

adi. dr Piotr Korzeniowski
Wydział Malarstwa
ASP w Krakowie

Autoreferat

Podstawą mojego działania jest zaciekawienie i fascynacja światem; tej fascynacji towarzyszy przymus ciągłego obserwowania i utrzymywania czujności. Może jest to też pewien rodzaj zachłanności... Żał mi wszystkiego, co jest fascynujące, a mogłoby mi umknąć, więc szkicuję i fotografuję. Szkicuję, bo to utrzymuje moją sprawność obserwatora, ale naprawdę tym, co mnie interesuje są zależności, związki, relacje, sposób funkcjonowania, struktura i zasady. Dlatego z jednej strony obserwuję i notuję, ale nie zatrzymuję się na tym poziomie, bo chcę wejść głębiej żeby odkryć prawidło. Szkicowanie poza oczywistym kultywowaniem wrażliwości obserwatorskiej, stanowi moim zdaniem również rodzaj katalizatora dla procesów myślowych, towarzyszących narodzinom i wzrastaniu idei twórczej; dzięki aktywności szkicowej powstaje taki rodzaj przestrzeni, gdzie panują sprzyjające warunki dla rozwoju i krystalizacji jeszcze wątej i słabej twórczej intuicji – pojawiającej się u podstaw pomysłu na obraz, rysunek, fotografię czy formę przestrzenną. To tu dochodzi do pierwszego spotkania tego, co wewnętrzne (pomysł, idea, zamierzenie) z tym, co zewnętrzne (materia, forma, struktura, kształt), a szkicownik, jako probierz tego spotkania pozwala przesądzić czy dany splot treści i formy ma w sobie tzw. „chemię” i znamiona, które roszą w perspektywie rozwojowej pojawiać się sensu i znaczenia, czy raczej stanowią przyczółek chaosu i znaczeniowej pustki... Nie chcę i nie muszę rezygnować z wyglądu rzeczy, ponieważ one ujawniają, materializują fascynujące zasady i prawa rządzące światem. Zakresem moich zainteresowań jest dziwny konglomerat natury i kultury, procesy naturalne i kulturalne, między którymi odnajduję określone podobieństwa i zależności. Dlatego patrzę na naturę przez filtr kultury i na kulturę przez filtr natury. Jednak to, co robię nie jest chyba stwierdzeniem, a raczej nieustającym zadawaniem pytań...

Nie istnieje naturalne obserwowanie natury. Zawsze patrzymy przez kulturowe filtry. Z drugiej strony myśląc kulturowo, pamiętam, że jestem częścią natury. Jedną nogą stoję w naturze – podróże, góry, las; drugą nogą stoję w kulturze – książki, rozmowy i dyskusje, muzyka, film, sztuka, wystawy, architektura; jak również podróżowanie, którego celem jest obcowanie z różnego rodzaju przejawami kultury. Podróż to swego rodzaju proces wtajemniczenia, rodzaj misterium – szczególna praktyka

umożliwiająca przekraczanie pewnych granic na różnych poziomach i w różnych wymiarach – i nie tylko tych geograficznych... Udaję się w podróż nie tylko ze względu na cel. Ważny jest sam akt podróżowania i to, co w tym procesie zyskuję. A zyskuję zbawienny dystans. Tylko w podróży mogę oddalając się oglądać „własny świat” z perspektywy, jakiej nigdy nie byłbym w stanie osiągnąć – tkwiąc w nim. Dlatego w moim funkcjonowaniu tak kluczowe jest poruszanie nie między tymi dwoma elementarnymi wymiarami rzeczywistości, jakimi są – natura i kultura. Podróż pozwala zobaczyć tak zwany „własny świat” z zewnątrz; daje szansę na odczucie jego małości i znikomości, ale równocześnie poprzez dystans - cementuje z nim więź; pozwala też zrozumieć, że nie jest to jedyny świat, bo tuż obok istnieją inne. Zatem ważnym elementem, jaki daje podróżowanie po różnych aspektach natury – jest doświadczanie zmiany perspektywy. Ta z kolei wpływa na świadomość proporcji – i to tych właściwych proporcji. Tkwiąc w jednym miejscu, doświadczając miejsca niezmiennie z tej samej perspektywy niestety zatracam proporcje. To znaczy wciąż je mam, jednak z czasem ulegają one zafałszowaniu, a wewnętrzny obraz rzeczywistości ubożeje. Podróż pozwala mi weryfikować własną wrażliwość, odróżniać to, co być może mi się wydaje, od tego, co faktycznie jest. Staje się personalnym probierzem, który pozwala oddzielić złudzenia od wyobrażeń. Rzeczywistość nie jest stała i niezmienna. To dynamiczny twór, będący w permanentnym procesie, który wymaga aktywności, ruchu i wysiłku, jeśli chcę się do niego, choć trochę zbliżyć. Podróż daje mi taką możliwość.

Z kolei poruszając się po przestrzeniach i wymiarach kultury, zyskuję dystans względem szeroko rozumianej natury. Jest to konieczne szczególnie wówczas, gdy nie poprzestaję na jedynie emocjonalnym odczuwaniu natury, tylko chcę prowadzić z nią rodzaj dyskursywnego dialogu. Sięgając do myśli ludzkiej, zagłębiając się w konstrukcje intelektualne i filozoficzne zawarte w książkach, mogę obcować z różnymi sposobami nazywania świata, różnymi perspektywami jego postrzegania i czytania, tym samym przekonywać się o jego wielowymiarowej bogatej strukturze, przepełnionej wielością powiązań i zależności. Muzyka objawia mi intuicyjne wyrażanie harmonii przemian w czasie. Architektura zaś ukazując związki kształtu z funkcją i prawami naturalnymi napawa mnie poczuciem, że forma krystalizuje się z różnych uwarunkowań.

Mój sposób malowania obrazów jak i specyficzne podejście do kształtowania, konstruowania formy w malarstwie myślę, że jest w jakiś sposób odzwierciedleniem zagłębienia pod powierzchnię rzeczy w poszukiwaniu zasady. Nie tyle pokrywam obraz malowidłem, co walczę z jego płaszczyzną, aby stała się polem ujawnienia, uobecnienia; aby stała się formą naturalnego wydostania się, albo formą powstałą w wyniku wytrącenia się na powierzchnię wewnętrznej idei. Tworzywo, materia jest w pewnym sensie współtwórcą, który ma prawo wypowiedzieć to, co jest w niej zawarte. Proces

tworzenia jest, albo przyjmuje formę rozmowy; jest w gruncie rzeczy próbą prowadzenia konstruktywnego dialogu z materią. Przy takim założeniu nie mogę traktować jej - jako zwykłego budulca obrazu. W pewnym sensie staje się ona partnerem, a nawet współautorem wypowiedzi. Jak to w każdym dialogu – szczególnie ważne jest wsłuchanie się w to, co ten „drugi” mówi; ... a zatem dla moich działań istotne jest „przykładanie ucha” do budulca, wsłuchiwanie się w materię, po to by później w trakcie malowania jej nie zagłuszyć; aby mogła wybrzmieć swoją melodię, aby wypowiedziała to, co jest w niej zawarte... Niestety nie jest to łatwe, bo żyjemy w dość jazgotliwych czasach, gdzie wyciszenie staje się deficytowym, a w konsekwencji kosztownym i luksusowym stanem. Dla mnie to jednak stan niezbędny. To w pewnym sensie fundament procesu twórczego. On sam z kolei nie polega jedynie na fizycznym działaniu i aktywności w chwilach właściwego, rzeczywistego malowania obrazu. To proces o wiele bardziej skomplikowany i w znaczącym stopniu zindywidualizowany. W moim przypadku procesy myślowe, jak również wszelka aktywność, która zawiera się w sformułowaniu „wchłanianie świata na różnych poziomach” – stanowi równie ważny i niezbędny element procesu twórczego, jak samo, finalne działanie. Dlatego moje poczynania przeplatane są długim, intensywnym „wsłuchiowaniem się w obraz” i w różne pojawiające się wokół niego konteksty.

Fotografia jest medium z natury swojej związanym z rejestracją widoku rzeczy. Podobnie jak w przypadku malarstwa, tutaj również odbieram sobie część panowania nad pracą, gdyż fotografowany obiekt zadaje mi pewien problem. Zasadniczo stosuję trzy drogi. Pierwsza to droga zestawiania ze sobą odległych lub obcych fragmentów rzeczywistości gwoli ujawnienia samo-podobieństwa świata, jak również zestawiania zarejestrowanych aparatem porządków naturalnych z porządkiem kompozycyjnym pracy. Najprostszym synonimem tego rodzaju podejścia jest szukanie analogii i zależności między różnymi aspektami rzeczywistości, obserwowanymi w mikro i makro skali. Późniejsze zderzanie z sobą widoków, zaczerpniętych z tych pozornie odległych wymiarów, obnaża z jednej strony ich bliskość i powiązanie, wyznaczając tym samym pewną współzależność istniejących form; zaś z drugiej strony pozwala odczuć ich bogactwo i różnorodność. Takie organizowanie materii przedstawienia, w moim odczuciu daje pożywkę dla wyobraźni, pozwalając każdemu odnajdywać i budować własną sieć powiązań przedstawionych form, oraz wyznacza ograniczone i określone, ale niezamknięte pole interpretacji obrazu. Druga droga to dekontekstowanie obiektów w celu ukazania ich abstrakcyjnej zasady. Proces ten dokonuje się dzięki zastosowaniu odpowiedniego kadru, kompozycji, czasem również jest wynikiem świadomego eliminowania elementów fotografowanego obrazu w trakcie przygotowywania odbitki. Dekontekstowanie przypomina w pewien sposób usuwanie nadmiaru materiału w procesie

rzeźbiarskim, w stopniu niezbędnym dla uczynienia określonej artystycznej formy i jej wyrazu. Różnica polega tylko na tym, że materiałem nie jest blok kamienny, czy drewniany, lecz jest nim fotograficznie uchwycony fragment rzeczywistości. To z tego, obrazowego desygnatu usuwane są określone elementy w celu wzmocnienia zawartej już w nim pewnej zasady konstrukcyjnej czy idei. Ten proces przypomina nieco odzianie rzeczywistości z tak zwanych „ozdobników”, aby w sposób mocny i dobitny wskazać na to, co elementarne i podstawowe. Cykl fotografii unikatowych zatytułowanych „Ściany” czy „Fotomorfozy” dobrze egzemplifikuje tą zasadę. Niekiedy też fotografowany obiekt staje się drobiną, która wprzęgnięta w sposoby komponowania, materializuje abstrakcyjną zasadę kompozycyjną. W tym przypadku również pojawia się forma rozmowy a więc efekt finalny staje się wypadkową napotkanego kształtu i przyjętych przeze mnie zasad.

Obiekty.

Ta forma aktywności twórczej pozwala mi w pewien sposób przeegzaminować relacje między materialnością i abstrakcyjnością z tezą – co jest bardziej rzeczywiste? Czy bardziej rzeczywista jest materia, czy może idea, zasada, abstrakcyjny „kościół konstrukcyjny”? Poddaję w wątpliwość istotność materii. Obiekty ukazują, że zewnętrzny kształt czy istnienie materialne we wspólnej przestrzeni z widzem jest wtórne względem abstrakcyjnych prawideł, które się jedynie ujawniają, unaoczniają. A dzieje się to w dwojaki sposób: czasem przedmiotowość jest złudzeniem, czasem przedmiotowość jest wtórnością. To egzaminowanie odbywa się też i w obrazach kombinatorycznych, w których nie istnieje jeden raz postanowiony kształt rzeczy i może przyjmować wiele form przy zachowaniu jednej zasady. Szklany słupek, który jest mniej materialny jak zestawiany z nim obraz, czy cień, który jest równie materialny jak rzucająca go bryła a obydwa są jedynie rysunkami.

Metody artystyczne:

1. Abstrakcja plus dekontekst
2. Kombinatoryka
3. Geometria plus struktura biologiczna
4. Algorytmika, rytm
5. Zawężenie gamy barwnej – osłabienie działania emocjonalnego na rzecz działania kontemplacyjnego.
6. Budowanie kompozycji przez pseudo erozję (odsłanianie warstw gruntów)

Dydaktyka.

Uczenie sztuki musi rozpocząć się od rozpoznania biegłości manualnej, umiejętności komponowania, postrzegania i umiejętności stawiania problemu artystycznego przez studenta. Mamy do czynienia z ludźmi na bardzo różnym poziomie, dlatego koniecznym jest pierwotne rozpoznanie. Celem tego działania jest dostosowanie metod do realizacji zadań, zamierzeń. W związku z dostępnością wielu technik i dyscyplin oraz narzędzi, koniecznym jest uczenie adekwatnego doboru środków do zamierzonych idei i ich wyrażania. Niezależnie od tego czy adept pracuje wieloma metodami czy koncentruje się wyłącznie na malarstwie, koniecznym jest uczulanie go na konieczność doboru adekwatnych środków do zamierzonej idei. Dotyczy to zarówno technologii jak i sposobów komponowania.

Każdy patrzy a nie każdy widzi. Widzenia trzeba uczyć, gdyż jest to umiejętność nabyta a nie wrodzona. Nie chodzi jednak o to, żeby studentów wdrażać w jeden obowiązujący sposób, czy schemat widzenia, wręcz przeciwnie trzeba zachęcać do świadomego i odpowiedzialnego odstępowania od schematów i wspierać stopniowe nabywanie samodzielności w tej dziedzinie. Szczególnie ze względu na moją własną pracę twórczą jest mi bliskim zachęcanie studentów do widzenia traktowanego, jako pewna forma zrozumienia. Adeptci sztuki bombardowani są potężną ilością oferowanych stylów, kierunków, sposobów, trendów pozornie łatwych i zapewniających sukces. My natomiast mamy ich przygotować do mozolnego, trudnego i niebezpiecznego budowania postawy artystycznej. Potrzebują „kręgosłupa”, który umożliwi odnalezienie swojej autentycznej drogi twórczej. Wiedząc jak długi i trudny jest to proces należy kształtować w studentach nawyk mozolnej pracy i umiejętność długotrwałego skoncentrowania na pracy z równoczesnym poczuciem odpowiedzialności za formę, która pojawia się w wyniku twórczych poszukiwań – tak, aby nie poprzestawali na powierzchownych efektach i umieli zgłębiać pojawiające się problemy. Ideałem było by wypuszczenie z Akademii studenta świetnie obeznanego w tym, co działo się w sztuce dawniej i dzieje się teraz, nie po to, aby wiedział za kim podążać (albo kogo małpować), ale aby miał świadomość wobec czego prowadzi swoją własną twórczość. Budowanie umiejętności formułowania problemu artystycznego może opierać się na kształtowaniu dwoistej postawy – odbiorcy i reżysera. Odbiorca zauważa fakty a reżyser potrafi zanalizować zachodzące pomiędzy nimi związki i wyciągnąć z nich formalne wnioski. Ta autoanaliza jest drogą rozumienia tego, co wydarza się pod pędzlem i może być w konsekwencji drogą formułowania problemu. Ma to zastosowanie zarówno w przypadku pracy z natury, jak i wobec zamierzonej idei. Umiejętność przyjęcia postawy widza wobec własnego obrazu daje dystans niezbędny dla odróżnienia własnych intencji od wizualnych

faktów, jakie pojawiły się w pracy. To niezbędne wychłodzenie emocjonalnego związku, często oślepiającego w trakcie długiej pracy, jest niezbędne do „reżyserowania”.

Przyjmując jeszcze szerszą optykę spojrzenia na problem dydaktyki artystycznej, muszę przyznać, że jest to „materia” trudna i delikatna zarazem. Między innymi, dlatego że jest to proces, który dotyka również takich zagadnień jak świadomość, charakter twórczy, osobowość artystyczna, indywidualność... Biorąc pod uwagę mechanizm rozwoju młodego człowieka (studenta), na poziomie najbardziej znaczącym i kluczowym dla kształtowania osobowego systemu wartości – albo jesteśmy samoukami, albo nieukami... Innej możliwości nie ma. Dlatego na tym poziomie rolą uczącego, dydaktyka jest stworzenie warunków i przestrzeni do bycia właśnie „samoukiem” i próba wyposażenia młodego człowieka w świadomość sensu takiej drogi rozwoju. Osobowości artystycznej nie można uformować i ulepić zewnątrz, przy pomocy nakazów i zakazów. W ten sposób doskonały może być warsztat i kształtowane mogą być nawyki pomocne w procesie rozwoju osobowości, ale nigdy nie zastąpią one tej szczególnej „energii odśrodkowej”, jaką jest pasja. Skądinąd przydatna sprawność i wyćwiczenie nie mogą pełnić roli protezy tej cechy, tak samo jak procedury, nawet najbardziej optymalne nie wypełnią luki, jaką tworzy brak elementarnego myślenia. Dlatego nie każdy, kto podlega dydaktyce i procesom kształcenia, będzie w sposób oczywisty się rozwijał. To nie jest proste równanie i czasem jego wynik jest niestety odwrotny do oczekiwanego... Reasumując, w dydaktyce nie jestem zwolennikiem stosowania metody tzw. „prowadzenia za rączkę”, gdyż uważam, że na poziomie studiów młody adept sztuki porusza się już po pierwsze w oparciu o świadomość własnych umiejętności i ograniczeń, po drugie sam wyodrębnia i określa zakres własnych twórczych poszukiwań, albo przynajmniej stara się to robić.... Sądzę, że bardziej adekwatną metodą dydaktyczną na tym poziomie jest indywidualnie wypracowana forma albo formuła dzielenia się doświadczeniem artystycznym, powiązana z ciągłym wewnętrznym imperatywem pogłębiania go ze strony uczącego. Kluczowe w tym wypadku staje się znów znalezienie właściwych, indywidualnych proporcji w dwóch wskazanych rodzajach aktywności – dydaktycznej i artystycznej; po to by progresja w jednej z tych sfer nie odbywała się kosztem tej drugiej. To swoiste „balansowanie na linie” wpływa na skuteczność i znaczenie form i metod dydaktycznych kształtowanych i ugruntowywanych w oparciu o żywe i wciąż aktualizowane doświadczenie artystyczne.