dyscyplinie. W zasadzie większość ważnych imprez artystycznych pokazuje działania artystyczne w szerokim ich spektrum. To daje nam olbrzymie możliwości skonfrontowania ze sobą postaw artystycznych z różnych dziedzin. Coraz częściej też artyści, którym przypisano pewną metkę, np. malarza sztalugowego, sięgają po nowe media i to jest właśnie istotne, że w sztuce nie można się ograniczać. Ona po prostu tego nie pozwala, a ci którzy uważają inaczej, niech robią swoje nie szkodząc przy tym innym. Oczywiście zgodnie z własnym sumieniem.

niser. You run an open workshop at your school. I think this is very important: a lack of indifference and an incessant desire to change reality. Are all of these activities somehow linked, or do they interfere with one another?

K.K.: They are linked, they interfere, and they support one another. There are many possibilities. I got involved in organizational activities because I live in Łódź and nothing was going on here. Young artists didn't have anywhere to show their work. From time to time, galleries showed something, but only as an "experiment". There was no high-profile gallery focused on young artists, and there still is none today. I couldn't found such a gallery, so I thought about what I had at hand: why not hold an open interdepartmental workshop at the Art Academy? And this was a success. I hope now that I can pass the torch onto somebody else. Over the past two or three years, we have held some 30 meetings with people who influence the shape of art in Poland. My activities as a curator came out of my projects I began to realize, mainly with Jarek Lubiak. I managed to do three things independently: Orońsko twice and the *Grunwald exhibition*, once in Gorzów and once in Łódź. I don't hide the fact that I am not indifferent to what is going on around me, at least in Łódź. I want to have an influence on it.

At the end of our conversation, I reach the conclusion that just as we are currently living in times where everything is undergoing some sort of unification, the same is true for art, and that fewer and fewer art events are organized around some concrete discipline. In essence, the most important art events show art work in a wide spectrum. This offers enormous potential for contrasting artistic stances in various disciplines with one another. Also, more and more often, artists who have been labelled, for instance, as an easel artist, are turning to new media, and so it is essential that art not be restricted. It simply cannot tolerate this, and those who feel otherwise should do what they like and not interfere with others while they do it. Of course, in accordance with their conscience.

The first part of the document discusses the importance of maintaining accurate records of all transactions. It emphasizes that every entry should be supported by a valid receipt or invoice. The text also mentions the need for regular audits to ensure the integrity of the financial data.

In the second section, the author outlines the various methods used for data collection and analysis. This includes both primary and secondary data sources, as well as the statistical techniques employed to interpret the results. The goal is to provide a comprehensive overview of the research methodology.

The third part of the document focuses on the results of the study. It presents a series of tables and graphs that illustrate the key findings. The data shows a clear trend in the market, which is supported by the statistical analysis. The author concludes that these findings have significant implications for the industry.

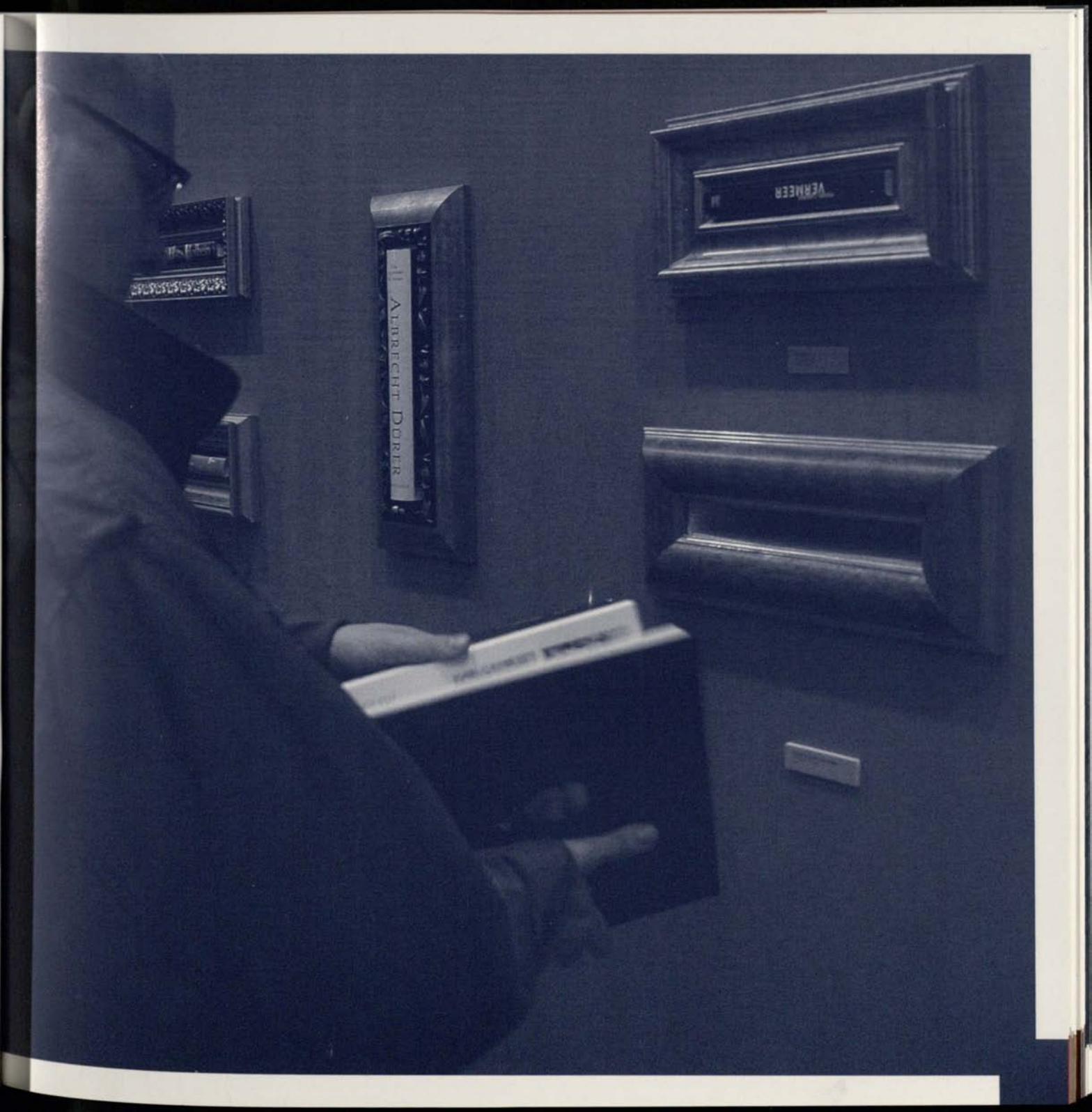
The following section discusses the implications of the research findings. It highlights the potential for growth and innovation in the sector, based on the observed trends. The author suggests that these insights can be used to inform strategic decision-making and to identify new opportunities for investment.

Finally, the document concludes with a summary of the key points and a call to action. It encourages stakeholders to take proactive measures to address the challenges and seize the opportunities presented by the current market environment. The author expresses confidence in the future of the industry and the potential for continued success.

The data collected over the past year shows a steady increase in sales volume, particularly in the high-end market segment. This growth is attributed to a combination of factors, including improved product quality and targeted marketing efforts. The analysis indicates that this trend is likely to continue in the near future.

Furthermore, the research has identified several key areas for improvement. These include enhancing customer service, streamlining the supply chain, and investing in research and development to stay ahead of the competition. By addressing these areas, the company can further solidify its market position and drive long-term growth.

The overall conclusion of the study is that the market remains highly competitive but also offers significant potential for expansion. Companies that focus on innovation and customer-centric strategies are best positioned to succeed in this environment. The findings provide a clear roadmap for action and a strong foundation for future strategic planning.



obraz
klimatyzowany
air-conditioned
painting

Przejsście na drugą stronę płaszczyzny obrazu przynosi radykalną zmianę atmosfery, a nawet w pewnym sensie klimatu. Złociona rama, która poddali wydaje się ujmować powierzchnię karmazynowego monochromu, stanowi obramienie wejścia, prowadzącego do wnętrza dzieła. We wnętrzu odczuwalna jest wyraźnie niższa temperatura, ale mimo tego niewielki obraz widoczny na ścianie topnieje powoli, aż do momentu całkowitego upłynięcia. Film przedstawiający topnienie obrazu projektowany jest na ścianę tego klimatyzowanego wnętrza. Ten prosty paradoks wskazuje na paradoks ogólniejszy — określony przez sprzężenie, czy nawet błędne koło: im więcej energii zostaje zużyte na chłodzenie wewnątrz ze względu na ocieplenie klimatu, tym bardziej nasila się efekt cieplarniany. Paradoks ten ma jeszcze jeden aspekt: utrzymanie odpowiednich warunków klimatycznych, co jest przecież kluczowym wymogiem przechowywania dzieł sztuki — które bez tego uległyby zniszczeniu. Tak to sygnalizował topniejący obraz na projekcji — wymaga coraz szerszego stosowania energochłonnych technologii. Artystyczne wykorzystanie klimatyzacji, oprócz stwarzania przyjemnego i zaskakującego doświadczenia, jednocześnie stawia kwestię uzależnienia przetrwania kultury od tych technologii, które stwarzają zagrożenie dla tego przetrwania.

Crossing over to the other side of the painting's canvas brings about a radical change in the atmosphere, and in a certain sense, even the climate.

The gilded frame, which from a distance appears to be holding in place the surface of the crimson monochrome, frames the entry way into the work's interior. Inside, the temperature is distinctly lower, but despite this, the small painting hanging on the wall slowly melts until it completely disappears. A film depicting the melting painting is projected onto the wall of the air-conditioned interior. This simple paradox points to a more general paradox — defined by a tension, or even a vicious circle: the more energy used to cool the interior due to the warming climate, the stronger the warming effect. This paradox has yet another aspect: maintaining appropriate climate conditions, which is, after all, a key requirement for storing a work of art — without which they would spoil, as signaled by the projected image of the melting painting — that requires an ever greater usage of energy-consuming technology. The artistic use of air-conditioning, in addition to creating a pleasant and surprising experience, also poses a question about culture's dependence on technology for its survival, which itself creates a threat to this survival.



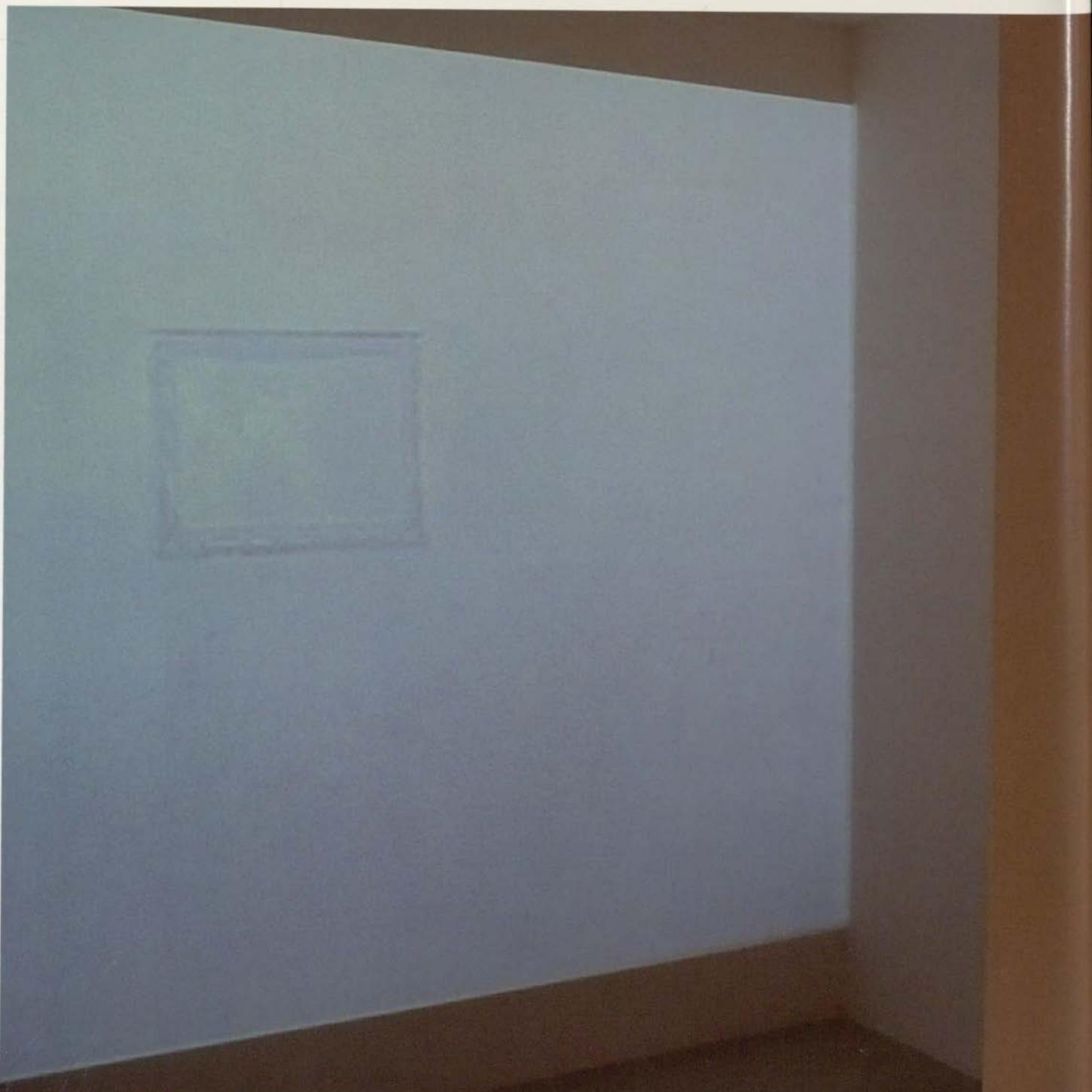


Kamil Kuskowski
Obraz klimatyzowany

2008

PROSZĘ WCHODZIĆ OSTROŻNIE











bitwa
pod Grunwaldem
wg Jana Matejki
battle of Grun-
wald according to
Jan Matejko

Przekroczenie płaszczyzny obrazu wprowadza w samo centrum bitewnego zgiełku. Przekraczając ramy obrazu widzowie nie tylko uczestniczą w tumultie śmiertelnego starcia, ale zostają wciągnięci do gry, jaką artysta toczy z malarską tradycją. Malarstwo zostaje przywołane formatem, który powtarza wielkość *Bitwy pod Grunwaldem* Jana Matejki. Nie powtarza jednak Matejkowskiego przedstawienia, zastąpione ono jest monochromem o barwie stanowiącej wypadkową kolorów użytych na oryginale. Malarska wizja ulega zatarciu, ale tę stratę kompensuje swoisty obraz dźwiękowy — we wnętrzu instalacji rozbrzmiewa ścieżka dźwiękowa, która w filmie *Krzyżacy* Aleksandra Forda (1960) towarzyszyła scenie przed bitwą pod Grunwaldem. Artysta niejako nakłada na siebie obraz malarski i filmowy, przy czym oba ulegają częściowemu zatarciu. Starcie dwóch wizji, które niezwykle mocno oddziałują na polską świadomość historyczną, czy wręcz ilustrują ją, podważa panowanie ich obu. Po to jednak by widzowie mogli, wykorzystując wyobraźnię, stworzyć inny, swój własny, obraz tego wydarzenia.

Transgressing the painting's canvas leads straight into the center of a tumultuous battle. In crossing the painting's frame, the viewer not only takes part in the tumult of a deadly clash, but is also pulled into a game the artist is playing with the tradition of painting. Painting is summoned up in a format that reproduces the scale of Jana Matejko's *Battle of Grunwald*. He does not, however, reproduce Matejko's composition, replacing it with a monochrome in a color used somewhere in the original. The painterly vision is erased, but this loss is compensated by a kind of sound painting — resounding inside the installation is the soundtrack from the Battle of Grünwald in Aleksander Ford's film *The Teutonic Knights* (1960). The artist somehow overlaps images from the painting and the film, through which both are partially blotted out. The clash of these two visions, which have an exceptionally strong influence on Polish historical consciousness, and in fact, illustrate it, raises questions about the domination of both of them. He does so, however, so that viewers might use their own imaginations to create a different, personal image of this event.











uczta malarstwa
feast of painting

01

Martwe natury — zwłaszcza te doskonałe, holenderskie — z reguły budzą chęć spożycia, której trudno się oprzeć. Te wszystkie jędrne, soczyste, połyskujące owoce, karafki, w których odbitymi blaskami mieni się woda lub spoczywa wino o głębokim rubinowym kolorze, te zalegające mięsiste wędliny widoczne na obrazach dawnych mistrzów oddają się konsumpcji, ale tylko wzrokowej. Wzbudzają apetyt, który zaspokoić można tylko łapczywym oglądaniem. Artysta postanowił jednak udostępnić je również bardziej namacalnemu i sycącemu spożyciu. Prezentuje autentyczne martwe natury, o wyrafinowanych kompozycjach, stanowiących wyszukane analogie do najlepszych malarskich przykładów. Te martwe natury skomponowane są bowiem z soczystych i pachnących owoców, smakowitych mięs, ułożonych na oprawnych w złoczone ramy blatach stołów. Artysta proponuje tu przekroczenie granic obrazu czy przedstawienia. Widzowie nie tylko mogą oddać się rozkoszy wzrokowej konsumpcji, ale też mogą posunąć dalej i przekroczyć granice wytyczone ramami, włożyć rękę w pole obrazu, nie tylko dotknąć, ale nawet skosztować tego, czy innego owocu, mogą co więcej zjeść wszystko, do ostatniego kawałka. Uczta malarstwa staje się tu prawdziwą rozkoszą dobrego smaku.

Still life — particularly those excellent Dutch examples — as a rule awaken a desire to consume that is difficult to resist. All those firm, juicy, shining fruits, and carafes in which water or wine with a deep ruby color sparkles and shine, the succulent cured meats visible in the paintings by the old masters surrender to consumption, but only as a feast of the eyes. They arouse an appetite that can only be satisfied by a ravenous gaze. The artist has decided, however, to make them available for a more tangible and filling consumption, as well. He presents authentic still lifes in elegant compositions, providing a refined analogy to the finest examples from painting. For these still lifes are composed of juicy and fragrant fruits, savory meats, laid out on tabletops framed in gilded frames. The artist proposes here transgressing the boundaries of the painting or representation. Viewers may not only surrender to the pleasure of visual consumption, but they can also go a step further and cross the boundary marked by the frame to put one's hand into the field of the painting. Not just to touch it, but sample this or that fruit, they can even eat up every last morsel. Feast of Painting becomes a truly delightful experience in good taste.









Instalacja malarska zainscenizowana jest jak wystawa obrazów historycznych. Byłaby to wystawa jakiej w Polsce jeszcze nie było, prezentowane są bowiem same największe nazwiska zachodniej sztuki od włoskiego renesansu do wiedeńskiej secesji. Ściany sali ekspozycyjnej pomalowane są kolorem, który ostatnio uznawany jest za odpowiednie tło dla tradycyjnego malarstwa, na ścianach w ciężkich złotych ramach umieszczone są dzieła. Już same, nadzwyczaj wąskie, rozmiary ram wzbudzają niepewność co do tego, co w nich jest prezentowane. A są to książki, opasłe albumy poświęcone wielkim malarzom, co więcej można je wyjąć z ram i dokładnie obejrzeć. Artysta wskazuje na radykalną zmianę odbioru sztuki, jaka dokonana się we współczesnej kulturze, gdy barwne reprodukcje zamieszczone w albumie stały się podstawowym sposobem odbierania sztuki. Wykorzystuje również tę umożliwiającą przez współczesne technologie fotograficzne i drukarskie dostępność, by stworzyć właściwie niespożyty zasób zreprodukowanych obrazów. Ta uczta malarstwa praktycznie jest nieskończona.

This painting installation is arranged like an exhibition of historical paintings. It would be an exhibition, the likes of which Poland has never seen because the works on display are some of the greatest works of Western art, from the Italian Renaissance to the Viennese Secession. The walls of the exhibition space have been painted a color that is considered an appropriate background for traditional painting. The works have been placed in thin gold frames on the walls. The exceptional narrowness of the frames itself raises suspicions about what is on display. And these are books, heavy volumes dedicated to the great painters. What is more, one can take them out of the frames and carefully look through them. The artist is pointing out a radical change in the reception of art that has occurred in contemporary culture, where colorful reproductions contained in albums have become the primary means of experiencing art. He makes use of what is made possible thanks to contemporary photographic and printing technology to create a nearly inexhaustible supply of reproduced paintings. This Feast of Painting is practically endless.









obrazy
sztuki
images
of art

ART

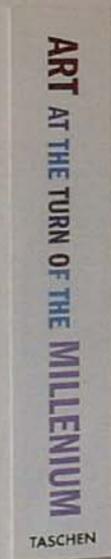
of the
20th
Century

ART

of the
20th
Century

Paradoksalne odwrócenie statusu obrazu dokonuje w tym cyklu wielkoformatowych płócien przedstawiających grzbiety ważkich książek o malarstwie czy ogólniej o sztuce. Sztalugowe obrazy dokładnie powtarzają proporcje każdego z grzbietów, jak i widoczne na nich wizerunki, zmianie ulega jedynie wielkość. Artysta wykorzystuje zatem plastyczne walory projektu graficznego każdej z książek, ale jednocześnie monumentalizuje go przez powiększenie skali. Istotniejsze jest jednak przekształcenie w malarskie obrazy książek (reprezentowanych przez grzbiety) interpretujących, opisujących, obejmujących, reprodukujących inne malarskie obrazy. Gra odwróceń jest pogłębiona tym, że artysta nie maluje, lecz reprodukuje grzbiety książek zawierających reprodukcje obrazów. Do wykonania tych płócien zostaje wykorzystana technologia druku, zaś niewielkie interwencje pędzlem wykonane na każdym z nich podtrzymują napięcie między reprodukcją obrazu i obrazem reprodukcji. Cykl ten stanowi pendant do *Uczty malarstwa*.

A paradoxical reversing of the status of the painting is performed in this series of large-format canvases depicting the spines of weighty books about painting or art in general. The easel paintings replicate the exact proportions of each of the spines, as well as the images visible on them, with only the size having been changed. The artist thus makes use of the plastic qualities of the graphic design of each book, but also monumentalizes them by enlarging their dimensions. What is essential, however, is the transformation into paintings of books (represented by the spines) that interpret, describe, cover, and reproduce other painted images. The game of reversal is all the more profound, as the artist does not paint, but reproduces the spines of the books containing these reproductions of paintings. Printing technology has been used to produce these canvases, with only a small intervention by the brush on each of them maintaining the tension between the reproduction of the painting and the painting of reproductions. This series is a complement to *Feast of Painting*.



Art History
 Modern
 Contemporary
 Online View
 Live Feed
 Live &
 Self-Admin

ART
 of the
 20th
 Century

TASCHEN

Art History
 Modern
 Contemporary
 Online View
 Live Feed
 Live &
 Self-Admin

ART
 of the
 20th
 Century

TASCHEN

TASCHEN

MARIA
 BERNINI &
LEONARDA DA VINCI
 TRAKTAT O MALARSTWIE

POLSKA AKADEMIA
 WIEDZ I UMIEJŹNOŃ
 ORGANOZUM

VITAMIN P

NEW PERSPECTIVES IN
 PAINTING

TASCHEN

SAATCHI
 GALLERY

THE TRIUMPH OF PAINTING

TASCHEN

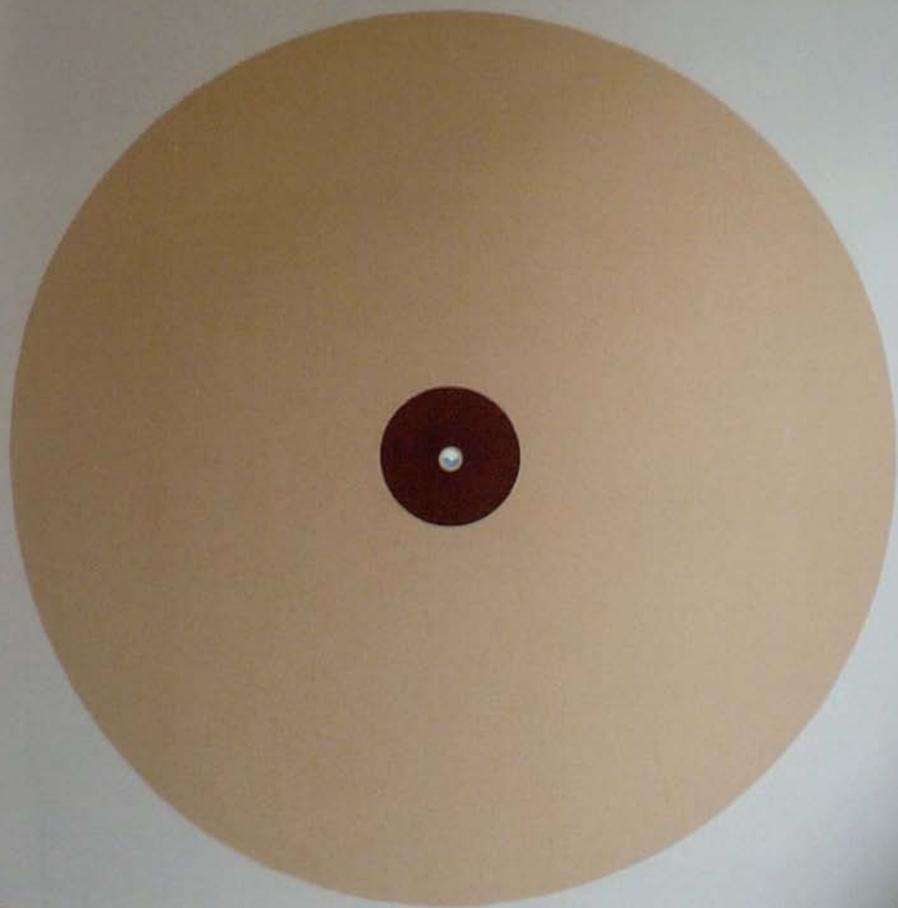
**LEKSYKON
 MALARSTWA**

TASCHEN

egzorcysta x
exorcist x

Kobiece piersi stają się obrazami malarskimi. W jednej z dwóch części instalacji *Exorcysta X* są one przekształcone w wyabstrahowane wizerunki o kolistym kształcie. Wewnątrz każdego z tond namalowane są mniejsze kółka. Mogłyby to być w zasadzie doskonale przykłady geometrycznej abstrakcji, gdyby nie to, że ich cielisty kolor i połączenie w pary od razu wywołuje znacznie mniej abstrakcyjne skojarzenia. Artysta proponuje grę z obrazem, który jednocześnie jest abstrakcyjną kompozycją i wizerunkiem piersi. Grę tę rozwija w drugiej części instalacji, utworzonej przez pojedynczy obraz o ogromnej skali namalowany na ścianie. Jest to również koło, z mniejszymi kółkami wewnątrz; w najmniejszym z nich (brodawce?) wyświetlany jest fragment filmu Woody'ego Allena *Wszystko, co chcieliście wiedzieć o seksie, a baliście się zapytać* (1972). Ściślej, prezentowana jest scena, w której bohater ściera się z siejącą spustoszenie gigantyczną piersią — strzelającym mlekiem Big Cycem. Aby odstraszyć tę monstrualną zjawę wyciąga z kieszeni, w geście desperackiego egzorcyzmu, niewielki krzyż. Ten wytwór fantazji Allena zostaje zmaterializowany przez artystę w postaci wyabstrahowanego ogromnego tonda na ścianie. Malarska gra nie dotyczy już zatem tylko samego przedmiotu pożądania, ale również fantazmatów, jakie go otaczają.

Women's breasts become painted images. In one of two parts of the installation *Exorcist X*, they are transformed into abstract images with a round shape. A smaller circle has been painted inside each of the tondos. This could be a perfect example of geometric abstraction if not for the fact that their flesh color and paired configuration instantly evoke a significantly less abstract association. The artist proposes a game with a painting that is simultaneously an abstract composition and an image of a breast. The game develops in the second part of the installation, comprised of a single, large-scale work painted on the wall. It is also a circle with a smaller circle inside; in the smaller of the two (the nipple?) a scene is shown from Woody Allen's *Everything You Wanted to Know about Sex but Were Afraid to Ask* (1972). More specifically, what is shown is a scene in which the main character clashes with a giant breast, Big Tit, which is spraying milk and wreaking havoc. In a desperate form of exorcism, he takes a small cross from his pocket to scare off the monster. This product of Allen's imagination materializes in the form of a huge abstract tondo on the wall. The painting game, therefore, no longer concerns merely the object of desire itself, but the phantasms that surround it, as well.





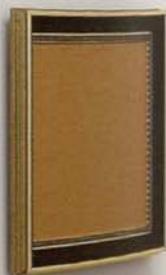


muzem

museum

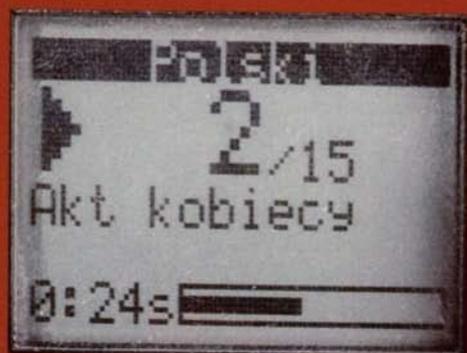
To, co jest odgrywane w tej instalacji malarskiej, to przedrzeźnianie szacownej instytucji, jaką jest muzeum. Artysta precyzyjnie inscenizuje ekspozycję obrazów, wyposażając ją w dodatku w konieczny dla odpowiedniego odbioru sprzęt. Na ścianach wiszą obrazy w ciężkich, złoczonych ramach. Już same te ramy wskazują na to, że to poważne i wartościowe malarstwo. Każdy z obrazów opatrzony jest naukowym komentarzem, który można odsłuchać ze sprzętu, w jaki zaopatrywany jest każdy zwiedzający to muzeum. Nagranie przygotowane zostało w kilku językach tak, aby upowszechniana wiedza była dostępna szerokiej międzynarodowej publiczności. *Muzeum* to prezentuje tradycyjne, dobre malarstwo: pejzaż, scenę mitologiczną i rodzajową itd. A dźwiękowe komentarze prezentują szczegółowe opisy obrazowych przedstawień np. *Pejzażu polskiego, Porwania Europy i Bójki*. Tu pojawia się jednak zasadniczy rozdźwięk: tego, co można usłyszeć o tych obrazach w żadnym razie nie można zobaczyć na wyeksponowanych płótnach. Te bowiem wbrew tytułom, jakie są prezentowane na towarzyszących im karteczkach, są nieprzedstawiającymi monochromami. Rażąca nieadekwatność dźwiękowego opisu wobec obrazu jest kluczowym chwytem w grę, jaką podejmuje artysta. Nawet jeśli w tej artysta podważa zaufanie widzów do tradycji malarskiej reprezentacji, pokazując że obraz jest przede wszystkim płótnem pokrytym farbami, a wszystko, co postrzegamy na historycznych obrazach jest jedynie iluzją, i nawet jeśli artysta podważa zaufanie do instytucji muzeum, gdyż zarówno treść podpisów i dźwiękowych opisów towarzyszących obrazom jest niezgodna z tym, co na nich widoczne, to czyni to po to, by wyzwolić ich wyobraźnię. Aby skuszeni wizjami usłyszczanymi w słuchawce stworzyli w wyobraźni swoje własne jak najbardziej malownicze obrazy.

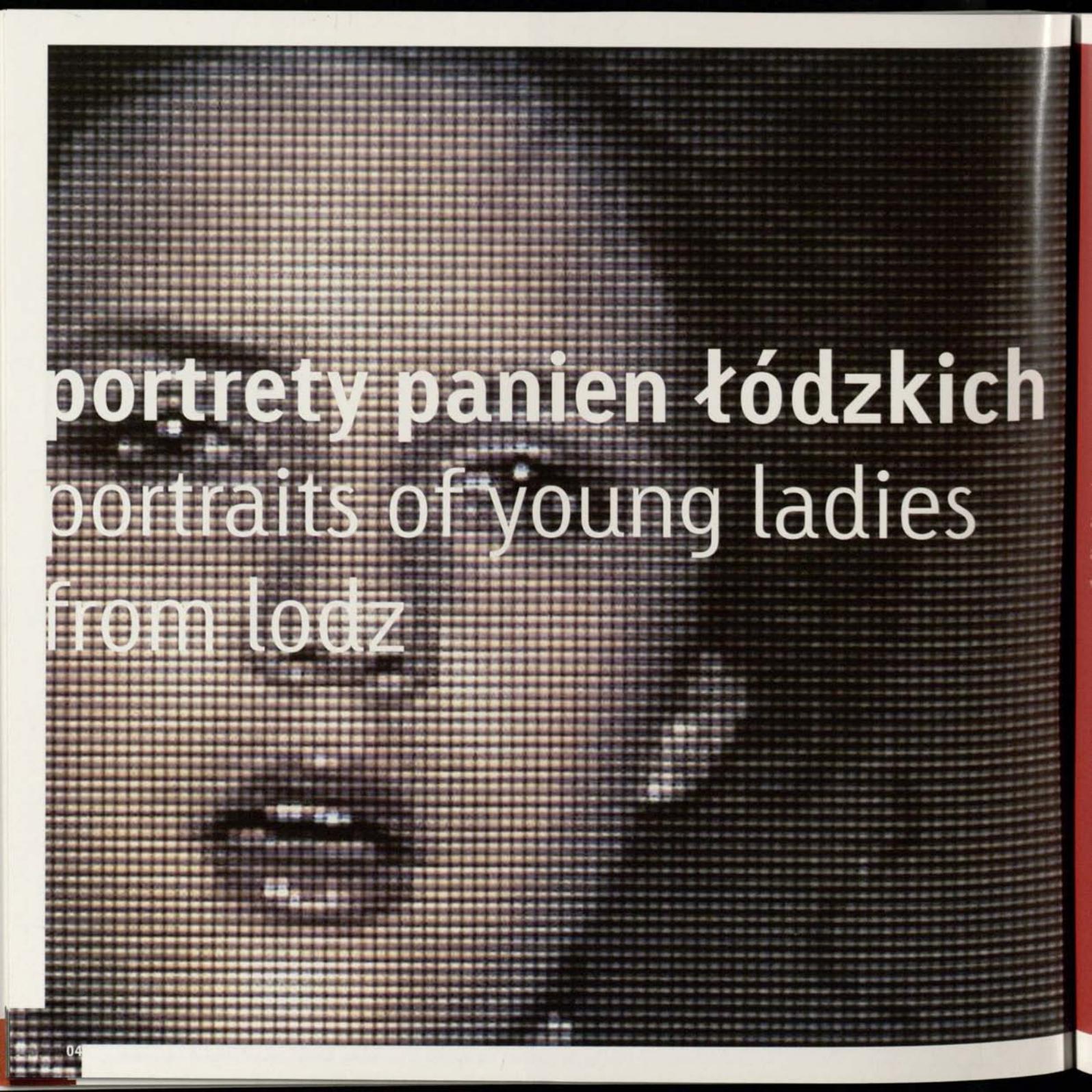
What is being played out in this painting installation is the rending of the honorable institution of the museum. The artist carefully stages this exhibition of paintings, providing them with all the equipment necessary for their proper reception. Paintings in heavy gilded frames hang on the wall. The frames themselves already indicate that these are serious and valuable paintings. Each of them includes academic commentary that one can hear using the equipment provided to each person visiting the museum. The pre-recorded message has been prepared in several languages, so that the knowledge being disseminated would be accessible to a broad, international audience. *Museum* presents traditional, good painting: the landscape, a scene from mythology, other genre scenes, etc. The audio commentary presents detailed descriptions of what the painting depicts, such as *Polish Landscape, Rape of Europa* and *Battle*. However, a fundamental dissonance can be felt here: what can be heard about the paintings cannot be seen at all on the canvases on display. In spite of the titles printed on the cards that accompany the works, they are non-representational monochromes. The gross inadequacy of the audio descriptions of the paintings is a key move in the game the artist is playing. Even if by means of this game, the artist undermines the viewers' faith in painting's tradition of representation, showing that a painting is, above all, a canvas covered in paint, and that everything we see in historical paintings is merely an illusion, and even if the artist undermines the institution of the museum, where both the contents of written captions and audio descriptions that accompany the paintings are at variance with what is visible, he does so in order to liberate their imagination. Tempted by the visions heard in the headphones, they would create in their imaginations their own very painterly images.









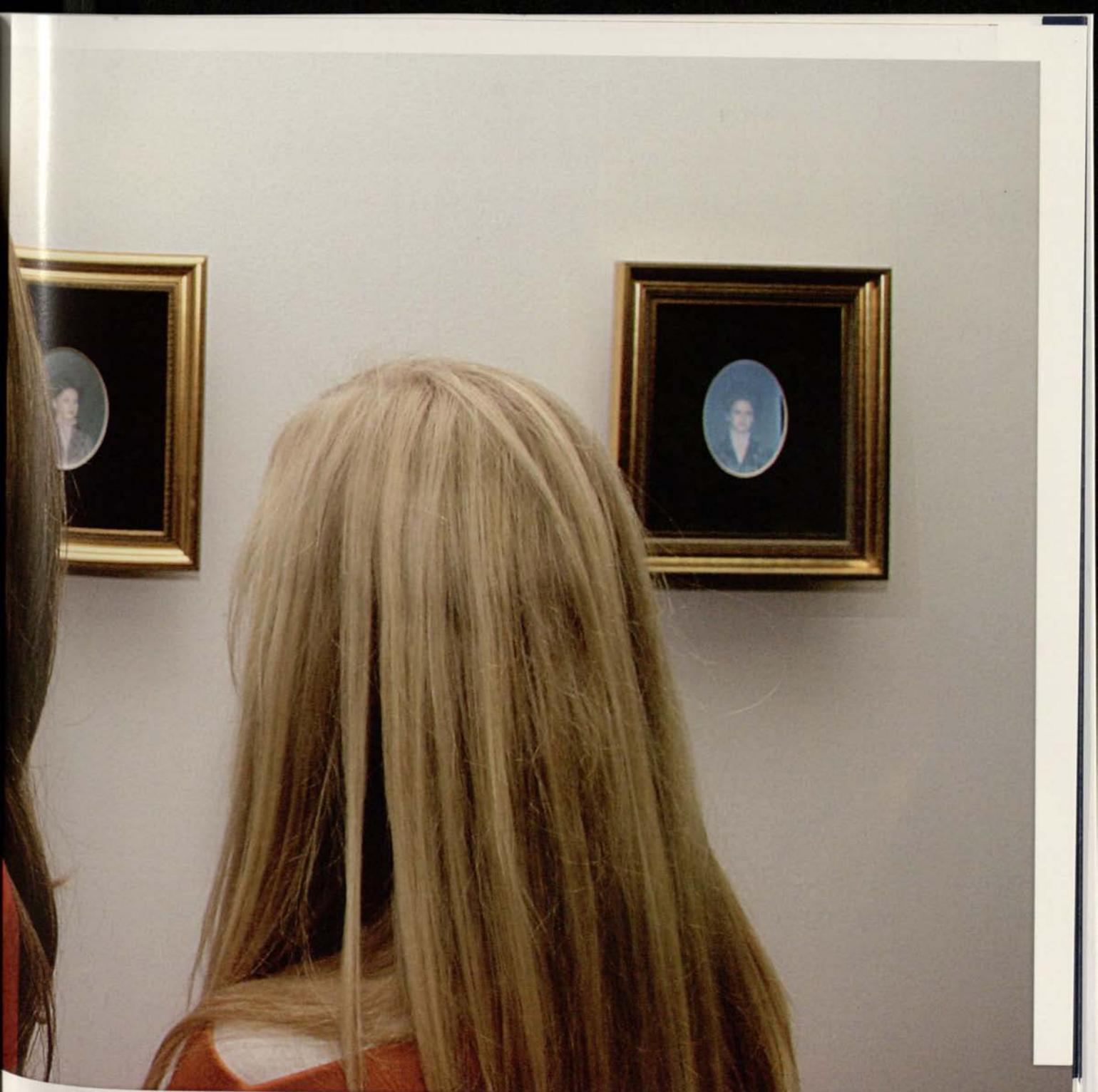


portrety panien łódzkich
portraits of young ladies
from lodz

Na pierwszy rzut oka wyglądają, jak tradycyjne miniatury portretowe, ale niesamowita sztuczka, jaka jest w nich użyta, stanowi dalszy ciąg gry artysty z malarskim dziedzictwem. Cykl siedmiu portretów tworzy druga część projektu *Museum*. Obrazy znów oprawione są w ciężkie złocone ramy i dodatkowo welurowe passe-partout nadające przedstawieniom kształt owalu. Przedstawiają portrety wystrojonych, utrefionych i upozowanych dziewczyn, przypominających żywo te, które można oglądać na miniaturach z przełomu dziewiętnastego i dwudziestego wieku. To wiarygodne przedstawienie okazuje się jednak złudzeniem — oto ni stąd ni zowąd któraś mrugnie, inna obróci głowę, kolejna wystawi język albo ziewnie dyskretnie. Miniatury portretowe okazują się być wideoportretami, wyświetlanymi na obramionych ekranach LCD.

At first glance, they look like traditional miniature portraits, but through the use of an amazing trick, they provide a continuation of the artist's game with painting's heritage. A series of seven paintings comprises the second part of the *Museum* project. The paintings are again set in heavy gilded frames and have a velour passe-partout, as well, giving the images an oval shape. The portraits depict elegantly dressed, coiffed, and carefully posed girls, bearing a vivid resemblance to those in miniatures from the turn of the 19th and 20th centuries. This faithful representation, however, turns out to be an illusion — all of a sudden, one of them winks, another turns her head, and yet another sticks out her tongue or yawns discreetly. The miniature portraits turn out to be video-portraits, screened on framed LCD screens.









Nota biograficzna

Urodził się w 1973 roku w Zakopanem. Ukończył Liceum Plastyczne im. Kenara w Zakopanem, a w 2000 roku studia w Akademii Sztuk Pięknych na Wydziale Tkaniny i Ubioru w Łodzi (dyplom z wyróżnieniem). W latach 1999-2005 był asystentem, obecnie jest adiunktem w Pracowni Malarstwa i Rysunku prof. Tadeusza Śliwińskiego. Od 2002 współprowadzi Międzywydziałową Pracownię Otwartą. W 2005 roku otrzymał stopień doktora, a w 2008 habilitację.

Jest malarzem, autorem instalacji, kuratorem wystaw (m. in. *Grünewald*, Galeria Fotografii i Nowych Mediów, Gorzów Wielkopolski 2005 oraz we współpracy z Jarosławem Lubiakiem: m.in. *Obrazy jak malowane*, Galeria Bielska BWA 2006; *Doping*, Galeria Piekary, Poznań 2008). Uważany za artystę konceptualnego lub za postkonceptualistę. Podejmuje problem przekraczania granic obrazu, instrumentalizacji sztuki, także wątki religijne. Świadomie rezygnuje z konwencji związanych z malarstwem i zastępuje je zaskakującymi rozwiązaniami. Tworzy instalacje, często w formie cykli obiektów-obrazów. Swoje prace buduje na zasadzie zestawień przeciwstawnych zjawisk i znaczeń, niepokojących lub niepozobawionych pewnej dozy humoru, takich jak: abstrakcja-realizm, słowo-obraz, sacrum-profanum. Dbałość o detal i walor estetyczny uważa za nie mniej ważny od samego przekazywanego komunikatu.

Pierwsze prace Kuskowskiego to zazwyczaj obiekty wykorzystujące gotowe przedmioty i czasami fotografie, a odwołujące się do zagadnień filozoficznych, egzystencjalnych, religii, historii i sztuki. Są to m.in.: *Po tamtej stronie* (1998), *Siedem dni Boga, jeden dzień człowieka* (1998), *Ouroboros* (1999), *Rytm* (1999). Jego pracą dyplomową był cykl obrazów *Dekonstrukcje* z 2000 roku, nawiązujący do dzieł Bonarda, Picassa, Rousseau, Moneta i van Gogha. Każdy obraz miał wymiary oryginału i podzielony był na moduły, z których część była zadrukowana fragmentami obrazu oryginalnego, a część była monochromami (z wyjątkiem Bonarda) utrzymanymi w jego uśrednionej kolorystyce. Operowanie oryginalnym formatem oraz monochromem jako wypadkową barw przywoływanych dzieł stało się odtąd częste w twórczości Kuskowskiego.

W 2001 roku w Miejskiej Galerii Sztuki w Łodzi Kuskowski pokazuje *Ukrzyżowania*. Obrazy z tego cyklu formatem przypominają poziome belki krzyża. Na środkowych, monochromatycznych ich częściach umieszczone zostały angielskie nazwy współczesnych grzechów: korupcja, nepotyzm, fanatyzm, hipokryzja, ignorancja, amoralność, nietolerancja i materializm. Po bokach widzimy dłonie Chrystusa z *Ukrzyżowania* i *Zmartwychwstania* Grünewalda, z obrazu El Greca, staroruskiej ikony. Za *Ukrzyżowania* Kuskowski otrzymał honorowe wyróżnienie jury na VI Ogólnopolskim Konkursie Malarstwa im. Eugeniusza Gepperta.

W 2002 roku wykonał cykl obrazów *Tematy malarskie* – serię monochromatycznych obrazów na desce z wrytymi angielskimi określeniami tematów malarskich: autoportret, pejzaż itd. W tym samym roku wykonał serię *Obrazów konsumpcyjnych*. Obrazy te do złudzenia mają przypominać talerze z zupą, są okrągłe, każdemu towarzyszy prawdziwa, metalowa łyżka. W próbie odwzorowania rzeczywistości artysta poszedł o tyle dalej, że zupy namalowane są zupami w proszku, czyli, można powiedzieć, że obrazy

Kamil Kuskowski was born in 1973 in Zakopane. He graduated from the Kenar's Secondary School of Fine Arts and The Academy of Fine Arts in Lodz (Department of Textile and Cloth Design, diploma with distinction). In 1999 – 2005 he worked as an assistant, now he works as a senior lecturer at the Prof. Tadeusz Śliwiński's Studio of Painting and Drawing. Since 2002 he has run an open workshop concerning different faculties. In 2005 he obtained a doctoral degree and postdoctoral lecturing qualification (reader).

He is a painter, author of installations, curator of exhibitions (among others: *Grünewald*, The Gallery of Photography and New Media, Gorzów Wielkopolski, 2005; *Pictures as Painted* in co-operation with Jarosław Lubiak, BWA Gallery Bielsko, 2006; *Doping*, Piekary Gallery, Poznań, 2008. He is regarded as conceptual or postconceptual artist. He deals with the problem of crossing the borders of the picture; engages in the instrumental aspect of art and religious themes. He consciously gives up painting routines and uses surprising solutions. He builds up his works combining opposite phenomena and meanings. They are often humorous or cause anxiety. For example: abstraction – realism, word – picture, sacrum – profanum. He cares a lot about details and the aesthetic value of his works.

The first works of Kuskowski are in most cases objects that use ready made objects, sometimes photographs referring to philosophical or existential matters, religion, history and art. They are, for example: *On the other side* (1998), *Seven days of God, one day of a man* (1998), *Ouroboros* (1999), *Rhythms* (1999). His diploma work *Dismantling* (2000) consisted of a series of pictures referring to the works of Bonnard, Picasso, Russeau, Monet and Van Gogh. Each picture had the same dimensions as the original, the others were printed monochromatically This technique i.e. using the dimensions of the original and monochromatic picture consisting of average colours became often present in this artist's works.

At the Municipal Gallery of Art in Lodz Kuskowski shows *Crucifixions* in 2001. The dimensions of the picture resemble horizontal beams of the cross. In the middle of the pictures, English names of the contemporary sins such as: corruption ignorance, amorality, intolerance and materialism were placed. On the sides we could see the palms of Jesus taken from *Crucifixion* and *Resurrection* by Grünerwald, from El Greco's pictures and from old Russian icons. Kuskowski obtained a distinction for *Crucifixion* at the 6th Eugeniusz Geper'ts Painting Competition.

In 2002 he made a cycle of pictures *Painting themes* – a series of monochromatic pictures made on boards with English inscriptions of painting themes such as: self-portrait, landscape, etc. The same year he also made a series *Consumers' Pictures*. The pictures resemble plates with soup, accompanied by metal spoons. In order to make it more real the artist used powdered soups as paints. So, the pictures not only represent the soups – they are the soups.

The ten-painting series *Club Colours* comes from 2003. Each picture is of the same size as the object it represents – for example a scarf of a football fan.

The further artistic activities of the author deal with installations, but they are still based on series of

te nie tylko przedstawiają zupy, ale tymi zupami wręcz są. Z 2003 roku pochodzi 10-obrazowy cykl *Barwy klubowe*. Tu także każdy z obrazów formatem oraz wzorem odpowiada dokładnie przedmiotowi, który ma przedstawiać – szalikowi kibiców piłkarskich.

W dalszym etapie swojej twórczości artysta zajął się tworzeniem bardziej rozbudowanych instalacji, choć ich zasadniczy człon wciąż stanowił obraz lub cykl obrazów. Pierwszą z nich był jeden z najgłośniejszych projektów Kuskowskiego zatytułowany *Muzeum*. W obrębie stałej ekspozycji Muzeum Sztuki powiesił kilkanaście monochromów opatrzonych tabliczkami z podpisami i ujętych w ozdobne ramy, adekwatne bardziej dla obrazów XIX-wiecznych niż abstrakcyjnych. Zwiedzający zaopatrywani w audio-przewodniki, mogli się dowiedzieć, co widać na każdym obrazie. Opisy obrazów dotyczyły konkretnych przedstawień z zakresu tradycyjnych tematów malarskich, takich jak martwa natura, pejzaż i portret. Kuskowski przyznaje, że przeszedł przez fascynację, ale i zniechęcenie malarstwem abstrakcyjnym. Czystość i przejrzystość obrazów monochromatycznych jest według niego ujmująca, jednak ich powtarzalność i brak wyraźnej treści mogą być nużące.¹ Koncepcja *Muzeum* Kuskowskiego rozwiązuje ten dylemat w przekorny oraz wydawałoby się najprostszy i najbardziej narzucający się sposób, jednocześnie wykorzystujący nowoczesne techniki edukacji muzealnej. Artysta zauważa, że współcześnie dzieło sztuki praktycznie nie ma racji bytu bez jakiegokolwiek komentarza, wyjaśnienia, opisu, że bez tego słowa jest jakby nieme. Można powiedzieć, że idąc naprzeciw temu zjawisku, czy raczej polemizując z nim jako przejawem instytucjonalizacji sztuki, obrazy Kuskowskiego „mówią”. Wprowadza to jednak w jeszcze większą konsternację, tym bardziej że wybór tematów malarskich lubianych przez większy ogół społeczeństwa polskiego został powiązany z obrazami, na których nic nie widać. Kuskowski, przeczając podstawowej zasadzie dzieła sztuki, stworzył obrazy, które można usłyszeć, ale nie można zobaczyć.

W *Muzeum* Kuskowski pokazał też inny cykl - *Portrety panien łódzkich*. Znowu tradycyjny tytuł cyklu, tradycyjna oprawa fotografii rodem z XIX wieku i zdawałoby się tradycyjne zdjęcia panien z epoki. Na pozór tylko, bo w rzeczywistości zdjęcia to małe ekrany LCD ze sfilmowanymi, a więc i od czasu do czasu poruszającymi się postaciami. Kuskowski stworzył zatem niezwykle „żywe” portrety.

Za 2005 rok Kuskowski otrzymał Nagrodę *ARTeonu*. W werdykcie wskazano że twórczość artysty należy do „najbardziej intrygujących zjawisk artystycznych ostatnich lat”. Podkreślono konsekwencję w poszukiwaniu nowej formuły malarskiej, odwołującą się zarówno do malarstwa awangardowego, jak i popkultury oraz interesującą grę jaką artysta prowadzi z instytucjami sztuki.²

Ciekawą instalacją była wykonana w październiku 2007 w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku *Stigmata*. Nie bez znaczenia był fakt, że została ona zaprezentowana w dawnej kaplicy. Na jej środku stało puste, dziecięce łóżeczko z muślinowym baldachimem, w kąpielnicy zamiast wody świeconej znajdował się mleczny płyn. Tym białym, w sensie dosłownym ale i symbolicznym elementem instalacji przeciwstawiony został dźwięk i obraz: bardziej drapieżna wersja kołysanki z filmu Romana Polańskiego *Dziecko Rosmary* oraz pojawiający się co jakiś czas na ścianie czerwony napis INNY. Nie po raz pierwszy Kuskowski odwołuje się do tematyki religijnej, tutaj buduje to odwołanie na zasadzie zestawienia ze sobą symboliki sakralnej ze sferą nie tyle świecką co wręcz demoniczną, osiągając rezultat niezwykle przejmujący i niepokojący.

1] Jeszcze malarstwo (z Kamilem Kuskowskim rozmawia Maria Morzuch), *Exit* 2004, nr 4
2] Piotr Bernatowicz, Nagroda „ARTeonu” 2005. Kamil Kuskowski. *Awangardowa tradycja i współczesność*. *Arteon*, 4/72/2006, s. 37

paintings. The most famous was a project entitled *Museum*. The artist placed about a dozen of monochromatic pictures in stunning frames, more adequate for the XIX century paintings than for abstract ones. The visitors, who received audio-guides, could learn what was presented on each picture. The descriptions concerned traditional painting themes such as still life, landscape and portrait. Kuskowski admits that his attitude towards abstract painting could be defined both as fascination and as discouragement. The clarity and transparency of monochromatic pictures is according to him prepossessing but still their recurrence and lack of clear content can be tiresome¹. The artist solves this dilemma in the simplest way. He uses contemporary facilities used in museums. The artist notices that present works of art do not exist without comments, explanation or description. They are dumb without that. So, we can say that Kuskowski's works speak. He created pictures that can be heard but cannot be seen. It can make the viewer rather confused.

Museum also contains another cycle *Portraits of Lodz Ladies*. Again, we deal with traditional title of the cycle, typical for the XIX century frames and traditional photographs of young ladies from the epoch. But only apparently, in fact the photographs turn to be small LCD screens with filmed, i.e. moving from time to time, figures. So, we can say that Kuskowski created really "living" portraits.

The artist obtained the *ARTeon* award in 2005. The jury stated that his works belong to "the most intriguing artistic phenomena of the recent years". They stressed the artist's consequence in his search for a new formula of painting referring both to vanguard painting and pop culture as well as an interesting game the artist plays with the cultural institutions².

An interesting installation shown in October 2007 at the Polish Sculpture Centre in Orońsko was entitled *Stigmata*. It was meaningful that the work was presented in an old chapel. In the middle of the room there was an empty children's bed canopied with white muslin. In the holy-water basin there was some milky liquid. These white elements were opposed to sound and picture: it was a rather predatory version of the lullaby from Roman Polański's film "Rosemary's baby" and the red inscription "different" that appeared on the wall. It was not Kuskowski's first reference to religious matters. Here, the reference is built by comparing sacral symbols with the laic or rather demonic sphere in order to create an impressive and disturbing result.

In December 2007 Kuskowski opened an exhibition *Feast of Painting* at the Atlas Sztuki Gallery, Lodz. As the title suggests the exhibition was to be a feast for the eyes and, as it turned out later on, it was also designed for eating. In the first room there were different kinds of cheese, fruit and wine exposed on glass plates and framed gloriously like Dutch still-life paintings. Kuskowski turned around the painting process. Instead of placing the fruit on the painting, he brings the painting into reality "restoring their real existence". In the second room there were magnificently framed albums concerning art. They could be taken out of the frames and looked through. Again, we deal coming from one reality to the other, mixing the two of them. The pictures that become reproductions came back to the wall in the condensed form of an album. On the occasion of the exhibition the artist stated that it was the end of a certain stage in his artistic career, however he was still interested in playing that game with the viewer, a game with changing perception and employing imagination³.

¹ Still painting (Maria Morzuch talks to Kamil Kuskowski), Exit 2004/4.

² Piotr Bernatowicz the ARTeon award 2005. Kamil Kuskowski. Vanguard tradition and contemporary works, Arteon, 4/72/2006, page 37

³ Krzysztof Cichon talks to Kamil Kuskowski, Catalogue for the exhibition Feast of Painting, Atlas Sztuki, Lodz, 2007.

W grudniu 2007 roku Kuskowski otworzył wystawę *Uczta malarstwa* w galerii Atlas Sztuki w Łodzi. Jak wskazuje tytuł wystawa miała być przede wszystkim ucztą dla oka oraz, jak się okazało, ucztą spożywczą również. W pierwszej sali na oprawionych w ozdobne ramy szklanych blatach ułożone były owoce, sery i wino niczym na holenderskich martwych naturach. Kuskowski odwraca tu proces malarski; zamiast przynosić owoce na obraz, on obraz przynosi do rzeczywistości „przywracając im prawdziwe istnienie”. W drugiej sali znajdowały się ozdobnie oprawione albumy o sztuce, które można było wyjąć z ramy i obejrzeć. Znowu mamy do czynienia z przechodzeniem z jednej rzeczywistości w inną i mieszaniem ich. Obrazy, które stały się reprodukcjami, wracają na ścianę, tyle że w swojej skondensowanej formie albumu. Przy okazji tej wystawy Kuskowski zapowiedział, że kończy ona pewien etap jego twórczości, choć wciąż ciekawi go prowadzenie gry z odbiorcą, zmienianie jego pojmowania sztuki, wykorzystywanie pewnych tradycji, które istnieją w pojmowaniu sztuki i wykorzystanie ich do innego pokierowania ludzką wyobraźnią.³

Pewną kontynuacją wcześniejszych projektów stanowi jednak *Bitwa pod Grunwaldem według Jana Matejki* pokazana w katowickiej Galerii Sektor I w marcu 2008 roku. W monochromatyczny, oprawiony obraz o formacie dokładnie odpowiadającym płótnie Jana Matejki można wkroczyć przez ukryte w nim drzwi. Tym razem Kuskowski podejmuje zagadnienie malarstwa realistycznego, czy też spełnia jego niemożliwe, jak się dotąd zdawało, cele. Celem tym było stworzenie obrazu na tyle prawdziwego i żywego, z przestrzenią tak sprawnie nakreślona, by osiągnąć złudzenie znalezienia się wewnątrz przedstawianej sceny. W zabiegu Kuskowskiego w prozaiczny sposób odbywające się wejście-wczucie się w obraz wspomagane jest ścieżką dźwiękową pochodzącą z filmu Aleksandra Forda *Krzyżacy*. Tylko, że zamiast bitwy na obrazie widać szarawą płaszczyznę, której kolor wynika ze zmiksowania barw na obrazie Matejki. *Bitwa pod Grunwaldem* Kuskowskiego wydaje się być podobna do wcześniejszych jego prac z użyciem monochromów w procesie konfrontowania abstrakcji z realizmem. W *Bitwie* Kuskowski bazuje na najlepiej chyba znanym Polakom przykładzie malarstwa, i to nie tylko realistycznego, czy historycznego, ale malarstwa w ogóle. To obraz-ikona, który znają wszyscy, zatem niekonieczny jest też jego opis w jakiegokolwiek formie. Abstrakcja zastąpiła tutaj realistyczne przedstawienie, choć jej oddziaływanie jest nie mniej silne od najbardziej precyzyjnego odwzorowania rzeczywistości.

Ostatnim projektem Kuskowskiego jest *Obraz klimatyzowany* pokazany na wystawie *Air Condition* w CSW Zamek Ujazdowski. Instalacja ta składała się z monochromatycznego obrazu, którego wnętrzem było klimatyzowanym pomieszczeniem z projekcją topniejącego obrazu. Nagromadzenie sprzeczności jest w tej pracy większe niż wcześniej: fizyczne odczucie chłodu z wyobrażonym odczuciem gorąca spowodowanym widokiem topnienia lodu, paląca czerwień powierzchni obrazu, przez który się wchodzi z białym chłodem jego wnętrza, pozorna płaszczyzna obrazu z jego rzeczywistą trójwymiarowością, obraz jako obiekt i projekcja obrazu. „Gra z obrazem” Kuskowskiego nabiera tutaj szerszego wymiaru, ponadto można z niej wyprowadzić wątek dotyczący zagadnienia muzealnego podtrzymywania istnienia dzieł sztuki.

Artysta współpracuje z Galerią Piekary w Poznaniu.

3| Z Kamilem Kuskowskim rozmawia Krzysztof Cichoń, katalog wystawy *Uczta malarstwa*, Atlas Sztuki, Łódź 2007

The Battle of Grunwald According to Jan Matejko shown at Sektor I Gallery in Katowice in March 2008 is a kind of continuation of the author's earlier projects. You can enter the big monochromatic picture of the same size as Jan Matejko's canvas through a hidden door. This time the author met the seemingly impossible goals of the historical painting. He wanted to create a picture so vivid and real that the viewer has got an illusion of being inside the scene depicted. Entering the picture is accompanied by music composed for the Aleksander Ford's film *The Teutonic Knights*. But instead of the battle the viewer can only see the greyish surface – the result of mixing original Matejko's colours. The work seem to be similar to the earlier monochromatic works of the artist where abstract works are opposed to the realistic ones. *The Battle* is one of the best known Polish pictures – the picture icon. Because everybody knows the picture – its abstract equivalent has got as intensive influence on the viewer as the historical original.

The last project by Kuskowski *Air Conditioned Picture* was shown at CSW Zamek Ujazdowski. The installation consists of a monochromatic painting whose interior is an air-conditioned room with a projection of a vanishing picture. Many contradictions can be traced in this work: the feeling of chill and the image of heat caused by the view of melting ice, the fiery red of the picture you see and its white cold interior, the apparent surface of the picture and its three dimensional reality, the picture as an object and projection of the object. "The game with the picture" obtains different meanings. It also concerns the idea of the role the museums have in sustaining the works of art.

The artist co-operates with The Piekary Gallery in Poznań.

Wystawy:

Wystawy indywidualne:

- 2000 - *Obiekty i obrazy* - Małopolskie Biuro Wystaw Artystycznych, Zakopane (z Hubertem Czerepokiem)
- *Pomiędzy sacrum a profanum* - Małopolskie Biuro Wystaw Artystycznych, Galeria Jatki, Nowy Targ
- *Obiekty i obrazy* - Małopolskie Biuro Wystaw Artystycznych, Nowy Sącz
- *Obiekty i obrazy* - Galeria Sztuki Dwór Karwacjanów, Gorlice
- 2001 - *Byliśmy umówieni...* - Mała Galeria, Nowy Sącz
- *Ukrzyżowanie* - Miejska Galeria Sztuki, Galeria Bałucka, Łódź
- 2002 - *Ukrzyżowanie* - Małopolskie Biuro Wystaw Artystycznych, Galeria Jatki, Nowy Targ
- 2003 - *Malarstwo* - BWA Galeria Sztuki Współczesnej, Piotrków Trybunalski
- *Malarstwo* - BWA Galeria Sztuki Współczesnej, Kalisz
- 2004 - *Barwy klubowe* - Bałtycka Galeria Sztuki Współczesnej, Galeria Kameralna, Słupsk
- *Art. 196 k. k. w ramach projektu Liberrealizm* - Zmiana Organizacji Ruchu, Warszawa
- *A-Malarstwo* - Galeria Szara, Cieszyń
- *Barwy klubowe* - Galeria 86, Łódź
- *Jeszcze Malarstwo* - Galeria Promocyjna - Warszawa
- 2005 - *Permanentne otwarcie...* - Galeria Nowych Mediów i Fotografii, Gorzów Wlkp.
- *Muzeum* - Muzeum Sztuki, Łódź
- *Muzeum* - Galeria Piekary, Poznań
- 2006 - *Egzorcysta X* - Galeria Kont, Lublin
- *Kamil Kuskowski - Nagroda Arteonu 2005* - Galeria Stary Browar, Poznań
- 2007 - *Muzeum* - Galeria Kont, Lublin
- *Stigmata* - Galeria Kaplica - Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko
- *Stigmata & Egzorcysta X* - Centrum Sztuki Galeria EL, Elbląg
- *Uczta Malarstwa* - Atlas Sztuki, Łódź
- 2008 - *Bitwa pod Grunwaldem wg Jana Matejki* - Galeria Sektor I, Katowice
- *Double/Stereo* - Passages Centre d'art contemporain, Troyes (z Ivanem Polliartem)
- *Obrazy sztuki* - Galeria XX1, Warszawa
- *Uczta malarstwa* - Miejska Galeria Sztuki Współczesnej, Szczecin
- *Ukrzyżowania* - Biblioteka Sztuki UZG, Zielona Góra
- *Air condition* - Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa (z Klarą Beck)
- *Z górnej półki* - Galeria Konduktorownia, Częstochowa (z Tomaszem Musiałem)

Wystawy zbiorowe [wybór]:

- 1999 - *Talente 99* - 51 International Handwerksmesse Munchen, Monachium
- *Poza planem* - Galeria Manhattan, Łódź
- *Kuskowscy* - Mała Galeria, Nowy Sącz
- 2000 - Tallin Applied Art Triennial Society, Tallinn
- 2001 - *Malarstwo Kuskowskich* - Galeria Władysława Hasióra, Zakopane
- 2001 - *2002 - Narracja - Przedmiot - Przestrzeń - Tworzywo* - Płocka Galeria Sztuki - Płock, MBWA Galeria Jatki, Nowy Targ; MBWA, Nowy Sącz; Miejska Galeria Sztuki Ośrodek Propagandy Sztuki, Łódź; BWA, Sieradz; Galeria Sztuki Współczesnej, Włocławek; BWA, Jelenia Góra; Miejska Galeria Sztuki MM, Chorzów; Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko; BWA, Gorzów Wielkopolski
- 2002 - *Unit* - Polish Trade Commissioner's Office, Montreal
- *Od Witkacego do Hasióra - Portret klimaty i inspiracje* - Miejska Galeria Sztuki, Zakopane
- 2002 - *Absolwenci - 125 lat Szkoła Snycerska - Szkoła Kenara* - Miejska Galeria Sztuki, Zakopane
- *Supermarket sztuki III - Ludzie i przedmioty* - Galeria DAP OW ZPAP, Warszawa
- 2003 - *Bez Komentarza* - Galeria Lufcik, Warszawa
- V Krajowa Wystawa Malarstwa Młodych, VI Konkurs im. E. Gepperta - BWA Galeria Awangarda, Wrocław

Individual exhibitions:

- *Objects and Paintings* - Małopolskie Biuro Wystaw Artystycznych [Lesser Poland Gallery of Contemporary Art], Zakopane (together with Hubert Czeropok) - 2000
 - *Between Sacrum and Profanum* - MBWA [Lesser Poland Gallery of Contemporary Art], the 'Jatki Gallery', Nowy Targ.
 - *Objects and Paintings* - MBWA, Nowy Sącz
 - *Objects and Paintings* - the Art Gallery 'Dwór Karwacjanów', Gorlice
 - *We were supposed to meet...* - the Mała Gallery, Nowy Sącz - 2001
 - *Crucifixion* - the City Art Gallery, Bałucka Gallery, Łódź
 - *Crucifixion* - MBWA, the Jatki Gallery, Nowy Targ. - 2002
 - *Painting* - BWA [The Gallery of Contemporary Art], Piotrków Trybunalski - 2003
 - *Painting* - BWA, Kalisz
 - *Club Colours* - The Baltic Gallery of Contemporary Art, the Kameralna Gallery, Słupsk - 2004
- *Article 196 of Criminal Law within Liberrealism project* - Zmiana Organizacji Ruchu [the Change of the Traffic Regulations], Warsaw
 - *A - Painting* - the Szara Gallery, Cieszyn
 - *Club Colours* - the 86 Gallery Łódź
 - *Still Painting* - the Promocyjna Gallery, Warsaw
- *Permanent Opening...* - the New Media and Photography Gallery, Gorzów Wielkopolski - 2005
 - *Museum* - the Museum of Arts, Łódź
 - *Museum* - the Piekary Gallery, Poznań
 - *Exorcist X* - the Kont Gallery, Lublin - 2006
- *Kamil Kuskowski - the Arteon Award 2005* - the Stary Browar Gallery, Poznań
 - *Museum* - the Kont Gallery, Lublin - 2007
- *Stigmata* - the Kaplica Gallery - the Centre of Polish Sculpture, Orońsko
 - *Stigmata and Exorcist X* - the 'El Gallery Art Centre, Eiblag
 - *Feast of Painting* - the Atlas Sztuki Gallery, Łódź
- *The Battle of Grunwald According to Jan Matejko* - the Sector I Gallery, Katowice - 2008
- *Double/Stereo* - Passages Centre d'art contemporain, Troyes (with Ivan Polliart)
 - *Images of Art* - the XX1 Gallery, Warsaw
 - *Feast of Painting* - the City Gallery of Contemporary Art, Szczecin
 - *Crucifixions* - the Library of Art UZG, Zielona Góra
- *Air Condition* - the Centre of Contemporary Art Ujazdowski Castle, Warsaw (with Klara Beck)
 - *From the Top Shelf* - the Konduktorownia Gallery, Częstochowa (with Tomasz Musiał)

Group exhibitions (selection):

- *Talente 99* - 51 International Handwerksmesse Munchen, Munich - 1999
 - *Behind the Scene* - the Manhattan Gallery, Łódź
 - *Kuskowski Family* - the Mała Gallery, Nowy Sącz
 - Tallin Applied Art Triennial Society, Tallinn - 2000
- *Painting of Kuskowski Family* - the Gallery of Władysław Hasiór, Zakopane - 2001
 - 2001-2002
- *Narration - Object - Space - Plastic* - Płock Art Gallery - Płock, MBWA, the Jatki Gallery, Nowy Targ; MBWA, Nowy Sącz; the City Art Gallery Art Propaganda Centre, Łódź; BWA, Sieradz; the Gallery of Contemporary Art, Włocławek; BWA, Jelenia Góra; the City Art Gallery MM, Chorzów; the Centre of Polish Sculpture, Orońsko; BWA, Gorzów Wielkopolski
 - *Unit* - Polish Trade Commissioner's Office, Montreal - 2002
- *From Witkacy to Hasiór - the Portrait, atmospheres and inspirations* - the City Art Gallery, Zakopane
 - *Graduates - 125 years of the Wood-Carving School of Kenar* - the City Art Gallery, Zakopane
 - *Art Supermarket III - People and objects* - DAP OW ZPAP Gallery, Warsaw

- *Podróże zmysłów* - Miejska Galeria Sztuki, Zakopane
- XI Inner Spaces Festival „Breaking silence” - Centrum Sztuki Współczesnej Inner Spaces, Poznań
- Biennale Malarstwa Współczesnego Bielska Jesień 2003 - Galeria Bielska, Bielsko-Biała
- 2004** - *Made in* - Foire d'art contemporain de Strasbourg St'art 2004, Strasbourg
- *Art Poznań 2004* - Stary Browar, Poznań
- *Przestrzeń w collage'u Collage w przestrzeni* (wystawa w 5-tą rocznicę śmierci Władysława Hasiora) MGS, Zakopane
- I Biennale Sztuki Euro Art - Koszary Sztuki, Świnoujście
- Euro Art Retransmisja - Muzeum Narodowe, Szczecin
- *Ici la Pologne* - Salle de la Bourse - Strasbourg
- *BHP* - Instytut Sztuki Wyspa, Gdańsk
- *Signal box/nastawnia* - Biuro Wystaw Artystycznych, Katowice; Centrum Sztuki Galeria EL, Elbląg
- 4 Triennale Młodych - Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko
- Biennale Łódź - Biennale Sztuki Polskiej - *Palimpsest Museum* - Muzeum Historii Miasta Łodzi,
- Biennale Sztuki Łódzkiej - *W czterech ścianach* - Kamienica, Łódź
- *Inc.* - Galeria Program, Galeria XX1, Warszawa; BWA Galeria Sztuki Współczesnej, Zielona Góra
- *Ładnie o ładnym ?* - Sekcja Sztuki Współczesnej, Kraków
- 2005** - *Signal box/nastawnia* - Biuro Wystaw Artystycznych Galeria Bielska, Bielsko-Biała
- *Inc.* - Biuro Wystaw Artystycznych Galeria Bielska, Bielsko-Biała
- *Desant z Łodzi* - Modelarnia, Gdańsk
- *Art. Poznań 2005* - Stary Browar, Poznań (Galeria Piekary)
- *Neuropa INC* - Biuro Wystaw Artystycznych Galeria Awangarda, Wrocław; Galeria Sztuki, Legnica
- *Signal box/Velin* - Dom umění, Ostrava
- *Obraz samoświadomy* - Galeria Miejska Arsenał, Poznań; Galeria Wozownia, Toruń
- *Powidoki* - Muzeum Sztuki, Łódź
- *Grünwald ...* - Galeria Nowych Mediów i Fotografii, Gorzów Wlkp.
- 2006** - *Obraz samoświadomy* - Ostrowskie Centrum Kultury, Ostrów Wlkp.
- *Stan wewnętrzny* - Centrum Kultury Zamek, Poznań
- *Grünwald 2* - Lodz Art Center, Łódź
- *Deutschland - Polen* - Galeria Zero, Berlin
- *L.H.O.O.Q* - Galeria Piekary, Poznań
- *Sztuka w służbie lewaków, czyli: no news is good news* - Galeria Kronika, Bytom
- *Łódź Biennale - Mentality* - Lodz Art Center, Łódź
- *Obrazy jak malowane* - Biuro Wystaw Artystycznych Galeria Bielska, Bielsko-Biała
- *Muzeum jako świetlany przedmiot pożądania* - Muzeum Sztuki, Łódź
- 2007** - *Signal box/stavadlo* - Galeria Z, Bratysława
- *Rekonosans malarstwa* - GCK Galeria Sektor I, Rondo Sztuki, Katowice; Bałtycka Galeria Sztuki Współczesnej, Galeria Kameralna, Słupsk
- *17 mgnień wiosny*. Młoda polska sztuka z kolekcji Galerii Piekary, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot
- *Nowy podział pracy - niewolnicza versus niematerialna* - Austriackie Forum Kultury, Warszawa
- *Viennafair* - MessezentrumWienNeu, Wiedeń
- *Nachbarn. Deutsche Motive in polnischer Gegenwartskunst* - Kulturt Forum Altona, Hamburg
- *Mamidło - Św. Bernadetta* - Galeria Program, Warszawa
- *Dowcip i Władza Sądenia - Asteizm w Polsce* - Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa; Galeria Program, Warszawa
- *Bio-power* - Galeria Medium, Bratysława
- *Siła formalizmu* - Muzeum Sztuki, Łódź
- *Motywy malarskie* - Galeria Środowisk Twórczych, Bielsko-Biała
- *Berliner Liste 07* - Berlin
- *Bio-power* - Galeria C2C, Praga
- *Dowcip i Władza Sądenia - Asteizm w Polsce*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań
- *Model ad hoc - 5 lat Modelarni* - Instytut Sztuki Wyspa, Gdańsk
- *Profile I: Polish Art Today* - Anya Tish Gallery, Huston
- *Pętla Czasu - Festiwal Jozefa Robakowskiego*, Kamienica Piotrkowska 96, Łódź
- *Muzeum w Galerii*, Galeria Nowy Wiek, Muzeum Ziemi Lubuskiej, Zielona Góra
- *38 Biennale Malarstwa „Bielska Jesień”* - Biuro Wystaw Artystycznych Galeria Bielska, Bielsko-Biała

- *No Comment* - the Lufcik Gallery, Warsaw - 2003
- 5th National Exhibition of the Youths' Painting, VI Competition of E. Geppert - BWA Awangarda Gallery, Wrocław
- *Journeys of Senses* - the City Art Gallery, Zakopane
- XI Inner Spaces Festival „Breaking silence”- the Centre of Contemporary Art. Inner Spaces, Poznań
- Biennale of the Contemporary Painting - 'Bielska Jesień 2003' [Bielsko Autumn] - the Bielsko Gallery, Bielsko-Biała
- *Made in* - Foire d'art contemporain de Strasbourg St'art 2004, Strasbourg - 2004
- *Art Poznań 2004* - Stary Browar, Poznań
- *Space in Collage Collage in Space* (exhibition on the 5th anniversary of Władysław Hasiór's death) - the City Art Gallery, Zakopane
- 1st Biennale of Euro Art - Koszary Sztuki, Świnoujście
- Euro Art. Retransmission - the National Museum, Szczecin
- *Ici la Pologne* - Salle de la Bourse - Strasbourg
- *BHP [Health and Safety at Work]* - the Wyspa Art Institute, Gdańsk
- *Signal Box/setting room* - BWA, Katowice; the El Gallery Art Centre, Elbląg
- 4th Triennale of Youths - the Centre of Polish Sculpture, Orońsko
- Łódź Biennale - Biennale of Polish Art - *Palimpsest Museum* - the Museum of the History of the City of Łódź
- Biennale of Łódź Art - *Inside Four Walls* - the Kamienica, Łódź
- *Inc.* - the Program Gallery, the XX1 Gallery, Warsaw; BWA, Zielona Góra
- *Nicely about Nice?* - the Contemporary Art Section, Cracow
- *Signal Box/setting room* - BWA the Bielsko Gallery, Bielsko-Biała - 2005
- *Inc.* - BWA the Bielsko Gallery, Bielsko-Biała
- *Landing from Łódź* - the Modelarnia, Gdańsk
- *Art. Poznań 2005* - Stary Browar, Poznań (the Piekary Gallery)
- *Neuropa INC* - BWA Awangarda Gallery, Wrocław; the Art Gallery, Legnica
- *Signal box/Velin* - Dom umění, Ostrava
- *A Self-Conscious Image* - the City Gallery Arsenal, Poznań; the Wozownia Gallery, Toruń
- *Afterimages* - the Museum of Art, Łódź
- *Grünwald...* - the Gallery of New Media and Photography, Gorzów Wielkopolski
- *A Self-Conscious Image* - Ostrów Cultural Centre, Ostrów Wielkopolski - 2006
- *The Internal State* - the Zamek Cultural Centre, Poznań
- *Grünwald 2* - Łódź Art Center, Łódź
- *Deutschland - Polen* - the Zeri Gallery, Berlin
- *L.H.O.O.Q.* - the Piekary Gallery, Poznań
- *Art in the Service of the Left, meaning: no news is good news* - the Kronika Gallery, Bytom
- *Łódź Biennale - Mentality* - Łódź Art Centre, Łódź
- *Pictures like painted* - BWA the Bielsko Gallery, Bielsko-Biała
- *Museum as a luminous object of desire* - the Art Gallery, Łódź
- *Signal box/stavadlo* - the Z Gallery, Bratislava - 2007
- *The Reconnaissance of Painting* - GCK the Sektor I Gallery, the Rondo Sztuki Gallery, Katowice; the Baltic Gallery of Contemporary Art, the Kameralna Gallery, Słupsk
- *17 Blinks of Spring. The Polish Youth Art from the Piekary Gallery collection* - the National Art Gallery, Sopot
- *The new work arrangement - slave versus nonmaterial one* - the Austrian Cultural Forum, Warsaw
- *Viennafair* - MessezentrumWienNeu, Vienna
- *Nachbarn. Deutsche Motive in polnischer Gegenwartskunst* - Kult Forum Altona, Hamburg
- *Bait (Mamidło) - St. Bernadette* - the Program Gallery, Warsaw
- *The Jest and the Judging Power - Asteism in Poland* - The Contemporary Art Centre, Warsaw; the Program Gallery, Warsaw
- *Bio-power* - the Medium Gallery, Bratislava
- *Power of Formality* - the Art Gallery, Łódź
- *Painting Motives* - the Środowiska Twórcze Gallery, Bielsko-Biała
- *Berliner Liste 07* - Berlin
- *Bio-power* - the C2C Gallery, Praga
- *The Jest and the Judging Power - Asteism in Poland* - the City Gallery Arsenal, Poznań
- *Model ad hoc - 5 years of Modelarnia* - the Wyspa Art Institute, Gdańsk
- *Profile I: Polish Art Today* - Anya Tish Gallery, Huston
- *Knots of the Time - Józef Robakowski Festival* - Kamienica Piotrkowska 96, Łódź

- 2008 - *Dowcip i Władza Sądenia - Asteizm w Polsce* - Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, Gdańsk
- *Sektor X - Spisek sztuki?* - Galeria Sektor I, Katowice
- *Nowe spojrzenie* - Instytut Polski, Wiedeń
- *6 Survival Przegląd Młodej Sztuki* - Dzielnica Czterech Świątyń, Wrocław
- *Sztuka postkonsumpcyjna. Kolekcja Regionalna Zachęty Sztuki Współczesnej* - Zamek Książąt Pomorskich, Szczecin
- *Przełóż to: Kolekcja niemożliwa* - Instytut Sztuki Wyspa, Gdańsk

Nagrody, wyróżnienia i stypendia :

- 2002 - Nagroda Rektora ASP za działalność artystyczną i organizacyjną
2003 - Wyróżnienie Honorowe Jury; Nagroda Pisma Artystycznego Format - V Krajowa Wystawa Malarstwa Młodych, VI Konkurs im. E. Gepperta
2004 - Nagroda Narodowego Banku Polskiego „NBP młodym twórcom kultury”
- Nagroda Rektora ASP za wybitne osiągnięcia artystyczne i organizacyjne
2006 - Nagroda Arteonu 2005
2007 - Stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Prace w zbiorach:

Muzeum Sztuki w Łodzi,
Zachęta Sztuki Współczesnej w Szczecinie,
Instytut Sztuki Wyspa w Gdańsku,
Galeria Piekary w Poznaniu,
Galeria Zero w Berlinie.

- *The Museum in Gallery* - the Nowy Wiek Gallery, the Ziemia Lubuska Museum, Zielona Góra
- *38th Biennale of Painting "Bielska Jesień" [Bielsko Autumn]* - BWA Bielsko Gallery, Bielsko-Biała
- *The Jest and the Judging Power - Asteism in Poland* - the Łażnia Contemporary Art Centre, Gdańsk - 2008
 - *Sector X - Plot of the Art?* - the Sektor I Gallery, Katowice
 - *New Glance* - The Polish Institute, Vienna
 - *6 Survival Youth Art Festival* - the Cztery Świątynie District, Wrocław
- *Post-Consumption Art. The Regional Collection of Zachęta Contemporary Art* - Zmek Książąt Pomorskich [Pomeranian Dukes' Castle], Szczecin
 - *Translate this: Collection Impossible* - the Wyspa Art Institute, Gdańsk
- *C.D.N. [To be continued]* - the Festival of the Dialogue of 4 Cultures, Kamienica Piotrkowska 295, Łódź
 - *Just a doubt - Double stereo* - Espace Culturel du Centre IUFM de Reims, Reims

Awards, Distinctions and Scholarships

- Award of Rector of the Academy of Fine Arts for artistic and organizational performance - 2002
- Jury Honour Distinction; the Award of Format Art Magazine - 5th National Youth Exhibition, 6th Competition of E. Geppert - 2003
- 2004 - Award of the National Bank of Poland 'NBP for the Young Creators of Culture - 2004
- Award of Rector of the Academy of Fine Arts for outstanding artistic and organizational accomplishments
 - the Arteon Award 2005 - 2006
- a Scholarship from the Minister of Culture and National Heritage of the Republic of Poland - 2007

Works in collections:

The Museum of Art in Łódź,
 the Zachęta Contemporary Art in Szczecin,
 the Wyspa Art Institute in Gdańsk,
 the Piekary Gallery in Poznań,
 the Zero Gallery in Berlin.

Bibliografia / Bibliography (wybór / selected):

- Angela Bock, *Talente '99*, Kunsthandwerk & Design 1999, nr 1, s. 4-11
- Marek Sołtysik, *Młody Kuskowski*, Przekrój 1999, nr 35
- Kamil Kuskowski - Malarstwo [kat.], Miejska Galeria Sztuki, Łódź 2001 [tekst: Magdalena Ujma, *Jeszcze Obraz*, s. 5-7, Magdalena Wicherkiewicz, *Po prostu obraz. O malarstwie Kamila Kuskowskiego*, s. 8-9]
- Krzysztof Cichoń, *Tajemnica Ukrzyżowania*, Gazeta Wyborcza Łódź 2001 13. 12
- Magdalena Ujma, *Nobel z malarstwa*, Kalejdoskop 2002, nr 2, s. 44
- Ewa Różalska, *Ciało i grzech*, Exit 2002, nr 1, s. 2606-2608
- Krzysztof Jurecki, *W tonącej Łodzi*, Exit 2002, nr 4, s. 2860
- Andrzej Jarosz, *Młodzi bez przyszłości?*, Format 2003, nr 43, s. 45-47
- Viолeta Sajkiewicz, *Ludzie i przedmioty*, Exit 2003, nr 1, s. 2908
- Stephanie Bowman, *Material-Space/Object-Narrative*, Sculpture 2003, nr 3, s. 85
- Małgorzata Ludwisiak, *Obraz uratowany*, Artoon 2004, nr 6, s. 28-29
- Agnieszka Rayzacher, *Cena Wolności*, Artoon 2004, nr 7, s. 12-15
- Jarosław Lubiak, *Poza zasadą malarstwa*, Exit 2004, nr 2, s. 3406-3409
- Małgorzata Ludwisiak, *Kamil Kuskowski - Sztuka pierwszoliigowa*, City Magazine 2004, nr 7
- Grzegorz Borkowski, *Z czego tworzy się instytucję sztuki?*, Obieg 2004, nr 2
- Dorota Jarecka, *Wolność i BHP*, Gazeta Wyborcza 2004 06. 10, s. 16
- Ici la Pologne [kat.], Sale de la Bourse, Strasbourg [tekst: Jean Yves Bainier, *Ici la Pologne*, s. 2; Jarosław Lubiak, *Le Musee de l'Imagination*, s. 34-36]
- Signal box/Nastawnia [kat.], Biuro Wystaw Artystycznych, Katowice 2004 [tekst: Maria Morzuch, *Barwy klubowe*]
- Inc. *Sztuka wobec korporacyjnego przejmowania miejsc publicznej ekspresji [w Polsce]*, [kat.] [tekst: Kazimierz Piotrkowski s. 74-75]
- Joanna Zielińska, *Biennale Sztuki Współczesnej w Łodzi*, Architektura & Biznes 2004, nr 11, s. 20-21
- Małgorzata Ludwisiak, *Nowe konstelacje*, Artoon 2004, nr 12, s. 8-9
- Agnieszka Żechowska, *Odporność na konsumpcję*, Artoon 2005, nr 1, s. 6-7
- Jolanta Ciesielska, *Żądło ...*, Format 2004, nr 3-4, s. 55
- Marta Raczek, *Znak znakiem o znaku*, Exit 2004, nr 4, s. 3574
- Jeszcze malarstwo* (z Kamilem Kuskowskim rozmawia Maria Morzuch), Exit 2004, nr 4, s. 3562-3565
- Monika Branicka, *Młode wilki, świeża krew*, Art & Business 2004, nr 12, s. 55
- Marta Smolińska-Byczuk, *Vyčerpaný radikalismus a kýčovitá krása*, Umělec 2004 nr 4
- Łukasz Guzek, *Łódź Biennale – pierwsze biennale w Polsce*, www.spam.art.pl, 2004, nr 41
- Łukasz Guzek, *4 Triennale Młodych w CRP Orońsko*, www.spam.art.pl, 2004, nr 39
- Agata Rogoś, *Kłopotliwe biennale*, Artpapier 2004, nr 10
- Berenika Partum, *Lodz Biennale*, Springerine 2004, nr 4
- Łukasz Guzek, *INC. Sztuka wobec korporacyjnego*, www.spam.art.pl, 2004, nr 44
- Łukasz Guzek, *Ładnie? O ładnym....*, spam.art.pl 2004, nr 46
- Jarosław Lubiak, *Przenośnie bez tytułu*, Orońsko 2005, nr 4, s. 4-11
- Łukasz Guzek, *Medialna wyobraźnia Młodej Sztuki Współczesnej*, Orońsko 2005, nr 4, s. 12-16
- Magdalena Ujma, *Pod jednym dachem*, Orońsko 2005, nr 4, s. 44-46
- Christopher Lyon & Lilly Wei, *Report from Poland II, The Persistence of History*, Art in America 2005, nr 4, s.63-65
- Anna Mituś, *Neuropa, Inc.: Umele Telo Evropy*, Umělec 2005 nr 3
- Powrót do korzeni.* (Z Kamilem Kuskowskim rozmawia Magdalena Ujma), teksty.bunkier.com.pl
- Magdalena Wicherkiewicz, *Być konceptualistą ...*, Exit 2005, nr 4, s. 3956-3957
- Kamil Kuskowski - Muzeum [kat.], Muzeum Sztuki, Łódź 2005 [tekst: Maria Morzuch]
- Kazimierz Piotrowski, *Muzeum a ślepe malarstwo*, Artoon 2006, nr 1, s. 20-21
- Michał Mencfel, *Narcyzm obrazu*, Artoon 2006, nr 1, s. 32-33
- Zofia Starikiewicz, *Pole doświadczałne*, Artoon 2006, nr 1, s. 34-35
- Łukasz Guzek, *Kamil Kuskowski w podwójnej roli(...)*, www.spam.art.pl, 2005, nr 56
- Monika Branicka, *Uszy szeroko otwarte*, www.obieg.pl, 2006,
- Jarosław Lubiak, *Czwarta odsłona ołtarza z Isenheim*, Artoon 2006, nr 4, s. 10-11,
- Tomasz Załuski, *Muzeum puszcza oko*, Exit 2006, nr 1, s. 4040-4043
- Piotr Bernatowicz, *Łódzki dialog*, Artoon 2006, nr 6, s. 4-7
- Izabela Kowalczyk, *Duchy znowu wróciły!*, www.obieg.pl, 2006

- Grzegorz Borkowski, *Grünewald - współczesne wcielenie*, 2006
- Izabela Kowalczyk, *L.H.O.O.Q., czyli wszystko, co chcecie wiedzieć o seksie, ale boicie się zapytać*, www.obieg.pl, 2006
- Przemysław Jędrowski, O wystawie na której wszystko się kojarzy, *Arteon* 2006, nr 10, s. 36
- Stanisław Ruksza, *L.H.O.O.Q. czyli gra wstępna*, *Exit* 2006, nr 3, s. 4172-4175
- Katarzyna Grabowska, *Uwięzieni w zamku*, *Exit* 2006, nr 3, s. 4180-4183
- Tomasz Załuski, *Grünewald współczesny*, *Exit* 2006, nr 3, s. 4184-4187
- Justyna Kowalska, *Jaka jest nowa umysłowość?*, www.obieg.pl, 2006
- Marcin Krasny, *Artysta pracuje mózgiem*, www.obieg.pl, 2006
- Alicja Cichowicz, *Co warto zobaczyć na biennale w Łodzi?*, www.obieg.pl, 2006
- Jarosław Lubiak, *Dekonstrukcja ram muzeum*, *Obieg* 2006, nr 2, s. 94-99
- Obrazy jak malowane* [kat.], Galeria Bielska, Bielsko-Biała 2006 [tekst: Jarosław Lubiak, *Malarskość mal a propos*, s. 3-12; Magdalena Ujma, *Życie po życiu*, s. 11-16; Kazimierz Piotrowski, *Ambient painting*, s. 31-46]
- Łukasz Gazur, *Łódź - przystanek sztuki współczesnej*, *Sztukapl* 2006, nr 3, s. 26-30
- Iza Franckiewicz, *Sztuka po Łódzku*, *Fluid* 2006, nr 11, s. 56-57
- Stach Szablowski, *Dwuznaczna władza muzeum*, *Dziennik (dodatek Kultura)*, 05. 01. 2007, s. 92-93
- Przemysław Jędrowski, *Epitafium czy reinkarnacja?*, *Arteon* 2007, nr 3, s. 16-18
- Stanisław Ruksza, *Prawie jak obrazy*, *Modern art* 2007, nr 1, s. 22-23
- Sabina Sokołowska, *Malarstwo i jego elektroniczne widma. "Obrazy jak malowane" w Galerii Bielskiej*, www.obieg.pl, 2007
- Kazimierz Piotrowski, *Zimne medium malarstwa w Bielsku Białej*, www.obieg.pl, 2007
- Katarzyna Sołtan, *Painting Inc. & Co*, *Art&Business* 2007, nr 1-2, s. 50-51
- Richard Vine, *Report from Poland, History in Process*, *Art in America* 2007, nr 2, s. 89-91
- Jolanta Ciesielska, *Obrazy jak malowane*, *Exit* 2007, nr 1, s. 4356-4359
- Tomasz Załuski, *Jednostkowa wielość wideomalarstwa*, *Format* 2007, nr 51, s. 22-26
- Jarosław Lubiak, *Atak na zamek*, *Format* 2007, nr 51, s. 32-33
- Aleksandra Talaga-Nowacka, *Coś z niczego*, *Format* 2007, nr 51, s. 50-52
- Kazimierz Piotrowski, *Soft-religia w sztuce*, *Format* 2007, nr 51, s. 77-79
- Marcin Krasny, *Mózgum*, www.obieg.pl, 2007
- Marta Skłodowska, *Muzeum w świetle reflektorów*, *Art&Business* 2007, nr 1-2, s. 53-55
- Mateusz Piecyk, *Na rekonesans do Katowic*, *Art&Business* 2007, nr 5, s. 70-71
- Lucyna Sosnowska, *Viennafair*, *Art&Business* 2007, nr 6, s. 76-77
- Magdalena Wicherkiewicz, *Bądź wolny - nie pracuj*, *Exit* 2007, nr 3, s. 4532-4535
- Tekstylija bis*, Korporacja ha-art 2007 [tekst: Dominik Kuryłek]
- Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000*, Centrum Sztuki Współczesnej 2007 [tekst: Jarosław Lubiak]
- Kamil Kuskowski - *Uczta malarstwa* [kat.], *Atlas Sztuki*, Łódź 2007 [tekst: Sebastian Cichocki, *Pochwała niczego*, s. 1-3; Jarosław Lubiak, *Za dużo! Rama i zbytek*, s. 3-7]
- Sebastian Cichocki, *Pochwała niczego. O sztuce Kamila Kuskowskiego*, *Opcje* 2008, nr 2, s. 49-52
- Jarosław Lubiak, *Powrót do początków*, *Orońsko* 2008, nr 3-4, s. 13-14
- Małgorzata Ludwisiak, *Historia pewnego monochromu, czyli jak doszło do orgii Kamila Kuskowski w Atlasie Sztuki*, www.obieg.pl, 2008
- Kazimierz Piotrowski, *Prezentacje: Malarz konceptysta*, *Exit* 2008, nr 2, s. 4768-4777
- Przemysław Jędrowski, *Koniec „Złotego wieku”*, *Arteon* 2008, nr 8, s. 36

Adres / Address:

ul. Łagiewnicka 102-116 m. 66a,
91-456 Łódź
kuskowkamil@wp.pl
www.kuskowski.pl
tel. 691 222 099



**Organizator projektu i wydawca katalogu /
Organizer of the Project and Publisher:**

Galeria Sztuki BWA
ul. Długa 1
58-500 Jelenia Góra
tel. 0-75 75 266 69
fax 075 76 75 132
<http://galeria-bwa.karkonosze.com>

Dyrektor / Director:

Janina Hobgarska

Koordynatorzy projektu / Curators:

Joanna Mielech
Piotr Machajewski

Projekt graficzny / Design:

ThisWayDesign

Tłumaczenia / Translation:

Thomas Anessi [teksty: J. Lubiak, M.Ujma, opisy obrazów]
Hanna Korolczuk [teksty: K. Plotrowski, J. Leopold]

Druk / Print:

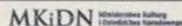
Art-Service, Jelenia Góra

**grudzień /styczeń 2009
december / january 2009**

 GALERIA SZTUKI W LEGNICY

Dyrektor / Director:

Zbigniew Kraska
pl. Katedralny 1,
59-220 Legnica,
tel. (0 76) 862 09 10,
fax. (0 76) 856 51 26,
tel. kom. +48 601 75 14 94
e-mail: galeria1@poczta.onet.pl
www.galeria.legnica.pl

 MKiDN
Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego



Projekt „Po drugiej stronie ramy” został zrealizowany ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Miasta Jelenia Góra, Galerii Sztuki w Legnicy oraz Fundacji Stanisława Kuskowskiego.

Project "On the other Hand" was realized with the financial help of Ministry of Culture and National Heritage, Town Jelenia Góra, Galerie of Art in Legnica and Stanislaw Kuskowski Foundation.

ATLAS SZTUKI

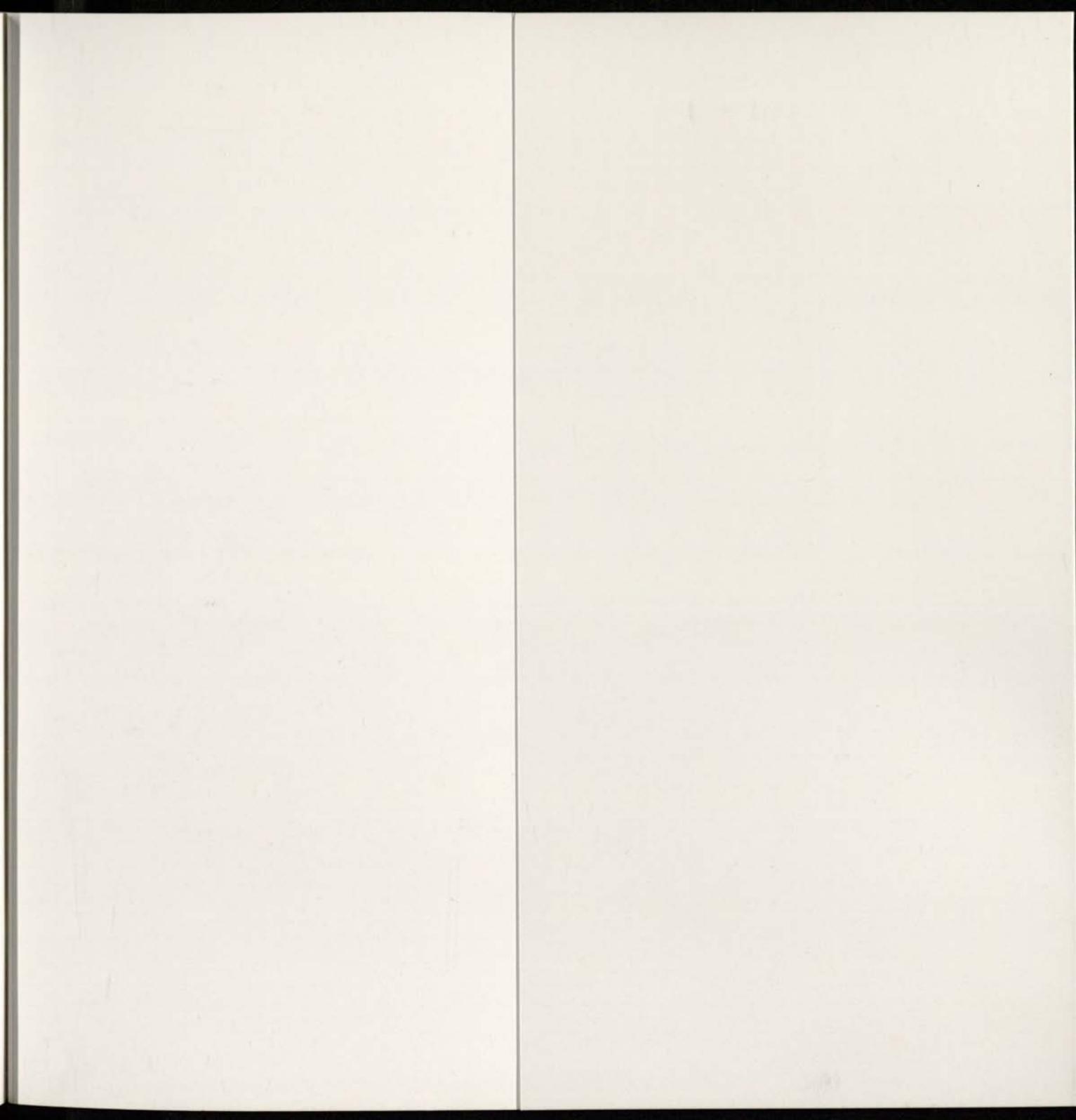


Specjalne podziękowania za współpracę.

Na stronie 104/105 projekt egzorcysta X wykorzystano fragment filmu Woody Allena *Wszystko co chcielibyście wiedzieć o seksie, ale boicie się zapytać*.

Na stronie 83 fragment obrazu Jana Matejki *Bitwa pod Grunwaldem*, 1878, 426 x 987 cm, olej na płótnie / Muzeum Narodowe w Warszawie

ISBN 978-83-87871-58-1





**Organizator projektu i wydawca katalogu /
Organizer of the Project and Publisher:**

Galeria Sztuki BWA
ul. Długa 1
58-500 Jelenia Góra
tel. 0-75 75 266 69
fax 075 76 75 132
<http://galeria-bwa.karkonosze.com>

Dyrektor / Director:
Janina Hobgarska

Koordynatorzy projektu / Curators:
Joanna Mielech
Piotr Machlajewski

Projekt graficzny / Design:
ThisWayDesign

Tłumaczenia / Translation:
Thomas Anessi [teksty: J. Lubiak, M.Ujma, opisy obrazów]
Hanna Korolczuk [teksty: K. Piotrowski, J. Leopold]

Druk / Print:
Art-Service, Jelenia Góra

**grudzień / styczeń 2009
december / january 2009**

 GALERIA SZTUKI W LEGNICY

Dyrektor / Director:
Zbigniew Kraska
pl. Katedralny 1,
59-220 Legnica,
tel. (0 76) 862 09 10,
fax. (0 76) 856 51 26,
tel. kom. +48 601 75 14 94
e-mail: galeria1@poczta.onet.pl
www.galeria.legnica.pl

 **MK&DN** Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego



Projekt „Po drugiej stronie ramy” został zrealizowany ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Miasta Jelenia Góra, Galerii Sztuki w Legnicy oraz Fundacji Stanisława Kuskowskiego.

Project "On the other Hand" was realized with the financial help of Ministry of Culture and National Heritage, Town Jelenia Góra, Galerie of Art in Legnica and Stanislaw Kuskowski Foundation.

ATLAS SZTUKI

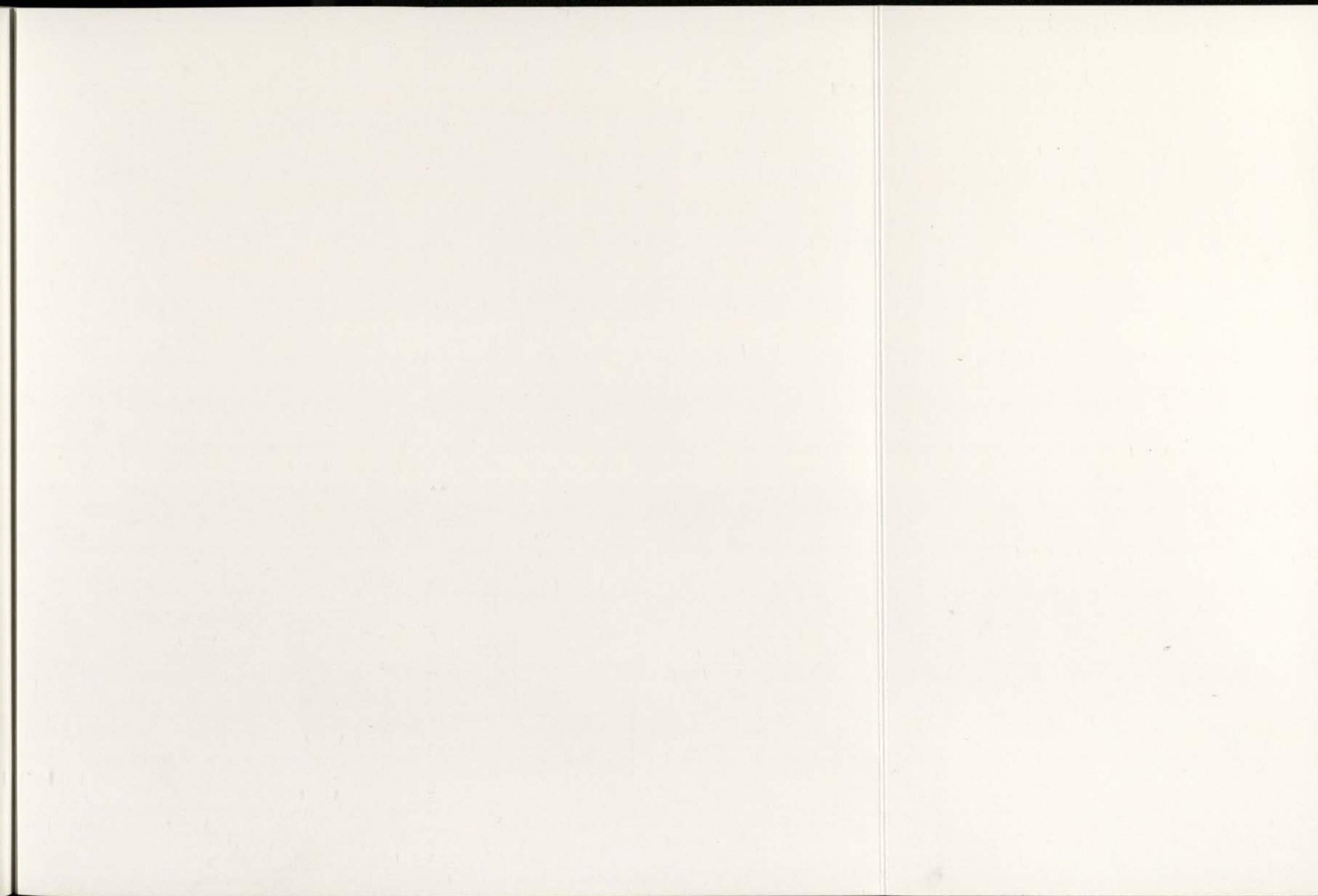


Specjalne podziękowania za współpracę.

Na stronie 104/105 projekt egzorcysta X wykorzystano fragment filmu Woody Allena *Wszystko co chcielibyście wiedzieć o seksie, ale baicie się zapytać*.

Na stronie 83 fragment obrazu Jana Matejki *Bitwa pod Grunwaldem*, 1878, 426 x 987 cm, olej na płótnie / Muzeum Narodowe w Warszawie

ISBN 978-83-87871-58-1





ISBN 978-83-87871-58-1