Bartosz Kokosiński
www.bartoszkokosinski.com

Wydawca
Fundacja Monopol
Marszałkowska 34/50
00-554 Warszawa, Polska
www.galeriamonopol.pl

Współwydawca
Galeria Sztuki
Współczesnej BWA
aleja Wojciecha Korfantego 6
40-004 Katowice, Polska
www.bwa.katowice.pl

Redakcja i korekta
Język polski:
Martyna Miernecka
Język angielski:
Aleksandra Piasecka

Tłumaczenie
Aleksandra Piasecka:
• WSTĘP
• KONIEC MALARSTWA
Wojciech Gilewicz
• METODA PRACY JAKO
ALGORYTM ARTYSTY
Tymek Borowski
• KOLOR
Irmina Staś
• KOLEKCJA, ZUŻYTE
Robert Kuśmirowski
• RZECZY ZNALEZIONE
Marta Antoniak
• NADMIAR
Konrad Maciejewicz
• BRAK
Tomek Baran
• UTOŻSAMIENIE
Z OBRAZEM
Łukasz Korolkiewicz
• DUCHOWOŚĆ
Krzysztof Gliszczyński
• CHROBOTANIE
OBRAZAMI
Rozmowa Marii Rubersz
z Bartoszem Kokosińskim

Karolina Banach:
• WSTRĘTNE CHOROBY
Grzegorz Sztwiertnia
• PERMUTACJE
Tomasz Ciecierski
• PRZYPADEK
Basia Bańda
• STRUKTURA
Przemek Matecki
• TEMAT
Jadwiga Sawicka

Fotografie
Bartosz Górka
(str. 140)
Adam Gut
(str. 104–105, 150)
Bartosz Kokosiński
(okładka, str. 43–57, 60–103,
106–139, 142–148)
Grzegorz Mart
(str. 59)
Maria Rubersz
(str. 10, 16)
Archiwum Centrum Sztuki
Współczesnej Zamek
Ujazdowski
(str. 140)

Fotografia na okładce
Bartosz Kokosiński, *Obraz pożerający scenę batalistyczną*, 2014, drewno, płótno, kolekcja militariów, 220 × 160 × 48 cm

Projekt graficzny i skład
Krzysztof Bielecki

Druk i oprawa
Chromapress

Nakład
400

Wydrukowano na papierach
Munken Lynx 130 g/m²
Novatech Matt 150 g/m²
Alaska 200 g/m²

© Bartosz Kokosiński,
Fundacja Monopol, Autorzy
Warszawa 2019

ISBN 978-83-942483-2-1

Katalog powstał dzięki stypendium, które Bartosz Kokosiński otrzymał w Programie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego Młoda Polska w 2019 roku.

BARTOSZ KOKOSIŃSKI

SPIS TREŚCI:

6 WSTĘP

8 WSTRĘTNE CHOROBY
Grzegorz Sztwiertnia

8 KONIEC MALARSTWA
Wojciech Gilewicz

8 METODA PRACY
JAKO ALGORYTM ARTYSTY
Tymek Borowski

8 PERMUTACJE
Tomasz Ciecierski

9 PRZYPADEK
Basia Bańda

9 KOLOR
Irmina Staś

10 STRUKTURA
Przemek Matecki

10 KOLEKCJA
Robert Kuśmirowski

11 ZUŻYTE
Robert Kuśmirowski

11 TEMAT
Jadwiga Sawicka

11 RZECZY ZNALEZIONE
Marta Antoniak

12 NADMIAR
Konrad Maciejewicz

12 BRAK
Tomek Baran

12 UTOŻSAMIENIE Z OBRAZEM
Łukasz Korolkiewicz

12 DUCHOWOŚĆ
Krzysztof Gliszczyński

20 CHROBOTANIE OBRAZAMI
Rozmowa Marii Rubersz z Bartoszem Kokosińskim

41 WYBRANE PRACE

TABLE OF CONTENTS:

7 INTRODUCTION

14 DISGUSTING DISEASES
Grzegorz Sztwiertnia

14 THE END OF PAINTING
Wojciech Gilewicz

14 METHOD OF WORK
AS AN ALGORITHM OF THE ARTIST
Tymek Borowski

14 PERMUTATIONS
Tomasz Ciecierski

15 ACCIDENT
Basia Bańda

15 COLOUR
Irmina Staś

16 STRUCTURE
Przemek Matecki

16 COLLECTION
Robert Kuśmirowski

17 UTILISED
Robert Kuśmirowski

17 SUBJECT
Jadwiga Sawicka

17 FOUND OBJECTS
Marta Antoniak

18 EXCESS
Konrad Maciejewicz

18 ABSENCE
Tomek Baran

18 IDENTIFICATION WITH A PICTURE
Łukasz Korolkiewicz

18 SPIRITUALITY
Krzysztof Gliszczyński

31 SCRAPING WITH PICTURES
A conversation between Maria Rubersz and Bartosz Kokosiński

41 SELECTED WORKS

WSTĘP: Celem niniejszej publikacji nie jest wyczerpująca prezentacja i analiza twórczości Bartosza Kokosińskiego. Do pewnego stopnia podsumowuje ona dorobek artysty aktywnego od ponad dekady. Jednak przede wszystkim wydobywa ważne w jego twórczości wątki i sytuuje je w szerszym kontekście sztuki współczesnej widzianej oczami polskich artystów. Klasyczne problemy historii sztuki oraz zagadnienia aktualne i szczególne dla twórców współczesnych skomentowali zaproszeni do współpracy artyści. Przedstawiając osobisty sposób widzenia danego zjawiska czy terminu, otworzyli ramy publikacji oraz nakreślili aktualną przestrzeń artystyczną, w której funkcjonuje Bartosz Kokosiński.

INTRODUCTION: This publication does not aim at an in-depth presentation or thorough examination of Bartosz Kokosiński's works. To some extent, it sums up the output of the artist, who has been active for over a decade. Above all, however, it emphasises threads important in his work and places them in the broader context of contemporary art seen through the eyes of Polish artists. Classic problems of art history and up-to-date issues of particular importance for modern creators were commented on by the artists invited to cooperate. Introducing their personal way of perceiving a given phenomenon or a term, they provided a framework for the publication, and outlined the current artistic space in which Bartosz Kokosiński functions.

WSTRĘTNE CHOROBY
Grzegorz Sztwiertnia

Prosisz mnie o wypowiedź, którą miało sprowokować hasło „wstrętne choroby". Już samo to naprowadzenie sugeruje, że podejmowane w swojej twórczości tematy konsekwentnie traktujesz z ironią. Sam jestem od jakiegoś czasu daleki od takiego podejścia – prawdopodobnie dlatego, że o ironii w sztuce wiem prawie wszystko – i nie widzę już powodów sensownego stosowania tej metody. Skoro jednak zapytujesz mnie o problem choroby w kontekście sztuki, to potraktuję to pytanie poważnie. Powaga zaś opiera się na powściągliwości – a to podpowiada mi, że najlepszą odpowiedzią będzie przywołanie tytułu filmu w reżyserii Krzysztofa Zanussiego *Życie jako śmiertelna choroba przenoszona drogą płciową* z 2000 roku. Mamy tu bowiem wymienione trzy najważniejsze i największe tematy, jakie w całej swojej historii sztuka podejmuje: śmierć, choroba i seks. Tak więc, według mnie, choroba należy do „świętej trójcy" w świecie sztuki – i zajmuje dokładnie to samo miejsce – „syna" – jak każe tradycja.

KONIEC MALARSTWA
Wojciech Gilewicz

Nie koniec malarstwa

Malarstwo rozumiane jako poszukiwanie piękna, proporcji i wzniosłych uczuć dawno umarło, choć wydaje się, że masowy odbiorca wciąż tego właśnie w obrazie szuka. Właściwie od momentu wynalezienia fotografii malarstwo boryka się z problemem „przedstawieniowości". Zdaje się, że jego możliwości mimetyczne były tylko umową społeczną, bo pejzaż na obrazie nigdy tak naprawdę nie był pejzażem, martwa natura martwą naturą etc. Są one jedynie wizjami artysty na tematy pierwowzorów. Druga połowa XX wieku przyniosła wątpliwości co do wyjątkowej pozycji samego artysty, a tym samym – wyjątkowości jego wizji. Wraz z konceptualizmem natomiast podważono rangę rzemiosła i postawiono na intelekt.

Na losy malarstwa wpływ ma wiele czynników, nie tylko czas, kultura czy moda, ale też złożone zależności pomiędzy artystą i widzem, skomplikowane początkowo przez krytyka, następnie kuratora, wreszcie – przez rynek sztuki, kolekcjonerskie humory czy media.

Malarstwo umierało więc już kilka razy i wciąż miewa się świetnie. Nie ma dwóch identycznych obrazów, tak, jak nie ma dwóch identycznych ludzi. Malarstwo znacznie poszerzyło swoje granice i ciągle przekracza je w wielu wymiarach. Mówienie o obrazie stało się równoznaczne z mówieniem o fotografii, wideo czy nawet performance, a ich granice coraz bardziej się zacierają. Chociażby telewizory plazmowe zrzuciły swoją grubość i przylegają płasko do ścian. Obramowane zostały delikatną czarną ramką, jak wcześniej obrazy. Malarstwo nie umrze, również dlatego, że mocno trzymane jest w garści rynku sztuki jako dekoracyjne i stosunkowo łatwo transportowalne obiekty; nie umrze dopóki galerie, muzea oraz nasze domy mają ściany. Jednak takie wydarzenia jak sprzedaż dzieła żyjącego malarza za ośmiocyfrową sumę smucą, gdyż obraz pewnie długo nie ujrzy światła dziennego, schowany w magazynach gdzieś w Emiratach Arabskich czy w Szwajcarii. Dlatego też malarstwo dzieci, seniorów czy artystów niedzielnych, najczęściej w niewielkim stopniu uwikłane w mechanizmy rynkowe i wolne od konieczności odpowiedzi na czyjekolwiek oczekiwania, często tak zachwyca swoją świeżością, odwagą i bezpretensjonalnością. Jednocześnie takie wynalazki jak *pouring medium* do akryli demokratyzują to medium i pozwalają praktycznie każdemu na tworzenie „rozlewanych" obrazów z niemal zawsze doskonałym abstrakcyjnym efektem malarskim. Poza tym malować przecież można na wszystkim: płótnie, cegle, człowieku, śniegu, kubku, rzece, betonowej podłodze, desce etc., dlatego też malarstwo jest tak wszechobecne w naszym codziennym życiu.

Tego typu rozważania o śmierci czy triumfie malarstwa wydają się tak samo problematyczne, jak każde inne, w których ogólne kwantyfikatory przykłada się do tak zniuansowanych zagadnień, jak sztuka.

METODA PRACY JAKO ALGORYTM ARTYSTY
Tymek Borowski

Zaczynam od namalowania czegokolwiek, to średnio ważne. Nie mam szkicu ani pomysłu na obraz. Malarstwo to zapis ruchu w skali 1:1, działanie w terenie, myślenie na płótnie. Widzę, co jest na obrazie i decyduję co dalej. Nie wybiegam daleko naprzód, raczej ograniczam się do jednej, bieżącej intencji: taki kształt, to zamalować, lewa połowa czyjejś twarzy z pamięci, ten kawałek zdjęcia wmalować w tę dziurę między formami, przemazać pół obrazu na szaro. Intencje są czasem ogólne, czasem szczegółowe i tak je maluję. Czasem modyfikuję intencję w czasie malowania. I tyle, i od nowa: widzę, co jest na obrazie… Czasem to leci super szybko, ruch za ruchem, a czasem z długimi przerwami.

W pewnym momencie widzę, że obraz jest gotowy, nie muszę się o to martwić. Ja właściwie nie pracuję nad obrazami. Pracuję nad sobą, nad swoimi sposobami podejmowania decyzji. Nie ma w nich ogólnej zasady czy filozofii. To niespójna, ale starannie pielęgnowana, kolekcja emocjonalno-intelektualnych zachowań, które prowadzą do powstania dobrego obrazu.

To tak, jak z termitierą. Termity nie mają na nią pomysłu, bo nie da się go zapisać w DNA, ale w toku ewolucji wykształciły konkretne proste instynkty na zasadzie akcja-reakcja. I te zachowania wielu owadów wchodzą w interakcje i mimo, że nie ma planu termitiery, to ona powstaje, jest złożona i świetnie działa. To jest organiczne, ewolucyjne, emergentne – w przeciwieństwie zarówno do planowego, radzieckiego podejścia, jak i formalistycznej dekoracji. To mój sposób, żeby prześlizgnąć się między Scyllą metafory, a Charybdą konfekcji. Rzeczy, które powstają w ten sposób są w pewnym sensie naturą. Widać w nich logikę, ale to jest logika, która wytworzyła się sama w procesie ich powstawania. Nikt jej nie wymyślił.

[...]

fragment rozmowy Marii Rubersz z Tymkiem Borowskim, czerwiec 2019

PERMUTACJE
Tomasz Ciecierski

W mojej pracy najważniejszy był i jest powód. Od lat zadawałem sobie pytania: czym jest obraz, czym jest malarstwo, jak namalować ruch, czy można zatrzymać czas albo pamięć, czy trójwymiarowy obraz jest wciąż obrazem, czy kolor czerwony jest naprawdę kolorem czerwonym i inne. A ponieważ nie udało mi się ostatecznie odpowiedzieć na te pytania, wracam co jakiś czas do tych niezdefiniowanych wątków. Dlatego powstają ciągi, zbiory i serie obrazów, rysunków oraz zdjęć. Są natomiast takie pytania, na które, jak mi się wydaje, znalazłem odpowiedź. Jest to seria *Obrazów alogicznych*, w której pytanie brzmiało, czy można namalować obraz niejednorodny stylistycznie.

PRZYPADEK
Basia Bańda

W mojej twórczości, szczególnie w ostatnim czasie, ważny jest czynnik kontrolowanego przypadku. W malarstwie najczęściej objawia się skonfrontowaniem przemyślanej i dopracowanej figury malarskiej ze swobodnie rozlaną farbą.

Przypadek kojarzony jest z czymś niezaplanowanym, nieoczekiwanym. Jako pierwsi świadomie uwzględnili go dadaiści, czyniąc z niego podstawę wszelkich działań twórczych. Także surrealiści cenili wysoko możliwości, jakie daje uwzględnienie zdarzeń nieprzewidywalnych w sztuce[1].

Rolą przypadku w działaniu artystycznym zajmował się Tadeusz Kantor. W jego rozumieniu przypadek występuje wtedy, kiedy materia wymyka się woli i zamierzeniom twórcy. Artysta nie kształtuje dzieła w sposób ściśle zaplanowany i kontrolowany. Jego aktywność ogranicza się do pełnienia funkcji inspirującego bodźca, który umożliwia samodzielne formowanie się materii. Jednocześnie Kantor podkreśla, że przypadku nie można sprowadzać do nieprzewidywalności – dopiero zapanowanie nad danym zjawiskiem stwarza nową rzeczywistość[2].

W moich pracach mam czasem do czynienia z tak rozumianym przypadkiem. Rozlewając farbę na płótno, sprawuję funkcję Kantorowskiego „bodźca" wywołującego ruch w obrazie. Staram się zapanować nad plamą poprzez odpowiednie manipulowanie podobraziem, ściąganie nadmiaru farby itp. Nie jest to łatwe, ale doświadczenie i wiedza o sposobie zachowania się farby w określonych warunkach bardzo mi pomaga.

Oczywiście przypadek niesie ze sobą ryzyko, że coś się może nie udać, że efekt końcowy nie będzie satysfakcjonujący mimo działań kontrolnych. Niejednokrotnie musiałam zniszczyć płótno, gdyż moja technika malarska, ekolina na płótnie, nie daje możliwości retuszu. Nie mogę sobie pozwolić na błędy. W pewnym momencie zorientowałam się, że niszczę połowę namalowanych obrazów. Nie podobało mi się to, więc postanowiłam wykorzystać fragmenty niszczonych płócien. W ten sposób powstały prace z cyklów: *Witaminy* i *Rewersy*.

Cykl *Witaminy* składa się z obrazów w formatach 15 × 15 cm. Na każdy z nich nabity jest interesujący, abstrakcyjny fragment z nieudanego płótna. Mam już ponad sto elementów, które prezentuję powieszone obok siebie. Razem tworzą jeden, wibrujący, mieniący się wręcz hipnotycznie obraz. Z kolei *Rewersy* powstały, kiedy zauważyłam, że na drugiej stronie płótna, tej niezagruntowanej, dzieją się ciekawe historie. Gdy decydowałam, że dany obraz należy zniszczyć, spoglądałam na jego rewers. Jeśli dostrzegałam w nim potencjał malarski, to go ujawniałam. Powstały obrazy w formatach 20 × 25 cm, na których pojawiają się delikatne, trochę przymglone, oniryczne plamy przywodzące na myśl twórczość Marka Rothko.

Moment, gdy staję przed białą powierzchnią płótna, jest jednym z najprzyjemniejszych momentów w akcie kreacji. Chwila, gdy pierwsza plama koloru pojawia się na bieli, zwiastuje przygodę. Przygodę, która – mam nadzieję – nigdy mi się nie znudzi i będzie stanowić dla mnie nieustające wyzwanie.

KOLOR
Irmina Staś

Kiedy maluję, myślę kolorem

Zagłębiam się w malarski opis natury. Kiedy maluję, myślę kolorem. Gdy rozpoczynałam malować cykl *Organizmy* w czasie pracy nad dyplomem, bardzo zależało mi na analitycznym oddaniu poszczególnych przedstawień w obrazie. Przyglądałam się uważnie przyrodzie – niezliczonej ilości odcieni zieleni, brązów, czerwieni i żółcieni roślin. Obserwowałam zmiany kolorystyczne zachodzące w czasie, biorąc na warsztat pojedyncze źdźbła traw, korzenie, liście, surowe mięso czy krew. Starałam się oddać fragmenty natury w jej realnej witalności – stosując soczystą zieleń, ikteryczną żółcień czy krwistą czerwień. Gama barwna innych kompozycji przedstawiała motywy ze świata fauny i flory w fazie ich kresu – blade ugry, ochry i sjeny jak suche rośliny, kraplaki niczym zastygła krew, rozmyte umbry budzące skojarzenia z chrustem czy popiołem. Wszystkie te rozwiązania kolorystyczne rozgrywałam na płaszczyźnie obrazu: białej – spokojnej lub w czarnej – dramatycznej.

Z czasem zaczęłam poszerzać i przekształcać obszar odnoszący się do rzeczywistości, czego częstym efektem jest uzyskanie obrazu abstrakcyjnego. Wydaje się, że w abstrakcji kolor ma jeszcze większe znaczenie niż w malarstwie figuratywnym, chociaż Mark Rothko „proponował studiowanie kształtów, przestrzeni, skali, linii, koloru, faktury i rytmu, aranżacji, materiałów i technik, by móc zrozumieć, jak każda z tych grup wyraża »naturalną skłonność« do przekazywania swoich emocji w sztuce, bez względu na temat"[3]. Być może, nie ma znaczenia klasyfikacja sztuki na przedstawieniową i abstrakcyjną? Dla mnie przekaźnikiem emocji w malarstwie jest kolor i studiowaniu tego zagadnienia poświęcam najwięcej czasu i energii. Upraszczam i syntetyzuję barwy, tak, aby stały się prymarne. Podejmuję radykalne decyzje co do kolorów użytych w obrazie, a także odwracam znaczenia poprzez użycie odrealnionego koloru w przedstawieniach odnoszących się do rzeczywistości. Wydaje mi się, że kolor mówi wiele, dlatego trzeba bardzo ostrożnie się z nim obchodzić, żeby nie przegadać obrazu. Zgadzam się ze stwierdzeniem Rothko: „Jako rzemieślnik wolę mówić niewiele [...]. Więcej jest siły w mówieniu niewiele niż w mówieniu wszystkiego"[4]. Dlatego ograniczam paletę barwną do czystych, prostych kolorów – podejmuję decyzję o użyciu danego fioletu czy czerwieni w danym obszarze obrazu i konsekwentnie go powielam, nie szukam kolejnych tonów czy odcieni. Coraz częściej podstawowa zieleń symbolizuje świat roślin, a prosty odcień czerwieni – świat zwierząt. Czyż to nie kolor *blue scotch* Edwarda Krasińskiego nasuwał skojarzenia Ance Ptaszkowskiej? „Niebieska taśma w niczym jej [głębi] nie ogranicza. A jednak utrzymuje z nią nieprzerwany kontakt, mobilizując naszą ontologiczną (jeśli tak można powiedzieć) wrażliwość, porównywalną do wewnętrznego poruszenia/znieruchomienia, które wywołuje bezkres nieba lub morza"[5].

Odnosząc się do rzeczywistości w formie, odrealniam kolory, co nadaje kompozycjom bardziej

1 Zob. Paulina Sztabińska, *Geometria a natura. Polska sztuka abstrakcyjna w drugiej połowie XX wieku*, Warszawa 2010.

2 Tadeusz Kantor, *Abstrakcja umarła – niech żyje abstrakcja*, „Zycie Literackie" 1957, 50 (308), s. 6.

3 Mark Rothko, *A Comparative Analysis*, ok. 1941, cyt. za: Marek Bartelik, *Na zewnątrz widzenia*, w: Mark Rothko, *Obrazy z National Gallery of Art w Waszyngtonie*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2013, s. 59.

4 Tamże, s. 68.

5 Anka Ptaszkowska, *Asymetryczny tryptyk o Edwardzie Krasińskim. Drugie skrzydło*, w: *Edward Krasiński*, kat. wyst., Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1998, s. 21.

dramatycznego lub spokojnego charakteru. Zależy mi, aby wydobyć w obrazie esencję barwy, aby jej nie stracić, dlatego używam jedynie czystych kolorów – ani nierozbielonych, ani nieprzyczernionych. Kiedy chcę osiągnąć efekt większej świetlistości, rozrzedzam pigment wodą lub terpentyną. Kolor to światło, element mistyczny w obrazie. Leon Tarasewicz twierdzi, że „światło zamknięte na obrazach pełni tę samą rolę w naszej świadomości, jaką kiedyś była malowana ikona”[6]. Według Jerzego Nowosielskiego obrazy abstrakcyjne „to są ikony. Tylko ikony dotyczące rzeczywistości bytów subtelnych”[7]. Chciałabym skondensować światło na swoich płótnach przy użyciu koloru. Zależy mi, aby świetlistością koloru skoncentrować uwagę widza na obrazie i uzyskać efekt wpatrzenia w obraz, kontemplacji koloru, a nie szukania odniesień do rzeczywistości.

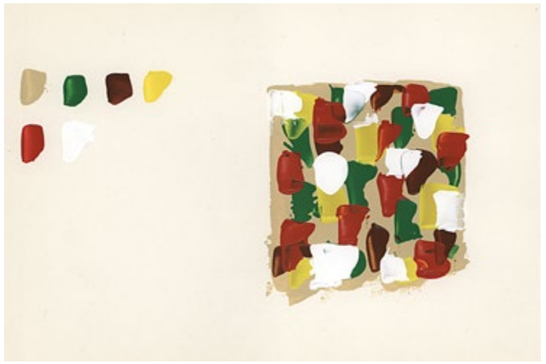
W cyklu *Przekroje* staram się przeprowadzić proces malarskiego oczyszczania, by uzyskać klarowność plastycznego znaku i zachować energię koloru. *Przekroje* to symetryczno-osiowe korpusy – podzielone zewnętrza i wnętrza przenikające się wzajemnie. Ich kolory nawiązują do świata organicznego. Jedno z pierwszych płócien z tej serii przedstawia zbiór obłych form zbudowanych z zewnątrz z ziemistych zieleni, a wewnątrz z odcieni czerwieni. Kolory te łączą w jednej formie świat roślin i zwierząt – chlorofil i krew. W innej kompozycji używam ikterycznych żółcieni, które odnoszą się do soków fizjologicznych, ale też błyszczą złocistymi odcieniami. Malując te same formy w różnych wariantach kolorystycznych widzę, jak wielką moc ma barwa. Potrafi zasmucić i rozweselić, dodać energii, wprawić w zdumienie, odwrócić porządki. Kolory uaktywniają się jednak dopiero na płaszczyźnie obrazu: samodzielnie lub we wzajemnych relacjach. Helen Frankenthaler bardzo trafnie i zwięźle to opisuje: „Umysł, który dostrzeże smugi koloru niebieskiego, zielonego i różowego, nie interpretuje ich jako nieba, trawy i ciała. Są to po prostu barwy, ale pytanie brzmi, jak się one zachowują i jakie są ich wzajemne relacje”[8].

Najnowsza seria moich prac odnosi się bezpośrednio do rzeczywistości. *Ornamenty* złożone są z powielonych przedstawień fragmentów ludzkiego ciała. W wielu pracach przewrotnie używam odrealnionych kolorów, na przykład w obrazie z palcami kolor skóry jest czerwienią karminową, a struktury błyszczącego paznokcia maluję przy użyciu magenty i fioletu kobaltowego. Tony zbliżone do purpury, czerwieni nadają pracy monumentalny charakter. Nowym doświadczeniem są dla mnie miękkie obiekty, które tworzę przy zastosowaniu gotowych barwionych tkanin. Tutaj wybór kolorów ogranicza się do materiałów dostępnych w sklepach z tkaninami, a więc jest o wiele mniejszy niż wtedy, kiedy mam do dyspozycji farby z niezliczonej ilości pigmentów. Tym ważniejsze stają się relacje między poszczególnymi kawałkami bawełny, między plamami. Wykorzystuję środki wyrazu należące do języka malarskiego: kolorem jest tkanina, rysunkiem szwy (nici), a przestrzenią – objętość obiektów, które mają ornamentalno-reliefowy wygląd. Miękkie obiekty malarskie są dla mnie kolejnym krokiem w procesie ograniczania palety barwnej. Wymagają dyscypliny w dokonywaniu wyboru tkanin spośród dostępnych odcieni. Ta redukcja wyboru barw nie jest ograniczeniem, ale wyzwaniem, bo harmonii w obrazie nie budują konkretne kolory, lecz ich zestawienia. Według Josefa Albersa „Systemy barw zwykle dowodzą, że pewne układy w ramach systemu pozwalają osiągnąć harmonię kolorystyczną. Wskazują, że jest ona głównym celem i przeznaczeniem połączeń kolorów, ich zestawień”[9]. Malarz porównuje dobór barw użytych w obrazie do pracy kompozytora nad utworem muzycznym – dopiero zestawienie dźwięków tworzy dzieło muzyczne, tak, jak zestawienie form barwnych tworzy obraz. Dodaje też, że nie ma stałych reguł na właściwe zestawianie nawet wielokrotnie używanych barw, że należy wciąż próbować i obserwować, tak, jak w trakcie gotowania należy próbować potrawy mimo znajomości przepisu: „Dobre malarstwo, dobry dobór kolorów można porównać do dobrego gotowania. Nawet sprawdzone przepisy wymagają ciągłego próbowania, przy czym najlepsze smaki są dziełem dobrego kucharza”[10].

6 Leon Tarasewicz, cyt. za: Ks. Henryk Paprocki, *Światłem malowane*, w: *Leon Tarasewicz. Malarstwo*, kat. wyst., Akademia Supraska, Supraśl 2017, s. 48.
7 Jerzy Nowosielski, cyt. za: tamże, s. 48.
8 *Helen Frankenthaler. Interview with Henry Geldzahler*, 1965, „Artforum” 1965, t. 4, nr 2; cyt. za: *Colour*, Whitechapel Gallery; The MIT Press, London–Cambridge, Mass., s. 132.

9 Josef Albers, *Interaction of Colour*, New Haven & London, Yale University Press 2006, cyt. za: tamże, s. 128.
10 Tamże, s. 130.

STRUKTURA
Przemek Matecki



KOLEKCJA
Robert Kuśmirowski

K+O+L+E+K+C=JA
Większość moich dokonań na polu artystycznym oparta jest na wyszukiwaniu znikających opowieści i odchodzących w niepamięć niechcianych przedmiotów; na ich kolekcjonowaniu i wytwarzaniu na ich podstawie reprezentacji przedmiotów, dokumentów, fotografii, całych pomieszczeń, dużych budowli, sytuacji, które w rzeczywistości nigdy nie występowały i nie miały miejsca. Nie mają one swego określonego pierwowzoru, a jedynie przywołują kulturę materialną pewnej epoki oraz pozbieranych i zapamiętanych ludzkich historii. Bez tak zapisanej wiedzy i podarowanych od życia różnych zdobyczy cywilizacyjnych, nie mógłbym pewnie przywoływać najlepszych dni z czasów, w których z przyczyn biograficznych nie mogłem uczestniczyć. Kolekcje przedmiotów pozwalają mi zrozumieć ich genezę, chronologię i fenomen. Zawsze jednak cechuje je wierne przedstawienie dla zmysłów odbiorcy, tylko po to, by wysyłany komunikat był czytelniejszy. W ten sposób odwołuję się do kolekcji ludzkości, bogatej pamięci, historii i unoszącej się aury, jaka towarzyszy kulturze wizualnej z odległej i nieco bliższej przeszłości, powoli znikającej pod kolejnymi warstwami kultury. Przywoływanie minionych dóbr estetycznych, podkreślanie kruchości rzeczy, rozpadu i znieczulicy współczesnego świata staje się metodą na podejmowanie tematu krótkotrwałości, przemijania i śmierci. Duża część moich prac zawiera kontekst o wydźwięku wanitatywnym. Podobny charakter mają też moje akcje i działania performatywne, uzupełniane komponowaną przeze mnie muzyką. Za jeden z ważniejszych wątków w mojej twórczości należy uznać problem upływającego czasu, w tym wspomniany już pierwiastek *vanitas*, zarówno w odniesieniu do ludzi, jak i efektów ich działalności (czyt. pozostałości). Większość dotychczasowych projektów można określić jako stwarzanie przeszłości na nowo, a moje działania – przyrównać do pracy badacza dowodów rzeczowych, który na podstawie strzępków włókien, plamek substancji i innych śladów odtwarza to, co zaistniało w przeszłości.

Najczęściej zbieram to, czego nie zbiera nikt, tworzę z nagromadzonych artefaktów staro-nową warstwę optyczną. Najbardziej pożądam obiektów najmniej atrakcyjnych, będących nośnikiem treści minionego czasu i podniszczonych rytmem przemian. Stają się one punktem zapalnym głębszych refleksji, wnikając w głąb umysłu, w którym kumuluje się to, co przeszłe i to, co przygotowuje grunt na przyszłe. Refleksja, rozpoczęta nad pojedynczym przedmiotem, prowadzi do rozważań nad miejscem człowieka na Ziemi. Zwrot ku przeszłości pokazuje zatem, że dawne motywy i zamierzchłe rozważania trwają nadal, ba, nawet często w niezmienionej formie. Dobrze jest czasem zebrać dużo rzeczy, by w masie je próbować okiełznać, podobnie jak z jednostką i masą ludzką (siła tłumu). Choć trzeba wiedzieć, że skale czynią każdą jednostkę „nikim” wobec wykreowanej, alternatywnej, ale równoległej rzeczywistości.

Ważne, jaką rolę w tym wszystkim odgrywa pojedynczy człowiek ze swoim zbiorem, wiedzą i wrażliwością na otaczający nas zbiór ludzi i ich ruchomości.

ZUŻYTE
Robert Kuśmirowski

Sfatygowane, sflaczałe, wyplute, sprute, zarżnięte, złachmanione, zmaltretowane, zmarnowane, skapcaniałe, wyniszczone, zaorane, jakby psu z gardła wyjęte, nienowe, obdrapane, odrapane, podniszczone, pokancerowane, przechodzone, przenoszone, przystare, starawe, stare, szmatławe, uszkodzone, używane, wyliniałe, wysłużone, wyświechtane, wyświecone, wytarte, zdezelowane, zeszmacone, zmarniałe, zniszczone, znoszone, zdewastowane, sparciałe, kalekie, obdarte, okaleczałe, okaleczone, ruderowate, stłuczone, wyżarte, zniszczałe, zrujnowane, obluzowane, poluzowane, popękane, potrzaskane, nienaprawione, rozbite, rozklekotane, roztrzaskane, roztrzęsione, spękane, wyrobione, donaszane, wydeptane, zdeptane, wyeksploatowane, nadwątlone, spalone, potargane, sponiewierane, uszczuplone, zbrakowane, zmiętoszone, podarte, porwane, postrzępione, utytłane, poszarpane, strzępiaste, wystrzępione, nędzne, nic warte, niemodne, tandetne, skonsumowane, podjedzone, spożytkowane, użyte, wykorzystane, wyzyskane, zagospodarowane, zastosowane, zużytkowane, naruszone, popsute, potłuczone, rozwalone, ułomne, mizerne, zepsute, niesprawne, rozpadające się, nieświeże, pokonane, zgrzybiałe, zmurszałe, zniedołężniałe, nieostre, stępione, tępawe, tępe, wyszczerbione, leżące w gruzach, podupadające, poniszczone, w ruinie, walące się, zryte... i niewarte opisu.

TEMAT
Jadwiga Sawicka

Czy temat jest ważny?
Ważny, bo przecież od czegoś się zaczyna: od natarczywej myśli o czymś, od nieustannie powracającego skojarzenia kształtów czy zestawienia kolorów albo od pojedynczego kształtu czy koloru. Chociaż chyba dopiero zazębienie się dwóch rzeczy, zetknięcie (przynajmniej dwóch?) powierzchni, może wywołać uczucie na tyle wyraziste, że trzeba pomyśleć o odtworzeniu go w innych materiałach. Z jednej strony zabieranie się do tego przy pomocy prostych, groteskowo aż nieadekwatnych w swoim braku wyrafinowania narzędzi (blejtramy, płótna, farby, papiery, pędzle i szpachelki…) nie rokuje dobrze. Z drugiej strony:

- uczucie, chociaż intensywne, jest nieuchwytne, rozpływa się i znika przy próbie analizy, dlatego lepiej jest działać na przybliżeniach, budować makiety,
- narzucenie sobie ograniczeń (np. do medium malarstwa) stwarza możliwości ich przekraczania; im większe ograniczenia, tym cenniejsza możliwość przekraczania.

No, ale temat – co ma do tego temat?

Może być jeden na całe życie, co jest widoczne i być może nudne dla otoczenia, ale nie dla osoby zainteresowanej. Może też okazać się później, że wprawdzie twórczość sprawiała wrażenie różnorodnej, ale temat był wciąż ten sam, np. przemijanie (czyli życie), śmierć (czyli życie). Albo materia – to jest fascynujący temat dla malarzy, tylko oni wiedzą, o co właściwie chodzi. Bo tak naprawdę temat nie jest ważny, może być pretekstem. Lepiej, żeby był pretekstem.

RZECZY ZNALEZIONE
Marta Antoniak

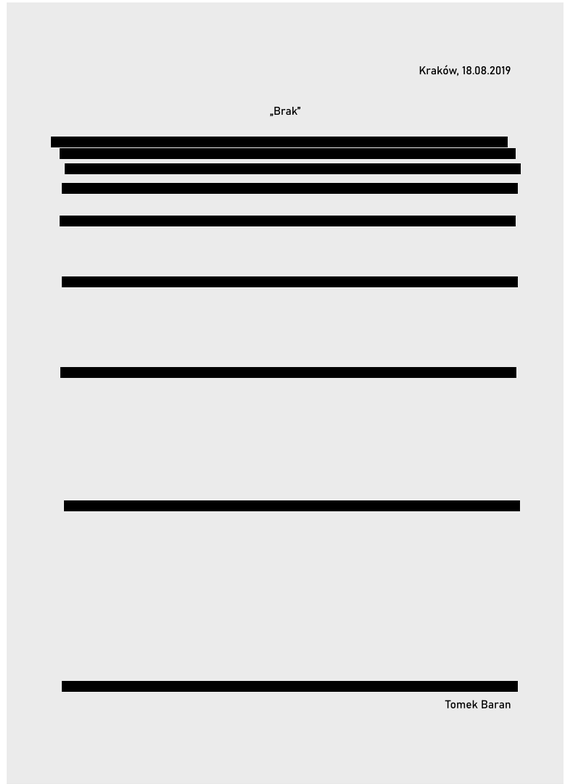
Co niedzielę, o świcie, fale jakiegoś zaprzeszłego czasu wyrzucają na błotnisty brzeg teraźniejszości opływowe od dotykania przedmioty. Pokładane na kocach wypłowiałe pluszowe maskotki, plastikowe figurki po skonsumowanym dwadzieścia lat temu zestawie happy meal dogadują się z leżącym obok papierkiem po snikersie i zgubionym w nocy adidasem. Klębiące się na rozmokłej ziemi nagie ciała lalek barbie o skudlonych blond włosach nadal uśmiechają się pewnie w amerykańskim stylu. Wszystko zakonserwowane oparami trawionego alkoholu. Wódka jest tu zawsze teraz. Mocna etanolowa nić zszywa ze sobą wszystkie weekendy. Snuje się między straganami, wyziera z podszewki postrzępionej kurtki, by po chwili schować się znowu pod stołem. Matowe, przeterminowane monety – uzbierane muszelki na plaży zatęchłego mieszkania, poukładane na blacie między blaszanymi emblematami szkolnymi, łańcuszkami, śrubkami – tworzą wotywną kompozycję. Zostały złożone w darze dziękczynnym za świadectwo z paskiem, drobną wygraną w lotto, promocję w tesco. Z ustawionych w rzędzie kartonowych pudeł wystają porcelanowe figurki kotków, porysowane niedojedzonymi obiadami talerze, pożółkłe fotografie nieistniejących rodzin, poobijane puste wazony, niedomyte popielniczki. Kawałki potłuczonych światów, puzzle dopasowane do siebie tymczasowo i na siłę. Ostrożnie wybieram z tego elementy. Sprawdzam, co połączy się z ceramiczną rafą koralową pererelowskich figurek w kolorze glazurowanych, słodkich rogali. Nie da się ocalić wszystkiego. Przedmioty wyją jak psy w schronisku na obrzeżach miasta. Merdają ceramicznymi uchwytami, wchodzą pod ręce, chcą głaskania. Osierocone, szukają sobie nowych domów. Jak zdesperowane modelki na wybiegu zbitym z europalet, żebrzą o odrobinę uwagi. Chcą być sprzedane, znaleźć się na okładce jakiejś nowej meblościanki.

Na dnie kolorowych, szklanych dzbanków leżą zmumifikowane owadzie wydmuszki. Gruszkowate grobowce świerszczy i much strzeżone są klątwą faraona. Ten, kto je stamtąd wyrzuci, pozbędzie się też upalnych wieczorów oświetlonych telewizyjnym stroboskopem wiadomości, zapachu odgrzanego obiadu, poruszanych przeciągiem firanek. Ludzie, zwabieni wonią nadpsutych rzeczy, ospale krążą przy bazarkach, grzebią w pudłach pełnych zaadresowanych nie do siebie pocztówek, wykupują zdjęcia czyichś bliskich, czytają nieaktualne gazety, oceniają zagięte rogi książek. Czasem lepiej, jeśli wyczuwalnej pod palcami obecności poprzedniego właściciela jest więcej, wtedy dolicza się ją do ceny, dociąża ona przedmiot jak dżin lampę Alladyna. Wówczas o nią najbardziej chodzi, jakby miała moc spełniania nieuświadomionego marzenia. Innym razem lepiej, jeśli obecność jest na granicy widzialności i nie wywoła jej żaden seans spirytystyczny. Niezainfekowana rzecz gotowa jest na przyjęcie nowej tożsamości. Jak kameleon potrafi dostosować się do nowych okoliczności obrusu czy zasłony. Chodzi o to, by mogło bez komplikacji dojść do przeniesienia. Około południa atmosfera na placu zagęszcza się. Napięcie eskaluje. Klaruje się, co zostanie zabrane, a co opuszczone. Z dziury w rozprutej plastikowej reklamówce wysypują się owoce, uderzają w twardy beton placu. Drobne kamyczki wbijają się w delikatną skórkę przejrzałych moreli, tworząc ciężkostrawną dekorację. Sprzedawcy nerwowo spoglądają na zegarki, sprawdzają zawartość portfeli. Zwijają się powoli koce, towar wskakuje do walizek. Zaczyna się odpływ. Na odsłoniętych na nowo płytach chodnikowych obecne są resztki, elementy, z którymi nie wiadomo co zrobić. Nie nadają się ani na sprzedaż, ani do powtórnego spakowania. Przedmioty-bękarty, nieślubne dzieci umowy kupno-sprzedaż, spłodzone w furii handlowania i pozostawione samym sobie na czas nieokreślony, dziczeją. Pogryzione długopisy, rozdarte twarze magazynów, pobrudzone błotem szmatki, fragmenty potłuczonych naczyń wdeptane w podłoże, tworzą kolejną geologiczną warstwę ziemi.

NADMIAR
Konrad Maciejewicz

Lubię nadmiar. Ułatwia mi zniknięcie, tak ważne w mojej pracy, a jednocześnie wyzwala pragnienie kontroli. Zniknięcie rozumiem jako rezygnację z własnego gestu i tworzenie z odpadów świata już istniejącego. Nadmiar i jego kontrola są w moich pracach nierozerwalne. Myślę, że tworzą w dużym stopniu aurę wokół moich prac, to, w jaki sposób są odbierane. Mam na myśli moment, kiedy widz, dostrzegając, że prace zlepione są z tysięcy drobnych kawałków papieru, odczuwa w tym działaniu obsesyjność.

BRAK
Tomek Baran



UTOŻSAMIENIE Z OBRAZEM
Łukasz Korolkiewicz

W moim przypadku zagadnienie jest czysto retoryczne. Oczywiście TAK. I to w całej pełni. To znaczy, że miejsca, ludzie, sytuacje, które maluję, są projekcją moich własnych niepokojów, problemów malarskich, moim widzeniem świata. Pomimo pozorów obiektywności. Parafrazując (rzekome) powiedzenie Flauberta „Pani Bovary to ja". Ale, ale... kiedy myślę o swoich bardzo wczesnych obrazach i ich autor jawi mi się jako ktoś inny, to wiem, że nie ma powrotu do tamtego malarstwa.

DUCHOWOŚĆ
Krzysztof Gliszczyński

Dla Bartosza, 12 lipca 2019 roku
Zadzwoniłeś do mnie – jak się okazało, z Budapesztu – z pytaniem, czy nie napisałbym tekstu, który odnosiłby się do pojęcia duchowości w sztuce obecnej. Tekst. Zaznaczyłeś, że to zagadnienie skojarzyło Ci się ze mną. Ponadto zwróciłeś się do innych artystów, by w jakiś sposób odnieśli się do Twoich pytań, a otrzymane teksty zamierzasz wydać w swojej nowej publikacji. Podczas rozmowy próbowałem rozwinąć swój tok rozumowania, który doprowadził do pytania o obecny status duchowości w sztuce – o to, czy obecnie ma to jakieś znaczenie, czy jest to problem – czy można tak to w ogóle ująć? – który frapuje artystów, kuratorów, galerzystów. Wówczas sięgnąłem pamięcią do lat osiemdziesiątych, okresu stanu wojennego, oraz krótko po nim, kiedy twórczość Jerzego Nowosielskiego – także jego teksty i przeprowadzane z nim wywiady – były ważnym punktem odniesienia dla poszukujących niezależnej drogi. Może ówczesna potrzeba zgłębiania własnej duchowości wynikała z pewnej miałkości życia w kraju, w którym brakowało alternatywy. Sam proces twórczy stawał się – przynajmniej tak wtedy sądziłem – pewnego rodzaju uduchowieniem. Jednak wówczas wiele odniesień czy twórczych aktów przenosiło tor poszukiwań w sakralną przestrzeń, rzadko pozostawiając wolną przestrzeń dla nieskończoności. Wielkim przeżyciem dla mnie w roku 1986 było zetknięcie się z twórczością Marka Rothko w jego słynnej sali w londyńskiej Tate. To było doznanie, którego nie potrafiłem ani nazwać, ani opisać. Jakaś niesamowita emanacja, siła bijąca z pola koloru namalowanego na płótnie. W szarozielonej sali – to nie był *white cube* – wydawało się, że wibrujące powietrze pozbawia ciało jego naturalnej masy. Nigdy wcześniej nie widziałem, ani nie doświadczyłem czegoś podobnego. Obraz, w którym materializowała się idea bytów subtelnych, jak to określał Nowosielski, które stają się epifaniami, jest tylko i wyłącznie płaszczyzną koloru, bez żadnych konkretnych przedstawień nobilitujących zamysł artysty. Próbuję wytężyć pamięć, by raz jeszcze przywołać to niesamowite zdarzenie, które już się nie powtórzyło, przynajmniej z takim mocnym odczuciem jak w 1986 roku w Londynie.

Dziś wracam do notatek i myślę, że jest to niezwykle trudne, odnieść się do zadanego pytania, bo współczesność nie zadaje mi takich pytań codziennie. Nie oznacza to, że codzienna siła grawitacji pozbawia mnie refleksji; nie oznacza to, że duchowość nie istnieje – wydaje się jednak, że mniej tego słowa używa się w kontekście sztuki, może stało się ono bardziej wstydliwe i schowało się gdzieś tam z tyłu. A być może za sprawą czarnego kwadratu Malewicza – ikony i symbolu nowoczesności nie tylko w sztuce, ale także w życiu codziennym – ta obecność dzieła i konsekwencje, jakie ze sobą ono niosło, stały się wystarczające? Przypisywana mu duchowa aura była zamierzona przez Malewicza, który sytuował swoją sztukę w obszarze nowej duchowości. Paradoksalnie to gest sztuki, czarny kwadrat Malewicza, wytyczył nowe znaczenie i niezależny byt, nadając procesom przemiany w sztuce charakter duchowy. Warto tu przypomnieć artystę i teoretyka Wasyla Kandyńskiego, który w 1910 roku poświęcił swoje dzieło teoretycznym zagadnieniom duchowości w sztuce.

Synonimy słowa „duchowy" odwołują się do emocji, uczuć, myślenia, wewnętrzności, mentalności, intelektualizmu, spirytualizmu, niematerialności, czyli reprezentują cały zestaw pojęć bliskich każdemu z nas; są to kategorie tworzące wewnętrzną strukturę człowieka. Jeden z synonimów odnosi się do słowa „psychiczny", co w potocznym rozumieniu sugeruje człowieka niezrównoważonego, zbzikowanego czy szajbniętego, jednak to, co w powszechnym odczuciu mogło skazywać danego człowieka na margines, w sztuce było atutem, świadczącym o silnej potrzebie uzewnętrzniania swoich idei.

Słowo „duchowy" należy do formuł patosu studiowanych przez Aby'ego Warburga. Być może współcześnie patos odnajduje swoje miejsce w języku sztuki. Spoglądając trochę z innej perspektywy, kiedy przekraczamy próg galerii, muzeum, miejsca, w którym obcujemy ze sztuką, stajemy się częścią procesu przemiany, która dokonała się w sztuce i jej postrzeganiu na początku ubiegłego wieku. Ta wielka przemiana oderwała słowa i ich znaczenie od miejsc, obiektów, zdarzeń. Już nie tylko w czystej przestrzeni *white cube'a* sakralizujemy przedmioty, które stają się artefaktami o złożonych kontekstach i znaczeniach, potrafią otworzyć nas na nieznane wcześniej formy przeżycia i stanowią część naszego nowego duchowego życia.

To zaledwie szkic, ponowna próba odczytania znaczenia słów, by odkryć zmiany, które gdzieś się ukryły w jego sensie. Dzięki za pytanie – nieczęsto powstają, to także znak czasu.

DISGUSTING DISEASES

Grzegorz Sztwiertnia

You have asked me make a statement in reference to the expression “disgusting diseases”. It in itself already suggests that the subjects you are touching upon in your art are consistently treated with a dose of irony. I have already distanced myself from that approach, probably because I know almost everything about irony in art and I no longer see the reason to use it. However, if you ask me about the problem of disease in the context of art, I will treat your question very seriously. Since being serious requires certain restraint, I think the best answer I can offer will require referring to the title of Krzysztof Zanussi’s film *Life as a Fatal Sexually Transmitted Disease* from 2000. Here we deal with three most important subjects that art has touched upon throughout history, namely: death, disease and sex. Therefore, in my opinion, the disease in art belongs to the “holy trinity” and, as tradition says, it takes the place of the “son”.

THE END OF PAINTING

Wojciech Gilewicz

Not the end of painting

Painting, understood as a quest for beauty, proportions and lofty feelings, died a long time ago, although it seems that these are the qualities which a mass recipient still tries to find in a picture. Actually, painting has contended with the problem of “representativeness” since the invention of photography. It appears that the mimetic capabilities of painting were only a social contract, because a landscape in a picture was never a real landscape, a painted still life – a real one, etc. They are only the artist’s visions of their prototypes. The second half of the 20th century cast doubts on the exceptional position of the very artist, and therefore the exceptionalness of his vision. Then, with the advent of conceptualism, the importance of the craft was questioned, while the intellect came into prominence.

Numerous factors influence the fate of painting. Not only time, culture or fashion, but also complex relationships between an artist and a viewer, which are firstly complicated by an art critic, then a curator, and finally the art market, collectors' moods, or the media.

So painting was already dying several times, yet it is still fine. There are no two identical paintings, such as there are no two identical people. Painting has significantly extended its boundaries, and still oversteps them in many dimensions. Talking about a picture has become synonymous with talking about a photograph, video or even a performance, and their borderlines blur more and more often. For example, plasma TVs have got thinner and now fit tight to the wall. They have a delicate black frame around, like pictures. Painting will not die because it is strongly advocated by the art market, which values pictures, which are decorative and relatively easy to transport; it will not die as long as galleries, museums and our houses have walls. However, it is upsetting to witness the sale of a work painted by a contemporary artist for an eight-digit sum, because this picture will probably be kept out of the public eye for a long time, locked in a storehouse somewhere in the United Arab Emirates or Switzerland. Therefore, paintings created by children, seniors or weekend artists, usually not entangled in market mechanisms and free from the necessity to meet anyone’s expectations, so often delight us with their freshness, courage and unpretentiousness. Simultaneously, such inventions as the acrylic *pouring medium* democratise painting, practically allowing everyone to create “spilling” images with, almost always, an optimum effect of abstract painting. Apart from that, you can, after all, paint on everything: be it canvas, a brick, a man, snow, a mug, a river, concrete floor, a plank, etc., and thus painting is omnipresent in our daily life.

Considerations about the death or triumph of art seem as problematic as any others, in which general quantifiers are used for such nuanced issues as art.

METHOD OF WORK AS AN ALGORITHM OF THE ARTIST

Tymek Borowski

I start from painting anything, it is of secondary importance. I have neither a sketch nor an idea for a picture. Painting is a record of movement at a scale of 1:1, field work, thinking on the canvas. I see what is in the picture and decide what to do next. I don’t think much in advance, instead limiting myself to one current intention: such a shape, this to be painted over, the left part of somebody’s face rendered from memory; this fragment of a photo to be copied in the gap between the forms, repaint half of the picture grey. Intentions can sometimes be general, on other occasions detailed, and I paint them accordingly. Sometimes I modify an intention during painting. And that’s all, so I start again: I see what is in the picture... Sometimes it happens superfast, movement after movement, but sometimes it requires long breaks.

At a certain moment I see that the picture is ready. I don’t have to worry about it. I actually don’t work on pictures. I work on myself, on my ways of making decisions. There is no general rule nor philosophy in them. It’s an incoherent, although assiduously cultivated, collection of emotional and intellectual behaviours which lead to the creation of a good picture.

It’s like with a termite mound. Termites do not have an idea for it, because it cannot be included in their DNA, but in the course of evolution they developed specific simple instincts which function on the action-reaction basis. And these behaviours of many insects enter into interaction, as a result of which a termite mound is created: complex and wonderfully working, despite the lack of any previous plan. It is organic, evolutionary, emergent – in contrast with both a planned Soviet approach and formalist scribbling. It is my method to sneak between the Scylla of a metaphor and the Charybdis of decoration. Things coming into being in this manner are, in a way, nature. You can see logic in them, but this is the logic developing itself in the process of their creation. Nobody has invented it.

[...]

Excerpt from a conversation between Maria Rubersz and Tymek Borowski, June 2019

PERMUTATIONS

Tomasz Ciecierski

What has always been the most important in my work is a reason. For years, I have asked myself the same questions: what is image, what is painting, how to paint movement, is it possible to keep time or memory, is a three-dimensional painting still a painting, is red colour really red, and so on. And because I have never found satisfactory answers to these questions, I still return to these non-defined issues from time to time. Therefore, I keep creating sequences, collections and series of paintings, drawings and photographs. There are questions, though, which I believe I have found answers to. They can be seen in the series of *Alogical Paintings*, where the query was: is it possible to paint a painting which is stylistically heterogeneous?

ACCIDENT

Basia Bańda

What has recently become important in my art is the so called “controlled accident”. In my paintings, it is most often manifested as a well-though-out, well-polished element in the form of paint that has been spilled freely on canvas.

Accident is usually associated with something that is not intended or expected. Dadaists were the first who have consciously used it and made it the base of their artistic practice. The possibilities offered by accidental, unexpected occurrences were also highly valued by Surrealists[1].

Tadeusz Kantor also developed an interest in the role of accident in art. He believed that the accident takes place when the matter gets out of an artist’s will and intent. Artists do not create their work in a way that is planned or controlled. Their activity is reduced to performing the function of an inspiring stimulus which makes it possible for the matter to form itself independently. At the same time, however, Kantor emphasises that the accident cannot be simply brought down to unpredictability, as only taking control of a given phenomenon creates a new reality[2].

In my work, I do sometimes deal with the accident, as understood by Kantor. When I splash paint on canvas I play a role of Kantor’s “stimulus” which causes movement in the painting. I try to take control of the paint by skillfully manipulating the painting support, by removing the excess of paint, etc. It is not easy, but both experience and knowledge about the way the paint acts under certain conditions are very helpful.

Of course, every accident entails some risk that something may go wrong and the final effect will not be satisfactory, despite assuming control. More than once was I forced to destroy my work, as ecoline on canvas, which is a painting technique I chose to work with, does not allow for any corrections. Therefore, I cannot afford to make mistakes. When at some point I realised that I had destroyed half of the finished paintings, I made the decision to use parts of them and created new series: *Vitamins* and *Reverses*.

Vitamins is a series of paintings, 15 × 15 cm each, consisting of interesting, abstract fragments from the damaged pieces of canvas. I have already collected over one hundred elements which, presented together, one next to another, form a unified, vibrant, almost hypnotising painting. *Reverses*, on the other hand, were created when I noticed that the other side of the canvas, the one not covered with primer, hides fascinating stories. Whenever I decided that there was a painterly potential in the work, I would reveal it. As a result, I created a series of paintings, 20 × 25 cm each, depicting delicate, slightly blurry, oneiric splashes of paint, evoking works by Mark Rothko.

The moment I face a white surface of canvas is one of the most enjoyable moments in the act of creation. The first splash of color that appears on the white heralds a new adventure. I only hope that I will never get bored of this adventure and I will always find it challenging.

COLOUR

Irmina Staś

When I paint, I think in colours

I submerge myself in a painterly description of nature. When I paint, I think in colours. As I began working on the *Organisms* cycle to meet the diploma requirements, it was important for me to analytically reproduce individual representations in the picture. I took a closer look at nature — the innumerable hues of greens, browns, reds and yellows of plants. Concentrating on single blades of grass, roots, leaves, raw meat and blood, I observed colour changes occurring over time. With the use of vivid green, icteric yellow and blood red, I tried to reflect fragments of nature in its real vitality. The range of colours in other compositions allowed me to recreate motifs of declining flora and fauna – pale browns, ochres and siennas as dry plants, madders as coagulated blood, blurred umbers evoking associations with brushwood or ashes. All these colour solutions were developed on the picture’s surface: either white – calm or black – dramatic.

With time, I started to broaden and transform the area capturing reality, which often leads to abstract paintings. It seems that colour has even more meaning in abstraction than in figurative painting, although Mark Rothko advised “studying different kinds of shapes, types of space, scale, line, colour, textures, rhythm, arrangement, materials and techniques to understand how they help your natural proclivity to convey emotions in art, regardless of the subject matter”[3]. Perhaps the classification of art into representational and abstract is futile. For me, colour communicates emotions in painting, and I devote the most time and energy to studying this phenomenon. I simplify and synthesise colours so that they become primary. I undertake radical decisions about colours in the picture, as well as reversing their meaning by using an unreal colour in representations of the real world. It appears to me that colour tells us a lot, so you have to handle it very carefully not to make your picture verbose. I subscribe to Rothko’s statement, “I as a craftsman prefer to tell little. [...] There is more power in telling little than in telling all.”[4]. For this reason my colour palette is restricted to pure, simple colours – taking the decision to use a given violet or red in some part of the picture, I consistently repeat it and do not look for other tones or shades. More and more often a basic green symbolises the world of plants, while a simple shade of red symbolises the world of animals. Was it not the colour of Edward Krasiński’s blue scotch which triggered Anka Ptaszkowska’s associations? “Blue scotch does not limit [the depth] in anything. However, it maintains an unbroken contact with this depth, mobilising our ontological (if you can say so) sensitivity, comparable to the inner motion/stillness caused by the boundlessness of the sky or the sea” [trans. A.P.][5].

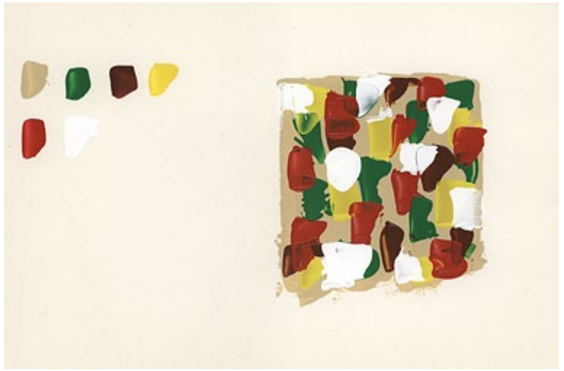
Referring to reality in form, I use unreal colours, which give compositions a more dramatic or, on the contrary, calm character. It is important for me to capture the colour’s essence in a picture, not

lose it. Therefore, I apply only clear colours – with the addition of neither white nor black. When I want to achieve an effect of greater luminosity, I thin pigment with water or turpentine. Colour is light, a mystical element in a picture. Leon Tarasewicz claims that "the light closed in pictures fulfils the same role in our consciousness as a painted icon in the past"[6]. According to Jerzy Nowosielski, abstract paintings "[...] are icons. Only icons depicting the reality of subtle beings" [trans. – A.P][7]. I would like to condense light on my canvases with the use of colour. It is vital to me to direct viewers' attention to the picture by colour's luminosity, and make them fix their eyes on the image, contemplating colour, not searching for references to reality.

In the *Cross Sections* cycle I tried to carry out the process of pictorial purification in order to obtain the clarity of a visual sign and keep the colour's energy. *Cross Sections* are axisymmetrical bodies — interpenetrating, divided outside and inside. Their colours draw on the organic world. One of the first canvases from the series depicts a number of cylindrical forms whose outside is built of sallow greens, while inside of different hues of red. These colours combine the world of plants and animals – chlorophyll and blood – in one form. In another composition I use icteric yellows, which, on the one hand, refer to juices, but on the other one, shine with golden tinges. Painting the same forms in various colour variants, I see the huge power of colour. It can upset or cheer you up, add energy, surprise, reverse orders. However, colours only activate, either on their own or in mutual relationships, when added to a picture. Helen Frankenthaler very accurately and succinctly describes it in the following way: "If you have bands of blue, green and pink, the mind doesn't think sky, grass and flesh. These are colours, and the question is what are they doing with themselves and each other"[8].

The latest series of my works directly alludes to reality. *Ornaments* consist of repeated representations of the human body's fragments. I perversely use unreal colours on many occasions, e.g. depicting fingers, I paint the skin carmine, while the texture of glistening nails is rendered with magenta and cobalt violet. The tones close to purple, scarlet and red impart monumentality to a work. Soft objects, which I create using ready-made coloured fabrics, offer me a new experience. The selection of colours is limited here to materials available in shops with textiles, so it is much smaller than when I have paints with innumerable pigments at my disposal. Relations between individual pieces of cotton, between patches of colours, become all the more important. I use the means of expression taken from the language of painting: cloth is a colour, stitches (threads) make a drawing, and the volume of objects with ornaments and reliefs represents space. Soft painting objects constitute, for me, the next step in limiting the colour palette. They require discipline in choosing fabrics from among available tints. This reduction in the choice of colour is not a limitation, but a challenge, because these are not separate colours but their juxtapositions which create harmony in the picture. According to Josef Albers, "Colour systems usually lead to the conclusion that certain constellations within a system provide colour harmony. They indicate that this is mainly the aim and the end of colour combination, of colour juxtaposition"[9]. The painter compares the selection of colours used in a picture to a composer working on a musical piece – only a combination of sounds make a musical work, just like the combination of colourful forms makes an image. He also adds that there are no permanent rules for right juxtapositions, even in the case of frequently used colours, so you have to try constantly and observe the achieved effects just as you have to taste food during its preparation, even if you know the recipe: "Good painting, good colouring, is comparable to good cooking. Even a good cooking recipe demands tasting and repeated tasting while it is being followed. And the best tasting still depends on a cook with taste"[10].

STRUCTURE
Przemek Matecki



COLLECTION
Robert Kuśmirowski

A + S + S + E + M + B + L + Y = ME
The majority of my artistic achievements consist in finding disappearing tales and unwanted objects, otherwise sinking into oblivion; in collecting them and producing, on their basis, representations of things, documents, photographs, entire rooms, big buildings and situations which have never existed nor occurred. They do not have any specific original, only evoking the material culture of some epoch as well as collected and remembered human stories. Without thus recorded knowledge and various benefits of civilisation which life has brought me, I probably could not have brought back the best days of the times in which I did not participate, for biographical reasons. The assemblies of things allow me to understand their genesis, chronology and phenomenon. They are always faithfully portrayed, only that the message sent was more clear for the recipient. In this way I invoke the collection of humankind, its rich memory, history and the aura surrounding visual culture from both the distant and slightly more recent past, which is slowly vanishing under subsequent layers of culture. Referring to bygone aesthetic goods, emphasising the fragility of things, the decay and callousness of the contemporary world becomes my method for exploring the subject of briefness, transience and death. A considerable number of my works are set in the context of vanity. The same is true about my actions and performances, supplemented by the music I have composed. One of the most essential threads of my work is that of passing time, including the aforementioned motif of *vanitas*, both as regards people and the effects of their activity (i.e. vestiges). My projects to date can predominantly be described as creating the past anew, and my actions can be compared with the work of an exhibits' researcher, who on the basis of shreds of fibres, spots of substances and other traces reconstructs what happened in the past.

I usually assemble what nobody else collects, and then create an old-new visual layer from the gathered artefacts. The least attractive objects, being media of time past and worn-out by the rhythm of changes, allure me most. They spark off deeper reflections, penetrating into the depths of the mind, in which both the bygone and the preparation for the oncoming cumulate. Reflection, started on an individual object, leads to pondering over man's place on the Earth. Therefore, a turn towards the past shows that old motifs and ancient deliberations are still going on, often even in the same form. It is sometimes beneficial to gather a lot of things and try to curb them in a mass, just as an individual in a mass of people (the force of the crowd). However, we should know that scales render each individual a "nobody" compared with a created, alternative, but parallel reality.

It is crucial how a single man, with his collection, knowledge and sensitivity, influences a surrounding mass of people and their movables.

UTILISED
Robert Kuśmirowski

Shabby, floppy, spat-out, frayed, knackered, ragged, battered, wasted, worn-out, flagged, ruined, tattered, all rumpled, fairly old, scruffy, down-at-heel, dilapidated, damaged, second-hand, hand-me-down, oldish, antiquated, old, ragged, neglected, used, threadbare, run-down, dingy, well-worn, moth-eaten, ramshackle, tumbledown, withered, wilted, mangy, devastated, shrivelled, broken, ruined, frayed, crippled, mutilated, decrepit, cracked, eaten-away, deteriorating, unrepaired, loosened, detached, shattered, smashed, in disrepair, splintered, shaky, crushed, unsound, chipped, uncared-for, patched, having seen better days, worn to shreds, exploited, weakened, burnt, tangled, mistreated, depleted, incomplete, crumpled, rent, in rags, holey, mucky, jagged, ripped, falling apart at seams, poor, worth nothing, shoddy, outmoded, consumed, cut-into, utilised, pre-owned, superfluous, taken advantage of, profited by, appropriated, defaced, disfigured, flawed, blemished, seedy, crippled, miserable, busted, faulty, rotten, stale, defeated, putrid, deteriorated, rickety, flimsy, blunt, unsharpened, dull, jaggy, collapsed, falling into decline, defective, wrecked, disintegrating, scrambled up ... and not worth a description.

SUBJECT
Jadwiga Sawicka

Does subject really matter?

It does. And that is just because it all has to start with something: it can be either a nagging thought or a constantly recurring feeling triggered by certain shapes or a set of colours, or by a single shape or a colour. However, it is probably only the coinciding of two things, the encounter and confrontation of (at least two?) surfaces that can evoke an idea or feeling clear enough to be considered worth materialising. On the one hand, doing it with the help of simple, almost grotesquely inadequate (due to their lack of any sophistication) tools, such as stretchers, canvas, paint, paper, paint brushes, or pallet knives, does not augur well for the outcome. On the other hand, though:

- the feeling, even if intense, is elusive; it dissolves and disappears whenever the attempt is made to analyse it, therefore it is better to work with its representation, to build up mock-ups,
- imposing certain constraints upon oneself (by e.g. working only with the medium of painting) offers possibilities to transgress them; the bigger these limitations are, the more valuable the possibility to transgress them is.

But, what does the subject have to do with all of this?

There can be just one subject for life, which is visible and may be boring for the viewers but not for the person concerned. With time, it may also turn out that even though one's artistic oeuvre appeared to be diverse, the subject was, in fact, always the same, e.g. the passing of time (which refers to life), death (which refers to life). Or the matter – a fascinating subject for painters, but only them know what it is all about. The truth is, the subject is not important, but it can be a pretext. It is even better when it actually is a pretext.

FOUND OBJECTS
Marta Antoniak

Every Sunday, at dawn, the waves of some ancient time cast up, on a muddy shore, objects smooth from touching. Sorted out on blankets, faded plush mascots and plastic figures from a happy meal set eaten twenty years ago strike up a conversation with a Snickers bar wrapper lying nearby and a training shoe lost at night. Naked bodies of Barbie dolls, thrown in a jumble on the soggy ground, with tangled blonde hair, still confidently smile in an American style. Everything is preserved by vapours of digested alcohol. Vodka is always present here. A strong ethanol thread stitches together all weekends. It trails between stalls, peeks out from the lining of a ragged jacket, only to soon hide itself under a table again. Matt coins withdrawn from circulation – shells collected on the beach of a musty flat, placed on a top between tin school emblems, chains, bolts – create a votive composition. They were used in a thanksgiving offering for a school certificate with distinction, a small win on a lottery, a special offer in a Tesco store. Porcelain figures of cats, plates scratched by dinner leftovers, yellowed photographs of non-existent families, battered empty vases and squalid ashtrays stick out from carton boxes standing in a row. Pieces of shattered worlds, puzzles fitted to each other only temporarily and by force. I carefully choose elements from it. I check what will go with a ceramic coral reef of Communist figures having the colour of glazed sweet crescent buns. You cannot save everything. Things howl like dogs in a shelter on the outskirts of a town. They wag ceramic handles, come under your hands, want stroking. Orphaned, they look for new homes. Like desperate models on a catwalk nailed together out of europallets, they beg for a bit of attention. They want to be sold, to find a new place on the cover of some wall unit. On the bottom of colourful glass vases there are mummified empty exoskeletons of insects. Pear-shaped tombs of crickets and flies are protected by a pharaoh's curse. Whoever throws them away also deprives himself

of hot evenings, illuminated by a stroboscope in a television just broadcasting the news, the smell of heated-up dinner, curtains moved by a draught. People, enticed by the odour of partly spoiled things, sluggishly wander around market squares, rummage in boxes full of postcards addressed not to them, buy photos of someone's loved ones, read out-of-date newspapers, evaluate dog-earned corners of books. Sometimes it is better if you can feel more the presence of the previous owner under your fingers. Then it is added to the price; it loads down the object like the genie in Aladdin's lamp. In such a case, this presence is the most important thing, as if it could fulfil the dream we are still unaware of. Some other time it is better if it is on the verge of visibility and cannot be conjured up by any séance. An uninfected thing is ready to assume a new identity. Like a chameleon, it can adapt to the new circumstances of a tablecloth or a curtain. The point is that a transfer can be made without complications. Around noon the atmosphere gets charged. The tension heightens. It becomes clear what will be taken away and what left. Fruit fell out from a hole in a ripped plastic carrier bag and hit the hard concrete of the square. Small stones stuck in the delicate skin of overripe apricots, forming an indigestible decoration. Vendors nervously look at their watches, check the contents of wallets. They slowly roll up blankets, their wares jump into suitcases. The ebb tide begins. On the paving exposed anew, you can see rests, elements, which nobody knows what to do with. They are fit for neither selling nor packing once again. Objects-bastards, illegitimate children of a sales contract, begotten in a fury of trading and left on their own for an indefinite time, go back to the wild. Nibbled pens, torn faces making magazines' covers, muddy rags, fragments of dishes – broken and trodden into the ground, make the next geological layer.

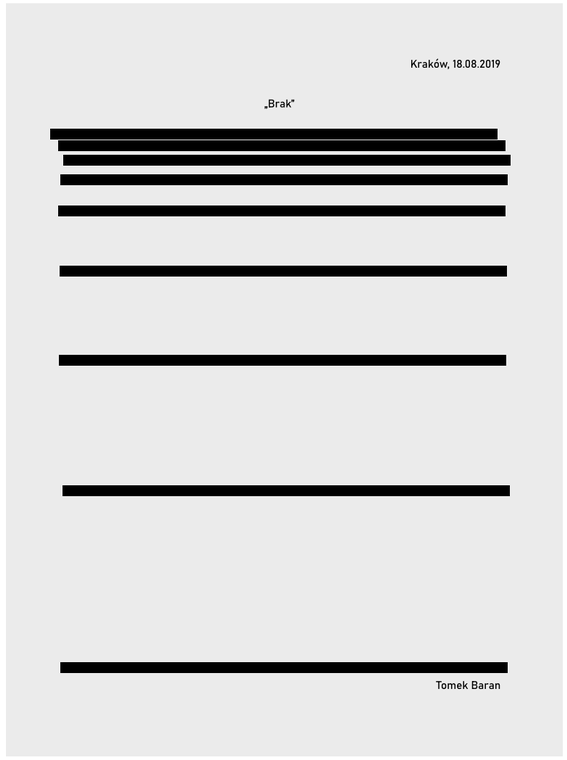
EXCESS

Konrad Maciejewicz

I like excess. It makes disappearance, so crucial in my work, easy for me, and at the same time triggers desire for its control. I define disappearance as resigning from your own gesture and creating from the waste of the already existing world. Excess and its control are inseparable in my works. It seems to me that they largely give my pieces an aura, influencing the way of their reception. I mean the moment when the spectator, seeing that the works are stitched together from thousands of tiny scraps of paper, feels obsessiveness in this action.

ABSENCE

Tomek Baran



IDENTIFICATION WITH A PICTURE

Łukasz Korolkiewicz

In my case, the issue is purely rhetorical. Of course, YES. And to the full. It means that the places, people and situations which I paint are a projection of my own anxieties, painting problems, and my viewpoint on the world. In spite of their appearances of objectivity. Paraphrasing the (alleged) saying by Flaubert, „Madame Bovary, that's me." But, but... when I think about my very early pictures and their author appears as someone else to me, I know that there is no return to that painting.

SPIRITUALITY

Krzysztof Gliszczyński

For Bartosz, 12 July 2019

You called me – from Budapest, as it turned out – asking if I could write a text on spirituality in contemporary art. Text. You emphasised that you had associated the subject matter with me. Moreover, you requested other artists to deal with your questions, adding that the texts thus received would be gathered together in a new publication. During our conversation I tried to develop my line of thought, which led me to the question about the present status of spirituality in art, fascinating artists, curators and gallery owners – if spirituality currently has any meaning, if it is a problem, if it can be expressed in this way at all? Then I looked back at the 1980s, the time of martial law and shortly afterwards, when the paintings of Jerzy Nowosielski, along with his texts and given interviews, constituted a crucial point of reference for those seeking an independent way. Perhaps the need to explore your spirituality, existing at that time, resulted from the shallowness of life in the country, which did not provide any alternative. The very creative process became, or at least I believed so in that period, a kind of spirituality. However, many references or creative acts moved artistic work into a religious sphere, rarely leaving free space for infinity. I was deeply moved by an encounter with Mark Rothko's painting in his famous room at the London Tate Modern in 1986. This was an experience which I could neither define nor describe. Some extraordinary emanation, power flowing from a patch of colour on canvas. In a greyish-green room – it was not a white cube – I got the impression that vibrating air deprived the body of its natural weight. I had not seen nor felt anything similar before. The picture, in which the idea of subtle beings (as Nowosielski put it) become epiphanies, materialised, was only a surface of colour, without any specific representations, elevating the artist's idea. I am trying to concentrate my thoughts and once again recall the memory of that unique event, which has not repeated itself, at least not with such force as in London in 1986.

Today I am coming back to my notes and think that it is extremely difficult to respond to the question asked because the present does not address such issues every day. It does not mean that the everyday force of gravity deprives me of reflection; it does not mean that spirituality is non-existent – it seems, however, that this word is used in the context of art less frequently. Maybe it has become more embarrassing and hidden somewhere. Perhaps, on account of the black square by Kazimir Malevich, an icon and symbol of modernity not only in art, but also in everyday life, this presence of the work and its consequences have become sufficient. The spiritual aura ascribed to Malevich was in line with his intentions, as the painter placed his art in the sphere of new spirituality. Paradoxically, it was a gesture of art, the black square by Malevich, which determined a new meaning and independent being, imparting a spiritual character to the processes of artistic transformation. It is worth referring here to Wassily Kandinsky, an artist and theoretician, who devoted his work to theoretical problems of spirituality in art in 1910.

The synonyms of the word "spiritual" imply emotions, feelings, thinking, internality, mentality, intellectuality, spiritualism, immateriality, so they represent the whole set of notions close to each of us; these are categories which create the internal structure of man. One of the synonyms is "mental", popularly understood as a colloquial term for a deranged, mad, or emotionally unstable person, but although such a label could marginalise people thus called in society, in art it was a chief asset, proving their strong need to express their ideas.

The word "spiritual" belongs to the pathos formula studied by Aby Warburg. Maybe pathos finds its position in the language of art nowadays. Looking from a slightly different perspective, when we enter a gallery, a museum, a place where we commune with art, we become part of the process of transformation which happened in art and its perception at the beginning of the previous century. This great metamorphosis of art separated words and their meanings from places, objects, events. It is no longer just the pure space of a white cube where we sacralise objects, which become artefacts with complex contexts and meanings, and can open us to forms of experience unknown hitherto, and constitute part of our new spiritual life.

It is just a sketch, another attempt to decipher the meaning of words in order to discover changes which hid somewhere in its sense. Thanks for the question – such as this one are rarely asked. It is also a sign of our times.

CHROBOTANIE OBRAZAMI

Rozmowa Marii Rubersz z Bartoszem Kokosińskim

MR:
Wydawnictwo, w którym będzie opublikowana ta rozmowa, to na dobrą sprawę podsumowanie sporego już okresu twórczości. Spróbujmy więc trochę uporządkować. Pracujesz często luźnymi cyklami. Na studiach, w 2007 roku, powstały *Choroby malarstwa*.

BK:
Tak, to chyba był punkt zwrotny, wcześniej raczej tworzyłem dość akademickie prace. Natomiast *Choroby...*, zdecydowanie zainspirowane twórczością Grzegorza Sztwiertni, który był moim profesorem, to obrazy, o których pomyślałem jako o obiektach, pewnej całości. Skupiłem się nie tylko na tym, co malować, ale wręcz utożsamiłem się z obrazem. To może dość górnolotne, ale zacząłem się przyglądać obrazowi z każdej strony, zastanawiać się nad tym, co może się z nim dziać, dlaczego jest taki kuszący, dostrzegać, że materiał obrazu też jest ważny. Właściwie to może nawet cofnę się do liceum (śmiech), bo wówczas też korciły mnie obiekty, choć nigdy nie miałem odwagi, by pójść *stricte* w stronę rzeźby. Ale majsterkowanie, ogólnie praca z materią, były i są mi bliskie.

Wracając do cyklu, zamiast malować schorzenia, w pracach wykorzystałem błędy technologii malarstwa do przedstawienia chorób. Krosno, płótno, grunt, farba i malowany motyw miały równorzędne znaczenie dla wyrazu powstających obrazów.

MR:
Jesteś kojarzony głównie z malarstwem, szeroko rozumianym, ale jednak. W trakcie studiów miałeś natomiast epizod pracy z innym medium, z wideo.

BK:
Ja się po prostu zawsze interesowałem sztuką współczesną. Lubiłem czytać magazyny o sztuce, których obecnie wychodzi niewiele. Czytałem dużo o sztuce krytycznej. Jeździłem z dąbrowskiego liceum plastycznego do Krakowa na wystawy. Edukacja licealna miała klasyczny i warsztatowy charakter. Malowanie z modela nie pasowało do tego, co oglądałem w periodykach i na ekspozycjach. Odbierałem sprzeczne komunikaty. To było rozdwojenie jaźni! Na studiach właśnie *Choroby malarstwa* były próbą połączenia warsztatu malarza z czymś, co zbliżało się do idei sztuki współczesnej. Ale też w okolicach 2007 roku zabrałem się za wideo, które stanowiło dla mnie nowoczesny środek wyrazu.

MR:
Zapisałeś się do Pracowni Kreacji Cyfrowej prowadzonej przez Konrada Kuzyszyna, twórcę egzystencjalnych, często bardzo drastycznych prac. Skąd ta decyzja?

BK:
Konrad Kuzyszyn to świetny pedagog, bardzo wymagający, ale i poświęcający dużo uwagi studentom. Sięgając po media cyfrowe chciałem się uwspółcześnić. Myślałem, że to będzie właściwsza droga tworzenia. Malarstwo wydawało mi się *passé*, nieaktualne, akademickie. Przecież na wystawach sztuki aktualnej prawie go nie było! Nie pisało się o nim zbyt wiele. Teraz wydaje mi się, że jako sztukę postrzegałem głównie sztukę krytyczną, z którą łącznikiem był Kuzyszyn. Może trochę nadziei malarstwu dawała działalność Grupy Ładnie i bliżsi wiekowo krakowscy malarze: Jakub Ziółkowski i mój rówieśnik,

Tomasz Kowalski, później nazwani Zmęczonymi rzeczywistością.

Jednak w ciągu tego roku okazało się, że nowe media nie są dla mnie.

MR:
Brakowało Ci „majsterkowania”?

BK:
Tak, działanie *stricte* wirtualne, obróbka cyfrowa, nie dawały mi satysfakcji. Te wieczne problemy z technologią, coś znika, nie otwiera się, zawiesza przy renderowaniu, świadomość, że za kilka lat dany format nie będzie obsługiwany przez żaden odtwarzacz. To wszystko było zbyt ulotne i nieprzewidywalne. Mnóstwo możliwości i efektów osiąganych tymi samymi narzędziami. To mi nie pasowało. Brakowało w tym dotyku i cielesności świata. Pracując z szeroko pojętym malarstwem mimo wszystko mam większą kontrolę. To zrównoważone doświadczenie fizyczne i intelektualne. W sumie w moich pracach wideo też pojawiały się motywy związane z ciałem czy z historią sztuki, gdy np. nagrywałem kartkowanie albumów ze sztuką. W tym wideo płynnie przechodziły między sobą karty reprodukcji różnych światów, różnych artystów, stylów i epok. Wydawało się, że są pozbawione porządku. Pojawiały się i znikały. Całe wideo to świecąca ułamkami sekund masa ikonograficzna bez prac ważniejszych.

MR:
Czyli bardzo klasycznie, tyle tylko, że w Twoim wydaniu nie są to klasycznie rozumiane motywy, ale raczej ich natłok, wielość. Czy myślałeś wówczas o kategorii „nadmiaru”, pewnego obciążenia ikonosferą, z którą mierzy się młody adept sztuki?

BK:
To wideo dobrze oddawało mój stan postrzegania sztuki. Nadmiaru obrazów, języków, wrażliwości, problemów, o których już ktoś opowiedział. Jako student czułem się przytłoczony historią sztuki, wielkimi, zmitologizowanymi nazwiskami. Po studiach spotkałem się z określeniem „zaszczucie historią sztuki”, co wydało mi się trafne dla aktualnego nadmiaru. Z tego stanu zaczęły również powstawać moje późniejsze obrazy i obiekty, choć jeszcze wtedy nie potrafiłem tego tak zdefiniować.

MR:
Czy szukałeś jakiegoś sposobu na porządkowanie sztuki?

BK:
W tamtym czasie, jeszcze przed *Chorobami...* powstał cykl, który z dzisiejszej perspektywy może mieć znaczenie – *Kilka łatwych kroków prowadzących do powstania obrazu*. To była taka receptura, która może odwoływać się np. do zapisków Leonarda o malarstwie, do Bogackiej i jej stylistyki, do Ada Reinhardta i jego koncepcji doskonałego obrazu. Napisałem prostą instrukcję, jak od zdjęcia poprzez obróbkę cyfrową przejść do namalowania obrazu, który wykonać może każdy, z odrobiną chęci i cierpliwości.

MR:
To też bardzo egalitarne podejście.

BK:
Obrazy miały być przystępne wizualnie, by rozpoznać, co na nich jest oraz proste w wykonaniu. To była dla mnie próba zdefiniowania, nazwania, okiełznania i wytłumaczenia sobie malarstwa. Może nie było to tworzenie jasnej definicji, ale jakiegoś sposobu, metody. W jakimś sensie była to, jakkolwiek by to brzmiało, chęć znalezienia dla siebie prawdy (rozwiązania, wyniku), istoty malarstwa. Chciałem sobie to zdefiniować, określić na czym polega, jaką ma strukturę.

MR:
Czy operowałeś wówczas klasycznymi kategoriami, takimi jak kolor, temat w malarstwie?

BK:
Tak, przed pracą myślałem nad tematem i formą. Na początku to było proste, bo wynikało z chęci nauki. Budowałem i malowałem kompozycje (martwe natury) składające się z przedmiotów o nowych strukturach, których jeszcze nie przećwiczyłem w malarstwie. Później zaczęło być trudniej. Przesycony wyobrażeniem sztuki krytycznej, zaangażowanej, miałem poczucie, że tematy muszą dotyczyć palących problemów społecznych. Tylko, że wielkie tematy mnie nie wciągały, a poza tym malarstwo wydawało mi się nieodpowiednie do takich wypowiedzi. Malarstwo jest dla mnie doświadczeniem rozciągniętym w czasie, które działa większą grupą, jako większa wypowiedź, postawa artysty. I dla mnie bliższe było właśnie to doświadczenie malarza. Pewnie stąd tematem stało się malarstwo, historia sztuki i aspekty wizualne. To była i jest próba zrozumienia tego obszaru.

Choć to może wydawać się banalne, o kolorze myślę do dzisiaj. Pamiętam ćwiczenie z malarstwa z pierwszego roku akademii, kiedy mieliśmy za zadanie namalować martwą naturę przy użyciu trzech kolorów. To chyba były: czerwony, żółty i czarny. Na pewno nie trzy podstawowe kolory. W każdym przypadku wychodziły brązowo-bure obrazy. Z tym kojarzyłem akademię i generalnie w znacznej mierze polskie malarstwo. Na studiach ograniczyłem gamę do czerni i bieli w opozycji do kolorowego świata popkultury. W gamie szarości były pierwsze cykle, jak *Kilka łatwych kroków prowadzących do powstania obrazu* czy *Choroby malarstwa*. Po studiach zacząłem sięgać po czyste barwy, np. w cyklu *Szumy*. Często prosto z tuby. Nierozbielone. Niezabrudzone. Tego szukałem.

Czasami zastanawiam się nad kolorystami i dostrzegam w tym zjawisku jakąś niezgłębioną tajemnicę myślenia o malarstwie, w którym artyści tak dobierali farby, aby za wszelką cenę kolor unieważnić. Starali się tak operować niuansami, aby były one wręcz niewidzialne, a obrazy wyglądały jak z błota. O tym też opowiadała praca, która powstała w pracowni Grzegorza Sztwiertni i Zbigniewa Sałaja, *Kopia*

autoportretu Cybisa grubo wylepiona plasteliną, czyli takim kolorowym błotem. Jednocześnie lepienie z błota znowu jest bardzo organiczne, cielesne i zmysłowe.

MR:
Wróćmy do chronologii. Co się działo po tym rocznym epizodzie z wideo?

BK:
Już w czasie, gdy zajmowałem się wideo, czyli około 2008 roku, zaczęły pojawiać się wygięte obrazy. Zainspirowały mnie fotografie wypadków samochodowych autorstwa Mella Kilpatricka wykonywane w latach czterdziestych i pięćdziesiątych ubiegłego wieku w Stanach. Wtedy samochody były bardziej „organiczne", wyglądały jak owady. Pomysł wyginania częściowo ewoluował z obrazów *Choroby malarstwa*. Tam płótna nabrzmiewały, podobrazie się sypało. Następnym krokiem było wygięcie ramy, kolejne działanie na bazie chorób, niedoskonałości. Tylko to było bardziej wystylizowane. Forma krosna stała się miękka, żywa. Nie chodziło o roztrzaskaną formę zmiażdżonych samochodów, ale o kontrolowaną pracę z krosnem malarskim i zapanowanie nad nim. Przy samym wyginaniu ważne było też doznanie cielesne. Czułem w dłoniach, jak drewno się napręża, może w każdej chwili trzasnąć, ale trzyma się w formie. Poza tym ta stylizacja wydała mi się bliska erotyzacji wypadków jak w filmie *Crash: Niebezpieczne pożądanie*. Chodziło o coś, co z jednej strony pociąga, zachęca do podglądania, z drugiej odstręcza, jest niebezpieczne i ostateczne.

MR:
Czyli doświadczanie świata przez ciało, dotyk, napięcia materii, jest dla Ciebie również istotne.

BK:
Czytałem, że w sztucznej inteligencji łatwiej zastąpić intelekt i kreatywność niż percepcję i mobilność ciała. To tak zwany Paradoks Moraveca. To jest totalnie nasze doświadczenie – przez ciało uczymy się świata, intuicyjnie i harmonijnie. Osobiście uważam, że aby zachować równowagę, potrzebna jest jakaś praca manualna.

MR:
Masz bardzo dobry klasyczny warsztat i coś, co się zwykło określać jako „zdolności manualne".

BK:
Kiedyś bardzo dużo rysowałem w klasycznym stylu, ogromne postaci czy grupy, ale nic z tego dla mnie nie wynikało. Doszedłem po prostu do granicy i przestałem tak pracować. Nie miałem pomysłu, jak miałbym wykorzystać ten sposób. Przestałem to w końcu lubić, zmęczyło mnie to. A w formule ekspresyjnego rysowania potrzeba dużo siły, zarysowanie cienkim ołówkiem dużej powierzchni jest trudne. Po latach wróciłem do wielkoformatowych rysunków, bardzo dokładnie zarysowując całe kartki. Uzyskiwałem głęboką czerń, która zaczynała świecić jak lustro, co było pewnym paradoksem. Z jednej strony męczyłem się fizycznie, z drugiej – powtarzalne gesty wprowadzały mnie w stan relaksu i zadowolenia. To bardzo ciekawe, wręcz medytacyjne doświadczenie, gdzie sama czynność rysowania realnie (poprzez ciało) dawała poczucie spełnienia, wpływała na mój nastrój.

MR:
Kolejny Twój ważny cykl malarski to *Skóry* wystawione w galerii Nova w Krakowie na indywidualnej wystawie.

BK:
W sumie był jeszcze dyplom, którym się nie chwalę. Znów odniosłem się do twórczości Grzegorza Sztwiertni, choć nie u niego przygotowałem pracę. Namalowałem męskie akty – postacie wykonujące proste gesty i wyginające się tak, jak płótno. Skłon, odgięcie do tyłu. To było narracyjne, monochromatyczne, może nie bardzo fotorealistyczne, ale jednak.

Później pojawiły się *Skóry*, myślenie mniej dosłowne, zniknęły choroby, inspiracje wypadkami, pojawiła się za to struktura, co łączyło się oczywiście z wygiętymi obrazami, ale już mniej dosłownie niż wygięte postacie (śmiech). Na wystawie „Na początek – koniec", gdzie pokazałem *Skóry*, w galerii Nova w Krakowie, zaprezentowałem również pierwszy z obrazów „pożerających" – *Obraz pożerający scenę rodzajową*. To była dla mnie ważna wystawa, pierwsza po studiach, nieduża, ale pokazałem istotne wątki, które w sumie do dziś są w mojej sztuce.

MR:
Po raz pierwszy w takim zakresie użyłeś materiałów, które kolekcjonowałeś, musiałeś je systematycznie i z rozmysłem gromadzić, by stworzyć obraz nie ze znalezisk, ale z obiektów wyszukiwanych i selekcjonowanych. To moim zdaniem bardzo istotne, odwołuje się do szeregu wątków historycznych, choćby dada, ale jest też bardzo subiektywnym, wręcz intymnym doświadczeniem.

BK:
Kiedy wymyśliłem cykl *Obrazy pożerające rzeczywistość,* jeszcze nie miałem sprecyzowanego charakteru prac. Chciałem po prostu zamknąć w płótnie rzeczy, które można namalować. Zacząłem właściwie od śmieci, które miałem pod ręką. Jakieś gazety, pudełka, ale to nie miało sensu. Byłem bardzo niezadowolony z pierwszego obrazu. Rozczarowałem się i przestraszyłem, że nic z tego nie będzie. Spaliłem obraz. Zostały same szczątki ramy i kawałek płótna, co również pokazałem w Novej, w korytarzu, jakby przed wystawą. Pierwszy obraz, który zostawiłem, to był wspomniany wcześniej *Obraz pożerający scenę rodzajową*. Tu rzeczy pochodziły ze strychu mojego rodzinnego domu. Nie ja je zbierałem, ale moi rodzice. Odkładali fotele, stoliki, wieszaki i inne graty na później. Z tego nieformalnego zbioru wybrałem to, co mnie interesowało, uzupełniłem o kilka szczegółów i tak powstała pierwsza tematyczna praca z cyklu. Czyli jednak kolekcja, nie śmieci, okazała się kluczem do dalszej pracy. Od tej pory gdziekolwiek jechałem, rozglądałem się i zbierałem różne drobiazgi z myślą o obrazach. Często gromadzenie elementów do jednego obiektu trwało miesiącami, a nawet latami. Każdy przedmiot musiał mnie uwieść, abym go włączył do zbioru. Nie tylko musiał pasować do niego tematycznie i wzbogacać go o kolejne wątki, ale

również uwodzić wizualnie. Najlepiej, kiedy były to przedmioty używane, z własnymi historiami. Zbieranie i zużywanie to też praca z czasem.

MR:
Na kolejnej ważnej wystawie indywidualnej „Niektóre obrazy nie chcą być namalowane” w BWA w Katowicach skupiliście się wraz z kuratorką Martą Lisok bardziej na malarstwie niż obrazach „pożerających”.

BK:
Tak, pojawiły się tam tylko prace abstrakcyjne, strukturalne, bardziej warsztatowe, więcej różnego rodzaju farb, technik, technologii. Z jednej strony mam wrażenie, że to można spuentować jednym zdaniem. Z drugiej strony te prace z materią malarską rozlewały się na różne mikrohistorie, o których można długo gadać. To było poznawanie, ale i zabawa utracona na akademii – trochę swobodniej, sporo przypadku, który chyba wówczas na nowo odkryłem. Z jednej strony obrazy przywołujące barokowe tkaniny z historii malarstwa, z drugiej strony często monochromatyczne, minimalistyczne. To się tu mieszało i łączyło.

MR:
Wówczas chyba zaczynasz bardzo świadomie, ale i odważnie pracować z autonomicznym językiem, jakim jest malarstwo.

BK:
U Białoszewskiego są takie słowa twarde, chrobocące w głowie. Tak to postrzegałem. Działanie językiem, ale nie opowiadanie konkretnej historii, tylko chrobotanie obrazami tak, jak można chrobotać słowem. W sumie teraz, po prawie dekadzie, zastanawia mnie, czy to nie była jakaś naiwność. Może jednak dobrze jest się za czymś opowiedzieć, snuć konkretne historie?

MR:
W obrazie, w którym są np. potłuczone talerze, można dostrzec wiele historii.

BK:
Tak, ale to są narracje związane z historią sztuki. Oczywiście mogą przywoływać indywidualne doświadczenia odbiorcy, ale to doświadczenia martwe, nie do odczytania, jedynie do wyobrażenia lub wymyślenia. To wciąż zbyt abstrakcyjne. Nie ma tu manifestu tezy! Te obrazy-obiekty to próba wydostania się z tego zamkniętego kręgu (historii sztuki?). Bo nie opowiadam ciągle np. o swoim doświadczeniu czy historii zburzonego kościoła i ludzi związanych z tym, tylko skupiam się na historii sztuki. To taka nadrzędna kategoria – tradycja.

Ostatnio sporo o tym myślę, także przy okazji pracy nad tym katalogiem. Mam poczucie, że może już wystarczy, może prywatny odbiór i konkretne historie powinny stać się elementem mojej twórczości? Może w tym natłoku trzeba się jasno zdefiniować? Nazwać i stanowczo określić tematy ważne?

Modyfikuję swoje prace krok po kroku. Tylko pytanie, do czego to prowadzi? Jak się pracuje nad krzyżowaniem roślin, zapyla się je, czeka, co wyrośnie, znów kombinuje. To wymaga wiele czasu i cierpliwości, a nowy gatunek może powstać niespodziewanie i niewiele różnić się od poprzednich permutacji.

MR:
Postudencki okres był chyba u Ciebie dość intensywny, sporo się wówczas w ogóle w środowisku działo.

BK:
To był bardzo fajny czas – różne przeglądy i wystawy, Konkurs Gepperta, Rybie Oko, Przeciąg w Szczecinie, Orońsko. Ten czas dawał nadzieję, poznawałem środowisko, artystów, imprezy. Zaczęły pojawiać się „pożerające” obrazy. Miałem dobre warunki do pracy, bo wróciłem na trochę do rodziców. Wtedy też powstawały *Zwęglone obrazy*, byłem przecież w Zagłębiu Dąbrowskim. To była emanacja tego miasta i mojego stanu. Czarne obrazy, pomarszczone, powyginane. To było odejście od przedstawień, od konkretnej narracji, ale łączyło się z przestrzenią małego miasteczka, obumarłego, wypalonego, z tamtejszym spalonym dworcem. Te prace też odbijały mój stan – powrót do rodziców, ich troska o syna, który próbuje się jakoś odnaleźć. W sumie to bardzo osobiste obrazy.

MR:
Pracowałeś wówczas nad przygotowaniem wystawy w Bunkrze Sztuki. To była w tamtym czasie ważna i widoczna instytucja, indywidualna wystawa w niej musiała być dużą motywacją do pracy.

BK:
Pracowałem z Anetą Rostkowską, która przygotowała wystawę Tomkowi Baranowi, potem mi. Miałem wystawę w miejscu, które było dla mnie ważne, do którego chodziłem na wykłady, wystawy. Tę wystawę rozwijaliśmy wokół pojęcia *kunst camera*. Zbudowaliśmy prostopadłościan, w którym zgromadziliśmy część rzeczy niewykorzystanych w moich pożeraczach. Zamknęliśmy w tej czarnej przestrzeni trochę prac pobocznych, szkice, różne dziwolągi. W samej galerii znajdowały się prace – „pożerające” i te *stricte* malarskie.

MR:
W 2013 roku przeprowadzasz się do Warszawy. Zrobiłeś w tym czasie pracę w miejscu, w którym teraz rozmawiamy, w Twojej pracowni.

BK:
Wydarzenie prowokacyjnie nazwałem „Warszawa pożerająca Bartosza Kokosińskiego”. Przygotowywałem dla siebie to miejsce i w nim wykonałem pracę *site-specific*. Gumolit częściowo zerwany z podłogi, futryna, kawałek ściany wchodziły w obraz, który zasysał i zarazem oczyszczał przestrzeń.

MR:
Dla mnie ta realizacja jest otwarciem nowego ważnego wątku w Twojej twórczości, jaką jest miasto doświadczane jako krajobraz kulturowy.

BK:
Chyba coś takiego jest, że ja czerpię głównie z krajobrazu. Chodzę i robię telefonem zdjęcia drobnych rzeczy. Moja ostatnia wystawa w PGS w Sopocie była o tym – destrukty głównie miejskie, jakieś pęknięcia, niedoskonałości, miejsca, w których coś budujemy, przestrzeń, która pojawia się, rozpada, znika, jest zasłaniana. Na przykład raz przy swojej pracowni trafiłem na piękną, wielkoformatową pracę. Ogromna, trochę waginalna, falująca jak tkaniny Abakanowicz forma powstała przez spalenie śmietnika, które stopiło styropian i siatkę z tynkiem. Tak przypadkowo powstała kilkumetrowa, miękka szczelina w twardej bryle kamienicy. To była szczelina z innej rzeczywistości. Byłem zachwycony!

MR:
Wystawa „Termokoloryzacja” w 2015 roku też była o mieście, ale rozumianym trochę inaczej.

BK:
Tak, ona była wyraziściej zdefiniowana, dotyczyła konkretnych warszawskich widoków, choć to ciągle dotyczyło tematu codzienności, z którą obcuję, przemieszczając się po mieście. Warszawa kojarzy mi się z Zagłębiem – duże przestrzenie i bloki, dość brzydka tkanka miasta. Zainspirowały mnie również książki Filipa Springera. W tym projekcie odskalowałem wielkie pastelowe płaszczyzny i przełożyłem na niewielkie obrazy, jako rodzaj współczesnego pejzażu – pasek zieleni, trzy paski niebieskiego nieba i plamy pastelozy. I to jest nasz pejzaż. To wulgarna przestrzeń, którą niewiele osób się przejmuje, a która mnie się nie podoba. Druga część cyklu to absurdalne obkładanie styropianem różnych przedmiotów. Np. znalezione tu przy kontenerach drzwi, meblościanki, lustra obkleiłem, otynkowałem i pomalowałem jak budynki. Nie dbałem o to, co to jest i czy termomodernizacja meblościanki jest dobrym pomysłem, tak, jak często nikt się nie zastanawia nad efektem termomodernizacji budynków. W tym geście coś, co było zaprojektowane, miało swoje proporcje i detal, kompletnie zatraca się, jest zakryte, zmienione. Zamyka się w skorupie styropianu, uśmierca, a na zewnątrz kolorowo pudruje dla efektu odmłodzenia.

MR:
W „Termokoloryzacji” dokonuje się bardzo ciekawe odwrócenie – blokowiska zmieniasz na niewielkie obiekty i przenosisz je do przestrzeni półprywatnej, znajdującej się obok pracowni w budynku, do którego przychodzisz prawie codziennie. Warszawą zajmowałeś się też pracując nad wystawą w Monopolu.

BK:
W 2017 roku wraz z Anną Ciabach i Zuzanną Sokalską wróciliśmy do tego wątku, ale to było bardziej obiektowe. Nowością był wątek ludyczności. Myślałem o budynkach jak o obrazach. Okazuje się, że kolorystykę elewacji często projektują osoby nieprofesjonalne. Pomyślałem, że to rodzaj współczesnej, wielkoformatowej sztuki ludowej, która bazuje na wyobrażeniu, jak powinno być, by było ładnie. Zależało mi na takim kontekście – o absurdzie takiego pejzażu i o sztuce ludowej w mega skali. Takiej, jak w Licheniu.

Nawiasem mówiąc, pomyślałem sobie, że te pastelozowe obrazy krajobrazu miejskiego powinienem podarować urzędowi, aby wisiały w reprezentacyjnym miejscu i wprowadzały w klimat miasta. Kiedyś były pejzaże miejskie Canaletta, dzisiaj mogłyby być blokowiska. No, może trochę mnie poniosło z tym Canalettem (śmiech).

MR:
Zagadnienie nawiązujące do sztuki ludowej pojawia się również w realizacji *Czad* w galerii Krynki prowadzonej przez Fundację Villa Sokrates.

BK:
To była dla mnie ważna realizacja, również z 2017 roku, choć może wydawać się odbiegająca od wcześniejszych. W niewielkiej galerii – znajdującej się w pożydowskiej kamienicy w małym mieście przy granicy z Białorusią – przygotowałem instalację złożoną z uschniętych gałęzi okolicznych drzew. Gałęzie połączyłem w kształt dymu/czadu wydobywającego się z palenisk pieców kaflowych. Dym rozszerzał się i zagarniał białą przestrzeń galerii, tworząc dość graficzną kompozycję. Instalacja w pewnym sensie stanowiła odwrócenie procesu spalania.

Jak zauważyłaś, inspirację stanowiła miejscowa sztuka ludowa. Kilka lat wcześniej podczas wycieczki na Podlasie trafiłem do białowieskiego kościoła, w którym konfesjonały były wydłubane w wielkich pniach drzew i wyglądały jak z *Flinstonów*. Do tego spora część wystroju została wykonana z gałęzi. Zapamiętałem to bardzo dziwne zestawienie drzewiastych kompozycji z surowym, murowanym kościołem. Kościół wypełniony czymś pomiędzy sztuką ludową a pogańską. Wyglądało to jak intuicyjna próba zespolenia okolicznej natury z architekturą, co wyglądało dość kuriozalnie. Wracając do *Czadu* – podobno właśnie tak, w okresie funkcjonowania w tej przestrzeni biblioteki, wypełniało się wnętrze podczas rozpalania w piecach kaflowych.

MR:
Podsumowując, pracujesz konsekwentnie z wieloma klasycznymi zagadnieniami związanymi z malarstwem, ale wychodzisz też poza nie. Realizacja w Krynkach pokazuje, że doskonale czujesz przestrzeń i kontekst, ale i przepracowujesz zagadnienia innego typu, jak artystyczny warsztat i prozaiczne, acz kłopotliwe konsekwencje, jakie on generuje.

BK:
Choć malarstwo jest pracą codzienną, to od czasu do czasu lubię przygotowywać wielkoformatowe instalacje pomyślane do konkretnej przestrzeni jak moja pracownia, Galeria Krynki czy CSW Project Room. I tak w 2016 roku przygotowałem instalację *site-specific Moment ścinający kołek* w CSW Project Room, która była wielkim, ciężkim, wiszącym obiektem w przestrzeni galerii. To było ogromne płótno wypełnione wszystkimi rzeczami z mojej pracowni. Pojawiły się tutaj różne elementy, po które sięgałem wcześniej, takie jak płótno, nadmiar i gotowe przedmioty, ale dla mnie ta praca była o doświadczeniu współczesnych artystów. Nie o obrazie, nie o historii sztuki, a o warsztacie artysty-rzemieślnika po brzegi wypakowanym materiałami i gotowymi pracami. O ciągłym braku miejsca, problemach lokalowych, o częstych przeprowadzkach i dźwiganiu ze sobą tej tony rzeczy. Chciałem uwidocznić, ile jedna osoba potrafi zgromadzić przedmiotów, które swą masą przytłaczają i coraz bardziej obciążają. Trudno być mobilnym z takim bagażem!

Sam obiekt można było dotykać, lekko nim pobujać i poczuć ten ciężar na własnej skórze.

lipiec–sierpień 2019

SCRAPING WITH PICTURES

A conversation between Maria Rubersz and Bartosz Kokosiński

MR:
The publication which will include this conversation is, to all intents and purposes, a summary of already quite a substantial period of creative work. Let's try to order it a bit. You often work on unstructured cycles. During your studies, in 2007, you created *The Illnesses of Painting*.

BK:
Yes, it was perhaps a turning point for me, because I had made rather academic works before. *The Illnesses*, on the other hand, decidedly inspired by the output of Grzegorz Sztwiertnia, my professor at the time, are pictures which I considered as objects, some entirety. Not only did I concentrate on what to paint, but I simply identified myself with a picture. Perhaps it is quite high-flown, but I started looking at a picture from every side, pondering on what can happen to it, why it is so tempting, and noticing that the picture's material is also important. Actually, it all goes back to secondary school (laugh), because already at that time objects allured me, although I've never had the guts to go *stricte* for sculpture. But making things with my hands, generally working with matter, has always been close to me.

Getting back to the cycle, instead of painting maladies, I used flaws in the technology of painting to represent illnesses. A loom, canvas, primer, a paint and a motif were equally important for the expression of my pictures.

MR:
You are mostly associated with painting – broadly understood, but still. When you were a student, you had a crack at another medium, namely video.

BK:
Simply, I was always into contemporary art. I liked reading art magazines, only a few of which come out today. I read extensively on socially engaged art. From the secondary school of fine arts in Dąbrowa Górnicza I went to see exhibitions held in Kraków. Secondary-school education favoured a classical approach and concentrated on developing artistic skills. Painting from a model did not match what I observed in periodicals and at exhibitions. I received contradictory messages. It was a split personality! *The Illnesses of Painting*, executed during studies, was an attempt to combine the painter's techniques with what was getting close to the idea of contemporary art. But also around 2007 I got down to video, which I perceived as a modern means of expression.

MR:
You enrolled in the Digital Creation Studio run by Konrad Kuzyszyn, an author of existential, often very drastic works. Why?

BK:
Konrad Kuzyszyn is an outstanding teacher – very exacting, but he also devotes much attention to students. By using the digital media I wanted to become up-to-date. I thought it would be the most appropriate artistic way. Painting seemed *passé* to me, out of date, academic. After all, it was almost absent from exhibitions of current art! Not much was written about it. Now I understand that art meant to me mainly socially engaged art, the link with which was provided for me by Kuzyszyn. Perhaps the activity of the Ładnie Group and Kraków painters, of a similar age to me, Jakub Ziółkowski and my peer Tomasz Kowalski, later called "Tired with Reality", offered painting some hope.

But during that year it turned out that I was not cut out for the new media.

MR:
Did you miss DIY?

BK:
Yes, a *stricte* virtual work, digital processing, didn't give me satisfaction. You are always beset with technological problems, something disappears, another thing doesn't open or crashes while rendering. Plus you've got the consciousness that a given format will not be supported in a couple of years by any device. Everything was too transitory and unpredictable. You had plenty of possibilities and effects achieved with the same tools. It didn't suit me. I missed the touch and the corporeality of the world. Working with broadly understood painting, I maintain, after all, tighter control. It's a balanced physical and intellectual experience. In actual fact, my videos also had motifs connected with the body or history of art, e.g. I recorded paging through a picture album with art works. That video featured smooth transitions between reproductions of various world artists, styles and epochs. They were ostensibly devoid of any order. They appeared and disappeared. The whole video was an iconographic mass, glittering with fractions of seconds, without more significant works.

MR:
So it's very classical, only that in your case these aren't classically inter-preted motifs, but rather their mass, multitude. Did you think, at that time, about the category of "excess", a cer-tain burden with the iconosphere, which is dealt with by a novice artist?

BK:
That video accurately reflected my way of perceiving art. An excess of images, languages, sensitivities and problems, which have already been addressed by someone. As a student, I felt overwhelmed by art history, great, mythologised names. Afterwards, I came across the phrase "the hounding by art history", which seemed an apt description of the present surfeit. That state also gave rise to my later pictures and objects, although at that time I still couldn't define it thus.

MR:
Did you look for some way of ordering art?

BK:
Then, still before *The Illnesses...*, I created a cycle which can be of meaning from today's perspective, *Several Easy Steps Leading to the Creation of a Picture*. It was a recipe which can refer to, among others, Leonardo's notes on painting, [Agata] Bogacka and her style, Ad Reinhardt and his concept of a perfect picture. I wrote a simple instruction on how to proceed from a photo to digital processing to painting a picture, which everybody can do, with a bit of willingness and patience.

MR:
It's also a very egalitarian approach.

BK:
Pictures were intended to be visually accessible, so that you could see what they depicted, and were easy to make. It was my attempt to define, name, subdue and explain painting. Perhaps I didn't arrive at a clear definition, but a technique, a method. No matter how it sounds, I wanted, in a way, to discover the truth (a solution, result), to grasp the essence of paining. I wanted to define it for myself, to specify what it consists in, and what its structure is.

MR:
Did you use such classical categories as colour or subject in painting?

BK:
Yes, I thought about a theme and a form. At the beginning it was simple, because it followed from my desire for learning. I built and painted compositions (still lifes), comprising objects of new structures, which I hadn't practised in painting yet. Later it became more difficult. Imbued with the ideas of socially engaged art, I was under pressure that my subject matter had to address urgent social problems. Only that great topics did not involve me, and besides, painting seemed inappropriate for such debates. I find painting to be an experience stretching over a long period of time. It has an influence as a bigger group of works, being a larger statement of an artist, his attitude. This experience of a painter was closer to me. Probably that was the reason why painting, art history and visual aspects became my theme. It has been an attempt to understand this field.

Although it can sound banal, I have thought about colour to this day. I remember a painting exercise in the first year of the academy: our task was to paint a still life with only three colours. These, as far as I can remember, were red, yellow and black. Definitely not three primary colours. In each case the result was a brownish grey picture. This was the association I had with the academy and largely Polish painting. During studies I limited the range of colours to black and white, in opposition to the colourful world of pop culture. The first series, such as *Several Easy Steps Leading to the Creation of a Picture* or *The Illnesses of Painting,* were painted in greys. After studies I started using pure colours, e.g. in the *Noises* series. Often straight from a tube. Without the addition of white. Not dirty. This was what I was looking for.

Sometimes I think about colourists and notice some impenetrable mystery of their idea of painting. They chose paints in such a way as to invalidate a colour in their pictures at all costs. By an adequate use of nuances, colours were intended to disappear, while pictures looked like they were made of mud. This was the topic of my work created in the studio of Grzegorz Sztwiertnia and Zbigniew Sałaj, *Copy of the Self-portrait of Cybis,* thickly pasted with Plasticine, so a type of colourful mud. At the same time, moulding mud is, again, very organic, corporeal and sensuous.

MR:
Let's come back to chronology. What happened after this one-year episode with video?

BK:
Already when I was doing videos, so about 2008, I created the first bent pictures. The inspiration came from photographs of car crashes taken in the U.S.A. in the 1940s and 1950s by Mell Kilpatrick. At that time cars were more "organic", they looked like insects. The idea of bending partly evaluated from *The Illnesses of Painting* series. The canvases

MR:
So the experience of the world through the body, touch, tightness of a material, is also vital for you.

MR:
You've mastered a very good classical technique, and something that is usually described as "manual skills".

MR:
Another vital series of your paintings is *Skins*, presented at an individual exhibition at the Nova Gallery in Kraków.

of the cycle swelled, their supports crumpled. The next step was to bend the frame, so another action alluding to maladies, imperfections. Only that it was more stylised. The form of the stretcher became soft, live. It wasn't about a smashed form of crushed cars, but controlled work with a canvas stretcher and subduing it. While bending, a corporeal sensation was also very important. I felt, in my hands, how wood tautens, how it can break at any moment, but still keeps to the form. Apart from that, I found this stylisation close to the eroticisation of car accidents, like in the film *Crash*. It was about something that, on the one hand, tempts us to peep, but on the other one, puts off, is dangerous and final.

BK:
I've read that it's easier to substitute the intellect and creativity in artificial intelligence than the body's perception and mobility. It's so-called Moravec's paradox. Our experience fully proves it – we learn the world through our body, intuitively and harmoniously. I personally think that some manual labour is indispensable for sustaining balance in life.

BK:
Once, I drew a lot in a classical style, huge figures or groups, but it gave me nothing. I just reached the limits and stopped working in this way. I didn't have an idea how I could apply this method. Finally, I stopped liking it, grew tired of it. The formula of expressive drawing requires lots of force; it's hard to cover a big surface with strokes of a thin pencil. Years later I came back to large-format drawings, very precisely covering whole pages with them. I obtained a deep black colour, shining like a mirror, which was a certain paradox. On the one hand, I physically toiled, and on the other one, repetitive gestures relaxed me and gave satisfaction. It's a very interesting, even meditative experience, when the very act of drawing really (through the body) left me with the feeling of fulfilment and influenced my mood.

BK:
Actually, there was also a diploma, which I don't boast about. Again, I made references to the artistic work of Grzegorz Sztwiertnia, although my diploma work wasn't supervised by him. I painted male nudes – figures making simple gestures and bending like the canvas. A bend forwards, a bend back. It was narrative, monochromatic, perhaps not very photorealistic, but still.

Later, when the *Skins* and less literal thinking came, illnesses and inspiration from car accidents vanished, to be replaced by structure. It was certainly connected with the bent pictures, but

MR:
For the first time you used, to an extent, collected materials. You had to gather them systematically and deliberately to create a picture not from finds, but sought-out and selected objects. I find this crucial. It alludes to a number of historical threads, for example Dada, but is also a highly subjective, even intimate experience.

MR:
At your next important individual exhibition, *Some Pictures Don't Want to be Painted*, held at the BWA Contemporary Art Gallery in Katowice, you and Marta Lisok, the curator, focused on painting rather than the "devouring" pictures.

already less literally than the stooping figures (laughter). At the exhibition *At the Beginning – the End* at the Nova Gallery in Kraków, where I showed the *Skins* series, I also presented the first "devouring" picture – the *Painting Devouring a Genre Scene*. It was an important exhibition for me, the first one after completing studies, rather small, but showing some vital threads which can essentially be found in my art also today.

BK:
When the idea of *Paintings Devouring Reality* came into my mind, I still didn't have a clear concept of the works' character. I just wanted to encapsulate, on canvas, things which could be painted. I actually started from rubbish which I had within reach. Some newspapers, boxes, but it was pointless. I felt deep dissatisfaction with my first picture. Disappointed with it, I was anxious that my efforts would be hopeless. I burnt the picture. Only the remains of the frame and a piece of canvas survived, which I also showed at the Nova Gallery, in its hall, as if preceding the exhibition. The first picture which I didn't destroy was the already mentioned *Painting Devouring a Genre Scene*. The things used for its creation came from the attic of my family house. It wasn't me who assembled them – these were my parents. They put aside armchairs, tables, hangers and other pieces of junk. I chose, from this informal set, what interested me, supplemented it with several details, and thus the first thematic work of the series was created. So that, finally, a collection, not rubbish, turned out to be the key to my further work. Afterwards, wherever I went, I looked around and gathered various odds and ends, with future pictures in mind. The seeking out of elements for one object often lasted months, and sometimes years. Each item had to seduce me into adding it into the collection. Not only did it have to suit my set thematically and enrich it with additional strands, but I also expected it be visually enticing. The best were objects already used, with their own stories. Collecting and using are working with time, too.

BK:
Yes, you could see there only abstract, structural, more technical works, with more paints of different kinds, techniques, technologies. On the one hand, I've got an impression that it can be summed up in one sentence. On the other one, these works with painting matter gave rise to numerous microstories, which could be discussed for a long time. It was learning, but also a play absent from the academy – slightly easier, a lot of chance, which I think I discovered then anew. Both works alluding to baroque fabrics known from the history of

MR:
At that time you probably started to work, very consciously and courageously, with the autonomous language of painting.

MR:
You can discern many stories in a picture containing, let's say, broken plates.

painting, and monochromatic, minimalist pictures. It commingled here and blended.

BK:
Białoszewski's texts have hard words, which scrape in your head. Thus I also perceived my endeavours. Operating with a language, yet not telling a specific story. Instead, scraping with images, as you can scrape with a word. As a matter of fact, after almost a decade I wonder if I wasn't somewhat naive. Perhaps it is good to sympathise with something, tell concrete stories?

BK:
Yes, but these are narratives related to art history. Of course, they can evoke the individual experiences of a beholder, but these are dead experiences, indecipherable, possible to be only imagined or invented. It's still too abstract. It lacks a clear thesis. These pictures-objects are an attempt to get out of this closed circle (of art history?). Because I don't talk all the time, for example, about my experience or the history of a demolished church and people connected with it, but focus on art history. It's such a superior category – tradition.

Recently, I've been thinking about it a lot, including during the work on this catalogue. I've got the feeling that maybe it's already enough, maybe my private reception and particular stories should become part and parcel of my creative work? Maybe you have to explicitly define yourself in this muddle? Name and categorically define important topics?

I'm modifying my works step by step. But the question arises of where it will lead me. It resembles work on cross-breeding plants, which you pollinate and wait for what will grow, then you think and decide on the next stages. Such an approach requires a lot of time and patience, while a new species can unexpectedly come into being and not differ much from previous permutations.

MR:
You had quite an intensive post-student period, right? A lot was generally going on in the artistic environment in those years.

BK:
It was a great time – different reviews and exhibitions, the Geppert Competition, Biennale of Young Art "Rybie Oko", Festival of Young Art in Szczecin "Przeciąg", Orońsko. That period gave me hope. I got to know the environment, artists, events. I started to create the "devouring" pictures. Since I came back to stay with my parents for some time, I had good conditions for work. It was when the *Charred Paintings* cycle was painted. I was in the Dąbrowa Basin, after all. The works constituted the emanation of that town and my state. Black pictures, shrivelled, contorted. They were a departure from representation, a specific narration, but connected with the space of a small town, dead, burnt-out,

with a gutted railway station. These paintings also reflected my condition – return to my parents, their concern for their son, who tried to find his way. In essence, they were very personal pictures.

MR:
You were preparing an exhibition at the Bunkier Sztuki Gallery of Contemporary Art at that time. It was an important and recognised institution, so an individual exhibition there had to be a great motivation for work.

BK:
I cooperated with Aneta Rostkowska, who first staged an exhibition for Tomek Baran, and then me. I showed my pieces in a place which was important for me, where I took part in lectures and exhibitions. This show was developed around the notion of *Kunstkabinett*. We built a cuboid, in which part of the things not used in my "devourings" were amassed. Some secondary works, sketches, various curiosities, were closed in that black space. In the gallery, on the other hand, you could find the "devouring" paintings alongside those strictly painterly ones.

MR:
In 2013 you moved to Warsaw. Upon this transition you made a work in the place where we are now talking – in your studio.

BK:
I provocatively called this event "Warsaw Devouring Bartosz Kokosiński". I prepared this place for myself and made a *site-specific* work here. Rubber flooring, partly torn off the ground, a door frame, a fragment of a wall entered the picture, which both sucked in and purged the space.

MR:
For me, that realisation is an opening of a new chapter in your creative work, which is a town experienced as a cultural landscape.

BK:
I think there's something in the thesis that I mainly draw on a landscape. I go around and take pictures of small objects with my phone. My last exhibition at the State Art Gallery in Sopot was about it – unattractive and damaged oddities, primarily urban ones, some cracks, imperfections, places, where something is being built, space, which appears, crumbles away, disappears, is hidden from view. For example, once I came across a beautiful large-scale work near my studio. A huge, slightly vaginal form, waving like the textiles of Abakanowicz, came into being as a result of a dustbin fire, which melted polystyrene foam, lathing and plaster. In this way a soft, several-metre-long crevice appeared, by chance, in a hard mass of a tenement. It was an unearthly crack. I felt delighted!

MR:
The 2015 *Thermocolourisation* exhibition also dealt with a city, but understood in a slightly different manner.

BK:
Yes, it was more sharply defined and focused on specific Warsaw views, although it still explored the topic of the everyday life which I have contact with when I get about in the city. Warsaw evokes associations with the Dąbrowa Basin for me – large spaces and blocks of flats, quite an ugly urban tissue. I was also inspired by the books by Filip Springer. In that project I scaled down huge pastel surfaces and translated them into small pictures, as a type of contemporary townscape – a stripe of green, three stripes of a blue sky and indigestible patches in pastel hues. And this is our landscape. It's

MR:
In *Thermocolourisation* we see a very interesting reversal – you change tower block housing estates into small objects, and bring them into a half-private space near the building which houses your studio and which you visit almost every day. You focused on Warsaw during your work on the exhibition at the Monopol Gallery, too.

a vulgar space, which doesn't bother many people and which I don't like. The second part of the series consists in my absurd covering of various objects with polystyrene foam. For instance, I covered [with polystyrene foam], plastered and painted doors, wall units and mirrors found next to rubbish bins. I didn't care what a given item was, and if thermo-modernisation of, let's say, a wall unit was a good idea, just as often nobody thinks about the effect of thermo-modernising buildings. In this gesture something that was designed, had its proportions and details, fully disappears, is veiled, changed. Closed in a polystyrene foam shell, it dies, but its exterior is colourfully powdered to achieve the effect of rejuvenation.

BK:
In 2017, Anna Ciabach, Zuzanna Sokalska and me came back to this thread, but it was more object-oriented. Folk motifs were new. I thought about buildings as paintings. It turns out that these are often non-professionals who design the colour scheme of elevations. I thought that it is a type of contemporary large-format folk art, based on the notion of how something should be done to appear nice. I found such a context important – the absurdity of such a landscape and folk art on a mega scale. Like in Licheń.

By the way, I thought that I should give these unpalatable pastel urban landchafts to the City Hall, so that they are hung in a representational place and introduce visitors to the atmosphere of the town. In the past there were the *vedute* by Canaletto; today we could have tower block housing estates instead. OK, maybe I got a bit carried away with Canaletto (laughter).

MR:
You also drew on folk art in the *Toxic Fumes* sculpture presented at the Krynki Gallery, which is led by the Villa Socrates Foundation.

BK:
It was an important work for me, also of 2017, even though it may appear different from what I had created earlier. In a tiny gallery, situated in a tenement formerly owned by Jews, in a small town near the border with Belarus, I prepared an installation consisting of withered branches of local trees. The joint branches formed the shape of a cloud of smoke/carbon monoxide curling from a tile stove. The smoke spread and seized the white space of the gallery, forming quite a graphic composition. The installation represented, in a way, a reversal of the process of combustion.

As you have noticed, local folk art provided me with inspiration. Several years before, I had taken part in a trip to Podlachia and visited a church in Białowieża. Its confessionals, carved from huge trunks of trees, looked like props from *The Flintstones*. Moreover, a substantial part of the interior decor was made of branches. This highly bizarre juxtaposition of woody compositions and an austere brick church stuck in my mind. The church was filled with something between folk and pagan art. It looked like an intuitive attempt to combine nearby nature with architecture, which produced a rather odd effect. Coming back to the *Toxic Fumes* – allegedly just in this way, when there used to be a library, the room filled up with smoke during lighting of the fire in the stove.

MR:
Summing up, you consistently tackle many classical issues related to painting, but you also go beyond them. The installation in Krynki shows that you not only perfectly feel the space and context, but also concentrate on other problems, such as artistic methods and the prosaic, although troublesome consequences resulting from them.

BK:
Although painting is my everyday occupation, every now and again I like preparing large-format installations intended for a specific space, such as my studio, the Krynki Gallery, or the Project Room of the Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art. And so in 2016 I prepared a site-specific installation, *Moment Cutting a Dowel,* at the Project Room of the Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art – it was a large, heavy object hanging in the gallery's space, an enormous canvas filled with items from my studio. You could find various elements which I had used before, such as canvas, excess and ready objects. For me, however, this work concerned the experience of contemporary artists. It was neither about a picture, nor art history, but about the artist's workshop, full to the brim with materials and ready works. About a constant lack of place, problems with living conditions, frequent moves and lugging a ton of stuff with you. I wanted to show how many items one person can gather. They overwhelm and burden an artist more and more. It's hard to be mobile with such baggage!

The installation could be touched, gently swung, so a visitor could personally feel its weight.

July–August 2019

WYBRANE PRACE

SELECTED WORKS

z cyklu *Skóry*, 2010
olej na płótnie, 145 × 65,5 cm
from the *Skins* series, 2010
oil on canvas, 145 × 65.5 cm

z cyklu *Skóry*, 2010
olej na płótnie, 65,7 × 142,5 cm
from the *Skins* series, 2010
oil on canvas, 65.7 × 142.5 cm

bez tytułu, 2011
gwasz, olej na płótnie, 128 × 85 × 17 cm
untitled, 2011
gouache, oil on canvas, 128 × 85 × 17 cm

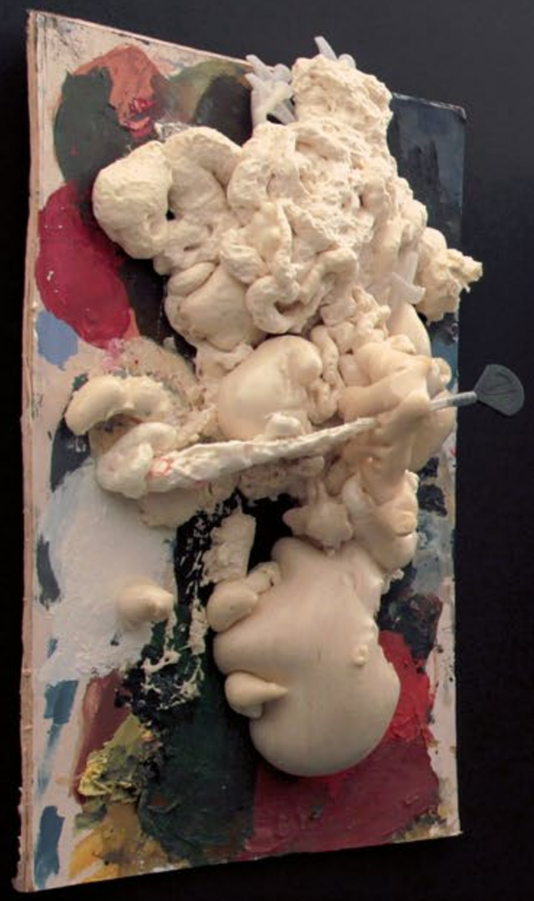
bez tytułu, 2011
spray samochodowy na płótnie, 99 × 67 × 17 cm
untitled, 2011
car spray on canvas, 99 × 67 × 17 cm

bez tytułu, 2011
farba ftalowa na płótnie, 80 × 97 × 32 cm, kolekcja prywatna
untitled, 2011
alkyd paint on canvas, 80 × 97 × 32 cm, private collection

Obraz pożerający motyw religijny, 2012
drewno, płótno, kolekcja dewocjonaliów, 155 × 140 × 47 cm
Painting Devouring a Religious Theme, 2012
wood, canvas, collection of devotional objects, 155 × 140 × 47 cm

(55)
(Nie)porządek rzeczy, widok wystawy, 2012
Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków
(Dis)order of Things, view of the exhibition, 2012
Bunkier Sztuki Gallery of Contemporary Art, Kraków, Poland

(56–57)
(Nie)porządek rzeczy, widok wystawy, 2012
Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków
(Dis)order of Things, view of the exhibition, 2012
Bunkier Sztuki Gallery of Contemporary Art, Kraków, Poland

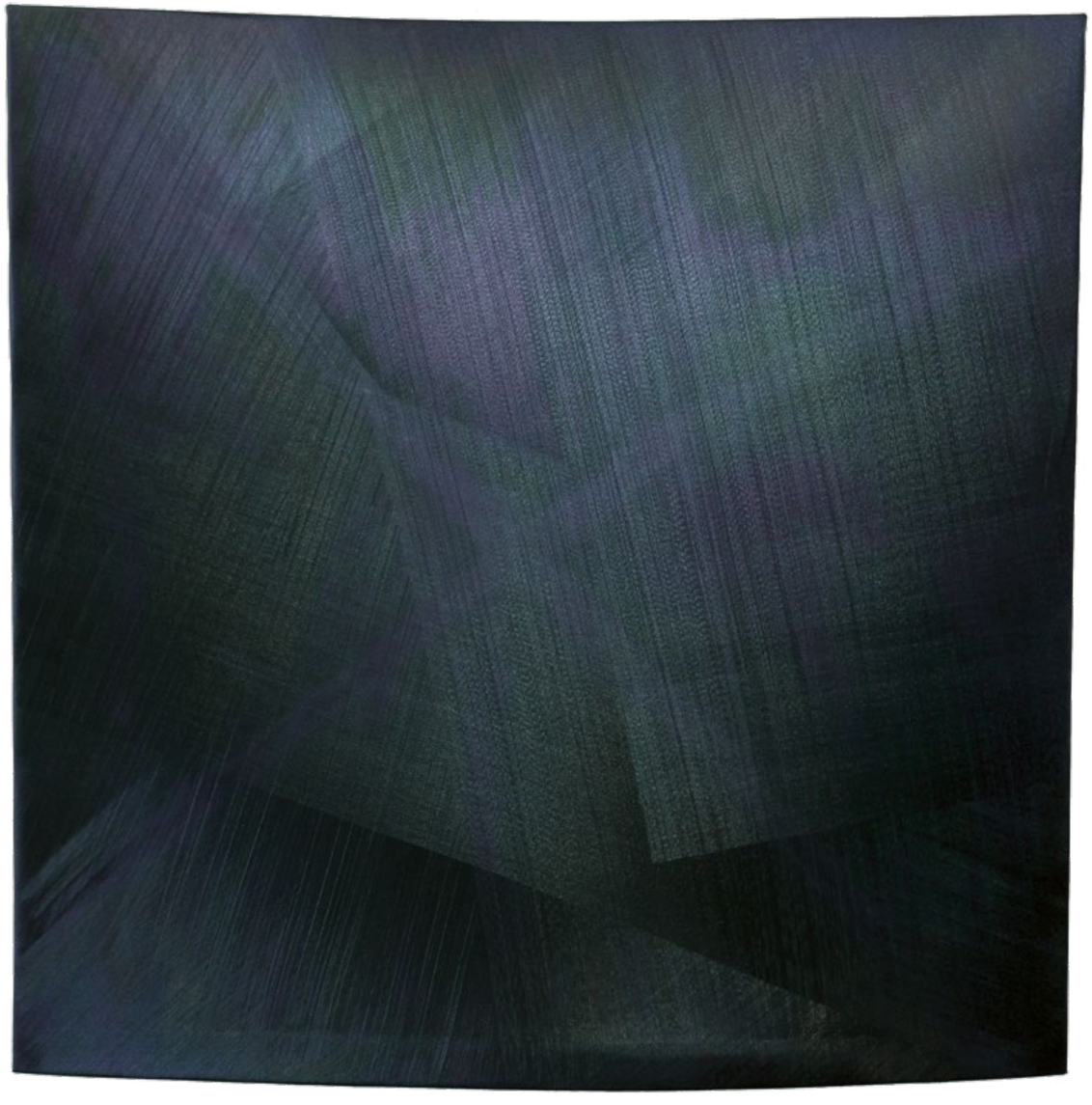


Obraz pożerający pejzaż, 2011
drewno, płótno, trofea, 140 × 130 × 40 cm, kolekcja Galerii Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków
Painting Devouring Landscape, 2011
wood, canvas, trophies, 140 × 130 × 40 cm, Bunkier Sztuki Gallery of Contemporary Art collection, Kraków, Poland

(60–61)
(Nie)porządek rzeczy, widok wystawy, 2012
Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków
(Dis)order of Things, view of the exhibition, 2012
Bunkier Sztuki Gallery of Contemporary Art, Kraków, Poland

(63)
z cyklu *Zwęglone obrazy*, 2012
olej na płótnie, 130 × 105 × 25 cm
from the *Charred Paintings* series, 2012
oil on canvas, 130 × 105 × 25 cm

z cyklu *Zwęglone obrazy*, 2012
olej na płótnie, 115 × 72 × 21 cm
from the *Charred Paintings* series, 2012
oil on canvas, 115 × 72 × 21 cm



z cyklu *Zwęglone obrazy*, 2015
olej na płótnie, 103,6 × 104 × 10,7 cm, kolekcja prywatna
from the *Charred Paintings* series, 2015
oil on canvas, 103.6 × 104 × 10.7 cm, private collection

z cyklu *Zwęglone obrazy*, 2012
olej na płótnie, 100 × 80 × 25 cm, kolekcja prywatna
from the *Charred Paintings* series, 2012
oil on canvas, 100 × 80 × 25 cm, private collection

z cyklu *Zwęglone obrazy*, 2016
ołówek na mapie Czechosłowacji, 49,6 × 40,2 cm
from the *Charred Paintings* series, 2016
pencil on the map of Czechoslovakia, 49.6 × 40.2 cm

(72)
bez tytułu (*światło*), 2013
olej na płótnie, 112 × 84 × 11 cm, kolekcja prywatna
untitled (*light*), 2013
oil on canvas, 112 × 84 × 11 cm, private collection

(74)
bez tytułu, 2014
żywica, farba alkidowa na płótnie, 41 × 41 cm, kolekcja prywatna
untitled, 2014
resin, alkyd paint on canvas, 41 × 41 cm, private collection

(75)
Krakelura, 2014
olej, żywica, farba chlorokauczukowa na płótnie, 50 × 40 cm, kolekcja prywatna
Krakelura, 2014
oil, resin, chlorinated rubber based paint on canvas, 50 × 40 cm, private collection

Materia dysfunkcyjna, widok wystawy, 2016
Knoll Gallery Vienna, Wiedeń, Austria
Dysfunctional Matter, view of the exhibition, 2016
Knoll Gallery Vienna, Vienna, Austria

bez tytułu, 2014
pigment, farba chlorokauczukowa na płótnie, 95 × 65 × 16 cm,
kolekcja Galerii E.M., Holandia
untitled, 2014
pigment, chlorinated rubber based paint, 95 × 65 × 16 cm,
collection of E.M. Gallery, Netherlands

bez tytułu, 2015
pigment, olej na płótnie, 104 × 63,5 × 20 cm
untitled, 2015
pigment, oil on canvas, 104 × 63.5 × 20 cm

bez tytułu, 2015
płótno, pigment, żywica, farba chlorokauczukowa, 69,5 × 50 × 7 cm
untitled, 2015
canvas, pigment, resin, chlorinated rubber based paint, 69.5 × 50 × 7 cm

bez tytułu, 2018
technika własna, 87,5 × 67 × 25,5 cm
untitled, 2018
own technique, 87.5 × 67 × 25.5 cm

bez tytułu, 2015
akryl, farba chlorokauczukowa na płótnie,
131 × 97,5 × 12 cm, kolekcja prywatna
untitled, 2015
acrylic, chlorinated rubber based paint on canvas,
131 × 97.5 × 12 cm, private collection

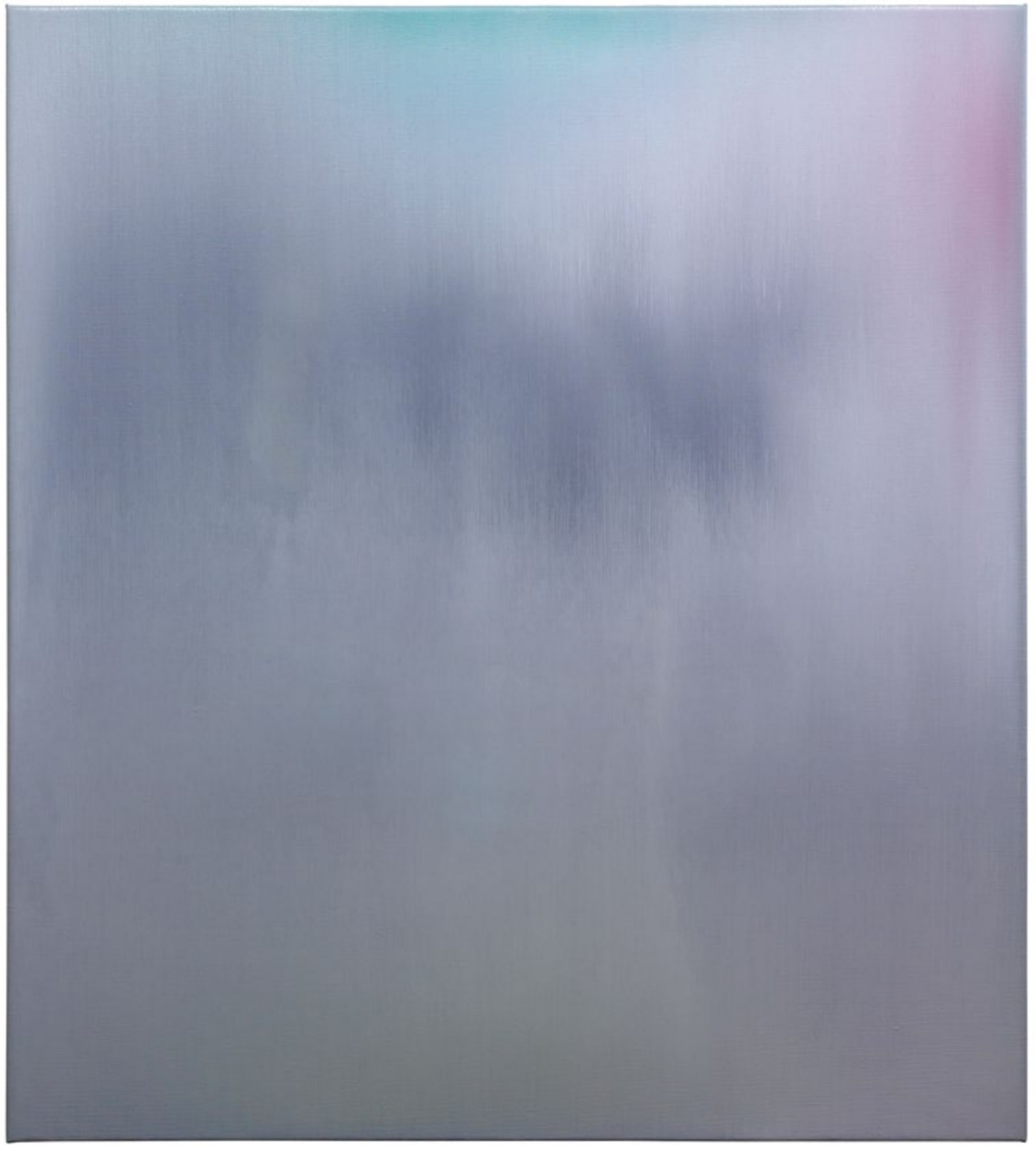
Gruziak, 2017
technika mieszana, 98 × 61,5 × 14,1 cm
Rubble Sack, 2017
mixed technique, 98 × 61.5 × 14.1 cm

Zgrzyt, widok wystawy, 2016
Galeria BWA, Gorzów Wielkopolski
Clash, view of the exhibition, 2016
BWA Gallery, Gorzów Wielkopolski, Poland

Obraz pożerający Przemyśl, 2015
drewno, oleodruk, kolekcja przedmiotów z Przemyśla, 78 × 125 × 22 cm
Painting Devouring Przemyśl, 2015
wood, chromolithograph, collection objects from Przemyśl, 78 × 125 × 22 cm

(95)
Trofeum z cyklu *Obrazy pożerające rzeczywistość*, 2016
drewno, płótno, piloty TV, laptop, terminal płatniczy, poroża,
160 × 100 × 65 cm, kolekcja prywatna
Trophy from the *Paintings Devouring Reality* series, 2016,
wood, canvas, TV remotes, laptop, bank card terminal, antlers,
160 × 100 × 65 cm, private collection

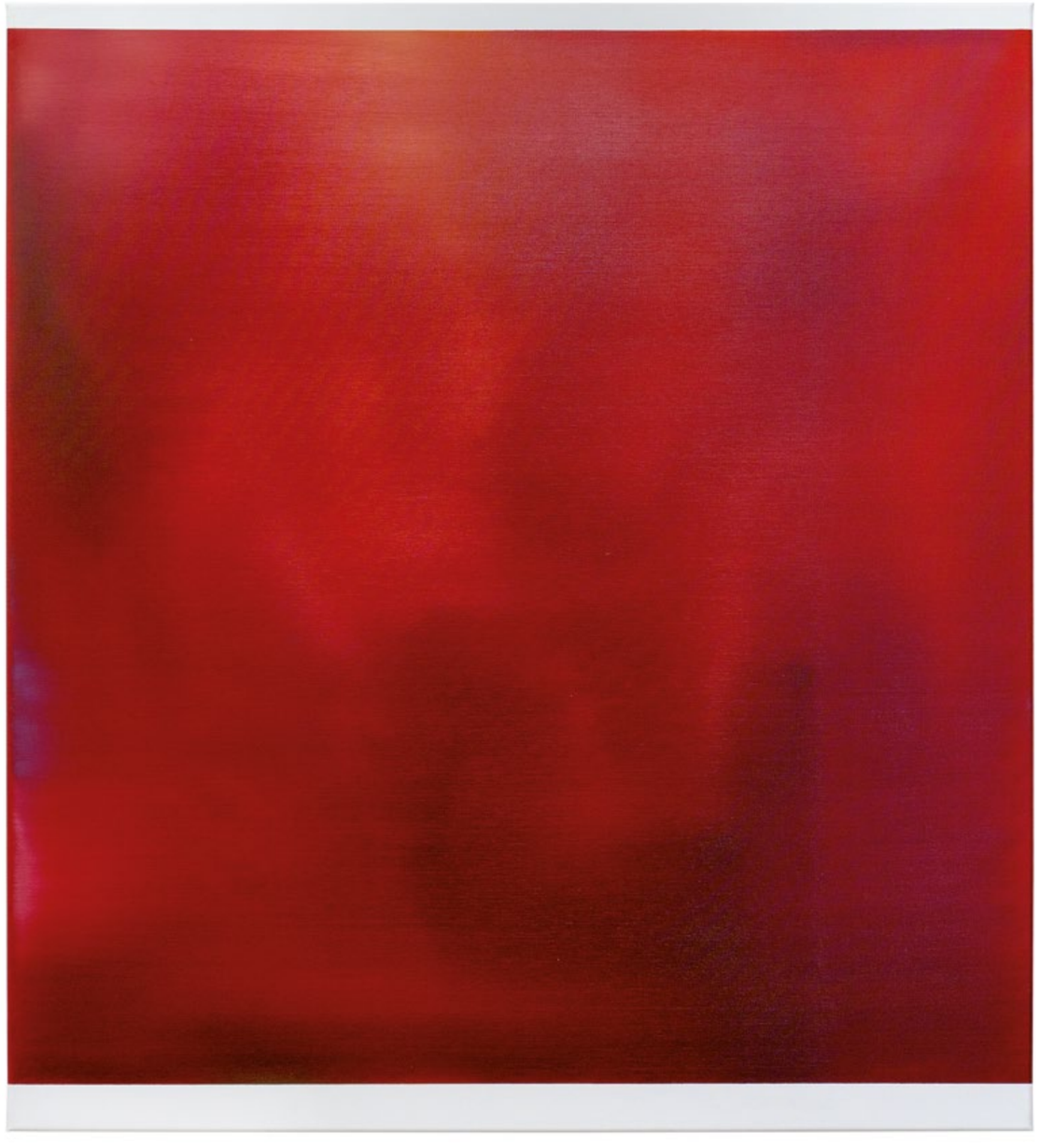
(96–97)
Obraz pożerający Roberta Kuśmirowskiego, 2014
drewno, płótno, farba alkidowa, kolekcja przedmiotów Roberta
Kuśmirowskiego, Galeria Biała, Lublin
Painting Devouring Robert Kuśmirowski, 2014
wood, canvas, alkyd paint, collection of Robert Kuśmirowski's
objects, Biała Gallery, Lublin, Poland



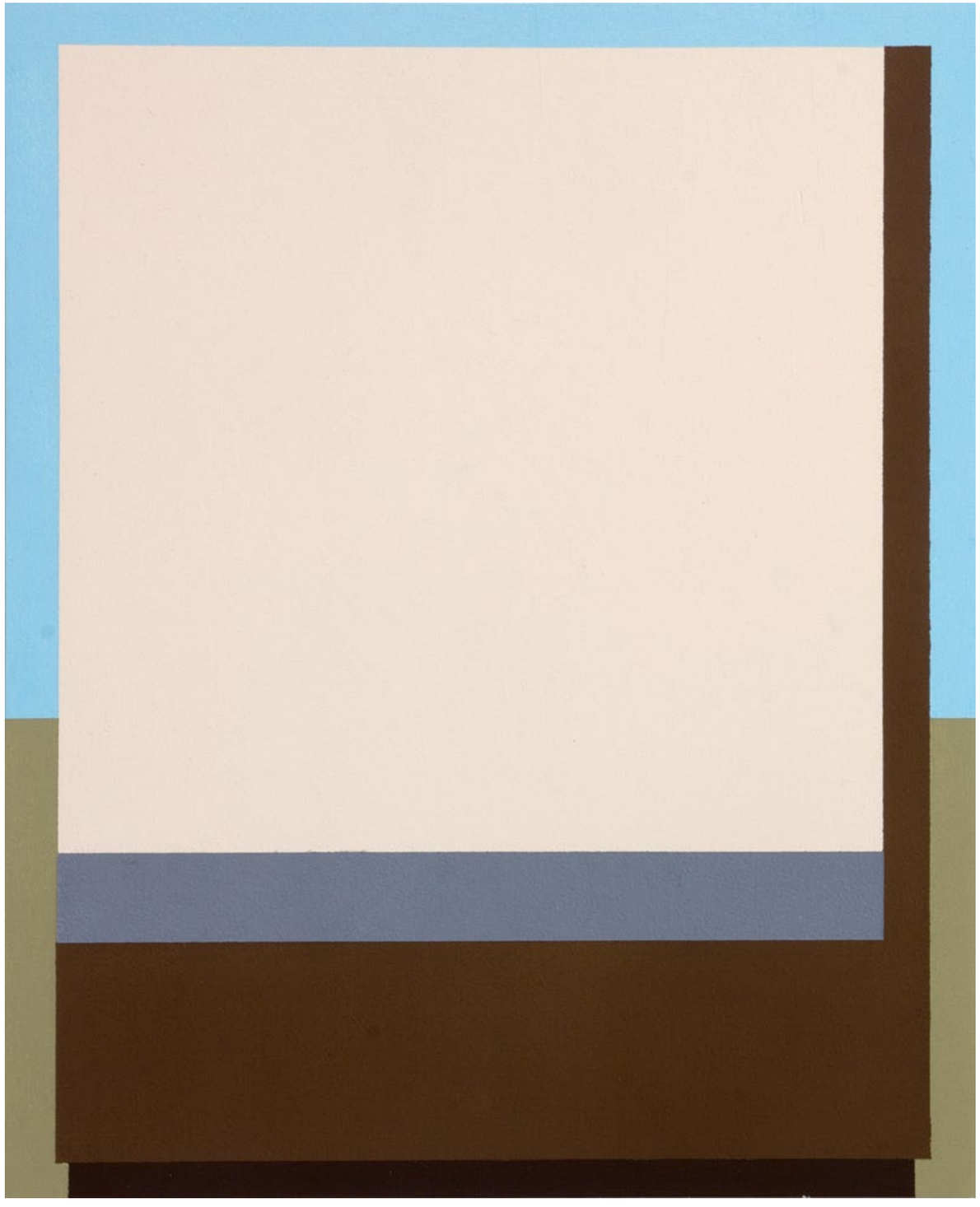
(98)
z cyklu *Szumy*, 2016
olej na płótnie, 100 × 90 cm, kolekcja prywatna
from the *Noises* series, 2016
oil on canvas, 100 × 90 cm, private collection

(99)
z cyklu *Szumy* (*szary*), 2019
olej na płótnie, 100 × 90 cm, kolekcja prywatna
from the *Noises* series (grey), 2019
oil on canvas, 100 × 90 cm, private collection

(101)
z cyklu *Szumy*, 2018,
olej na płótnie, 100 × 90 cm
from the *Noises* series, 2018
oil on canvas, 100 × 90 cm



Bródno z cyklu *Termokoloryzacja*, 2015
farba fasadowa na sklejce, 41 × 33 cm
Bródno from the *Thermocolourisation* series, 2015
facade paint on plywood, 41 × 33 cm



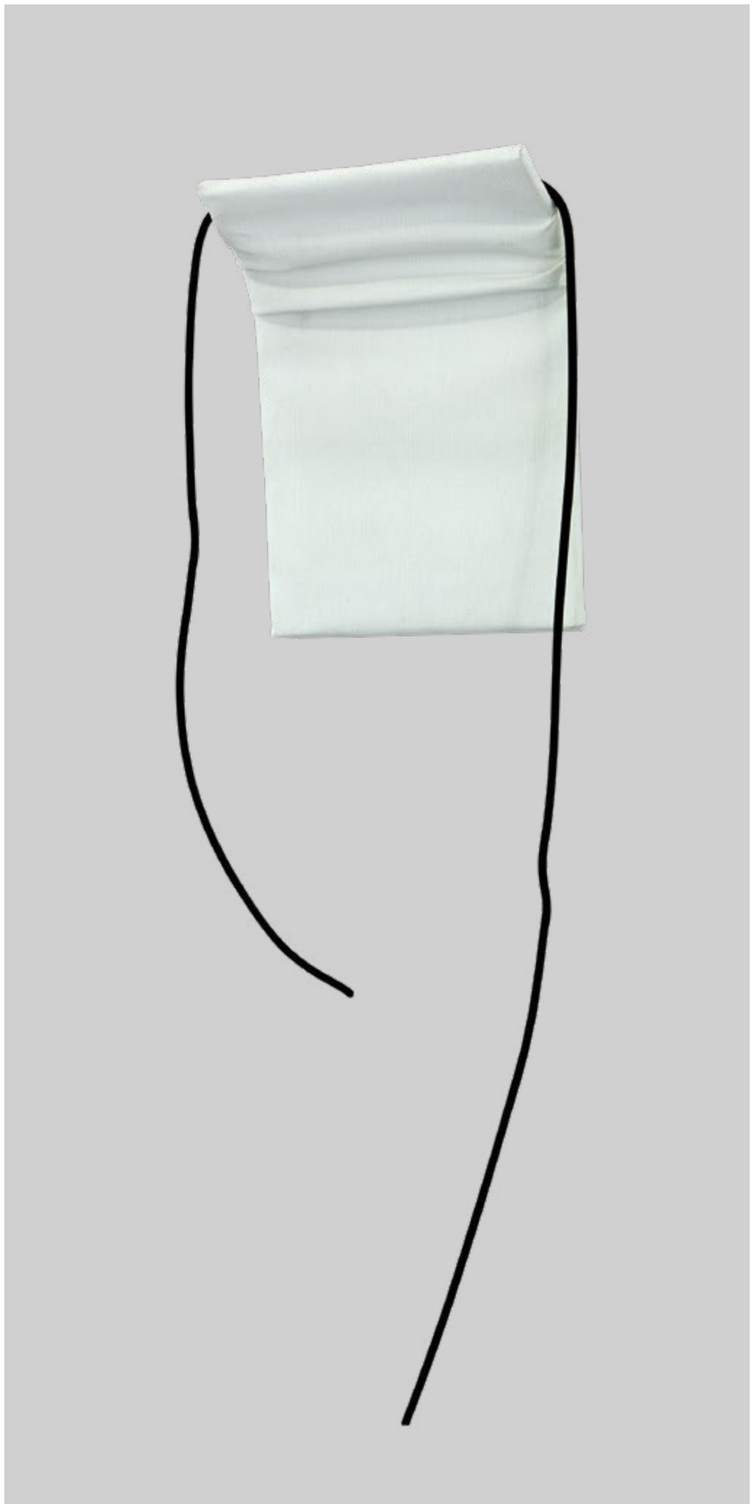
(104–105)
Bródno z cyklu *Termokoloryzacja*, 2015
farba fasadowa na płycie, 95 × 158 × 6 cm
Bródno from the *Thermocolourisation* series, 2015
facade paint on the board, 95 × 158 × 6 cm

(106)
Targówek z cyklu *Termokoloryzacja*, 2015
drzwi, styropian, tynk, farba fasadowa, 201,5 x 102 x 19,5 cm
Targówek from the *Thermocolourisation* series, 2015
door, polystyrene foam, plaster, facade paint, 201.5 x 102 x 19.5 cm

Pastelowy osiedlowy, widok wystawy, 2017, Galeria Monopol, Warszawa
Pastel Blocks, view of the exhibition, 2017, Monopol Gallery, Warsaw, Poland

Pastelowy osiedlowy, widok wystawy, 2017
Galeria Monopol, Warszawa
Pastel Blocks, view of the exhibition, 2017
Monopol Gallery, Warsaw, Poland

Zwis, 2015
płótno, pręt, 20 × 15 × 5 cm, kolekcja prywatna
Overhang, 2015
canvas, rod, 20 × 15 × 5 cm, private collection



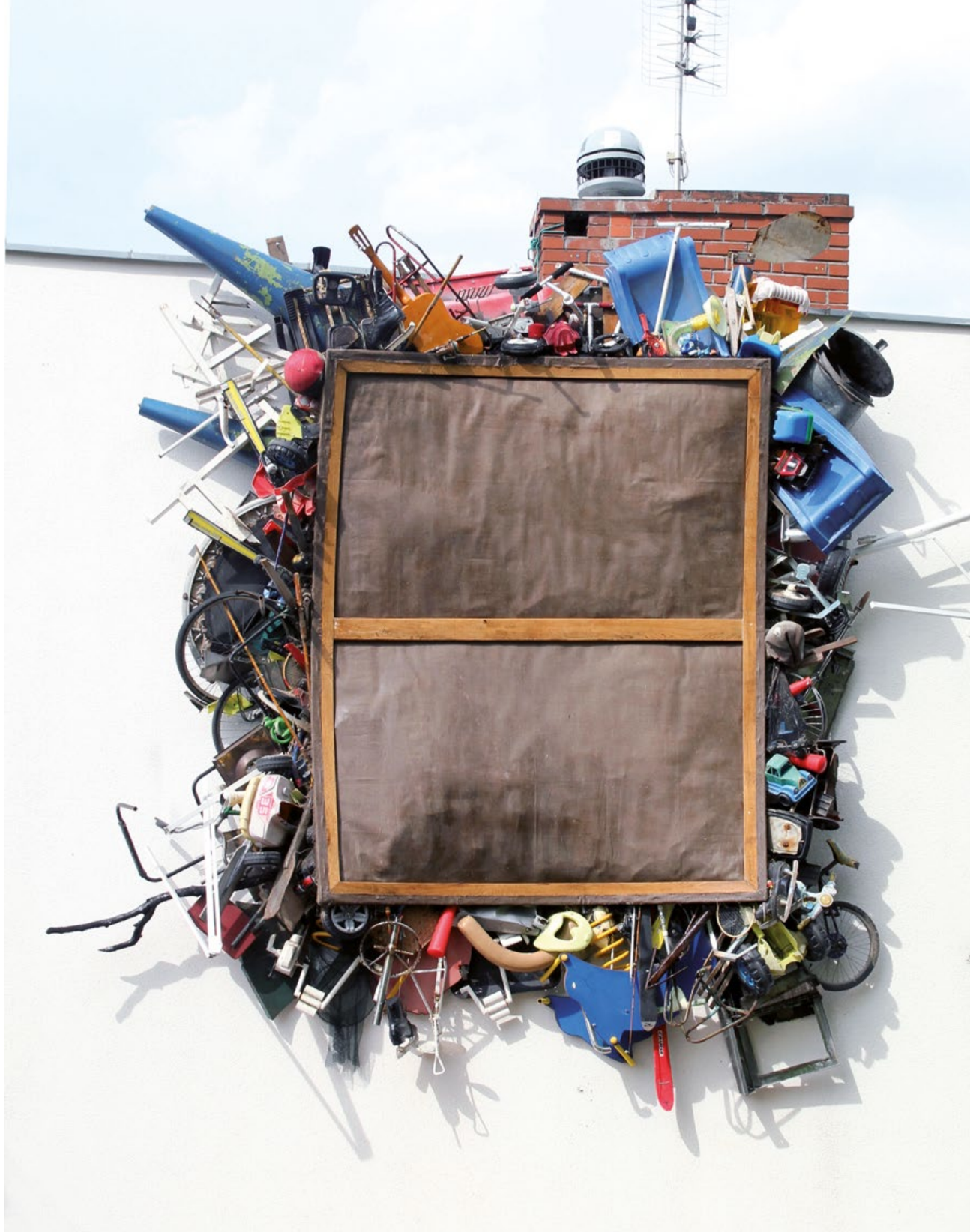
bez tytułu, 2014–2015
olej, żywica na płótnie, 40 × 30 cm, kolekcja prywatna
untitled, 2014–2015
oil, resin on canvas, 40 × 30 cm, private collection

bez tytułu, 2014
olej, żywica na płótnie, 40 × 30 cm
untitled, 2014
oil, resin on canvas, 40 × 30 cm

bez tytułu, 2015
olej, akryl, żywica na płótnie, 33 × 26 cm
untitled, 2015
oil, acrylic, resin on canvas, 33 × 26 cm

Splash, 2014
olej, żywica, pigment na płótnie, 69 × 54 × 7 cm,
kolekcja Galerii Bielskiej BWA, Bielsko-Biała
Splash, 2014
oil, resin, pigment on canvas, 69 × 54 × 7 cm,
BWA Bielska Gallery, Bielsko-Biała, Poland

Obraz pożerający narzędzia rekreacji, 2015
płótno, drewno, kolekcja przedmiotów, 582 × 489 × 70 cm,
realizacja stała, ABC Gallery – Visual Park, Poznań
Painting Devouring Recreation Tools, 2015
wood, metal, canvas, collection of objects, 582 × 489 × 70 cm,
permanent work, ABC Gallery – Visual Park, Poznań, Poland

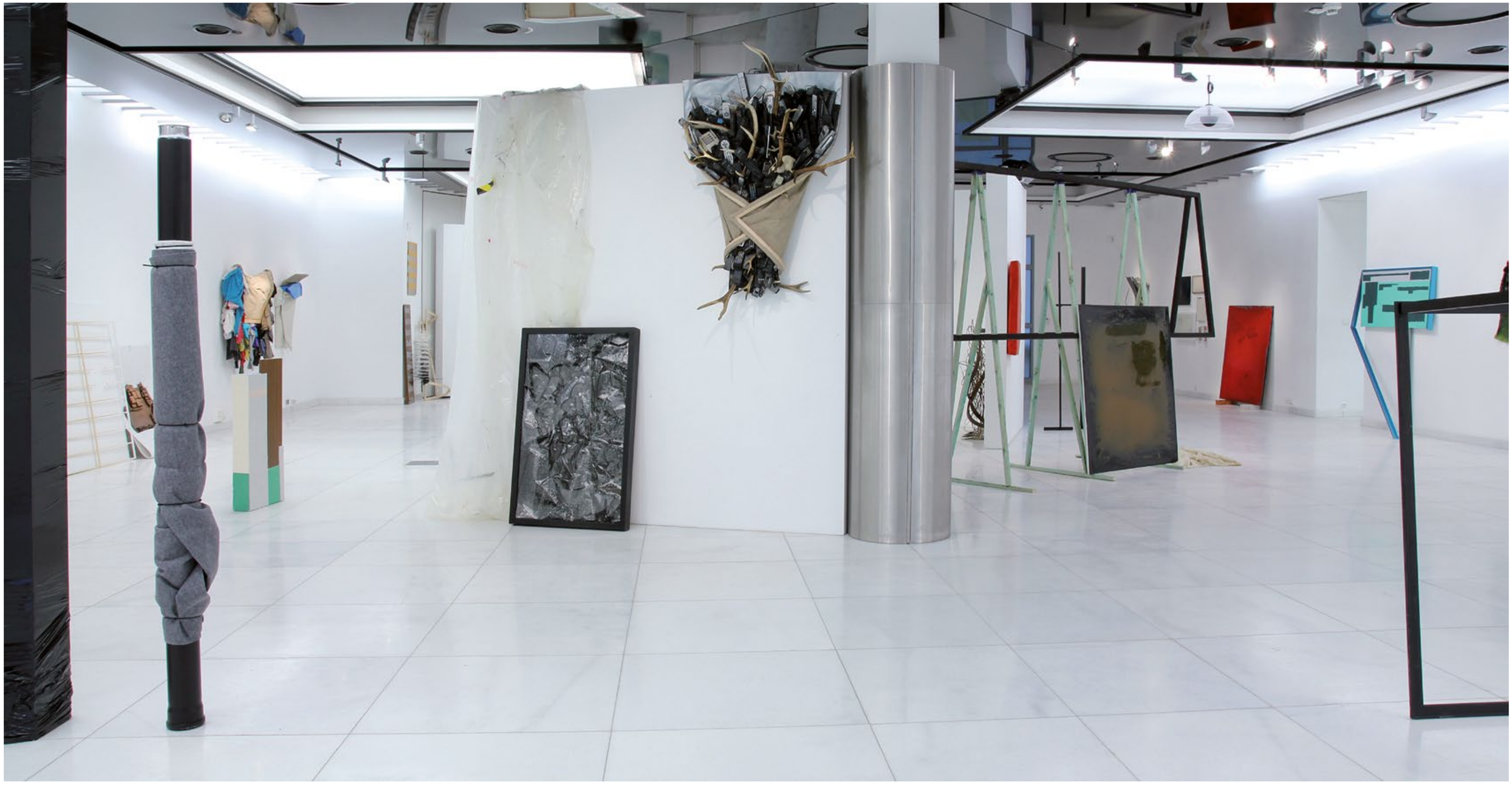


Wspólnota wyobrażeń o gęstości, widok wystawy, 2017
Państwowa Galeria Sztuki, Sopot
Community of Images of Density, view of the exhibition, 2017
State Art Gallery, Sopot, Poland

Wspólnota wyobrażeń o gęstości, widok wystawy, 2017
Państwowa Galeria Sztuki, Sopot

Community of Images of Density, view of the exhibition, 2017

State Art Gallery, Sopot, Poland



(126)
Zielony billboard, 2016–2017
olej na płótnie, 148 × 124 × 21 cm
Green Billboard, 2016–2017
oil on canvas, 148 × 124 × 21 cm

(128)
Codzienne formy opresji, 2016
tekturowe pudło, akryl, 93 × 71 × 10 cm, kolekcja prywatna
Everyday Forms of Oppression, 2016
cardboard box, acrylic, 93 × 71 × 10 cm, private collection

(129)
Codzienne formy opresji, 2016
tekturowe pudło, akryl, 98 × 53 × 13 cm
Everyday Forms of Oppression, 2016
cardboard box, acrylic, 98 × 53 × 13 cm

(131)
z cyklu *Smartfony*, 2018
tektura, olej, żywica, szkło, 77,1 × 42,5 cm
from the *Smartphones* series, 2018
cardboard, oil, resin, glass, 77.1 × 42.5 cm

(132–133)
z cyklu *Smartfony*, 2017
drewno, olej, żywica, szkło, 81 × 144 cm, kolekcja prywatna
from the *Smartphones* series, 2017
wood, oil, resin, glass, 81 × 144 cm, private collection

Licheń 4, 2017
spray na płótnie, 200 × 150 cm
Licheń 4, 2017
spray on canvas, 200 × 150 cm

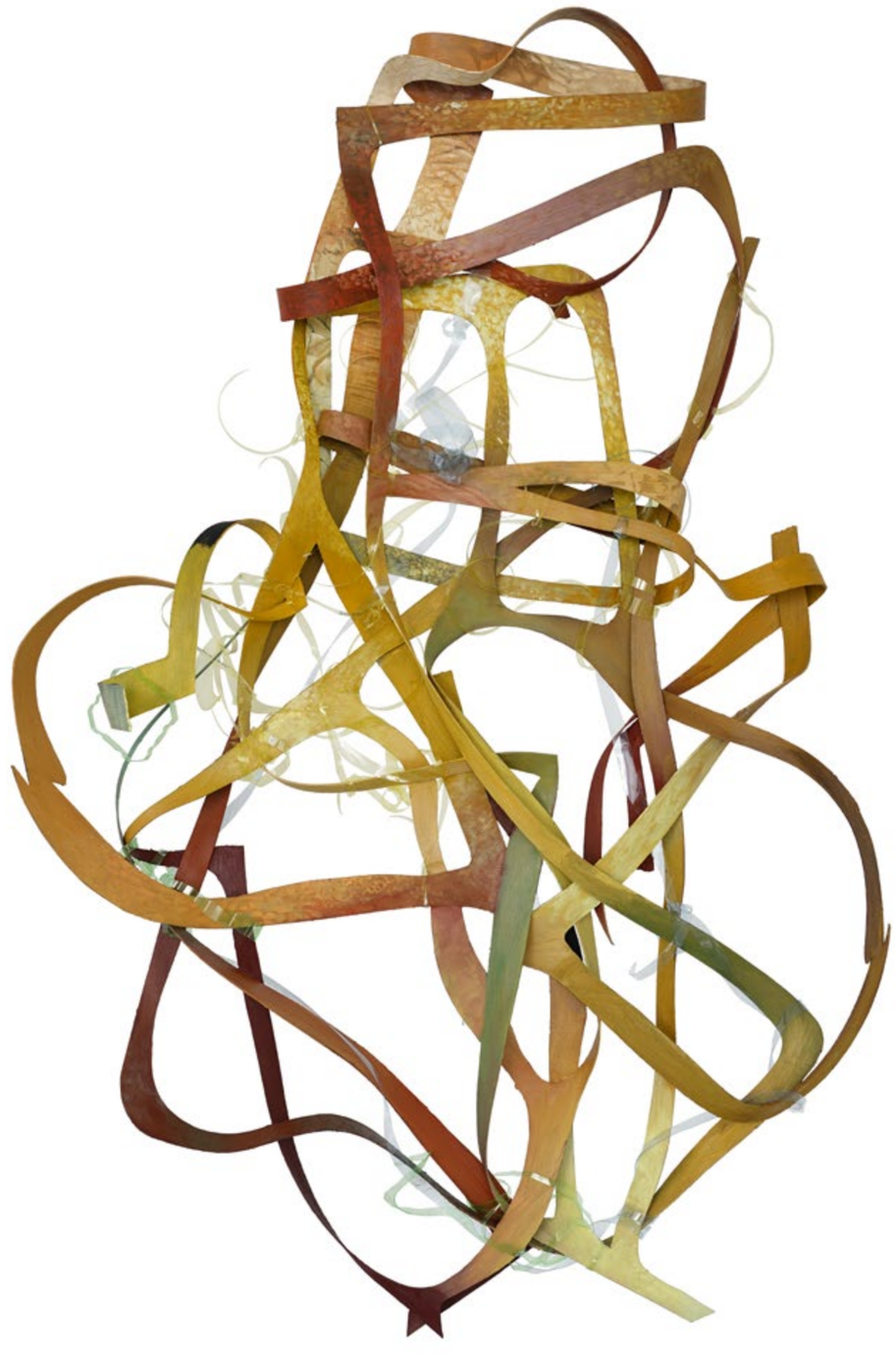
Licheń 14, 2017
spray na płótnie, 130 × 95 cm
Licheń 14, 2017
spray on canvas, 130 × 95 cm

Międzynarodowa ameba, 2018
technika mieszana, 85 × 71 × 19 cm
International Amoeba, 2018
mixed technique, 85 × 71 × 19 cm

Moment ścinający kołek, 2016
Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski,
Bank Pekao Project Room, Warszawa
Moment Cutting a Dowel, 2016
Zamek Ujazdowski Centre for Contemporary Art,
Bank Pekao Project Room, Warsaw, Poland

Czad, widok wystawy, 2017
Galeria Krynki, Krynki
Toxic Fumes, view of the exhibition, 2017
Krynki Gallery, Krynki, Poland

Kongo z cyklu *Szkielety pejzażu*, 2019
olej na tekturze, plastik, 109 × 71 × 17 cm
Congo from the *Skeletons of Landscape* series, 2019
oil on cardboard, plastic, 109 × 71 × 17 cm



Jezioro z cyklu *Szkielety pejzażu*, 2019
olej na tekturze, plastik, 110 × 70 × 8,5 cm
Lake from the *Skeletons of Landscape* series, 2019
oil on cardboard, plastic, 110 × 70 × 8.5 cm

Meduza z cyklu *Szkielety pejzażu*, 2019
olej na tekturze, plastik, 110 × 67 × 10 cm
Jellyfish from the *Skeletons of Landscape* series, 2019
oil on cardboard, plastic, 110 × 67 × 10 cm

Bartosz Kokosiński —a painter and an author of videos and installations in urban space. Born in 1984 in Siewierz. A graduate of the Painting Faculty of the Academy of Fine Arts in Kraków, where in 2009 he received a diploma in the Studio of Prof. Andrzej Bednarczyk and Prof. Witold Stelmachniewicz. A former member of the Kraków-based Silnia group.

www.bartoszkokosinski.com

INDIVIDUAL EXHIBITIONS:

2019
- Bye Bye Budapest!, 1111 Gallery, Budapest, Hungary

2017
- Toxic Fumes, Krynki Gallery, Krynki, Poland
- Pastel Blocks, Monopol Gallery, Warsaw, Poland
- Community of Images of Density, State Art Gallery, Sopot, Poland

2016
- Moment Cutting a Dowel, Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art, Bank Pekao Project Room, Warsaw, Poland
- Clash, BWA Gallery, Gorzów Wielkopolski, Poland
- Dysfunctional Matter, Knoll Gallery Budapest, Budapest, Hungary
- Dysfunctional Matter, Knoll Gallery Vienna, Vienna, Austria

2015
- Nothing is Real, Yet all is Possible, Water Tower Gallery, Konin, Poland
- Thermocolourisation, Lubelska 30/32 U-42, Warsaw, Poland
- Vapours, ABC Gallery, Poznań, Poland

2014
- Crack, Knoll Gallery Budapest, Budapest, Hungary
- Crack, Knoll Gallery Vienna, Vienna, Austria

2013
- Perverse Faeces of Thoughts (Thomas Bernhard), Promocyjna Gallery, Warsaw, Poland
- Paintings Devouring Reality, Club of Polish Losers, Berlin, Germany
- Fever, ABC Gallery, Poznań, Poland

2012
- Uncontrolled Content, Young Art Forum, Lublin, Poland
- (Dis)order of Things, Bunkier Sztuki Gallery of Contemporary Art, Kraków, Poland

2011
- Some Pictures Don't Want to be Painted, BWA Contemporary Art Gallery, Katowice, Poland
- (no) body (no) soul (no) art, Small Gallery, Słupsk, Poland

2010
- In Form, Sztygarka Municipal Museum, Dąbrowa Górnicza, Poland
- At the Beginning – the End, Nova Gallery, Kraków, Poland

2007
- Embarrassed to Repeat, Nova Gallery, Kraków

GROUP EXHIBITIONS:

2019
- My Name Is Red, State Art Gallery, Sopot, Poland
- Black Bile, Small Gallery, Słupsk, Poland
- Touch the Art, Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art, Warsaw, Poland
- Summer in the City, Monopol Gallery, Warsaw, Poland
- Nature in Art, MOCAK Museum of Contemporary Art, Kraków, Poland

2018
- How Cybis?, Gallery of the Museum of Opole Silesia, Opole, Poland
- Life is a Backyard, 13. INSPIRATIONS festival, TRAFO Centre for Contemporary Art, Szczecin, Poland
- Sudden Death of a Hero, KUBIK art space, Budapest, Hungary
- Works of Indifference, exhibition with Andrzej Szewczyk, City Art Gallery of Kalisz, Kalisz, Poland
- The Air and Other Things We Need to Live, BWA Bielska Gallery, Bielsko-Biała, Poland
- 100 Years of Polish Sculpture, Art Museum Riga Bourse, Riga, Latvia

2017
- What with this Abstraction?, Stefan Gierowski Foundation, Warsaw, Poland
- Kunstwerk Leben, Centre for Persecuted Arts, Solingen, Germany
- The Wonder Years, Kokosiński / Matyszewski, Biała Gallery, Lublin, Poland
- #library, Zamek Culture Centre, Poznań, Poland

2016
- Home at Last: the Polish House During the Transition, 8th edition of Warsaw Under Construction, old printing house, Nowogrodzka 84/86, Warsaw, Poland
- In Search of Freedom. Polish Contemporary Painting, National Museum, Kiev, Ukraine
- Medicine in Art, MOCAK Museum of Contemporary Art, Kraków, Poland

2015
- Two Sticks, Think Tank lab Triennale, International Festival of Contemporary Drawing, Museum of Architecture, Wrocław, Poland
- 42nd Painting Biennale "Bielska Jesień 2015", BWA Bielska Gallery, Bielsko-Biała, Poland
- No More Objects for the Picture, Monopol Gallery, Warsaw, Poland
- Power of Abstraction, Museum of Contemporary Art, Minsk, Belarus
- Szaberland, exhibition in the review of art Survival13, Riot Squads Police Barracks, Wrocław, Poland
- The Hideout, Labyrinth Gallery, Lublin, Poland
- Do(not) Touch! Haptic Aspects of Polish Art after 1945, Centre of Contemporary Art, Toruń, Poland
- Open Collection, National Museum — Museum of Contemporary Art, Szczecin, Poland
- Still in Motion, E.M. Galerie, Drachten, Netherlands

2014
- The Limits of Painting — as part of a series of shows: Artefacts, BWA Gallery of Contemporary Art, Przemyśl, Poland
- Self-Love, or Artists Love Themselves, State Art Gallery, Sopot, Poland
- Czech Pope, MeetFactory Gallery, Prague, Czech Republic
- Against the Manual, Gallery of Contemporary Art, Opole, Poland
- Tomek Baran, Bartosz Kokosiński, Monika Smyła, allerArt, Bludenz, Austria

2013
- 41st Biennale of Painting "Bielska Jesień 2014", BWA Bielska Gallery, Bielsko-Biała, Poland
- Damage Has Been Done, Kokosiński / Juszkiewicz, EL Gallery, Elbląg, Poland
- Head Above Water, Kokosiński / Juszkiewicz, Current Art Zone, Szczecin, Poland
- First Teeth, BWA Contemporary Art Gallery, Katowice, Poland

2012
- Curators' Network, project with Ewa Juszkiewicz, MOCAK, Kraków, Poland
- Painting About Paintings – Roman Siwulak, Paintings about Painting – Bartosz Kokosiński, Painting Gallery of the Academy of Fine Arts, Kraków, Poland

2011
- 3rd Festival of Young Art "Przeciąg", Zachęta Contemporary Art Association, Szczecin, Poland
- 10th Geppert Competition, BWA Vanguard, Wrocław, Poland
- 6th Triennale of Young Artists in the Polish Sculpture Centre, Orońsko, Poland
- 6th Biennale of Young Art "Rybie Oko", Small Gallery, Słupsk, Poland
- Kinderspiele, Culture Tank, Kraków, Poland

2008
- blankly, perfect summer, VertexList, New York, USA

2007
- Jeune Création Européenne, Montrouge, France

2006
- Exhibition of paintings at the Academy of Fine Arts in Kraków, Kunststation Kleinsassen, Germany

ACCOMPLISHMENTS:

2019
- Visegrad Fund grant, Bratislava, Slovakia
- Young Poland Scholarship, Warsaw, Poland
- Scholarship from the Fund for the Promotion of Creativity, Polish Society of Authors and Composers, Warsaw, Poland

2018
- 1st position in the ranking of young Polish artists "Compass of Young Art", Warsaw, Poland

2017
- 1st position in the ranking of young Polish artists "Compass of Young Art", Warsaw, Poland

2016
- 1st position in the ranking of young Polish artists "Compass of Young Art", Warsaw, Poland

2015
- Honourable mention in the 42nd Biennale of Painting "Bielska Jesień 2015", Bielsko-Biała, Poland
- Scholarship of the Minister of Culture and National Heritage, Warsaw, Poland
- Art Scholarship of the Capital City of Warsaw, Warsaw, Poland

2014
- 1st position ex aequo with Ewa Juszkiewicz in the ranking of young Polish artists "Compass of Young Art", Warsaw, Poland

2013
- Award of the Marshal of the Silesian province for young artists, Katowice, Poland
- 41st Biennale of Painting "Bielska Jesień 2013", Bielsko-Biała, Poland:
  – honourable mention
  – honourable mention of the ARTLUK editors
  – honourable mention of the EXIT art quarterly
  – honourable mention of the OBIEG editors
- Honourable mention in the 1st International Modessqe Painting Competition, Warsaw, Poland
- Honourable mention in the 9th Triennale of Small Paintings, Wozownia, Toruń, Poland

2012
- Scholarship of the Marshal of the Silesian province, Katowice, Poland
- Scholarship of the Minister of Culture and National Heritage, Warsaw, Poland

2010
- Award of the EXIT Art Quarterly in the Promotions competition, Art Gallery, Legnica, Poland

2009
- Research scholarship of the Royal Capital City of Kraków, Kraków, Poland

2001–2009
- Scholarship of the City Council, Dąbrowa Górnicza, Poland

2007
- Sapere Auso Scholarship, Kraków, Poland
- Scholarship of the Minister of Culture and National Heritage, Warsaw, Poland

2006
- Elisabeth Greenshields Foundation Award, Montreal, Canada

2002
- Prime Minister's Scholarship, Warsaw, Poland
- Scholarship of the Minister of Culture, Warsaw, Poland

RESIDENCES:

2019
- Bartok Quarter/ Eleven Blokk Art Foundation, Budapest, Hungary

2016
- MeetFactory, Prague, Czech Republic

OTHER ACTIVITIES:

2018
- Portals, temporary exhibition in urban space, New Space of Art Foundation, Busko-Zdrój, Poland

2014
- Competition video Litany during the IN OUT Festival, Centre for Contemporary Art Laznia, Gdańsk, Poland
- Up, metamatic:taf, Athens, Thessalonica, Greece
- Dangerous Forms, SOON_11, Spectra Art Space, Starak Family Foundation, Warsaw, Poland

2007
- participant in the 1st International Intermedia Festival and Workshop, MODEM, Debrecen, Hungary

WORKS IN COLLECTIONS:

- National Museum, Gdańsk, Poland
- Centre of Polish Sculpture, Orońsko, Poland
- Bunkier Sztuki Gallery of Contemporary Art, Kraków, Poland
- State Art Gallery, Sopot, Poland
- ABC Gallery – Visual Park, Poznań, Poland
- New Space of Art Foundation, Kielce, Poland
- BWA Bielska Gallery, Bielsko-Biała, Poland
- Regional Collection of the Zachęta Contemporary Art Association, Szczecin, Poland

Bartosz Kokosiński — malarz i twórca instalacji malarskich oraz wideo. Urodził się w 1984 roku w Siewierzu. Ukończył studia na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, gdzie w 2009 r. uzyskał dyplom w pracowni prof. Andrzeja Bednarczyka i prof. Witolda Stelmachniewicza. Należał do krakowskiej grupy Silnia.

www.bartoszkokosinski.com

WYSTAWY INDYWIDUALNE:

2019
- Bye Bye Budapest!, Galeria 1111, Budapeszt, Węgry

2017
- Czad, Galeria Krynki, Krynki
- Pastelowy osiedlowy, Galeria Monopol, Warszawa
- Wspólnota wyobrażeń o gęstości, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot

2016
- Moment ścinający kołek, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Bank Pekao Project Room, Warszawa
- Zgrzyt, Galeria BWA, Gorzów Wielkopolski
- Materia dysfunkcyjna, Knoll Gallery Budapest, Budapeszt, Węgry
- Materia dysfunkcyjna, Knoll Gallery Vienna, Wiedeń, Austria

2015
- Nic nie jest prawdziwe, ale wszystko możliwe, Galeria Wieża Ciśnień, Konin
- Termokoloryzacja, Lubelska 30/32 U-42, Warszawa
- Opary, ABC Gallery, Poznań

2014
- Pęknięcie, Knoll Gallery Budapest, Budapeszt, Węgry
- Pęknięcie, Knoll Gallery Vienna, Wiedeń, Austria

2013
- Perwersyjne odchody myśli (Thomas Bernhard), Galeria Promocyjna, Warszawa
- Obrazy pożerające rzeczywistość, Klub Polskich Nieudaczników, Berlin, Niemcy
- Gorączka, ABC Gallery, Poznań

2012
- Niekontrolowane treści, Młode Forum Sztuki, Lublin
- (Nie)porządek rzeczy, Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków

2011
- Niektóre obrazy nie chcą być namalowane, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice
- (no) body (no) soul (no) art, Galeria Kameralna, Słupsk

2010
- W formie, Muzeum Miejskie Sztygarka, Dąbrowa Górnicza
- Na początek – koniec, Galeria Nova, Kraków

2007
- Wstyd przed powtórzeniem, Galeria Nova, Kraków

WYSTAWY ZBIOROWE:

2019
- Nazywam się Czerwień, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot
- Czarna żółć, Galeria Kameralna, Słupsk
- Dotknij sztuki, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa
- Lato w mieście, Galeria Monopol, Warszawa
- Natura w sztuce, Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK, Kraków

2018
- Jak Cybis?, Galeria Muzeum Śląska Opolskiego, Opole
- Życie jest podwórkiem, w ramach festiwalu 13.inSPIRACJE, TRAFO Trafostacja Sztuki, Szczecin
- Nagła śmierć głównego bohatera, KUBIK art space, Budapeszt, Węgry
- Prace obojętne, wystawa z Andrzejem Szewczykiem, Galeria Sztuki im. Jana Tarasina, Kalisz
- Powietrze i inne rzeczy potrzebne nam do życia, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała
- Kunszt. 100 lat polskiej rzeźby, Muzeum Sztuki Bourse, Ryga, Łotwa

2017
- Co z tą abstrakcją?, Fundacja Stefana Gierowskiego, Warszawa
- Kunstwerk Leben, Center for Persecuted Arts, Solingen, Niemcy
- Cudowne lata, Kokosiński / Matyszewski, Galeria Biała, Lublin
- #biblioteka, Centrum Kultury Zamek, Poznań

2016
- Wreszcie we własnym domu. Dom polski w transformacji, 8. edycja festiwalu Warszawa w Budowie, budynek dawnej drukarni, ul. Nowogrodzka 84/86, Warszawa
- Poszukując wolności. Polskie malarstwo współczesne, Muzeum Narodowe, Kijów, Ukraina
- Medycyna w sztuce, Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK, Kraków

2015
- Two Sticks, Think Tank lab Trienniale, Międzynarodowy Festiwal Rysunku Współczesnego, Muzeum Architektury, Wrocław
- 42. Biennale Malarstwa „Bielska Jesień 2015", Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała
- Obiektów dla Obrazu już nie ma, Galeria Monopol, Warszawa
- Potęga abstrakcji, Muzeum Sztuki Współczesnej, Mińsk, Białoruś
- Szaberland, wystawa w ramach przeglądu sztuki „Survival13", Koszary Oddziałów Prewencji Policji, Wrocław
- Kryjówka, Galeria Labirynt, Lublin
- (Nie) dotykaj! Haptyczne aspekty sztuki polskiej po 1945 roku, CSW Znaki Czasu, Toruń
- Otwarta kolekcja, Muzeum Narodowe — Muzeum Sztuki Współczesnej, Szczecin
- Wciąż w ruchu, Galeria E.M., Drachten, Holandia

2014
- Granice malarstwa, w ramach cyklu wystaw „Artefakty", Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Przemyśl
- Miłość własna. Czyli artyści kochają siebie, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot
- Czeski Papież, Galeria MeetFactory, Praga, Czechy
- Niezgodnie z instrukcją, Galeria Sztuki Współczesnej, Opole
- Tomek Baran, Bartosz Kokosiński, Monika Smyła, allerArt, Bludenz, Austria

2013
- 41. Biennale Malarstwa „Bielska Jesień 2013", Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała
- Damage has been done, Kokosiński / Juszkiewicz, Galeria EL, Elbląg
- Urwanie głowy, Kokosiński / Juszkiewicz, Zona Sztuki Aktualnej, Szczecin
- Mleczne zęby, BWA, Katowice

2012
- Curators Network, projekt z Ewą Juszkiewicz, Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK, Kraków
- Malarstwo o obrazach – Roman Siwulak, Obrazy o malarstwie – Bartosz Kokosiński, Galeria Malarstwa ASP, Kraków

2011
- 3. Festiwal Sztuki Młodych „Przeciąg", Zachęta Sztuki Współczesnej, Szczecin
- 10. Konkurs Gepperta, BWA Awangarda, Wrocław
- 6. Triennale Młodych w Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko
- 6. Biennale Młodych „Rybie Oko 6", Galeria Kameralna, Słupsk
- Kinderspiele, Zbiornik Kultury, Kraków

2008
- blankly, perfect summer, VertexList, Nowy York, USA

2007
- Jeune Création Européenne, Montrouge, Francja

2006
- Wystawa malarstwa z Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, Kunststation Kleinsassen, Niemcy

OSIĄGNIĘCIA ARTYSTYCZNE:

2019
- Grant Funduszu Wyszehradzkiego, Bratysława, Słowacja
- Stypendium Młoda Polska, Warszawa
- Stypendium z Funduszu Popierania Twórczości, Stowarzyszenie Autorów ZAiKS, Warszawa

2018
- 1. miejsce w rankingu młodych polskich artystów „Kompas Młodej Sztuki", Warszawa

2017
- 1. miejsce w rankingu młodych polskich artystów „Kompas Młodej Sztuki", Warszawa

2016
- 1. miejsce w rankingu młodych polskich artystów „Kompas Młodej Sztuki", Warszawa

2015
- Wyróżnienie regulaminowe w 42. Biennale Malarstwa „Bielska Jesień 2015", Bielsko-Biała
- Stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Warszawa
- Stypendium Artystyczne Miasta Stołecznego Warszawy, Warszawa

2014
- 1. miejsce ex aequo z Ewą Juszkiewicz w rankingu młodych polskich artystów „Kompas Młodej Sztuki", Warszawa

2013
- Nagroda Marszałka Województwa Śląskiego dla młodych twórców, Katowice
- 41. Biennale Malarstwa „Bielska Jesień 2013", Bielsko-Biała:
  - wyróżnienie regulaminowe
  - wyróżnienie redakcji „ARTLUK"
  - wyróżnienie redakcji kwartalnika „EXIT"
  - wyróżnienie redakcji portalu „OBIEG"
- Wyróżnienie w I Międzynarodowym Konkursie Malarskim „Modessqe", Warszawa
- Wyróżnienie w 9. Triennale „Małych Form Malarskich", Wozownia, Toruń

2012
- Stypendium Marszałka Województwa Śląskiego, Katowice
- Stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Warszawa

2010
- Nagroda Kwartalnika Artystycznego EXIT w konkursie „Promocje", Galeria Sztuki, Legnica

2009
- Stypendium Naukowe Stołecznego Królewskiego Miasta Krakowa, Kraków

2001–2009
- Stypendium Rady Miasta, Dąbrowa Górnicza

2007
- Stypendium Sapere Auso, Kraków
- Stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Warszawa

2006
- Nagroda Fundacji Elizabeth Greenshields, Montreal, Kanada

2002
- Stypendium Prezesa Rady Ministrów, Warszawa
- Stypendium Ministra Kultury, Warszawa

REZYDENCJE:

2019
- Bartok Quarter / Fundacja Artystyczna Eleven Blokk, Budapeszt, Węgry

2016
- MeetFactory, Praga, Czechy

INNE DZIAŁANIA:

2018
- Portale, wystawa czasowa w przestrzeni miejskiej, Fundacja Nowa Przestrzeń Sztuki, Busko-Zdrój

2014
- Litania, Festiwal IN OUT, Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, Gdańsk
- Up, metamatic:taf, Ateny, Saloniki, Grecja
- Niebezpieczne formy, SOON_ 11, Fundacja Rodziny Staraków, Spectra Art Space, Warszawa

2007
- Udział w 1st International Intermedia Festiwal and Workshop, Debreczyn, Węgry

PRACE W KOLEKCJACH:

- Muzeum Narodowe, Gdańsk
- Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko
- Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków
- Państwowa Galeria Sztuki, Sopot
- ABC Gallery – Visual Park, Poznań
- Fundacja Nowa Przestrzeń Sztuki, Kielce
- Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała
- Kolekcja Regionalna Zachęty Sztuki Współczesnej, Szczecin

MŁODA POLSKA

Katalog powstał dzięki stypendium, które Bartosz Kokosiński otrzymał w Programie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego Młoda Polska w 2019 roku.

The catalogue created thanks to the scholarship received by Bartosz Kokosiński under the Programme of the Minister of Culture and National Heritage of Young Poland in 2019.

Bartosz Kokosiński
www.bartoszkokosinski.com

Publisher
Monopol Foundation
ul. Marszałkowska 34/50
00-554 Warsaw, Poland
www.galeriamonopol.pl

Co-Editor
BWA Contemporary
Art Gallery
al. Korfantego 6
40-004 Katowice, Poland
www.bwa.katowice.pl

Proofreading and editing
Polish: Martyna Miernecka
English: Aleksandra Piasecka

Translation
Aleksandra Piasecka:
- INTRODUCTION
- THE END OF PAINTING
  Wojciech Gilewicz
- METHOD OF WORK AS AN ALGORITHM OF THE ARTIST
  Tymek Borowski
- COLOUR
  Irmina Staś
- COLLECTION, UTILISED
  Robert Kuśmirowski
- FOUND OBJECTS
  Marta Antoniak
- EXCESS
  Konrad Maciejewicz
- ABSENCE
  Tomek Baran
- IDENTIFICATION WITH A PICTURE
  Łukasz Korolkiewicz
- SPIRITUALITY
  Krzysztof Gliszczyński
- SCRAPING WITH PICTURES
  A conversation between Maria Rubersz and Bartosz Kokosiński

Karolina Banach:
- DISGUSTING DISEASES
  Grzegorz Sztwiertnia
- PERMUTATIONS
  Tomasz Ciecierski
- ACCIDENT
  Basia Bańda
- STRUCTURE
  Przemek Matecki
- SUBJECT
  Jadwiga Sawicka

Photographs
Bartosz Górka
(p. 140)
Adam Gut
(pp. 104–105, 150)
Bartosz Kokosiński
(cover, pp. 43–57, 60–103, 106–139, 142–148)
Grzegorz Mart
(p. 59)
Maria Rubersz
(pp. 10, 16)
Archives of the Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art
(p. 140)

Cover photo
Bartosz Kokosiński, *Painting Devouring a Battle Scene*, 2014, wood, canvas, collection of militaria, 220 × 160 × 48 cm

Design and typesetting
Krzysztof Bielecki

Printing and binding
Chromapress

Number of copies
400

Catalogue has been printed on
Munken Lynx 130 g/m²
Novatech Matt 150 g/m²
Alaska 200 g/m²

© Bartosz Kokosiński, Monopol Foundation, Authors
Warsaw 2019

ISBN 978-83-942483-2-1

The catalogue created thanks to the scholarship received by Bartosz Kokosiński under the Programme of the Minister of Culture and National Heritage of Young Poland in 2019.