Chrobotanie obrazami

Rozmowa Marii Rubersz z Bartoszem Kokosińskim

Maria Rubersz: 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*.

Bartosz Kokosiński: 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.

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

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.

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

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.

Brakowało Ci „majsterkowania”?

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.

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?

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.

Czy szukałeś jakiegoś sposobu na porządkowanie sztuki?

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.

To też bardzo egalitarne podejście.

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.

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

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.

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

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 naprężа, 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.

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

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.

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

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.

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

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.

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.

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.

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".

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.

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

U Białoszewskiego są takie słowa twarde, chroboczące 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?

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

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.

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

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.

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.

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.

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

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.

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

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!

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

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.

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.

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).

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

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.

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.

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