

Ocena rozprawy doktorskiej, dorobku artystycznego
mgr Piotra Korzeniowskiego
w związku z przewodem doktorskim
w dziedzinie – plastyka, w dyscyplinie artystycznej – malarstwo
wszczętym przez Radę Wydziału Malarstwa
Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie

Droga, którą podążał Piotr Korzeniowski na Akademię Sztuk Pięknych, a w konsekwencji do uprawiania sztuki, nie była zwyczajna. Rysował od zawsze, po pędzel sięgnął dopiero pod koniec szkoły średniej, a ukończył Technikum Mechaniczne w Krakowie.

Dwie bardzo istotne rzeczy wynikają z faktu uczenia się w szkole technicznej: dyscyplina i perfekcja rysunku / będące konsekwencją m.in. wykonywania rysunków technicznych / oraz brak pokus „artystowskich”, które często są przypadłością absolwentów liceów plastycznych.

Po maturze czterokrotnie podejmował starania o indeks na Wydziale Malarstwa / w międzyczasie rozpoczął studia na Wyższej Szkole Pedagogicznej, gdzie zaliczył 3 lata /.

Studia na Akademii, z wyjątkiem I roku, odbył w pracowni prof. Zbigniewa Grzybowskiemu uzyskując w 1997 roku dyplom z wyróżnieniem. Jeszcze jako student podjął obowiązki asystenta w pracowni prof. Sławomira Karpowicza. Od 2001 roku asystuje prof. Adamowi Wsiołkowskiemu. Na przełomie lat 1995/96 studiuje w Akademii der Bildenden Künste w Norymberdze w pracowni malarstwa, grafiki i obiektu pod kierunkiem prof. Rolf'a Günter'a Dienst'a.

Stosunkowo wcześniej zaczyna malować abstrakcyjnie, jednocześnie nie zaprzestając rysować z natury. Ów dualizm, któremu w dużym stopniu sprzyjał układ personalny w poszczególnych pracowniach w których studiował, jest cechą charakterystyczną jego pracy artystycznej do chwili obecnej. I tak, na I roku studiów prof. Leszek Misiak skłaniał do wnikliwego analizowania natury a jednocześnie asyst. Zbigniew Sałaj zachęcał do wychodzenia po za akademickie motywy i akademicki format B1. Z kolei, gdy prof. Z. Grzybowski skupiał swoją uwagę na stronie formalnej prac, mówił o tym „jak?”, jego asystent Andrzej Bednarczyk zabiegał, by student znał odpowiedź na pytanie „co i dlaczego?”. Również prof. Karpowicz nie widział problemu w tym, że student posługuje się inną konwencją malując a inną rysując. Dla niego ważne było, by być w zgodzie ze sobą i by nie zrywać kontaktu z naturą.

Wymieniając poszczególnych pedagogów daleki jestem od stwierdzenia, że osobowość artystyczna Piotra, wprost wynikała z kontaktu z nimi i z ich twórczością. Wystarczy zestawić prace doktoranta z ich dorobkiem artystycznym, by zauważyć jak są różne. Wyjątkiem jest tu osoba i twórczość Andrzeja Bednarczyka. Przyjaźń obu artystów, datująca się jeszcze z czasów poprzedzających studia, dzielone pasje – m.in. wspólne podróże i wędrowki po górach, w dużym stopniu zaważyła na wyborach młodszego z nich. Przy czym nie może tu być mowy o prostych zapożyczeniach. Warto przy okazji nadmienić o wspólnym przedsięwzięciu artystycznym z udziałem Witolda Stelmachniewicza, jakim był „TAUTORYT”: spotkanie artystów, teoretyków sztuki, psychologów w celu „stworzenia systemu porządkującego, na nowo przywracającego upadłą hierarchię wartości w kulturze” – to słowa Piotra Korzeniowskiego ze wstępu do projektowanego wydawnictwa mającego towarzyszyć wystawie i sympozjum. Utopijna idea nie przyniosła oczekiwanych skutków, ale świadczy o wspólnocie duchowej jej autorów.

Dorobek twórczy Piotra z lat 1997 – 2005 obejmuje kilkanaście cykli obrazów-reliefów, kilkanaście cykli fotograficznych / fotografie unikatowe /, rysunki, szkice, projekty graficzne. Zorganizował kilkanaście wystaw indywidualnych i uczestniczył w kilkudziesięciu wystawach zbiorowych. Wykaz wystaw informuje o prestiżowych miejscach i galeriach. Wrażenie robi lista nagród i wyróżnień.

Sięga po pióro, notując myśli, prowadząc dzienniki podróży, pisząc wiersze. Podkreślenia wymaga jego praca na rzecz wydziału i uczelni. Był komisarzem wystaw końcowo rocznych, uczestniczył w egzaminach wstępnych, protokołował posiedzenia Rady Wydziału, wykonywał dokumentację fotograficzną prac studentów. Bezpośredni przełożeni zwracają uwagę na pracowitość, odpowiedzialność doktoranta oraz znakomite przygotowanie do pracy pedagogicznej. Ze studentami chętnie dzieli się swoją rozległą wiedzą na temat autorskich technologii malarskich i na temat fotografii. Potrafi zaproponować w pracowni własne ćwiczenia, w których wykorzystuje doświadczenia wyniesione z pracy w różnych mediach.

Zbyt rozległa i złożona jest twórczość Piotra Korzeniowskiego by w ramach tej recenzji możliwa była / i konieczna / analiza całości. Dlatego swoją uwagę skoncentruję na wybranych zagadnieniach czy też wybranych motywach. Interpretując poszczególne cykle, mam problem z zakwalifikowaniem ich do określonej dyscypliny, co w czasach dominującego relatywizmu nie musi dziwić, ale stwarza pewien kłopot przy opisie. Doświadczenia formalne, techniczne, technologiczne autor przenosi z medium do medium; również pomiędzy cyklami realizowanymi w różnych technikach przepływają tematy, kształty, gesty. Stąd ich homogeniczna struktura.

Cechą charakterystyczną prac Piotra jest swoista graficzność i antymalarskość. Pisze o tym: „wiem, że to paradoksalne malować wbrew malarstwu, wbrew temu co potocznie uznane w malarstwie za istotne – to metoda rzec by można samobójcza dla malarza i malarstwa, na pierwszy rzut oka /... /”. Ma na myśli kolor / mocno ograniczony w jego pracach /, ma na myśli koherentność formalną prac / ciągle podważaną poprzez korzystanie z nie malarskich materiałów i obcych malarzom narzędzi, sięganie po nietypowe podobrazia /, ma na myśli przekraczanie dwuwymiarowej płaszczyzny obrazu / struktury reliefowe, multiplikowanie modułów /. Natomiast nie ma wątpliwości, że jest malarzem.

Twórczość ta usadowiona jest na dwóch filarach: rozumie i uczuciu / Ateny i Jeruzalem – powtarza Piotr za prof. Karpowiczem /. Znakomicie ilustruje to półka z książkami w pracowni doktoranta, gdzie pośród mnogości woluminów dwa wyróżniają się wielkością i objętością. Są to albumy Mondriana i Tapiés. Wszelkie analogie z abstrakcją geometryczną, konstruktywistami, podobnie jak abstrakcją liryczną, malarstwem materii są po trosze zasadne. Piotr wcale nie odżegnuje się od tradycji. Mówi: „proces ten zawsze odbywa się w odniesieniu do form istniejących – stanowiących dziedzictwo kulturowe. Jest ciągłym wysiłkiem konstruowania systemu porządkującego i hierarchizującego zastaną przestrzeń”.

Koegzystencja symbolicznych znaków i figur geometrycznych jak kwadrat czy trójkąt, głęboko zakotwiczonych w tradycji, mających archetypiczne konotacje, z biologicznymi materiami i śladami, które pozostawia ręka autora kierowana przypadkiem i intuicją, wyznacza osobisty, niepowtarzalny klimat prac, a jednocześnie umożliwia ich odczytanie.

Nie należy pomijać strony estetycznej kompozycji Piotra Korzeniowskiego. Niezależnie od złożonej, skomplikowanej niczym rebus strony formalnej i znaczeniowej, prace te są bardzo atrakcyjne wizualnie. Bogate gamy wyciszonych szarości, wysmakowane faktury kształtowane różnymi narzędziami, wysublimowany rysunek, wielowymiarowa przestrzeń, światło, ruch, sprawiają, że uwaga patrzącego koncentruje się często na warstwie zewnętrznej, co ma wpływ na ich percepcję. Autor ma tego świadomość, dystansując się do „ładności”. Powtarza: „wszystko co jest zbędne, nic nie mówi”. Ale czy zawsze potrafi przeciwstawić się pokusom?

Piotr maluje obrazy abstrakcyjne, nie mniej kontaktu z naturą nie tylko nie zrywa, ale wręcz coraz głębiej się nią zapada, pragnąc poprzez zbliżenie poznać uniwersalne, więc abstrakcyjne prawidła, które nią rządzą. Wyrusza niczym XIX wieczni badacze na wyprawy artystyczno-poznawcze. Obszarem penetracji są zarówno odległe historycznie i terytorialnie krainy jak i otoczenie najbliższe.

Przedmiotem analizy czyni ludzi, pejzaż, kulturę. Taka postawa sprawia, że nie angażuje się w komentowanie bieżących zjawisk społecznych, nie uczestniczy w dysputach politycznych, przeto odsuwa się od modnego obecnie, nośnego medialnie nurtu sztuki krytycznej. Co nie znaczy, że jest obojętny. Wrażliwość społeczną ujawnia przede wszystkim w cyklach fotograficznych, o których będę jeszcze wspominał.

„/.../ My ludzie musimy stale podróżować – musimy stale coś zdobywać, coś tracić, bo tak właśnie korygujemy naszą, jakże chwiejną pozycję – bycia człowiekiem”. Głos do ludzkości młodego artysty brzmi może zbyt patetycznie, ale doświadczenie jakie stoi za nim w pełni go uwiarygodnia.

Z punktu z jakiego dziś spoglądam na jego dorobek artystyczny, wyprawa z 1996 roku na Bliski Wschód dostarczyła wrażeń, emocji i spostrzeżeń, których wpływ na rozwój artystyczny doktoranta nie sposób przecenić. Z kilkutygodniowej podróży Piotr przywiózł zbiór slajdów i zdjęć oraz refleksji notowanych w dzienniku.

Lektura zdań zapisywanych „na gorąco” w piaskach pustyni, w cieniu Sfinksa i piramid potwierdza jak wnikliwym i przenikliwym jest obserwatorem. Przesiewając między palcami piasek pustyni uświadomił sobie, że niewyczerpane bogactwo „form pustynnych, opiera się na formacjach, których fundamentem jest jeden element i podstawowy jej budulec: ziarenko piasku – „atom pustyni””. Z takiego myślenia wywodzi się koncepcja budowania rozległych kompozycji opartych na ścisłym module elementu podstawowego, czego najbardziej spektakularnym przykładem jest złożona z 434 kwadratów kompozycja fotograficzna zatytułowana „Ziarenko bezkresu”.

Innym ważnym przeżyciem wspomnianej wyprawy było dla niego zobaczenie Petry. Miastu temu poświęca ogromną część zdjęć i miejsca w dzienniku. „Petra okazuje się najbardziej bajkowym miejscem napotkanym podczas naszej podróży. Tutejsze skały mają 26 różnych kolorów – wypłukiwane i ukształtowane przez erozję, odsłaniają niebywałe kompozycje barwne: obrazy w skale ciągną się setkami metrów. Świątynie, które niegdyś wykuli tu w skałach Rzymianie właśnie teraz, nadgryzione zębem czasu, prezentują się chyba najbardziej imponująco. Odsłaniają niebywale, naturalne polichromie. Wyglądają jak olśniewające dzieło obłąkanego twórcy. Natura popętniła tu tyle szaleństw, na taką skalę, że aż trudno uwierzyć w realność tego, co jest przecież w zasięgu wzroku i dotyku.”

Śmiem twierdzić, iż towarzyszący Piotrowi podczas podziwiania Petry zachwyty nad fenomenem dialogu natury i kultury, geometrii i biologii, rysunku i stonowanego koloru, monumentalności architektury i delikatności jej detalu, siły natury i siły człowieka, matematyki i ducha, zachwyty nad destrukcyjną i sprawczą zarazem mocą żywiołów ziemi, powietrza, znalazł swoje odbicie we wszystkim, co Piotr zrobił później.

W podróży Piotrowi towarzyszy aparat fotograficzny / zresztą ma go przy sobie każdego dnia /. Fotografuje przynajmniej tak długo jak maluje, traktując fotografię jako autonomiczne medium. Najczęściej praca nad zdjęciem nie kończy się na naciśnięciu spustu migawki. Właściwe zdjęcie rodzi się w ciemni, w wyniku mozolnej pracy pod powiększalnikiem i w kuwetach. Często zdjęcia mają charakter unikatowy, istnieją w jednym, jedynym egzemplarzu, co samo w sobie jest zaprzeczeniem fotografii. Warto nadmienić, że fotografię dla siebie Piotr odkrył nie poprzez fascynację techniką, ile przez chemię, w domowej ciemni Ojca obserwując proces przekształcenia się bromku srebra zawieszzonego w żelatynie. Konsekwencją tego było włączenie procesów chemicznych we własną twórczość „pozafotograficzną”: prowokowanie rozpadu materii, malowanie rdzą, ogniem, emulsją światłoczułą, wykorzystywanie stanu skupienia materii, gdy rozlana maź konstytuuje się w ciało stałe... Nie przypadkowo doktorant wielokrotnie używa terminu „alchemia”. Nieustanne próby transmutacji substancji nieszlachetnych w szlachetne, posługiwanie się tajemnymi znakami, symbolami, postawa holistyczna zgodnie z którą zjawiska w przyrodzie na siebie oddziałują, to codzienność pracowni alchemicznej, to codzienność jego pracy.

Uszlachetnianie materii w konsekwencji ma prowadzić do uszlachetnienia samego siebie.

Piotr uruchamia proces: na poziomie technicznym, technologicznym ale przede wszystkim mentalnym. Nieodłącznym elementem procesu twórczego jest dialog, nawet jeżeli ogranicza się do

relacji artysta – dzieło. „Podkreślmy: mechaniczne „przeniesienie” pomysłu w materiał, jeśli byłoby w ogóle możliwe, nie jest procesem twórczym, bo nie jest dialogiem” pisał Władysław Stróżewski.

Żyjemy w środowisku, w którym nie sposób uciec od natłoku bodźców, szumu informacyjnego, które potęgują wrażenie chaosu, poczucie totalnego rozbitcia porządku świata. Można się temu poddać, ale można też, ze skorup rozpadającej się rzeczywistości, rozrzuconych bezładnie, układać na nowo zwartą konstrukcję, mając przy tym świadomość, że nie jest to działanie na zawsze, bo kolejne „poruszenie” zmieni układ, jak w kalejdoskopie. Piotra fascynuje „idea zmienności” stąd projekt kompozycji wieloelementowej, otwartej, dynamicznej, przystosowanej do wielości przekształceń, opartej na rygorze porządku struktur matematycznych, które znakomicie przystają do rzeczywistości, nawet jeżeli rządzi nią chaos. Budowane mozolnie, z wykorzystaniem komputera modele, z wielości modułów tworzą zmienne układy, ciągle zachowujące koherentność formy wyjściowej.

Wystawa w „Wieży Ratuszowej” w 2003 roku, zatytułowana „Historia jednego obrazu” pokazywała, poprzez zademonstrowanie kilku wariantów układu zbudowanego z elementów jednego obrazu, jak taki obraz należy oglądać, również jak go należy „czytać”. U źródeł koncepcji wystawy leżało poczucie zawodu jaki odczuwał autor widząc, iż potencjalny widz, nie odnajduje, bo nie wykonuje żadnego wysiłku, w oglądanych pracach tkwiącego w nich potencjału.

W katalogu towarzyszącym wystawie Maria Zientara pisze: „Sztuka Piotra Korzeniowskiego jest bez wątpienia /... / dzieckiem postmodernizmu. Postmodernizm poddał kompleksowej krytyce pojęcie racjonalności, jedności i całości. Odrzucił wszelkie całościowe teorie i systemy w słusznym, przekonaniu, iż dają fałszywy obraz rzeczywistości. Do rangi najwyższej wartości podniósł heterogeniczność, pluralizm, przekształcenie, filozoficzny antyfundamentalizm”.

To ciekawy trop, ale nie do końca go podzielam. Wszyscy po trosze jesteśmy postmodernistami, bo jak pisał Umberto Eco „postmodernizm nie jest prądem, który dało by się opisać w określonych ramach czasowych /... / Każda epoka ma swój postmodernizm, jak i każda może mieć własny manieryzm.”

W propozycji artystycznej Piotra nie dostrzegam ani ironii, ani upodobania do „konstrukcji nieczystych pod względem rodzajowym i stylowym”, ani podważania tradycyjnych źródeł sztuki, ani prób zatarcia granicy między sztuką elitarną a popularną, ani... itd.

Przeciwnie, kompozycje wieloelementowe są usilną próbą zbudowania racjonalnego i zarazem dynamicznego modelu, porządkującego to, co rozbite, pokawałkowane, są wołaniem o jedność w zatomizowanym świecie, szukaniem jedności w wielości. A mówiąc o świecie, myślę również o tym, co znajduje się tuż obok.

Z „wycieczek” po ulicach, zaułkach podwórkach Krakowa pochodzą unikatowe fotografie „Ściany”. Ów skromny, niepozorny cykl, z wielu względów uważam za jedną z najbardziej dojrzałych propozycji w dorobku doktoranta.

Autor twierdzi, że zdjęcia „wyjściowe” mogły powstać w dowolnym mieście. Myślę inaczej – tylko osoba mocno i głęboko zakotwiczona w strukturze urbanistycznej Krakowa, znająca go od podszewki, od mniej oficjalnej strony, wręcz wstydlivej, nadto umiejąca patrzeć, była w stanie wyłuskać z nieskończonej ilości anonimowych ścian, murów tak oryginalne i niepowtarzalne faktury, materie, które rzeźbiła historia: człowiek wespół z deszczem wiatrem, ogniem.

Ale to nie wszystko. Sposób fotografowania, specyficzne skróty perspektywiczne, nakładanie na siebie klatek już w trakcie fotografowania ze świadomością efektu końcowego, świadczą i o wyobraźni, i o doświadczeniu, ale również instynkcie plastycznym autora. Tak przygotowany materiał jest poddany procesowi „dekontekstowania”; zdjęcia pozbawiane są zbędnych, zbyt oczywistych, potocznych elementów i zamknięte w geometryczną formę opartą na istniejących w naturze podziałach: krawędziach ścian i cieni, liniach rynien i piorunochronów, brzegach dachów. Operacja ta polega na ręcznym maskowaniu pod powiększalnikiem / praca benedyktyńska / niepotrzebnych fragmentów / pozostałe nie ulegają zamianie /. Powstałe odbitki istnieją w jednym egzemplarzu.

Zabieg, o którym piszę powyżej, sprawił, że niepostrzeżenie realistyczne, wyjęte wprost z natury,

fragmenty miasta zamieniły się w abstrakcyjne układy płaszczyzn i faktur.

W konsekwencji autor stworzył subtelny, złożony z delikatnych obrazów, bardzo osobisty portret rodzinnego miasta. Brzydotę, nieszlachetność / to, co niegdyś Kantor nazwał „rzeczywistością najniższej rangi”/, podniósł do poziomu zarezerwowanego dla sztuki.

Marzenie alchemików znajduje swoje urzeczywistnienie.

Zatrzymując się jeszcze chwilę przy fotografii, chciałbym nadmienić o zbiorze kilku ksiąg, udostępnionych tylko wtajemniczonym, zawierających cykle fotograficzne poświęcone wybranemu tematowi. Niezwykłości nadaje im oprawa, przygotowana za każdym razem z ogromnym nakładem pracy według innej koncepcji, dostosowanej do treści wewnątrz. Obok fotografii poświęconych naturze, przede wszystkim gór, np. cykl „Kamienna przestrzeń”, pojawiają się zdjęcia z postacią – „Pro memoria”, z fragmentami ludzkiego ciała i cytataми z Św. Tomasza z Akwinu - „Księga ciała”, czy wreszcie cykl będący częścią pracy doktorskiej, gdzie spotykają się faktury ludzkiego ciała i faktury pustynne zatytułowany „Osobista pustynia”.

Opis i ocena pracy doktorskiej.

Kilkakrotnie cytowałem słowa doktoranta notowane w dziennikach, katalogach wystaw, z racji na ich walor poznawczy, ale również z racji na ich powab stylistyczny.

Piotr umie pisać. Pisze z dużą swobodą i wyczuciem formy, ujawniając jednocześnie rozległą wiedzę i umiejętność łączenia ze sobą elementów wyjętych z różnych obszarów poznania.

Podobnie jest z tekstem rozprawy doktorskiej. Tu również ujawnia się erudycja autora. Cechą charakterystyczną tekstu są wplatane weń stylistyczne figury odległe od naukowego żargonu, rodzaj przypowieści, co sprawia, że zdecydowanie łatwiej trafiają do czytającego przekazywane treści.

Analiza fenomenu fotografii od czasu jej narodzin, po dzień dzisiejszy, jej ogromnego wpływu na naszą rzeczywistość / nie przypadkowo czasy współczesne określa się mianem „cywilizacji obrazkowej” /, zdecydowanego wpływu na sztukę, w tym malarstwo, jest treścią I części tekstu. Autor zwraca uwagę na szereg problemów z fotografią związanych, m.in. zastanawia się na ile obraz fotograficzny jest obrazem obiektywnym, pyta o miejsce podmiotu – osoby fotografującej, w procesie fotografowania, porównuje zdjęcie z obrazem tradycyjnym. Zastanawia się również, skąd tak ogromna popularność fotografii wśród ludzi, a szczególnie wśród tych, którzy zajmują się malarstwem.

I właśnie, fotografia jako narzędzie w rękach malarza stanowi *clou* rozważań. „Nic nie zastąpi umiejętności rysowania” – pisze autor, podkreślając, że narzędzie nie zwalnia z konieczności poznania, studiowania, nabywania umiejętności widzenia / ważne, że wypowiada te słowa pedagog /.

Wpływ fotografii na malarstwo jest oczywisty, począwszy od wstydlivego korzystania z niej przez malarzy w XIX wieku, po chwilę obecną, kiedy to granica między fotografią a malarstwem zaciera się, czego przykładem jest twórczość Gerharda Richtera.

Doktorant przytacza kilka sztandarowych przykładów malarzy korzystających z fotografii w bardzo odmienny sposób, z wyraźnym opowiedzeniem się za takim związkiem między zdjęciem a obrazem, kiedy „wyczuwamy bliskość fotografii, albo kontekstu fotograficznego, wiemy jednak, że patrzymy na obraz”.

Podkreślając pozytywne strony wpływu fotografii na sztukę, autor nie pomija tych negatywnych, w tym „natychmiastowości obrazu fotograficznego” – szalonego tempa nakładania na siebie zdjęć prasowych, newsów telewizyjnych, co sprawia, że nie umiemy zatrzymać się na dłużej przy przedmiocie sztuki.

W części II tekstu autor zatrzymuje się przy sobie: nie tyle przy własnych pracach, co przy próbie opisanie relacji **ja – obraz – odbiorca** w dość specyficznym momencie swojego życia i twórczości w jakim się znajduje. Kiedyś uważał, że malarstwo to „język pozwalający się komunikować na pozawerbalnej płaszczyźnie” z innymi, teraz sądzi, że „to język do porozumiewania się z samym sobą”.

Piotr powraca na pustynię.

Po dziesięciu bez mała latach od czasu wyprawy „do źródeł”, pojawia się znowu pustynia, ale tym razem jako figura metaforyczna, miejsce, gdzie poprzez post i krańcowe wyrzeczenia, można osiągnąć stan łaski.

„Pustynia, krajobraz poniekąd negatywny, stanowi „dziedzinę abstrakcji” poza sferą życia i istnienia, otwartą jedynie na transcendencję” – słowa Juana Eduardo Cirlot.

Osobisty, miejscami dramatyczny charakter zdań wypowiedzianych w końcowej części tekstu, przekonuje o ich wiarygodności.

Jak stan psychiczny, w którym znalazł się autor przekłada się na przedmioty sztuki? Gdy zobaczyłem po raz pierwszy reprodukcje kompozycji stanowiących główną część doktoratu / prace w rzeczywistej skali zobaczyłem później /, przed moimi oczami pojawiły się grafiki Gielniaka. Teraz, gdy znam komentarz autora, związek jego prac z linorytami wycinanymi w Bukowcu, wydaje mi się jeszcze bliższy, bo nie sprowadza się tylko do podobieństwa formy zewnętrznej. „Widok zewnętrzny obrósł w sprawy, które dzieją się wewnątrz, a spojrzenie z dystansu zostało zamącone, czy raczej skomplikowane rzeczami widzianymi z bardzo bliska” – tak pisała o pracach Gielniaka Irena Jakimowicz.

Piotr przedstawia kompozycje, które nazywa obrazami, a które są najmniej obrazami / w tradycyjnym rozumieniu tego słowa / z tych, które do tej pory zbudował. Bo czy obraz można namalować ołówkiem, dłutem, aparatem fotograficznym? Zapewne można, ale nie to jest najważniejsze, szczególnie w wypadku artysty poruszającego się między dyscyplinami.

Zastanawia programowa graficzność, programowa rysunkowość całości. Właśnie – czy mamy do czynienia z całością?

Cykl obrazów / trzymajmy się tej terminologii/ nie jest spójny formalnie. Rozbicie spójności, a właściwie nie zabieganie o spójność prac / połączonych za to tytułem „Sekwencje, moduły, ciągi” / przez artystę tak racjonalnego jak Piotr, nie może być przypadkowe, tak jak przypadkowe nie są narzędzia, którymi pracuje, formaty płócien czy desek, brak koloru. To wszystko znaczy. Pisze o tym w komentarzu.

Narzucając sobie szereg ograniczeń sięga po autorskie technologie, które sprawiają, że praca zamienia się w medytację. Mozolne, związane z ogromną ilością czasu i trudu, nacinanie dłutem przygotowanych wcześniej podobraz, przypomina pracę średniowiecznych mnichów zamkniętych w murach klasztorów przy przepisywaniu świętych ksiąg. Jednostajne powtarzanie ołówkiem rytmu falującej linii jest jak powtarzanie mantry. Przy tym lekkość formy nie zdradza włożonego w niej wysiłku. „...to ma w sobie coś z cyrku; widzowie nie domyślają się nawet, ile trudu włożono w przygotowanie najswobodniejszej akrobacji” – pisał Gielniak w liście.

Kusi porównanie sytuacji osaczonego przez chorobę i zamkniętego w murach sanatorium chorego grafika, z izolacją i zamknięciem, o których pisał Piotr, ale nie zrobię tego, bo łatwo tu o nadużycia.

W pierwszym akapicie recenzji napisałem o dialogu przeciwieństw jako cesze znamiennej dla twórczości Piotra Korzeniowskiego. Na takim dialogu zbudowany jest cykl fotografii / fotokolaży/ zatytułowany „Osobista pustynia”. Zestawione ze sobą zdjęcia fotografowanych z bliskiej odległości fragmentów ludzkiego ciała z kadrami pustyni wykazują zdumiewające podobieństwo, wręcz tożsamość strukturalną i topograficzną tych tak odległych światów.

Podobieństwo „rysunku zewnętrznej warstwy” sprawia, że zaciera się granica między pulsem ciała a ruchem piasku, życiem wewnątrz a życiem na zewnątrz, życiem a śmiercią.

Z kolei obrazy – pejzaże pustynne, „pejzaże psychologiczne” - jak nazywa je autor, mają powierzchnię lekko poruszonej tafli wody z migocącymi refleksami promieni słońca lub wzburzonej skłębionymi grzywami fal. Woda jako antyteza posuchy pustyni... „związana z narodzinami i fizyczną płodnością, przeciwstawia się wiecznotrwałości ducha” – czy to właściwy trop?

Autor nie ułatwia odczytania swoich prac. W końcowej części komentarza pisze: „Jeśli w trakcie „podróży”, którą obraz umożliwia, widz sam nie dotrze do tych wartości, to nie pomoże mu „instrukcja obsługi”.

Zobowiązuje oglądającego jego prace do wysiłku ale jednocześnie musi liczyć się z tym, że widz

podąży zupełnie innym tropem interpretacyjnym.

Nadmieniałem, że zachodzą relacje między fotografią i malarstwem w twórczości Piotra. Kilkakrotnie podejmował próby łączenia z jednym utworze plastycznym obu tych dyscyplin. Również z takim działaniem mamy do czynienia w pracy doktorskiej. Wszystkie te próby, zdaniem autora, wciąż nie przynoszą zadowalających rezultatów.

Nie podzielam tej opinii – jego niezadowolenie bierze się stąd, że ma względem siebie ogromne oczekiwania i bywa wobec siebie bardzo krytyczny. Ma to ten walor, że ów brak satysfakcji zmusza go do kojonych wysiłków, do kolejnych eksperymentów, do rozwoju.

Wysoko oceniam dorobek twórczy Piotra Korzeniowskiego, który posiada cechy oryginalnej i osobistej wypowiedzi. Doktorant jest artystą świadomym własnych wyborów, świadomym miejsca własnej twórczości w pejzażu sztuki dawnej i obecnej, odpowiedzialnym, również jako pedagog. Dlatego z całym przekonaniem wnoszę o nadanie Piotrowi Korzeniowskiemu przez Radę Wydziału Malarstwa ASP w Krakowie stopnia doktora w dziedzinie sztuki, dyscyplinie malarstwa.

Zbigniew Bajek