

## Między wątpliwością, ambiwalencją i melancholią

„Stoję w budce telefonicznej, po końcu świata. Mogę wykonać tyle telefonów, ile tylko zechcę, bez żadnych ograniczeń. Nie wiadomo czy inne osoby przeżyły, czy też moje telefony to monolog wariata. Czasem rozmowa się urywa, jakby ktoś rzucił słuchawkę, czasem się przedłuża, jakby ktoś wysłuchiwał mnie z pełnym poczuciem winy zainteresowaniem. Nie istnieje dzień ani noc; sytuacja ta nie może mieć końca.”

Michael Houellebecq, *Możliwość wyspy*

Twórczość Bartosza Kokosińskiego charakteryzują próby przekroczenia potocznie rozumianych konwencji plastycznych kojarzonych z malarskim warsztatem, przy jednoczesnym odwoływaniu się do dokonań twórców XX wieku. W pracach (z cyklu: „Szumy”) można się doszukać wpływu myśli suprematystów, z eliminacją wszystkich symbolicznych i narracyjnych treści, jak i poszukiwań Romana Opalki czy Ad Reinhardt’a. Obrazy mają unikać odniesień do otaczającej rzeczywistości. Tak, by znów przywołać z przeszłości „czysty język malarstwa” precedzony jednak, przez współczesny cyfrowy świat. Wczesne prace, częściej monochromatyczne, bardziej digitalne w wyrazie, niczym ekrany, w formie foliacji, wyrażają niejednoznaczność tekstury. Mają koncentrować uwagę, przedstawiając minimalistyczny przekaz wymagający od widza bardziej wczucia się w nastrój, odwołania się do wyobraźni, niż przejrzystego przekazu wizualnego. I zapowiedź symultanicznie powstającego zestawu prac, w którym jak stwierdził: czerń manifestuje brak lub nadmiar przedstawięń doprowadzający do ciemnej masy farny. Kolor poważny, sugerujący „profesjonalizm” jak i świadczący o depresji lub braku witamin.

Kolejne obrazy zawierały pierwsze oznaki deformacji, pęknięć, zgięć, wypiętrzeń z powiększoną fakturą starych obrazów, z którym czas nie obszedł się łaskawie. „Obrazy zwęglone”, niczym fragmenty zastygłej organicznej materii, co oczywiste biorąc pod uwagę, że autor pochodzi z Zagłębia, „Obrazy śnieżne”, „Skóry” stanowiły laboratorium i jednocześnie poligon, na którym sprawdzano jak wiele obraz jest w stanie znieść, aby przeżyć. Co go nie zabiło, to miało go wzmocnić. W ten sposób pojawiły się prace, w których zatrzymanie się tylko na oglądzie pierwszej warstwy, oznaczało klęskę. Ponowne postawienie problemu płytkiej głębi (*shallow depth*), staje się istotą działań malarskich. Nie zapominając, że jest to też uwertura do stworzenia obrazów, których zadaniem będzie pochłonać kawałki rzeczywistości.

Ten najbardziej znany cykl obrazów-objektów, „Obrazy pożerające rzeczywistość”, który stanowi syntezę wszystkich inspiracji artysty. W nich bowiem znajdziemy nawiązanie do nurtu sztuki strukturalnej i malarstwa materii (wynikającym z dokonań sztuki informel), a nawet postawy bliskiej nurtowi *arte povera*. Fakt ukorzenia się w tych obszarach pozwala twórcy na nieograniczone możliwości pod względem stosowanych formalnych środków wyrazu, by na tyle, na ile

to dziś możliwe, zrywać z „tradycją malarską”. Widoczny jest tu wpływ sur-**real**-izujących obiektów z „przedmiotów znalezionych” Władysława Hasióra, Kantorowskie odwołania się do „przedmiotu niższej rangi”. Znajdujemy tutaj nawiązania do „malarstwa szczelinowego” Aleksandra Kobzdeja, operowanie konotacjami związanymi z materiałem w duchu Magdaleny Abakanowicz, „poetykę bruku” Andrzeja Bielawskiego czy podobne rozwiązania, jakie w latach 60-tych stosował Krystian Zieliński.

Nie bez znaczenia wydają się tutaj dadaistyczne strategie *emballage*, *assemblage* (trójwymiarowych kolaży) z przedmiotów codziennego użytku, które co dziś dość powszechne, szybko z owego użytku wychodzą. Zbiorów bardzo pieczołowicie przez Kokosińskiego wyszukiwanych na jarmarkach, rzeczy „moralnie zużytych”, następnie przygotowywanych do ostatniej wieczerzy przez obraz. Warto też przypomnieć Kurta Schwitersa z jego *Merz* (od niemieckiego słowa oznaczającego handel), *combine paintings* Roberta Rauschenberga, czy to co najbardziej oczywiste *ready mades* Marcela Dechumpa. Z ich dokonaniem mierzy się więc Bartosz Kokosiński. Z tej konfrontacji wynika również rodzaj pielgrzymki twórczej, tworząc w ten sposób obrazy i obrazowania, aby znaleźć osobisty język. Odbiorcy są świadkami tej wędrówki, zwrotów wizualnych i ikonicznych. Widzowie mogą doświadczyć, nie tylko obrazu samego w sobie, ale także ich osadzenia w myśli, nastroju jak również porzucenia jednej formy, na rzecz innej. W ich nomadycznej, niespokojnej, fascynującej naturze i jednym wspólnym wyrazie odnajduję ogromną siłę. W nich razem wziętych widać, że Kokosiński sięga do bardzo współczesnych praktyk: hybrydycznych, transgresyjnych, sztuki remiksu i remediacji, tworząc własne wizualne fenomeny.

Przy częstym stawianiu na walory estetyczne, takie jak bogactwo fakturowe, kolorystyczne prace najczęściej łamane są kompozycyjnym pęknięciem i przy użyciu nieoczywistych składników stawiają na konfrontację materii z materią. Stają się nieprzewidywalne, niepohamowane i na swój własny sposób gwałtowne, mimo nieruchomości. Odwołują się do przeszłości obrazu, jak i do całej kultury materialno-symbolicznej. Obraz sprowadza się nie tylko do tego, co w nim się znalazło, ale też do tego co poza nim, dokąd zaprowadzi nas własna wyobraźnia. Wzajemne relacje wszystkich elementów, metamorficzne struktury odsyłają nas w stronę obrazowania. Prezentują fizjologię obrazów, ich wewnętrzny charakter, będący tak efektowny, jak i rozczarowujący. Temperament witalny i zarazem pełen zrezygnowania. Tajemnica nie zostaje ujawniona, tylko powtórnie zakamufLOWANA. Nie ma informacji, tylko jej nieporadny zapis. Prace odsyłają do samych siebie, do szczątków pozostałych po prawdziwym fragmencie rzeczywistości. Odpady świata, który utracił swoją harmonię i jednolitość. Przestrzeni, po której pozostało zwątpienie, tęsknota i melancholia. Obrazy z wybujałą wewnętrżnością, maską fasady, zarazem towarzyskie, jak i pełne rezerwy.

Ostatnie prace inspirowane ideą ocieplanych styropianem bloków, poddane zostają geometrycznemu porządkowi i dają wyraz równowagi termodynamicznej,

która uzasadnia milczenie, tak twórcy, jak i odbiorcy. Wszystkie prace łączy efekt dwuznaczności, wątpliwości i melancholii. Może jednak metafora obrazu pożerającego fragmenty świata, to coś więcej niż tylko efektowna językowa konstrukcja? Może obraz już nie gwarantuje sensu, tylko jest sceną, na której rozgrywa się wizualny spektakl. Sceną z powtórzonymi plastycznymi znakami, pozostającymi w relacji uwodzenia widza, nie dbając o nic więcej. Pozostaje tylko wizualne pandemonium, fanatyzm obrazu, obrazowania i ich absolutystyczny pożar znaczenia. Odurzająca plastyczna euforia, której nie chcemy zamienić na nic innego, bojąc się zobaczyć obojętną wieczność.

Na wystawie „Nic nie jest prawdziwe, ale wszystko możliwe”<sup>1</sup> jest też jedna praca video. Dokamerowy performance „Litania” z 2013 roku. Malarz gniecie na nim czarne kartki papieru, monotonnie formułując szereg twierdzeń, m.in. o tym, że robi w kółko to samo, że się powtarza, że robi prace takie jak Angela de la Cruz, takie jak Rafał Bujnowski. Czeka na natchnienie, którego nie czuje, na objawienie, którego nie zna, na wystawę, na reakcję, na zainteresowanie, na pomysł, na galerię, której nie ma, na galerię, która nie chce pokazać jego obrazów i na cud. Zamiast tego otrzymuje nic nie warte wyróżnienia i udział w marnych konkursach. I nawet nie może być jak Robert Rauschenberg, ponieważ jest za chudy. Ta praca moim zdaniem stanowi istotny „przypis” do całości ekspozycji, stawiając ważne pytania oraz sygnalizując ważne problemy, z jakimi muszą zmagać się dziś twórcy, system i rynek sztuki współczesnej. Mamy tu pytania o status malarstwa, negacje uprzedmiotawiania obrazu i twórcy. „Litania” jest próbą wciągnięcia widza w grę, w pytania o miejsce artysty i sztuki we współczesnym świecie. W pewnym sensie przywołując niektóre tropy francuskiego filozofa kultury Jeana Baudrillarda w eseju o „Spisku sztuki”, który twierdził, że „Sztuka posługująca się zarówno własnym zniknięciem jak zanikiem swego przedmiotu, była jeszcze czymś wielkim – dziełem. Czy jest nim jednak sztuka zabawiająca się nieustannym *recyklingiem*, dokonująca grabieży rzeczywistości? Przytłaczająca większość sztuki temu się właśnie oddaje - sztuka zajmuje się przywłaszczaniem banalności, odpadów, miernoty jako wartości i jako ideologii”<sup>2</sup>. Jego zdaniem bardzo wiele artystycznych kreacji jest jałowymi afektami zagospodarowanymi przez biznes sztuki, cynicznie wykorzystywanych w celach pozaartystycznych. A żal i resentyment stanowią w istocie ostatni z etapów sztuki.

Świadomość tworzenia sztuki w kulturze wyczerpania, gdzie wybór pozostaje między strategią cytacji świadomej i nieuświadomianej, napędzanej ironicznymi praktykami. W takiej sytuacji twórca zostaje zaszczyty przeszłymi dokonaniem innych artystów. Sięgnięcie po takie strategie jak u Kokosińskiego, można uznać to za rodzaj kontestacji wobec skostnienia społecznego kultury i nasycenie sztuki powierzchownością i hipokryzją. Za niezgodę na osuwanie się sztuki w obszar spektaklu, na zajmowanie się przez nią doraźnością, uleganiu modom czy zajmowaniu pozycji publicystyczno-dekoracyjnych. Za nieuznawanie traktowania twórców, jak

---

<sup>1</sup> tytuł zaczerpnięty został z książki „Jądro dziwności” Petera Pomeransev’a, Wydawnictwo Czarne, Warszawa 2015

<sup>2</sup> J. Baudrillard, *Spisek sztuki, Sic!*, Warszawa 2006, s.79

rynkowych dostawców obrazów, mających charakter symulacyjny. Na nie zgadzanie się, aby działać według katalogu pojęć wynikając z logiki uwodzenia, jak arbitralność reguł gry, bezcelowość, ironia, rytualizacja i tajemniczość. Poddawanie w wątpliwość dynamiki uwodzenia z jej absurdalnością celu albo inaczej, z jej celem wiecznego nienasyceńca. Absolutnego niespełnienia. Na opieraniu się atrybutom tej świętej gry pozorów, takim jak ironia, sztuczność i makijaż. Obietnicy wiecznie zasłoniętej tajemnicy, która musi być nieustannie podsycana. Bo w końcu kwintesencja uwodzenia, to obietnica niemal wszystkiego. „Czym jest uwodzenie? (...) Zapadaniem w bezmiar pozorów, za którymi nie ma nic poza samym uwodzeniem. Uwodzenie jest grą bez żadnej transcendencji, spłaszczeniem, zamaskowaniem rozpaczy.”<sup>3</sup>

W sytuacji podwójnej sztuczności, w ramach której skazujemy się na to, że obraz może cytować już tylko inny obraz, jednocześnie czyniąc z takiego zapożyczenia własne tworzywo, gdy metodologiczną zasadą stał się cytat, wszystko dzieje się bez konsekwencji, na tle obojętności (indyferencji). Nadmierny przerost sensu, oznacza w istocie jego brak. Nie jesteśmy już w fazie totalnej alienacji, jak sugerował Debord, ale w ekstazie komunikacji. Osiągnęliśmy stan ekstazy, w którym symulacja jest ekstazą **realnego**. Ekstaza to „maniakalna obsesja rzeczywistości w czasach braku **realności**. Ekstaza mając do dyspozycji symulację sprawia, że prawda jest jeszcze bardziej prawdziwa, piękność jeszcze piękniejsza, a realność pornograficzna. Jeśli więc tak jest, to trudno mieć za złe pomysł pożarcia otaczającej (symulacji) rzeczywistości. Tym bardziej, gdy się zna słowa Hugo Balla, że „To, co ogólnie nazywa się rzeczywistością, jest mówiąc ściśle spienionym niczym”.

*Robert Brzęcki*

---

<sup>3</sup> M.P. Markowski, *Występek, Eseje o pisaniu i czytaniu, Sic!*, Warszawa 2001, s. 26