

Kazimierz Piotrowski

# ASTEICZNY FORMALIZM

## (Kamil Kuskowski uczy malarstwa)

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

Kamil Kuskowski<sup>1</sup>

### 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*<sup>2</sup>. 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*<sup>3</sup>. 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

<sup>1</sup> Z *Kamilem Kuskowski rozmawia Krzysztof Cichoń*, [w:] *Kamil Kuskowski. Uczta malarstwa*, „Atlas Sztuki” 2008, nr 30, s. 8.

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

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.

### **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 – zwanej 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. Wielekroć 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 Sztuki Pięknych w Łodzi, gdzie jest adiunktem. Podziwia malarzy amerykańskich, preferujących redukcyjne podejście do malarstwa, a zarazem potrafi inspirować się na przykład ekspresjonistycznym Grünewaldem 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 uwiąznięcia akademickiego kształcenia. Kuskowski jako twórca, ale i pedagog, doskonale wie, czym grozi taki dogmatyczny formalizm: *Szanuję warsztatowców, którzy zmagają się z materia i techniką, ale zaczyna mi przeszkadzać, jeśli ktoś przedkłada coś nad coś*<sup>4</sup>. Postawę tę należy docenić i uznać za pragmatyczną i dziś wręcz za ratunkową dla tradycji formalizmu. Kuskowski całym swym dotychczasowym dorobkiem usiłuje przeciwstawiać się tej wątpliwej higienie, postulując postawę *samo-zaskakiwania siebie* wbrew tej formalistycznej dyscyplinie.

---

<sup>4</sup> Z Kamilem Kuskowski rozmawia Krzysztof Cichoń, op. cit., s. 12.

## 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 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 pomieszaniu wartości artystycznych”. Ale jego słowa zdradzają rzeczywiste źródło tego pomieszania: jego własny umysł<sup>5</sup>. 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 pomieszania pojęć, anormalnej redystrybucji gatunków artystycznych, uwikłania sztuki w inne dziedziny kultury wraz z nie-sztuką, czyli życiem. Niesłusznie 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 słusznie pokazał Tomasz Załuski na zorganizowanym przeze mnie panelu dyskusyjnym pt. *U podstaw asteiologii* w CSW Łąźnia (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*, by ukazać tę nieredukowalność dowcipu. To, co Greenberg

---

<sup>5</sup> C. Greenberg, *Awangardowe postawy: nowa sztuka w latach sześćdziesiątych*, [w:] *Clement Greenberg. Obrona modernizmu*, op. cit., s. 19.

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.

### **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 greck. *asteidzomai* – być dowcipnym). Asteiologia byłaby dyscyplina zbierająca 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 higienicznym zabiegów jak Greenberga i jemu podobnych umysłów. Akurat Kuskowski zdaje się to doskonale rozumieć: *Myślę, 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*<sup>6</sup>. 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 Manzoni – 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 Kantora odchodów, które jakoby miał pozostawić na obrazie gołęb. 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 zajadłości, raczej traktując to jako formę „dyskusji” z rzeczywistością, zaraz po odczycie poszedł po kubeczek białej farby i precyzyjnie uzupełnił „brakujący” fragment kwadratu na masce i kole samochodu*

---

<sup>6</sup> Ibidem, s. 12.

*Restauratora*<sup>7</sup>. Tak oto malarz konceptualny zamienia się w malarza konceptystę, który operuje już nie tyle koncepcją (idea jako idea, tautologiczną formą myślenia o sztuce), lecz raczej techniką dowcipu – konceptem, 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 *readymades*. Jednak Greenberga forsowanie doznaniowego (estetycznego) modelu odbioru sztuki – dziś rewitalizowanego przez 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 anaesthesia – ani razu w najprostszym doświadczeniu* (*Ästhetisches Denken*, 1989). Welsch koncepcję anestetyki oparł między innymi na pomyśle 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 Kwintylian 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 Hobbesa, Locke'a, Wolffa, Kanta, Nietzschego czy 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 nieokrzesanego prostactwa*) jako ich współtwórca w tym agonii dowcipu i władzy sądenia, tworząc normatywny wymiar kultury, bez którego trudno na nią zgodzić się.

<sup>7</sup> Wojciech Bruszewski, *Fotograf*, Kraków 2007, s. 85.

## 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 ślepym 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 interpretacjonizm<sup>8</sup>. Sprawia on wrażenie, że wiemy wszystko, co istotne o obrazie, zanim ujrzymy sam obraz, który jest niechybnie konwencjonalny i skażony przez język. 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. 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 muzeum<sup>9</sup>. 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 koncyptowanie dziś malarstwa, które wysuwa na plan pierwszy zaskoczenie i olśnienie, czyli estetyczne efekty dobrze wykorzystanej techniki dowcipu, może przełamać ten impas *ślepego malarstwa*.

<sup>8</sup> por. 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.

<sup>9</sup> K. Piotrowski, *Muzeum a ślepe malarstwo*, „*Arteon*” 2006, nr 1 (69), s. 20 – 21.



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 miejskiej 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 *asteíós*, 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 jakikolwiek 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 świętych 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 2 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*, *Ucztę 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?<sup>10</sup> 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 zeszłego roku Immendorff. A zatem kto, jak, czym i kogo obraża – i jakimi *obrazami sztuki*? Pytaniem tym docieramy do sedna naszego zagadnienia, jakim jest astateczny formalizm wraz z wiodącą pozycją dowcipu we współczesnej sztuce. Forma zawsze była synonimem stabilizacji i porządku. Forma zawsze sytuuje się w agonii dowcipu i władzy sądenia po stronie tego, co reprezentuje trybunał, co ucieleśnia porządek, znajomość zasad, wysokie wartości i wszelkie przymioty ducha (dla Cyserona *religio* to zmysł formy, a Kuskowski jest z religią na bakier!). Popęd do estetycznie ujętej formy, jest rzeczywiście tropizmem, jak chciał Greenberg, a aktywność 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 geometrycznych pięknie ich proporcjach i szalikach (czyż nie podobnie zwalczał koncepcję piękna jako harmonii Plotyn, wspominając o pięknym współdziałaniu przestępców?). Trzeba nauczyć się doceniać dowcip, by zrozumieć ten astateczny 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

<sup>10</sup> Z Kamilem Kuskowskim rozmawia Krzysztof Cichoń, op. cit., s. 9.



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 prymatu arcydzieł. A jednak, dowcip usiłuje walczyć z dowcipem tak, jak Kuskowski ośmiesza technikę komponowania 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 udostępnił 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 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*<sup>11</sup>. Tak więc aśteiczny formalizm rodzi się z iluzji takiego płaskiego formalizmu i mamy to dobrze udokumentowane w dziejach sztuki XX wieku. Aśteiczny 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.

---

<sup>11</sup> G. Dziamski, *Clement Greenberg: Obrona modernizmu*, op. cit., s. IX.