

adi. dr Piotr Korzeniowski
Wydział Malarstwa
ASP w Krakowie

Rozprawa habilitacyjna

Opis dzieła przedstawionego do habilitacji pt. „MANTRA”

1. MANTRA

Termin ten stanowi wspólny tytuł ostatniego, otwartego cyklu moich prac. W bardzo potocznym rozumieniu opisuje on i wyraża określoną aktywność albo formułę działania. Charakteryzuje ją powtarzalność pewnych motywów i procesów, nawarstwianie ich, mające w założeniu ideowym prowadzić do scalenia, do harmonii. Słowo „mantra” pochodzi z indyjskiego sanskrytu i oznacza w buddyzmie oraz hinduizmie formułę, werset lub sylabę, która jest elementem praktyki duchowej. Jej powtarzanie ma pomóc w opanowaniu umysłu, oczyszczeniu go, aktywizowaniu określonej energii, a w konsekwencji prowadzi do wyzwolenia i oświecenia. Troszeczkę już interpretując – w tym kulturowo odległym słowie odnajduję zasadę powtarzalności. Pewien rytm, budowany i rozwijany w formie transu. Jego ukierunkowanie implikuje rodzaj transcendencji, związanej z przekraczaniem początkowych właściwości w procesie przemiany, która ma charakter „alchemiczny”. Tak postrzegana MANTRA wydaje się bliska moim aktualnym poszukiwaniom na polu sztuki. Ponadto przy takiej interpretacji tego słowa, mógłbym wskazać wiele analogii do samego procesu twórczego.

Z drugiej strony intuicyjnie odczytując ten rodzaj praktyki duchowej – wskazałbym, że w sferze mentalnej jest to gest „odwracania się plecami” do znanej, potocznej, rozpoznawalnej i zmiennej struktury świata, uwarunkowanej historycznie. Celem tego gestu jest osiągnięcie wartości uniwersalnych, zbliżenie się do tego, co niezmiennie i elementarne... To praktyka otwierania drzwi do istniejącego pod wizualnie rozpoznawalną powłoką, abstrakcyjnego wymiaru rzeczywistości...

Wszystkie powody, które dotychczas przytoczyłem skłoniły mnie do sięgnięcia po to słowo, aby uczynić z niego klucz, do interpretacyjnego odczytywania znaczeń moich ostatnich prac. Sam nie praktykuję ani buddyzmu, ani hinduizmu, jednak używam terminu MANTRA w kontekście

własnej aktywności twórczej, również ze względu na pewną „obcość” albo nieprzystawalność, wyrażającą dystans do aktualnych kulturowych trendów.

2. Motyw ornamentu

Nie do końca potrafię racjonalnie uzasadnić, dlaczego tak jest, ale mam głębokie przekonanie o współzależności, jaka łączy motyw ornamentu ze słowem MANTRA. Nie chodzi mi o trywialne powiązanie mogące oznaczać rodzaj wizualizacji idei tej praktyki duchowej, czy oczywistą spójność wynikającą z przynależności obu tych pojęć do jednego, określonego kręgu kulturowego. Myślę, że jest więcej „synaps” wiążących te elementy. Szczególnie biorąc pod uwagę przestrzeń interpretacyjną, która przecież odwołuje się do sfery indywidualnie konstruowanych znaczeń i sensów, opartych o wyobraźnię.

Ornament to szkielet pewnej uporządkowanej struktury o określonej proveniencji. Kiedy zaczniemy wypełniać go i łączyć z konkretną materią i kontekstem, wówczas objawia się jego ogromny potencjał. Mam tu na myśli nie tylko sferę symboliki, ikonografię, ale też przestrzeń skojarzeń i porównań. Czasem odnajduję „nic” bliższych lub dalszych powiązań z ornamentem np. w odpowiednio zrytmizowanej i zorganizowanej strukturze miasta czy architektury. Innym razem można się jej dopatrzeć w systemie połączeń określonych grup społecznych czy struktur komunikacyjnych. Łatwo też je znaleźć w różnych analogicznych formacjach kształtów, jakie wytrąca z siebie natura...

W cyklu MANTRA interesowało mnie szukanie powiązań i zależności wielu, pozornie odległych elementów rzeczywistości. Wiedziony przecuciem o współzależności różnych składowych struktury świata, starałem się językiem obrazu dotykać tej kwestii, stawiając wyzwania sobie i materii malarskiej. Malowanie jest dla mnie o wiele bardziej obszarem poszukiwań i eksperymentu, niż dążeniem do definiowania malarskiej formy w sposób możliwie jak najbliższy doskonałości. To niestety skazuje mnie na wątpliwości i niepewność. Systematycznie też podkopuje wątłe przekonanie o wartości skutków i efektów moich twórczych działań. Nie chcę jednak teraz tego wątku rozwijać... Myśląc o rzeczywistości, jako o skomplikowanym „systemie naczyń połączonych” nie trudno idąc tą ścieżką dojść do wniosku o bliskości tego modelu, z szeroko interpretowaną zasadą ornamentacji. Oczywiście uświadamiam sobie dużą dozę uproszczenia i uogólnienia w stawianiu tezy o takiej zasadzie konstrukcji świata i wielu różnych jego elementów. W pracach składających się na cykl MANTRA jest tak, że zgodnie z formułą ścieśnialności – każda wyłuskana z rzeczywistości zasada staje się formą uproszczenia. Ale ta synteza pozwala ogarnąć i w jakimś stopniu zrozumieć skomplikowane systemy połączeń i zależności, odnajdywane w świecie. Zatem porównanie rzeczywistości do –

żywego, podlegającego ciągłym ewolucyjnym procesom i przemianom ornamentu, splatającego różne poziomy i elementy – jest oczywiście pewną metaforą i znaczącym uproszczeniem. Ale nie jest to tylko „ładna” figura retoryczno-estetyczna. W ramach pracy nad cyklem MANTRA postrzegałem ornament, jako zasadę porządkującą. Z resztą nie kluczi się to bardzo z symbolicznym znaczeniem, wskazującym na (cyt.) „**kosmiczną aktywność; przestrzenne rozwinięcie; czy formę wyjścia z chaosu – którego wyrazem jest ślepa materia.**”¹ Wszystko, na co wskazałem powyżej pozwoliło mi nabrać przekonania, że ornament nosi w sobie znamiona struktury uniwersalnej. Jednocześnie stanowi egzemplifikację cech „obcych”, szczególnie w odniesieniu do kręgu kulturowego, w jakim wyrosłem. Dzieje się tak chociażby z powodu uznawania go za wyraz sztuki anty-figuratywnej. Ten swoisty dualizm, a właściwie pewna koincydencja przeciwieństw jest w mojej pracy ważna. Ornament w takim kontekście i w takiej „chmurze powiązań” jest dla mnie punktem wyjścia do prowadzenia malarskiego dialogu.

3. Środowisko

Cykl MANTRA powstaje w czasie, gdy ceni się informację, a nie wiedzę. Wiedza, a co za tym idzie – gromadzone doświadczenie i praktyka, nie ma dziś znaczenia. Liczy się dostęp do informacji, umiejętność wykorzystywania tego dostępu oraz samej informacji, plus jeszcze zdolność informacyjnego manipulowania. W sposób oczywisty można to zauważyć porównując chociażby to, jak wynagradza się dziś ludzi, którzy – trywialnie mówiąc – „sprzedają wiedzę” i tych, którzy „sprzedają informacje”. Dysproporcja jest oczywista. Sytuacja nie jest obojętna i wpływa na perturbacje, zmiany oraz przewartościowanie całego obszaru kultury i nie tylko. W chwili obecnej dzieło sztuki sprowadza się do jednej z wielu wizualnych form przekazu informacji, której jedynym i podstawowym założeniem jest wzbudzenie stosunkowo najprostszycy emocji. Stąd zapotrzebowanie na szok, niesmak, kontrowersję, *news* – pod każdą postacią. Takie „zamówienie publiczne” nie wzbudza we mnie entuzjazmu. W żaden sposób mnie nie pociąga. Niestety wiem, że taka postawa skazuje mnie na przysłowiowe „przymieranie głodem” w świecie sztuki rządzonej prawami podarzysty i popytu. Skutkiem jest marginalizacja dokonań i kontaktów w środowisku. Jednak wolę to, gdyż w ten sposób zyskuję czas i tożsamość. To w moim odczuciu podstawowy kapitał twórcy, o wiele cenniejszy niż wątpliwa „społeczna akceptacja”, która pod byle impulsem przekształca się z uwielbienia w nienawiść, czy obojętność... Odbieram „plotkarskiej” świadomości zbiorowej jakąkolwiek wartość. Pozbawianie się szansy na rozwój własnej świadomości za cenę chwilowego zaistnienia w tej zbiorowej, wydaje mi się nonszalanckie i autodestruktywne. Dlatego dokonuję takiego a nie innego, ale świadomego wyboru...

¹ Juan Eduardo Cirlot, „Słownik Symboli”, wydawnictwo ZNAK, Kraków 2001, strona 292, ISBN 83-240-0045-3

Prezentowany cykl prac to zindywidualizowana forma wyrażania świata, przefiltrowana przez określoną postawę, przez mój światopogląd... Zaś kształtowanie go, to długotrwały, podlegający ewolucyjnym zmianom, proces. Implikuje on weryfikowanie mojej pozycji w przestrzeni społeczno-kulturowej. Wymaga ciągłego zadawania sobie pytania: „gdzie ja jestem?” Obliguje do utrzymywania postawy autorefleksji w świecie, który oczekuje raczej bezrefleksyjnej natychmiastowej reakcji. W ten sposób, w permanentnym procesie dokonywania wyboru, czasem bolesnego, zmuszającego do rezygnacji, zyskuję świadomość; kształtuję własny „kręgosłup twórczy”. W kwestiach artystycznych nie wystarczy entuzjazm o fideistycznym zabarwieniu, związany z przekazywaniem informacji wizualnej, rozciągany jeszcze jak guma w nieskończoność... Wolę czasem zamilknąć i zastanowić się – „co chcę powiedzieć?” „i do kogo?”. Chodzi o to, aby wziąć na swoje barki odpowiedzialność i równocześnie zachować swój temperament. Bez tego malowanie może stać się hedonistyczną zabawą w machanie pędzlem. Przyjęcie określonego punktu widzenia, jest *de facto* podjęciem decyzji - czyli podjęciem odpowiedzialności. A to zawsze wymaga świadomości, samookreślenia, wewnętrznego systemu wartości – czyli „kręgosłupa”. Taka postawa nie jest wygodna ani łatwa. To wynik długiego procesu budowania artystycznej tożsamości, dlatego rozumiem, skąd w świecie sztuki tak wiele „elastycznych bezkręgowców”... Aby spointować moją refleksję na temat „środowiska” posłużę się cytatem:

***„ ... Barbarzyńca nie porządkuje świata – ani zewnętrznego, ani wewnętrznego – z punktu widzenia życia. Przyjęcie pewnego punktu widzenia wyznacza podejście kontemplacyjne, teoretyczne i racjonalne. Zamiast „punkt widzenia” moglibyśmy powiedzieć „zasada”. Cóż może być jednak bardziej przeciwnego biologicznej spontaniczności, przeżywaniu życia niż poszukiwanie zasady dla naszego myślenia i działania. Wybór punktu widzenia jest bowiem aktem inicjującym kulturę...”*²**

4. Motywy i pobudki działania

Nie odnajduję się w takim środowisku. Z wiekiem mam coraz więcej wątpliwości i coraz trudniej mi funkcjonować w społeczeństwie **natychmiastowo relatywizującym rzeczywistość; które zachwyca się prędkością i pędem w sytuacji bycia na wprost ściany, której usilnie nie chce widzieć...** Czasem mam wrażenie, że świat człowieka jest neurotyczny i wcale nie jest to patologia tylko stan naturalny – fizjologia i norma. Dlatego sztuka i malowanie służy mi raczej do „ukrywania się” przed światem, a szczególnie przed tym „neurotycznym jego wymiarem”, którego sam w życiu codziennym jestem współtwórcą i współuczestnikiem. Nie znaczy to jednak, że malowanie jest dla mnie formą

² José Ortega y Gasset, „Po co wracamy do filozofii”, wydawnictwo SPACJA, Warszawa 1992, rozdział „Zadanie naszych czasów”, strona 70, ISBN 83-85277-07-2

relaksu, czy ucieczki od problemów codzienności, w świat wydumany i nierzeczywisty. To świat codzienny jest niestety coraz bardziej irracjonalny i wydumany. Ale również w nim muszę funkcjonować. Poza tym to jeden świat, tylko ma różne wymiary i poziomy. A pozostając, czy ograniczając się tylko do jednego z nich, oddalam się od rzeczywistości ograniczając ją tylko do tego, co dla mnie wygodne. Na to nie mogę się zgodzić. Dlatego sądzę, że fundamentem twórczej postawy jest poruszanie się między różnymi wymiarami i aspektami świata. Szczególnie dla kogoś, kto w tej wielowymiarowości znajduje inspirację i powód własnych działań artystycznych. Ludzie zajmujący się sztuką to nomadowie będący stale w podróży, nawet wówczas, gdy fizycznie nie ruszają się z miejsca...

5. Motyw podróży wewnętrznej w mojej pracy

Tu pojawia się jeszcze jeden problem. Sam fakt przemieszczania się, czy dowolnej aktywności ruchowej, intelektualnej, mentalnej, kulturowej, duchowej czy jakiegokolwiek innej nie oznacza jeszcze, że jesteśmy automatycznie w podróży. Zdecydowanie nie! Spotkałem i stale spotykam takich, którzy oddalając się o dziesiątki albo i tysiące kilometrów od swojego domu, ojczyzny, czy świata, równocześnie nie wychylili nawet czubka nosa poza tą bliską i znajomą im przestrzeń. Myślę, że jest to szczególnie znamienne niestety dla naszych czasów i cywilizacji zachodniej. Aby udać się w prawdziwą podróż – trzeba abdykować, przestać być w centrum uwagi, trzeba zrezygnować w pewnym stopniu z siebie samego. A to dla człowieka zachodu bardzo trudna praktyka i pozycja...; ale też i tym bardziej cenna, jeśli uda się ją osiągnąć. Często niestety postrzegamy podróż jak produkt, który leży na półce sklepowej, po który możemy sięgnąć w dowolnej chwili, gdy tylko mamy nań ochotę i pieniądze oczywiście. W ten sposób donikąd nie dojdziemy, więc szkoda fatygi i finansów. Taka postawa nie ułatwia podróży; prowadzi raczej do wysokiego poziomu arogancji względem szeroko rozumianego otoczenia, a w konsekwencji paraliżuje wszelki zorientowany i sensowny ruch; unieruchamia. Myślę, że tu leży podstawowe rozróżnienie – przemieszczanie się to nie to samo, co podróż! Podróż to coś więcej! Zwłaszcza w obecnych czasach przemieszczać możemy się szybko i łatwo, ... jednak im szybciej i łatwiej to się dzieje tym mniej ma wspólnego z podróżowaniem... Jesteśmy niemal w ciągłym ruchu i przemieszczamy się wszyscy, natomiast w podróż tak na prawdę udaje się niewielu. Mimo to uważam, że ta szczególna aktywność, jaką jest podróż, w pewien sposób jest przeznaczeniem i prawdziwym losem człowieka, wewnętrzną koniecznością.

Podróż musi mieć cel i powód; nawet, jeśli jest nim sama droga i proces; nawet, jeśli nie jest racjonalnie wytyczony i określony, tylko leży w sferze przeczuć, intuicji czy intencji ... To ruch zorientowany, skierowany ku czemuś. Ostatnio zrozumiałem też, że niezbywalnym elementem

i stanem koniecznym w trakcie podróży jest samotność – a właściwie pewien indywidualnie określony jej poziom. Poruszać się i przemieszczać można wspólnie, razem i gromadnie. W tych najistotniejszych wymiarach podróżujemy jednak zawsze sami – nawet, gdy jest ktoś obok, blisko... Sądzę, że to nie egoizm ani przekleństwo – taki wymiar samotności to dar! Muszę ją przyjąć, jak lekcję pustyni, aby mogło dojść do spotkania, tego znaczącego, pełnego. To jest podstawowa płaszczyzna, na której w mojej twórczości spotykam się z ludźmi. Jestem człowiekiem, który paradoksalnie do ludzi i rzeczy zbliża się przez dystans i oddalenie...

„... Każdy jest samotny. Samotność rozedrgana jak struna rezonuje z cudzą samotnością. Rodzi się wspólnota przeżycia, w najbardziej intymnym wymiarze.”³

Pracując nad „MANTRĄ” alienuję się i zamykam w pracowni, bo wierzę, że w ten sposób zbliżam się do ludzi w sensie rzeczywistym, a nie fasadowym... W dzisiejszym świecie taka postawa to niepoprawny paradoks i z tego też zdaję sobie sprawę. Zbliżenie, po którym w dalszej perspektywie czasowej nic nie zostaje, moim zdaniem nie ma nic wspólnego ze spotkaniem! To raczej forma zabijania czasu o lekko hedonistycznym lub masochistycznym zabarwieniu. Oczywiście rozumiem taką potrzebę, i sam nie raz dobrowolnie albo z konieczności uczestniczę w takiej „interpersonalnej grze”. Ale chciałbym żeby spotkanie poprzez „MANTRE” było czymś innym. Aby mogło do niego dojść, potrzeba wyciszenia i samotności. To jest ten stan, który pozwala wejść w znaczącą relację. Daje szansę na prawdziwy dialog. Jego warunkiem jest taka forma zbliżenia, która doprowadzi do realnej wymiany wartości. Spotkanie może być relacją międzyludzką, ale również może być formą interakcji z fragmentem rzeczywistości, ze światem, czy z naturą... Muszę do niego dojrzeć. Spotkanie nie zawsze jest możliwe wtedy, kiedy chcemy. Możliwe jest wówczas, gdy obie strony są gotowe. Sztuka jest potencjalną przestrzenią umożliwiającą spotkanie. Jednak nie zawsze obcowanie z dziełem oznacza, że do niego dojdzie. Wbrew pozorom nieczęsto się to zdarza. Ale warto pracować i dążyć do tego spotkania, bo każde, które się dokona, nas wzbogaca. Podobnie jest, gdy podchodzę do płótna, kartki papieru, czy innego tworzywa. Nie zawsze oznacza ono spotkanie, choć taki jest cel. Konieczna jest „chemia” – musi „zaiskrzyć”, musi się coś stać, aby pojawił się sens. Bez zaangażowania nie jest to możliwe. Długotrwałe „pochylenie się” nad materia, tworzywem pozwala mi samemu otwierać się na porządek w niej zawarty. Jest procesem stopniowego wtajemniczenia, szczególną praktyką pokonywania ograniczeń w dyskursywnym procesie pojmowania. W sposób oczywisty pracując nad materia obrazu, równocześnie pracuję nad sobą. Tak rodzi się dialog, który jest fundamentem spotkania; a ono, jeśli się zdarzy, zawsze ma wymiar szczególny...

³ Stefan Rieger „Glen Gould, czyli sztuka fugi”, wydawnictwo : Słowo / obraz terytoria, Gdańsk 1997, rozdział: „Fuga podwójna”, str. 38, ISBN 83-87316-35-0

6. Metody i technika pracy

Uważam, że nie ma uniwersalnej techniki malowania, która w sposób oczywisty i w stu procentach adekwatny nadawałaby się dla oddania dowolnej treści, czy idei w obrazie. Technika to też element kreacji, dlatego jej świadomy wybór ma znaczenie i wpływa na ogólny charakter formy. Z drugiej strony opanowanie jej parametrów i możliwości wymaga czasu i doświadczenia. Przecież sięgając pierwszy raz po jakąś technikę, czy metodę nie zbuduję od razu spójnej wypowiedzi, gdyż dopiero się jej uczę. Z czasem, jak opanuję i doświadczę zawartych w niej możliwości i ograniczeń, mogę próbować świadomie je wykorzystać. To sprawia, że technika stosowana w pracy nie podlega łatwym i skokowym zmianom. Jej przekształcenia to raczej ewolucyjne rozwinięcia i poszerzane spektrum, mające charakter procesu z zachowaniem okresowej ciągłości. Uważam też, że technika nie powinna być sprowadzona do oczywistego aksjomatu, całkowicie pomijanego w procesie komponowania – maluje się olejno na płótnie, albo akwarelowo na papierze, bądź temperą na desce, bo tak jest przyjęte... Owszem – ważne jest to, jak motyw w obrazie jest uchwycony. Czyli priorytetowa jest kompozycja i forma, ale wybór techniki zastosowanej do jej zmaterializowania też nie jest całkowicie obojętny i bez znaczenia! Istnieje pewna wzajemna zależność techniki i formy. W myśl tej zależności wybór techniki może mieć wpływ na czytelność i wyraz treści, której nośnikiem jest forma.

Pracując nad cyklem „MANTRA” użyłem metod, które w moim odczuciu mają uzasadnienie w założeniach ideowych tych prac. Było by dla mnie niekonsekwencją proste przedstawienie skutków wizualnych przy użyciu np. techniki olejnej na płótnie. Choć wiem, że było by możliwe, jednak według mnie nie miałyby to sensu. Tu ważny jest proces i próba wprzęgnięcia go w elementy wyrazowe i znaczeniowe. Ornament – jako zasada porządkująca, synonim kulturowych wpływów – podlega całościowym integrującym procesom. Struktura ornamentalna cytowana metodą transferu, poddana jest przekształceniom w wyniku technicznej pseudo-erozji. Polega ona na mechanicznym zdejmowaniu poszczególnych warstw gruntów (zdrapywanie, ścieranie, zmywanie oraz splukiwanie). Przypomina to trochę technikę sgraffito, tylko stosowaną na płótnie. Skutkiem jest struktura, będąca pochodną ornamentu. To rodzaj materialnego echa, o cechach pokrewnych biologicznemu i naturalnemu zróżnicowaniu. Nazwałem ten sposób budowania struktury „biologizowaniem ornamentu”. Zderzenie czystego ornamentu z jego „biologicznym echem” w jakiś sposób odnosi się do splotu samej idei i jej materialnego wyrażenia. Zaś stosowanie wielokrotnych nawarstwień oraz odkrywek wielu warstw gruntów koresponduje z zasadą rytmu i transu, tak charakterystyczną dla praktyki duchowej, jaką jest przywołana tytułowa „MANTRA”.

Zastosowana metoda pracy dała mi możliwość odkrywania i rozstrzygnięcia takich właśnie zależności. Jej wybór nie był czymś oczywistym, mimo że wynikał z moich wcześniejszych doświadczeń. Zdając sobie sprawę z materialnych konsekwencji i wpływu techniki na charakterystyczny wyraz i specyfikę formy, świadomie sięgnąłem po tę, a nie inną. Teraz wiem, że pominięcie tego aspektu było by zubożeniem. Dlatego uważam, że wybór techniki jest ważną decyzją. Za jej sprawą albo uchylę drzwi do kolejnego poziomu i wyruszę w podróż, albo ugrzęznę w konwencji...

7. Malowanie - jako podróż

Malowanie cyklu „MANTRA” było rodzajem podróży. Każdy obraz jest formą ukierunkowanego „ruchu”, zorientowanego, skierowanego ku czemuś... przynajmniej taką mam nadzieję! Wiąże się z procesami i zagadnieniami, które mógłbym wskazać, jako znamienne dla podróżowania. Dodatkowo powodem i przyczyną wielu obrazów są reminiscencje, emocje i racjonalizacje odkładające się po konkretnych, fizycznych i nie tylko, podróżach w różne miejsca. To one uruchamiają pewien rodzaj „reakcji łańcuchowej”, która popycha w sferę mentalno-ideową, znaczeniową; zaś finałem tego procesu jest wskazany cykl obrazów. Zatem jedna podróż uruchamia kolejną i następne – w wielu przestrzeniach jednocześnie... To jest również proces, w trakcie którego sam podlegam przemianie. To trochę jak rozciągnięty znacząco w czasie „wybuch atomowy”, po którym nic już nie wygląda tak samo - ani tam, dokąd podróżowałem, ani tam skąd wyruszyłem, a jeszcze później po powrocie długo „promieniuje” na całe życie... Dlatego obrazy te nie oddają w sposób rozpoznawalny miejsca, ani celu podróży; nie są pocztówką ani pamiątką z wędrowki, bo z „epicentrum wybuchu jądrowego” nie można czegoś takiego przywieźć. Nie identyfikują konkretnie lokalizacji geograficznej, choć przyjmują konkretną formę – są raczej syntezą wielu poziomów i aspektów podróży, swoistą sublimacją jej wielowymiarowości i wielopłaszczyznowości... W pracach tych forma przedstawienia ma nie tyle pokazać czy zobrazować miejsce, co raczej być przestrzenią umożliwiającą odbiorcy interpretacyjną podróż, jeśli tylko będzie gotów podjąć jej trud... To sfera potencjalnego dialogu, jaki urzeczywistnia się poprzez dystans.

Byłem na pustyni, przejechałem niemal cały bliski wschód, dotarłem na Syberię i do Egiptu ... Na początku intuicyjnie, a później już świadomie starałem się, aby każda z tych podróży mogła mnie dotknąć do żywego, a z mojej strony, aby była próbą rzeczywistego doświadczenia miejsca, w które się udawałem. To wymagało ryzyka, obnażenia się, wyjścia ze skorupy, wystawienia się bez asekuracji na rzeczywistość, skazywało na niewygodę – ale było warto. Między innymi dlatego, że po każdej z tych podróży powstawały obrazy i cykle. Nigdy jednak nie były przedstawieniami, z których można było bezspornie rozpoznać atrybuty tych miejsc. Wydawało mi się to zbyt powierzchowne i trywialne,

a w stosunku do wielości wrażeń i emocji – niepełne i nieszczerze. Wiedziony impulsem udawałem się więc w kolejną podróż po przestrzeniach formy, koloru, materii i struktury – z takim samym ryzykiem, niepewnością i otwartością, jak w trakcie rzeczywistej podróży. I tak robię do dziś...

Tak też powstały prace tworzące cykl „MANTRA”. Jest to skutek podróży do Wenecji. Skutek – warto to stwierdzenie podkreślić, gdyż wątpię, aby ktoś z tych płócien odczytał potocznie wizualny kontekst tego fascynującego miasta. Z resztą absolutnie mi na tym nie zależy. Wszak Wenecja funkcjonuje w tysiącach obrazów, i nie sądzę by moje prace mogły cokolwiek jeszcze do tego panteonu potocznych przedstawień wnieść. Zatapiając się w strukturę tego miasta, poddając się jej, stopniowo zacząłem rozumieć, że piękno wytrąca się tam, gdzie ryzyko splecione z koniecznością i marzeniami urzeczywistnia wolę przetrwania. Miasto na wodzie, powstałe z konieczności ucieczki przed barbarzyńskimi plemionami, do dziś jest azylem, w którym można się ukryć przed szaleńczym pędem obłąkanej cywilizacji, równie barbarzyńskiej jak niegdyś Hunowie... Gubiąc się i odnajdując w płątaniu urokliwych uliczek i zakamarków, poprzerrywanych wodnymi kanałami, dotarło do mnie, że to urzeczywistniony żywy ornament, funkcjonujący na różnych poziomach, w który można wejść. Chodzenie po nim staje się formą kontemplacji, rodzajem szczególnej „mantry” przenoszącą wędrowca w inny, indywidualny wymiar percepcji całości. To miasto-ornament! Ten ornament spleta elementy natury, społecznych uwarunkowań i kultury w spójną i harmonijną całość. A jakby tego było mało, jest jeszcze swoistą kulturową klamrą łączącą Zachód ze Wschodem.

Obrazami próbuję dać sobie i odbiorcy możliwość udania się w tego rodzaju osobistą, intymną podróż do miejsc, gdzie być może odnajdzie siebie i świat. Ale nie ma pewności, że tak się stanie – na tym polega fascynujące ziarenko piękna, jakie przywożę z każdej podróży... szczególnie tej, jaką odbywam zamykając się w pracowni...

Kraków, 29.03.2011

Piotr Korzeniowski