
JAN de WERYHA-WYSOCZAŃSKI

JAN de WERYHA-WYSOCZAŃSKI

Objawienia w drewnie – Orońsko 2006

Centrum Rzeźby Polskiej i Artysta składają podziękowanie
Panu Winfriedowi Heinrichowi za wsparcie finansowe przy realizacji katalogu

Das Zentrum für Polnische Skulptur und der Künstler danken
Herrn Winfried Heinrich aus Hamburg für die finanzielle
Unterstützung bei der Herstellung des Ausstellungskatalogs

OBJAWIENIA W DREWNIE

Mariusz Knorowski

Mariusz Knorowski: Coraz częściej mamy okazję obcować z Twoją sztuką po wielu latach nieobecności w kraju; przypomnijmy: inwokacją była skromna prezentacja jednego obiektu w Galerii Kaplica w Orońsku w 2004 r., następnie wystawa *Drewno – archiwum* w Galerii Patio WSHE w Łodzi, monumentalna wystawa *Epifanie natury w późno-nowoczesnym świecie* w Galerii Szyb Wilson w Katowicach w roku ubiegłym i obecnie w Muzeum Rzeźby Współczesnej w CRP; a w międzyczasie dobre recenzje, rezonans w mediach, przypomnienie o sobie i spotkania z nowym środowiskiem artystycznym oraz nową grupą odbiorców. Taka sekwencja o czymś świadczy i być może nie jest to dzieło przypadku, że wytworzyła się wokół Twojej osoby szczególna, sprzyjająca aura, wzbudzająca zaciekawienie – nie często spotykany dziś fenomen w reakcji na sztukę współczesną.

Jan de Weryha-Wysoczański: To prawda, że zarówno rezonans w mediach, jak i wszystkie dotychczasowe recenzje wystaw były dla mnie bardzo łaskawe. Myślę, że dzieje się tak dlatego, że sam materiał, w którym pracuję jest wszystkim dobrze znany i bliski, wywołujący już w pierwszym z nim kontakcie wyłącznie „ciepłe" skojarzenia.

MK: Twoja twórczość szerzej była znana dotychczas w Niemczech. Miałeś tam serię wystaw w poważnych instytucjach. Wiem, że w dużym stopniu na jej charakterze zaciążyły okoliczności z pozoru drugorzędne, takie jak skala pracowni, klimat wnętrza postindustrialnego. Ale mnie interesuje wybór materiału – substancji, chociaż wiem, że nie ograniczasz się tylko do drewna, by wspomnieć chociażby pomnik poświęcony Polakom wywiezionym po upadku Powstania Warszawskiego do Neuengamme oceniony wysoko przez Andrzeja Szczypiorskiego, a wykonany z granitu.
Dlaczego więc drewno, surowiec naturalny, niosący w sobie zarówno wartości fizyczne, jak i metafizyczne, dotykalne i czysto użytkowe, inspirujące i symboliczne. Pracujesz w drewnie w dobie multimediów!

JWW: Drewno, jako materiał do pracy, wybrałem nie bez powodu. Jest on wytworem natury, który niejako po swojej fizycznej śmierci wkracza w ponowne życie. Pachnie i zmienia kolor, pęcznieje, wysycha. Siła tego materiału spowodowała, że zostałem nim zawładnięty bez reszty i skłoniła do pozostania przy nim pomimo, jakby to mogło się wydawać dzisiaj, oferowanych i o wiele bardziej „aktualnych" technik multimedialnych.

MK: Wiem, że lutnik, który musi przewidzieć walory akustyczne dźwięku instrumentu, rozpoznaje właściwości wyrazowe (w sensie brzmieniowym) różnych gatunków drewna, umiejętnie je komponuje – taka niewysłowiona wiedza, czy rodzaj wyobraźni, które świadczą o jego mistrzostwie. Czy podobnie szukasz, dobierasz, komponujesz swoje prace opierając się na analogicznej zasadzie? Czy od materiału idą ku Tobie istotne impulsy wynikające z gatunku drewna, jego właściwości, cech czy też ukrytych znaczeń?

JWW: Praca z tym materiałem polega przede wszystkim na tym, aby go uszanować. Nie wolno go skaleczyć. Narzędzia do jego obróbki należy używać wyłącznie w taki sposób, aby przypadkowo nie ingerowały pozostawionym przez siebie śladem w struktury i charakter drewna. Materiał ten zezwala zrobić ze sobą bardzo wiele. Należy jednak przy tym zachować pewne reguły. Ingerencja dopuszczalna jest tylko w takim stopniu, by nie wpływała na charakter, by jego siła działania nie straciła na mocy. Rygory, jakie sobie przy tym nakładam, to między innymi świadoma rezygnacja z jakichkolwiek pierwiastków „nośników opowiadających". Koncentruję się wyłącznie na istocie materiału. Po pewnym czasie pracy z tym naturalnym tworzywem wytwarza się jakby pewna płaszczyzna, z której drewno wysyła impulsy, a ja staram się na nie reagować.

MK: Sztuka XX wieku nie penetrowała już zakątków natury w poszukiwaniu malowniczych zjawisk i fenomenów. Skupiła uwagę na odsłanianiu morfologii procesów natury, cudu, który dzieje się pod powierzchnią rzeczy. Zamiast pojęcia mimesis i nieodłącznej iluzji przestrzeni trójwymiarowej, pojawiło się pojęcie Raumausstrahlung (wypromieniowanie przestrzeni, jej zaniknięcie). Profesor Ewa Chojecka dała tej sytuacji następujący opis: *Sztuka z opowiadającej zdarzenia, staje się manifestacją ekspresyjnych treści formy: symetria, zagęszczanie, rozrzedzanie, wibracja, ruch i bezruch, krystaliczność bądź ciastowatość, lśnienie i chropawość, fenomeny faktury powierzchni i przestrzennego modelowania, synestezja doznań wzrokowych, słuchowych i dotykowych. Natura jawi się jako źródło nieskończonych doświadczeń form, barw, ekspresji, napięć, racjonalności i przypadku, uświadomionego i podświadomego ładu, układów dychotomicznych.* Czy zgadzasz się z tą diagnozą, bo wydaje się ona dotyczyć także Twojej sztuki.

JWW: Zgadzam się z tym twierdzeniem, wiele przedstawionych w nim aspektów odpowiada również moim przemyśleniom.

MK: Twoje prace oddziałują przede wszystkim strukturą. Bardzo często zauważalne są geometryczne podziały, jakiś regularny schemat kompozycyjny, szczególnie w serii *Drewnianych tablic*. Są to niekiedy bryły tak idealne, jak chociażby *Kubik*, który mieliśmy okazję widzieć w dwóch postaciach: zwartej i rozwiniętej. To świadczy o dopuszczalności pewnych wariantów – nawet statusie dzieła, które zmienia swoją formę. Ale chodzi mi o inny problem: geometria – wymysł intelektu – jest zaprzeczeniem porządku natury, który ma raczej organiczny charakter, spontaniczny, żywiołowy, często umownie przypadkowy niż racjonalny, uporządkowany. Jak godzisz te dwa antagonistyczne porządki?

JWW: To prawda, w moich pracach struktura staje się jednym z ważniejszych aspektów. Często całe ich elementy są jakby modułami, które zamiennie wykorzystuję w kolejnych prezentacjach, np. *Kubik* w Galerii Kaplica w zwartej formie, pokazany został w Galerii Patio w Łodzi w formie rozwiniętej i ułożonej na podłodze, a teraz, w Muzeum Rzeźby, zawieszony na ścianie jako wielka drewniana tablica. Jeśli chodzi o sprawę godzenia geometrii z porządkiem natury, to ta pierwsza daje mi możliwość stworzenia i zorganizowania pewnych ram dla naturalnego porządku, który w nie potem staram się wprowadzać. Ten z zewnątrz zaczerpnięty „porządek natury" wpisany zostaje do wcześniej przygotowanej „geometrii" wnętrza. Podczas takiej transformacji rodzą się nowe wartości – nowych spontanicznych form, przepełnionych często jakoby kontrolowanym chaosem.

MK: Zauważyłem też, że Twoje niektóre wystawy „rozprzestrzeniają się", dzieją się w zastanej przestrzeni, wpełzają w szczeliny, otwory, ślepe wnęki etc. Robią wrażenie naturalnych narośli, bardzo ekspansywnie porastających wytwory cywilizacji. Dokonuje się dziwna symbioza. Czy jest to rodzaj interwencji, czy może jest to prowokujący do zastanowienia kontrapunkt? Czy w Twoim przypadku świadomość ekologiczna rzutuje na twórczość artystyczną?

JWW: To „rozprzestrzenianie się" wynika z mojego pojmowania i rozumienia samej istoty budowania przestrzeni. Każda taka przestrzeń jest zawsze inna, pełna uwarunkowań wynikających z samej architektury, z drugiej zaś strony uzależniona od charakteru wystawianych prac. Za każdym więc razem mamy do czynienia z zupełnie nową sytuacją. Znalezienie optymalnych zależności i idealnego balansu pomiędzy tymi dwoma komponentami jest, moim zdaniem, właśnie kluczem do stworzenia korzystnej ekspozycji. Jest to raczej zawsze jakaś próba interwencji w architekturę zastanej przestrzeni. Pytasz o świadomość ekologiczną, oczywiście ma ona wpływ na moją działalność. Może uda mi się chociaż po części właśnie przez działania artystyczne zwrócić większą uwagę na sprawę ekologii wszystkim tym, którzy obejrzą moje prace. Zasygnalizować jak ważną rolę w tym zamkniętym kompleksie zegara ekologicznego zajmuje właśnie drewno, bez którego istnienia ludzkość skazana byłaby na zagładę.

MK: Pewne fragmenty wystawy sprawiają wrażenie rytualnego potraktowania. Myślę tu o wyznaczonych kręgach, figurach, ciągach. Niekiedy wyraźna staje się granica – i tu od razu pojawiają się pytania: czy to jest zamierzony rozdział przestrzeni, czy wchodzimy w sferę sacrum? Czy jest to więc działanie zmierzające do sakralizowania przestrzeni, a być może tylko formalne estetyzowanie?

JWW: Chodzi mi wyłącznie o zamierzony podział przestrzeni, a więc o formalne estetyzowanie, pozostawiam jednak odbiorcy w jego percepcji zupełną swobodę, nawet gdy wydaje mi się, że wchodzi on w sferę sacrum.

MK: Trochę prowokacyjnie zapytałem o misteryjny wyraz Twoich działań i towarzyszące mu skupienie. Gdy wpatruję się bowiem w Twoje prace, pierwszym nasuwającym się skojarzeniem jest mozolność ich wykonania, precyzja, spójność i jednocześnie zauważalna konsekwencja w następstwie elementów, swoista poprawność wskazująca na wyuczony dukt prowadzenia ręki. To oczywiście przywodzi na myśl pismo. Czy jest to więc szczególny przypadek zapisu ideograficznego reprezentującego pojęcia, większe jednostki sensu? Czy to rodzaj hieroglificznego tekstu natury?

JWW: Wydaje mi się, że w tym wypadku, ślady moich działań można by w pewnym sensie porównać z jakimś rodzajem hieroglificznego tekstu natury.

MK: Podrążyłbym głębiej ten ciąg skojarzeń: treść, pismo, prawda objawiona. O epifaniach w Twojej twórczości wspominano już wcześniej i brzmi to przekonywująco. Być może jest to dar ujawniania prawd skrytych przed profanum. Czy całokształt Twoich dzieł można uważać za rodzaj księgi, rozdział wielkiej księgi natury, czy też jest to skromna książeczka człowieka o człowieku zarazem, który stanowi jej znikomą cząstkę, „trzcinę myślącą" i z pokorą szuka dla siebie w niej miejsca, w harmonii z nią?

JWW: Odpowiem tak. Przez okres ostatnich lat powstało bardzo wiele prac i gdyby udało się spojrzeć równocześnie na nie wszystkie, to dopatrzylibyśmy się w tej całej masie przeróżnych struktur, jakoby zalążka próby ukazania pewnej tablicy morfologii drewna, czy też archiwum drewna. Myślę, że w przyszłości nadal będę próbował ujawniać te skryte prawdy natury.

MK: Jak wiesz, przysłowiowa „benedyktyńska cierpliwość" przyczyniła się do podtrzymania ciągłości naszej kultury i zachowania dziedzictwa starożytności. Czynność żmudna, ale pożyteczna. Znana jest pracowitość mnichów, którzy anonimowo, w skryptoriach przepisywali księgi. I starali się jeszcze o to, by urozmaicać je iluminacjami, rodzajem plastycznego komentarza. Czy piszesz jakiś tekst, z mozołem właśnie i z głębokim przekonaniem o jego ważności? Czy jest w tym jakieś przesłanie, bo rozumiem, że swoją sztuką nie tylko upamiętniasz fakt swojego istnienia.

JWW: Myślę, że to jakaś niezależna, bliżej nieokreślona siła pcha mnie stale w tym ciągłym poszukiwaniu i „uzupełnianiu" kolejnych kart mego „archiwum". Bezsprzecznie chodzi w tym wypadku o pracę mozolną i chyba prowadzoną w pełnym przekonaniu o jej ważności, bo jakoś nie znajduję dotychczas żadnych powodów, które nakazałyby ją przerwać.

MK: Czy z Twojego doświadczenia i przekonania wynika różnica między Kunst a Gestaltung? Pytam, bo Paul Klee opowiadał się za tym drugim pojęciem, kładącym akcent na sensie kreatywnym praktyki artystycznej.

JWW: Sądzę, że oba pojęcia, Kunst jak i Gestaltung, w jakimś sensie bez kreatywności obejść się nie mogą, przy czym np. namalowanie obrazu czy zrobienie rzeźby wymaga ograniczonej kreatywności, takiej która zamyka się przede wszystkim w samym procesie ich tworzenia. Z powodzeniem można je umieszczać w najróżniejszych przestrzeniach bez żadnego ryzyka zmiany ich charakteru, i tak np. dzieło o zabarwieniu sakralnym może z powodzeniem „egzystować" w „architekturze świeckiej". Sprawa wygląda jednak zupełnie inaczej, gdy powstaje obiekt/instalacja do konkretnej przestrzeni architektonicznej. Mamy wtedy do czynienia z kreatywną praktyką artystyczną, a więc Gestaltung wg Paula Klee, którego przykład przytaczasz. Proces tworzenia w tym wypadku przebiega równocześnie i nierozłącznie w samym obiekcie, ale i w przestrzeni go otaczającej. Na tym głównie polega chyba różnica pomiędzy przytoczonymi pojęciami.

MK: Opowiedz o technologiach, którymi się posługujesz, bo o ile wiem, jest w tej pracy szczególny szacunek do materiału, nie tylko nabożne skupienie. Czy sama czynność wykonywania pracy nie jest w istocie rodzajem zakodowanego celu, tak jak w pojęciu drogi niekoniecznie musi zawierać się realny punkt dojścia, a istotny staje się tylko sam fakt przemieszczania się.

JWW: Przy wielkim respekcie dla materiału, w moich działaniach technologie jego obróbki ograniczam świadomie do minimum. Dopuszczam tylko nieodzowne ślady interwencji narzędzi na powierzchni drewna. Tylko tyle jest rzeczywiście konieczne. W mojej pracy ważny jest w istocie nie fakt dojścia do jakiegoś realnie wcześniej wyznaczonego punktu, lecz sam fakt trwania ciągłych poszukiwań.

MK: Taka postawa artysty jako wędrowca (homo viator) ma romantyczny rodowód. Twoja twórczość ma chyba romantyczne konotacje. W tej epoce postawy artystyczne były zabarwione skrajnie subiektywnie, a natura ujmowana była często jako medium do wyrażania artystycznego credo. Czy Twoje wyznanie wiary w sztukę jest – by użyć takiego organicznego porównania – zakorzenione w samej twórczości, czy też gdzieś poza nią? My odbiorcy gotowi jesteśmy kontemplować te dzieła.

JWW: Byłbym skłonny moje wyznanie wiary w sztukę umieścić w rejonach zakorzenienia w samej twórczości. Mówisz, że jako odbiorca gotów jesteś kontemplować moje prace – przyznam, że czynię to bardzo często również sam. Odzyskuję podczas tego rytuału ponownie równowagę ducha i zupełny spokój. Drewno posiada chyba jakieś bardzo szczególne cechy, na które my – ludzie – pozytywnie reagujemy. Gdy jest ono ułożone w odpowiednie rytmy, zaczyna jakoby tworzyć się pełna harmonia struktury połączona z delikatną gamą koloru i zapachu. Bardzo ciekawym momentem jest dla mnie zawsze pierwszy kontakt z architekturą, w jakiej zamierzam umieścić moje prace. Rodzi się zawsze w tym momencie pewnego rodzaju kontemplacja, która narastając, prowadzi w końcu do bardzo konkretnych decyzji usytuowania w niej odpowiednich rytmów, porządków i struktur drewnianych. Historia taka powtarza się każdorazowo przy „nowym" zderzeniu z nową przestrzenią, jest to jakby jakaś ciągła wędrówka, na którą zabieram zawsze cały bagaż dotychczasowych doświadczeń i przygód doznanych podczas długoletniego procesu odkrywania tego wspaniałego materiału jakim jest drewno, które oddaje nam natura. Myślę, że to naturalne tworzywo kryje w sobie jeszcze tyle tajników, że pewnie i życia mojego całego na ich poznanie nie starczy.

MK: Czy znajdujesz jakieś podobieństwo między swoimi pracami a tzw. Konkrete Plastik? Chciałbym tu odwołać się do twórczości Ulricha Rückriema (mieliśmy okazję poznać jego prace tu, w Muzeum). Max Imdahls próbował kiedyś zdefiniować ją w zestawieniu z twórczością Theo van Doesburga, Serry, Rabinowitcha: *Jest to bardzo ważne dla określenia kategorii plastyki, że sama oddaje trójwymiarowość przedmiotu, który przedstawia i też posiada* (...) *Zgodnie z określeniem swej kategorii, staje się plastyką w szczególny sposób przypisaną tak zwanej sztuce konkretnej. Takiej sztuce, która niczego nie przedstawia ponad to, czym sama jest.*

JWW: To dość niezręcznie definiować własną sztukę, ale odpowiadając na pytanie, to zdecydowanie tak! Ulrich Rückriem to jeden z moich ulubionych rzeźbiarzy, którego pracami zafascynowany jestem od lat. Jednym z jego głównych działań artystycznych w materiale, którym jest kamień, jest akt łupania. Akt ten należy do najważniejszych również i w mojej pracy, z tą jednak różnicą, że w drewnie.

MK: Na zakończenie – proste pytanie z prośbą o szczerą odpowiedź – jaką tajemnicę kryje Twoja sztuka?

JWW: Najprościej będzie chyba powiedzieć, że chodzi w tym wypadku o bardzo szczere próby mojego zdefiniowania tajemnic natury.

Orońsko, 12.01.2006

OFFENBARUNGEN IN HOLZ

Mariusz Knorowski

Mariusz Knorowski: Immer öfter haben wir die Möglichkeit, mit deiner Kunst nach vielen Jahren ihrer Abwesenheit in Polen in Kontakt zu treten. Erinnern wir: Den Anfang bildete 2004 eine bescheidene Präsentation deines Objekts *Kleiner Kubus* in der Galerie Kapelle in Orońsko. Ihr folgten 2005 die Ausstellungen *Holz – Archiv* in der Galerie Patio an der Hochschule für Humanistik und Wirtschaft WSHE in Łódź sowie die monumentale Schau *Epiphanien der Natur in der spätmodernen Welt* in der Galerie Szyb Wilson (Schacht Wilson) in Kattowitz. Gegenwärtig wird deine Retrospektive im Museum für Zeitgenössische Skulptur im Internationalen Skulpturenzentrum in Orońsko gezeigt. In der Zwischenzeit gab es gute Rezensionen deiner Kunst und ein beachtliches Medienecho: Du wurdest in Erinnerung gebracht, konntest dich mit der Kunstwelt und einem neuen Publikum in Polen treffen. Vielleicht ist es also kein Zufall, dass sich rund um deine Person eine besonders günstige Aura entwickelt hat, die Interesse weckt – ein nicht allzu häufiges Phänomen als Reaktion auf die aktuelle Kunst.

Jan de Weryha-Wysoczański: Es stimmt, dass sowohl das Medienecho als auch alle bisherigen Rezensionen mir recht wohlgesinnt waren. Ich denke, das geschieht deshalb, weil der Stoff, mit dem ich arbeite, allen gut bekannt ist und nahe steht, denn er ruft bereits im ersten Kontakt mit ihm ausschließlich „warme" Assoziationen hervor.

MK: Deine Arbeit war bisher vor allem in Deutschland ziemlich umfassend bekannt. Du hattest dort eine Reihe von Ausstellungen in wichtigen Institutionen. Ich weiß, dass ihren Charakter scheinbar zweitrangige Umstände beeinflussten wie die Größe deines Ateliers, die Atmosphäre seines postindustriellen Interieurs. Mich interessiert jedoch die Wahl des Materials – der Substanz, obwohl ich weiß, dass du dich nicht nur auf Holz beschränkst, um an dein den nach der Niederlage des Warschauer Aufstands nach Neuengamme verschleppten Polen gewidmetes Denkmal zu erinnern, das aus Granit gefertigt und von dem namhaften polnischen Schriftsteller Andrzej Szczypiorski hoch eingeschätzt wurde.
Warum gilt also dein Interesse vor allem Holz, einem natürlichen Stoff, dem Träger sowohl physischer als auch metaphysischer, inspirierender als auch symbolischer Werte? Du arbeitest ja mit Holz im multimedialen Zeitalter!

JWW: Das Holz als Stoff meiner Arbeit habe ich nicht ohne Grund gewählt. Es ist ein Werk der Natur, das nach seinem physischen Tod gewissermaßen ein neues Leben beginnt. Es duftet und verändert seine Farbe, es quillt an, trocknet aus. Die Kraft dieses Materials bewirkte, dass ich von ihm restlos beherrscht wurde und regte mich an, ihm treu zu bleiben trotz der heute sich anbietenden, wie es scheinen könnte – „aktuelleren" – Multimediatechniken.

MK: Ich weiß, dass ein Lautenbauer, der die akustischen Werte des Musikinstruments voraussehen muss, die Ausdruckseigenschaften (im Sinn von Klangeigenschaften) verschiedener Holzarten erkennt und sie gekonnt komponiert. Das ist ein unausgesprochenes Wissen oder eine Art Vorstellungskraft, die von seiner Virtuosität zeugen. Suchst du auch ähnlich, komponierst du deine Arbeiten vergleichbar? Empfängst du vom Material wichtige Impulse, die aus der Holzart, ihrer Eigenschaften oder verborgener Inhalte resultieren?

JWW: Die Arbeit mit diesem Material beruht vor allem darauf, dass man es respektiert. Man darf es nicht verletzen. Das Werkzeug zu seiner Verarbeitung darf man nur so benutzen, dass es zufällig keine Spuren des Eingriffs in die Strukturen und den Charakter des Holzes hinterlässt. Dieses Material ermöglicht es, sehr viel damit zu unternehmen. Dabei muss man jedoch gewisse Regeln beachten. Der Eingriff ist nur dann zulässig, wenn er den Charakter des Holzes und seine Wirkung nicht beeinträchtigt. Die Regeln, an die ich mich halte, sind unter anderem ein bewusster Verzicht auf jegliche „narrative" Elemente.
Ich konzentriere mich ausschließlich auf das Wesen des Materials. Nach einer gewissen Zeit meiner Arbeit mit diesem natürlichen Rohstoff bildet sich eine bestimmte Ebene heraus, aus der das Holz Impulse sendet und ich versuche, auf sie zu reagieren.

MK: Die Kunst des 20. Jahrhunderts hörte damit auf, in der Natur nach malerischen Erscheinungen zu suchen. Sie konzentrierte ihre Aufmerksamkeit auf der Enthüllung der Morphologie der Naturprozesse, des Wunders, das unter der Oberfläche der Dinge geschieht. Statt des Begriffs der Mimesis und der unvermeidlichen Illusion des dreidimensionalen Raums tauchte der Begriff der Raumausstrahlung auf. Frau Prof. Ewa Chojecka beschreibt diese Situation wie folgt: *Die Kunst, die über Ereignisse erzählt, wird zu einer Manifestation expressiver Forminhalte: Symmetrie, Verdichtung, Auflösung, Vibration, Bewegung und Starre, Transparenz oder Dichte, Luzidität oder Rauheit, Phänomene der Oberflächenfaktur und der räumlichen Gestaltung, Synästhesie der Seh-, Hör- und Tastempfindungen. Die Natur erscheint als Quelle grenzenloser Form-, Farben-, Ausdrucks-, Spannungs-, Vernunft- und Zufallserfahrungen, der bewussten und unbewussten Ordnung dichotomer Systeme.* Teilst du diese Diagnose, denn sie scheint sich auch auf deine Kunst zu beziehen?

JWW: Ich stimme mit dieser Meinung überein, denn viele darin dargelegte Aspekte decken sich auch mit meinen Überlegungen.

MK: Deine Arbeiten wirken vor allem durch ihre Struktur, durch die unverkennbaren geometrischen Einteilungen, das regelmäßige Kompositionsschema, vor allem in der Serie der *Holztafeln*. Das sind manchmal so ideale Formen, wie zum Beispiel der *Kleine Kubus*, den wir in zwei Gestalten: der geschlossenen und der offenen bewundern konnten. Das zeugt davon, dass du bestimmte Varianten – sogar im Status deines Werks – zulässt, die seine Form verändern.
Mir geht es jedoch um ein anderes Problem: Die Geometrie – ein Produkt des Intellekts – ist die Verneinung der natürlichen Ordnung, die eher über einen organischen, spontanen, elementaren und zufälligen Charakter verfügt als über einen vernünftigen und geordneten. Wie bringst du diese zwei gegensätzlichen Systeme zusammen?

JWW: Das stimmt: In meinen Arbeiten gehört die Struktur zu den wichtigsten Aspekten. Häufig bilden ihre ganzen Elemente eigenartige Module, die ich abwechselnd in meinen nacheinender folgenden Präsentationen nutze, wie zum Beispiel im *Kleinen Kubus*, der in der Galerie Kapelle in Orońsko in geschlossener und in der Galerie Patio in Łódź in offener, auf dem Boden ausgebreiteten Form gezeigt wurde und nun im Skulpturenmuseum in Orońsko wie eine große Tafel an der Wand hängt. Wenn es darum geht, die Geometrie mit der natürlichen Ordnung unter einen Hut zu bringen, so gibt mir die erstere die Möglichkeit, Rahmen für die natürliche Ordnung zu schaffen und zu organisieren, damit ich diese Ordnung dann dorthin einführen kann. Diese von außen kommende „natürliche Ordnung" wird in die vorher vorbereitete „Geometrie" des Raums eingeschrieben. Während einer solchen Verwandlung entstehen neue Werte mit neuen spontanen Formen, die häufig mit einer Art kontrolliertem Chaos gefüllt sind.

MK: Mir ist ebenfalls aufgefallen, dass einige deiner Ausstellungen „sich ausbreiten", dass sie sich in einem vorgefundenen Raum ereignen, in die Ritze, blinde Ecken u.s.w. kriechen. Sie muten wie natürliche Geschwülste an, die auf den Produkten der Zivilisation wuchern. Eine eigentümliche Symbiose findet statt.
Ist das eine Art Intervention oder ein Kontrapunkt, der zum Nachdenken anregen soll? Beeinflusst in deinem Fall das ökologische Bewusstsein deine künstlerische Arbeit?

JWW: Diese „Ausbreitung" ist eine Folge dessen, wie ich das Wesen der Raumaufteilung definiere und verstehe. Jeder Raum ist bekanntlich anders, bedingt durch die Architektur selbst, andererseits hängt er vom Charakter der ausgestellten Werke ab. Jedes Mal haben wir es also mit einer ganz neuen Situation zu tun. Optimale Bedingungen und ein ideales Gleichgewicht zwischen diesen beiden Komponenten zu finden ist nach meiner Meinung gerade der Schlüssel zum Aufbau einer gelungenen Ausstellung. Es ist meistens eher ein Versuch, in die Architektur des vorgefundenen Raums einzugreifen. Du fragst nach dem ökologischen Bewusstsein, selbstverständlich hat es einen Einfluss auf meine Arbeit.
Ich möchte andeuten, welche wichtige Rolle gerade der Baum in diesem geschlossenen System der ökologischen Uhr spielt: Gäbe es ihn nicht, wäre die Menschheit zum Niedergang verurteilt.

MK: Manche Fragmente deiner jetzigen Ausstellung scheinen einen rituellen Charakter zu haben. Ich denke dabei an bestimmte Kreise, Figuren und Zyklen. Manchmal kommen ihre Grenzen deutlich zum Vorschein – und hier taucht umgehend die Frage auf: Ist das eine beabsichtigte Abgrenzung des Raums oder treten wir hier in den Bereich des Sacrum ein? Ist das also eine Handlung, die zur Sakralisierung des Raums führt oder womöglich eine formale Ästhetisierung?

JWW: Es geht mir ausschließlich um eine beabsichtigte Raumeinteilung, also um die formale Ästhetisierung. Ich lasse jedoch dem Zuschauer die volle Freiheit der Wahrnehmung, auch wenn es ihm scheint, in die Sphäre des Sacrum einzutreten.

MK: Es war eine etwas provokante Frage nach dem Mysterium, die deine Arbeiten ausstrahlen und der Kontemplation, zu der sie anregen. Wenn ich mich in deine Arbeiten vertiefe, ist das, was zuallererst auffällt, die Langwierigkeit des Arbeitsprozesses, seine Präzision und Kohäsion, zugleich die offensichtliche Konsequenz in der Folge der Elemente, eine gewisse Korrektheit, die auf den erlernten Duktus der Handführung hindeutet. Das lässt zwangsläufig an die Schrift denken. Ist das also ein besonderer Fall der ideegrafischen Darstellung von Begriffen, größeren Sinneinheiten? Ist das eine Art hieroglyphischer Naturtext?

JWW: Es scheint mir, dass in diesem Fall die Spuren meiner Eingriffe gewissermaßen mit einer Art hieroglyphischen Naturtextes verglichen werden können.

MK: Ich möchte diese Assoziationskette noch etwas vertiefen: Inhalt, Schrift, offenbarte Wahrheit. Von den Epiphanien in deiner Kunst war schon früher die Rede und das klingt überzeugend. Vielleicht ist das die Gabe, die vor dem Profanum verborgenen Wahrheiten offen zu legen. Kann man dein Gesamtwerk als eine Art Buch betrachten, ein Kapitel aus dem großen Buch der Natur, oder ist das ein bescheidenes Büchlein eines Menschen über einen Menschen, der sich als dessen winziger Teil betrachtet, als „denkender Schilf" und mit Demut einen Platz darin sucht,
im Einklang damit?

JWW: Ich antworte wie folgt: In den letzten Jahren entstanden sehr viele Arbeiten und wenn es gelingen sollte, sie alle zu betrachten, könnten wir in dieser Masse unterschiedliche Strukturen, einen gewissen Anfang des Versuchs, eine Tafel der Morphologie des Holzes oder ein Holzarchiv sehen. Ich denke, dass ich es auch in Zukunft versuchen werde, die verborgenen Naturwahrheiten offen zu legen.

MK: Wie du weißt, trug die sprichwörtliche „Benediktinergeduld" zur Aufrechterhaltung der Kontinuität unserer Kultur und zur Beibehaltung des antiken Erbes bei. Eine mühselige, aber nützliche Arbeit. Die Tüchtigkeit der Mönche, die in den Skriptarien anonym die Bücher abgeschrieben haben, ist bekannt.
Sie bemühten sich zusätzlich, sie mit Illuminationen, einer Art bildhaften Kommentaren, zu ergänzen. Schreibst du einen Text mit großer Mühe und mit der Überzeugung von seiner Wichtigkeit? Ist darin eine Botschaft enthalten, denn ich verstehe, dass du mit deiner Kunst nicht nur die Tatsache deiner Existenz verewigen willst?

JWW: Ich habe den Eindruck, dass eine unabhängige und undefinierte Kraft mich ständig antreibt, neue Seiten jenes Archivs zu suchen und zu „vervollständigen". Sicherlich handelt es sich dabei um eine mühevolle Arbeit, die allem Anschein nach in voller Überzeugung von ihrer Wichtigkeit vorangetrieben wird, denn bis jetzt sehe ich keinen Grund, sie zu unterbrechen.

MK: Siehst du aufgrund deiner Erfahrung und Überzeugung einen Unterschied zwischen der Kunst und Gestaltung? Ich frage, denn Paul Klee sprach sich für den zweiten Begriff aus, der den Sinn einer kreativen künstlerischen Praxis betont.

JWW: Ich denke, dass beide Begriffe – Kunst wie Gestaltung – gewissermaßen ohne Kreativität nicht auskommen können, wobei das Malen eins Bildes oder die Fertigung einer Skulptur eine eingeschränkte Kreativität erfordern, die vor allem in ihrem Entstehungsprozess eingeschlossen ist. Man kann sie in verschiedenen Räumlichkeiten erfolgreich platzieren, ohne ein Risiko einzugehen, dass etwa ihr Charakter verändert wird: Deshalb kann zum Beispiel ein sakrales Werk ohne weiteres in einer „weltlichen Architektur" bestehen. Das Problem sieht jedoch ganz anders aus, wenn ein Objekt oder eine Installation für einen konkreten architektonischen Raum geschaffen werden. Wir haben es dann mit einer kreativen künstlerischen Praxis, also mit der Gestaltung im Sinne des von dir zitierten Paul Klee zu tun. Der kreative Prozess verläuft in diesem Fall gleichzeitig und ist mit dem Objekt selbst, aber auch mit dem ihn umgebenden Raum untrennbar verbunden. Darin beruht wohl der Unterschied zwischen diesen beiden Begriffen.

MK: Erzähl etwas über die Technologien, die du anwendest, denn soviel ich weiß, gibt es in deiner Arbeit einen besonderen Respekt für das Material, nicht nur eine andächtige Konzentration. Ist die ausgeübte Arbeit etwa eine Art gespeichertes Ziel, so wie der Begriff des Wegs nicht unbedingt den realen Zielpunkt beinhalten muss und nur die Tatsache, dass man eine Strecke zurücklegt, von Bedeutung ist?

JWW: Mein großer Respekt für das Material bewirkt, dass ich die Technologie seiner Bearbeitung bewusst aufs Minimum begrenze. Ich lasse nur die unvermeidlichen Spuren des Eingriffs von Werkzeugen auf der Holzoberfläche zu: So viel, wie es wirklich erforderlich ist. In meiner Arbeit ist es tatsächlich wichtig, nicht einen vorher bestimmten Punkt zu erreichen, sondern stets auf der Suche zu sein.

MK: Eine solche Haltung des Künstlers als Wanderer (Homo Viator) hat einen romantischen Anstrich. In jener Epoche war die Einstellung der Künstler extrem subjektiv, und die Natur wurde häufig als Medium betrachtet, um das künstlerische Credo auszudrücken. Ist dein kreatives Glaubensbekenntnis in der Kunst selbst oder außerhalb der Kunst – um sich einer organischen Metapher zu bedienen – verwurzelt? Wir,
die Zuschauer sind bereit, uns in deine Werke zu vertiefen, denn sie regen zur Kontemplation an.

JWW: Ich bin geneigt, mein kreatives Glaubensbekenntnis in der Kunst selbst zu verwurzeln. Du sagt, dass du als Zuschauer bereit bist, dich in meine Werke zu vertiefen: Ich bekenne, dass ich das häufig auch selbst tue. Während dieses Rituals erlange ich das Gleichgewicht des Geistes und eine vollkommene Ruhe wieder. Das Holz verfügt wohl über ganz eigentümliche Eigenschaften, auf die wir Menschen positiv reagieren. Wenn es entsprechend rhythmisch angeordnet ist, beginnt sich eine volle Harmonie seiner Struktur zu entfalten, verbunden mit einem zarten Farbenspektrum und Duft. Ein außerordentlich wichtiger Augenblick ist für mich immer der erste Kontakt mit der Architektur, in der ich meine Arbeiten ausbreiten möchte. In diesem Augenblick beginnt die Kontemplation, die immer stärker wird, sie führt schließlich zu ganz konkreten Entscheidungen über den Rhythmus, die Ordnung und die Holzstrukturen, die dort untergebracht werden. Diese Geschichte wiederholt sich jedes Mal bei jeder „neuen" Auseinandersetzung mit einem neuen Raum: Sie ist wie eine kontinuierliche Wanderung, auf die ich immer das ganze Gepäck meiner bisherigen Erfahrungen und Abenteuer mitnehme, die ich während des langjährigen Entdeckungsprozesses dieses wunderbaren natürlichen Materials – des Holzes – gesammelt und erlebt habe. Ich denke, dieser natürliche Rohstoff verbirgt noch so viele Geheimnisse, dass mein ganzes Leben nicht ausreichen wird, sie aufzudecken und zu erforschen.

MK: Siehst du eine Ähnlichkeit zwischen deinen Arbeiten und der so genannten Konkreten Plastik? Ich möchte mich hier auf Ulrich Rückriem beziehen (wir hatten die Gelegenheit, seine Werke in unserem Museum auszustellen). Max Imdahls unternahm einmal den Versuch, sie im Vergleich zu Theo van Doesburg, Serra, Rabinowitch zu definieren: *Das ist sehr wichtig für die Bestimmung der Kategorie der Plastik, dass sie selbst die Dreidimensionalität des Objekts, das sie darstellt und auch besitzt, wiedergibt* (...) *Im Einklang mit der Bestimmung ihrer Kategorie wird die Plastik auf eine besondere Weise der so genannten konkreten Kunst zugeschrieben. Einer Kunst, die nichts anders darstellt, als sich selbst.*

JWW: Es fällt mir etwas schwer, die eigene Kunst zu definieren, aber auf deine Frage antworte ich mit einem entschiedenen ja! Ulrich Rückriem gehört zu meinen Lieblingsbildhauern und seine Arbeiten faszinieren mich seit Jahren. Eine seiner künstlerischen Haupthandlungen im Stein ist der Akt des Spaltens. Dieser Akt gehört auch zu meinen wichtigsten Vorgehensweisen, nur mit dem Unterschied, dass ich Holz spalte.

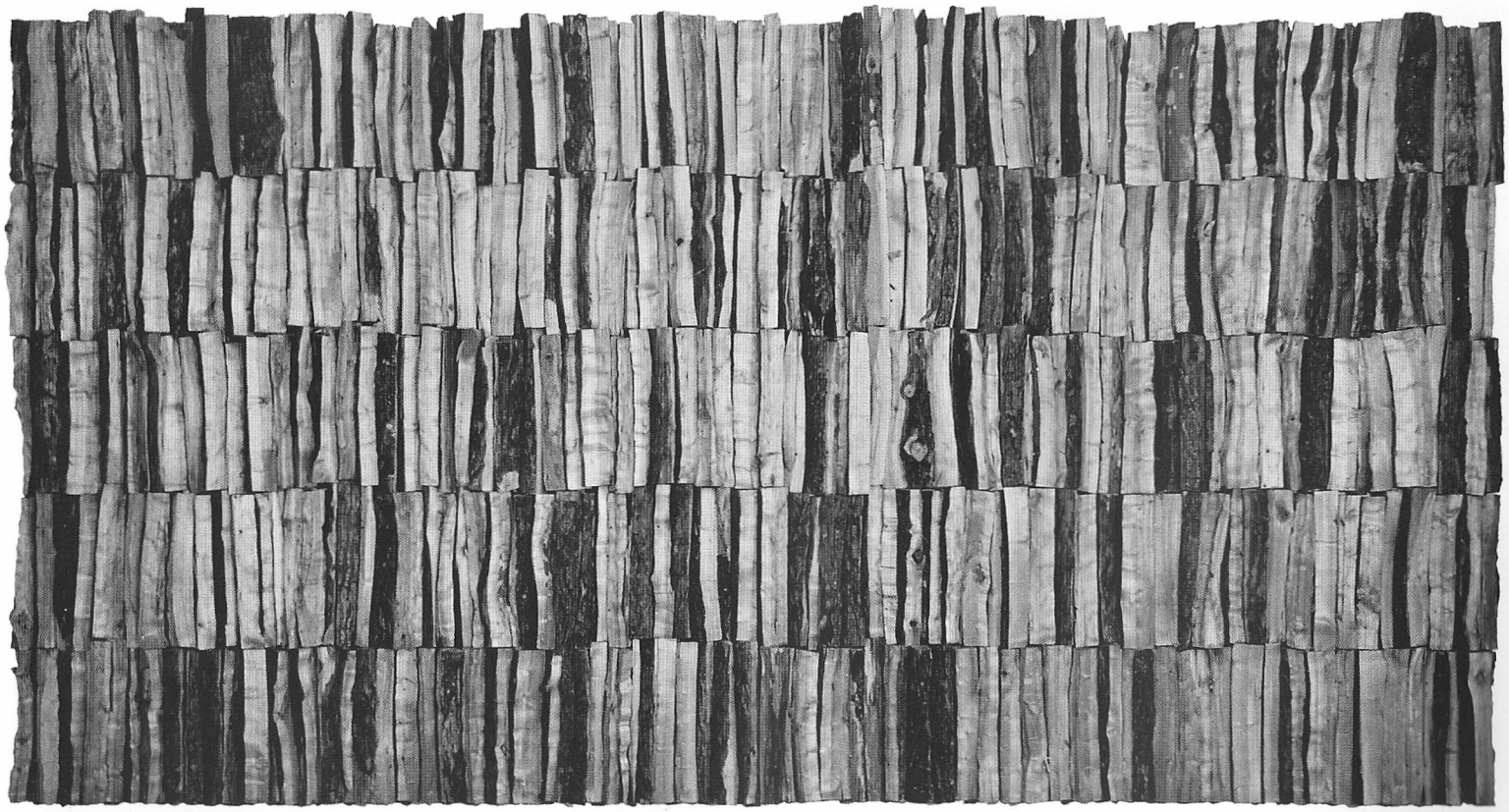
MK: Am Ende unseres Gesprächs eine einfache Frage mit der Bitte um eine ehrliche Antwort: Welches Geheimnis birgt deine Kunst?

JWW: Am einfachsten kann ich wohl sagen, dass es sich in diesem Fall um außerordentlich ehrliche Versuche meiner Definierung der Naturgeheimnisse handelt.

Orońsko, 12.01.2006
Aus dem Polnischen von Urszula Usakowska-Wolff



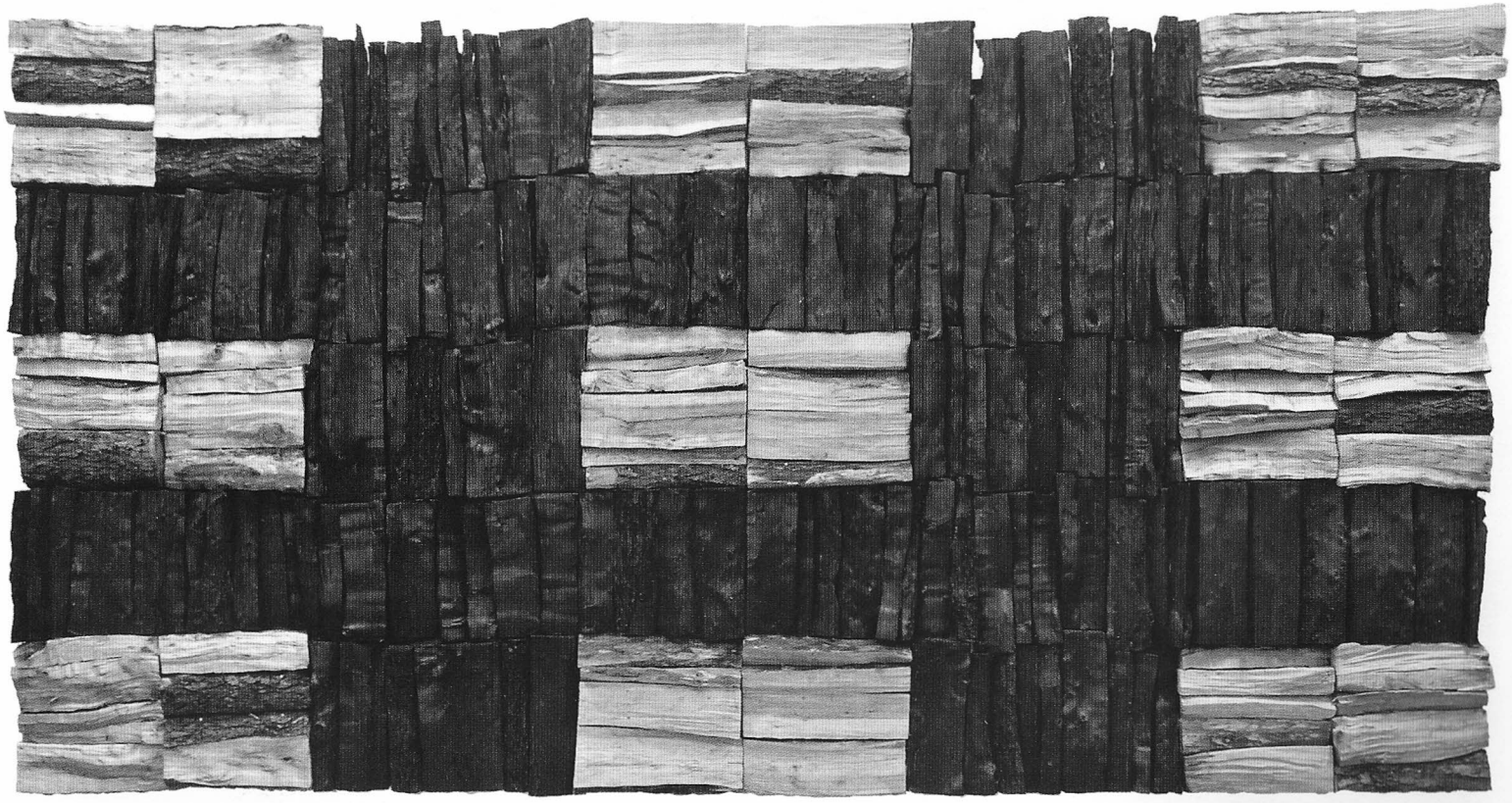
fot. JG



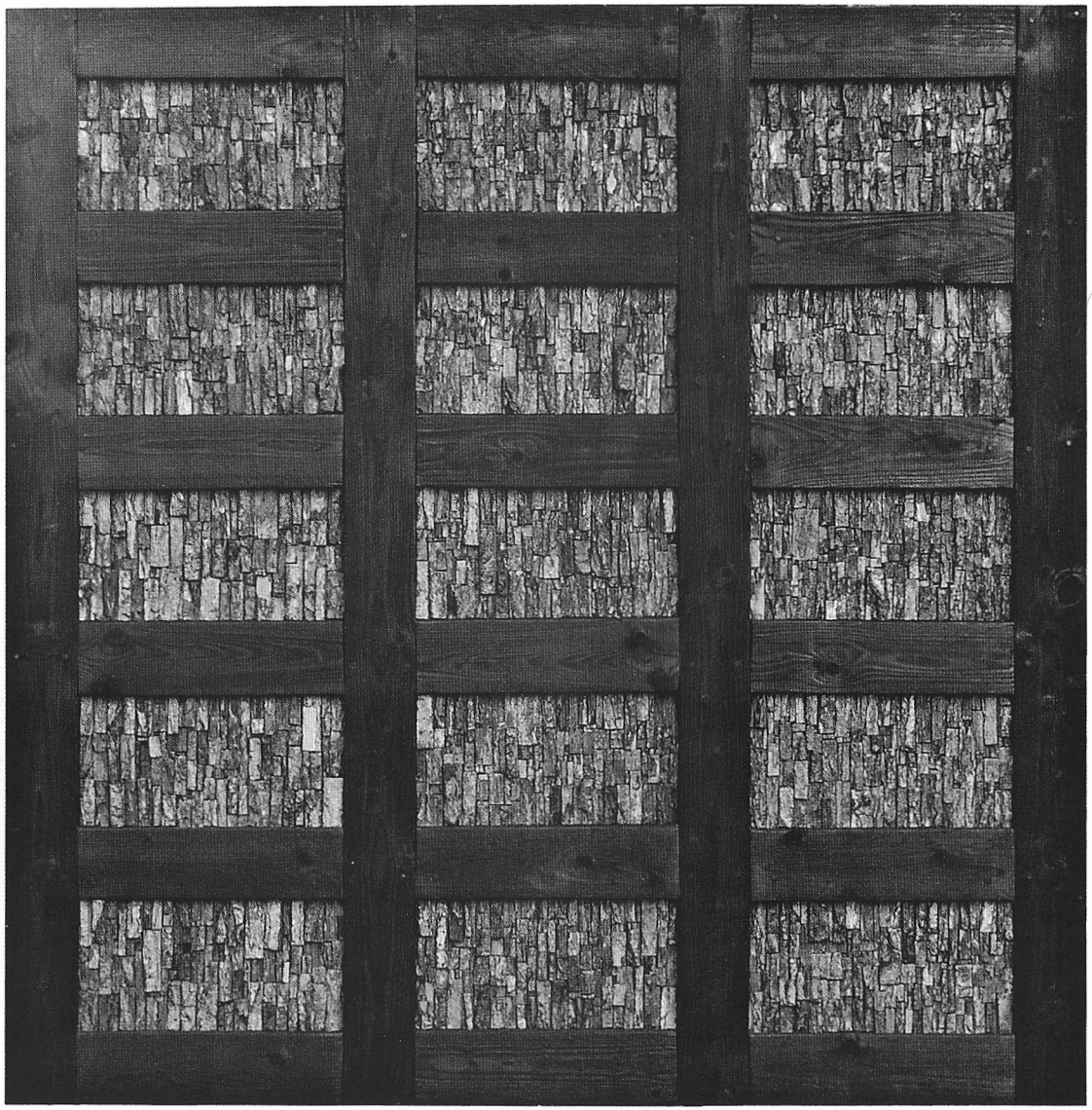
Drewniana tablica, 2001, obiekt z drewna, drewno różne, gwoździe, 412 x 216 x 18 cm
Hölzerne Tafel, 2001, Holzobjekt, verschiedene Hölzer, Nägel, 412 x 216 x 18 cm, fot. JWW



Drewniana tablica, 2001, obiekt z drewna, drewno różne, zwęglone, gwoździe, 412 x 220 x 17 cm
Hölzerne Tafel, 2001, Holzobjekt, verschiedene Hölzer verkohlte, Nägel, 412 x 220 x 17 cm, fot. JWW



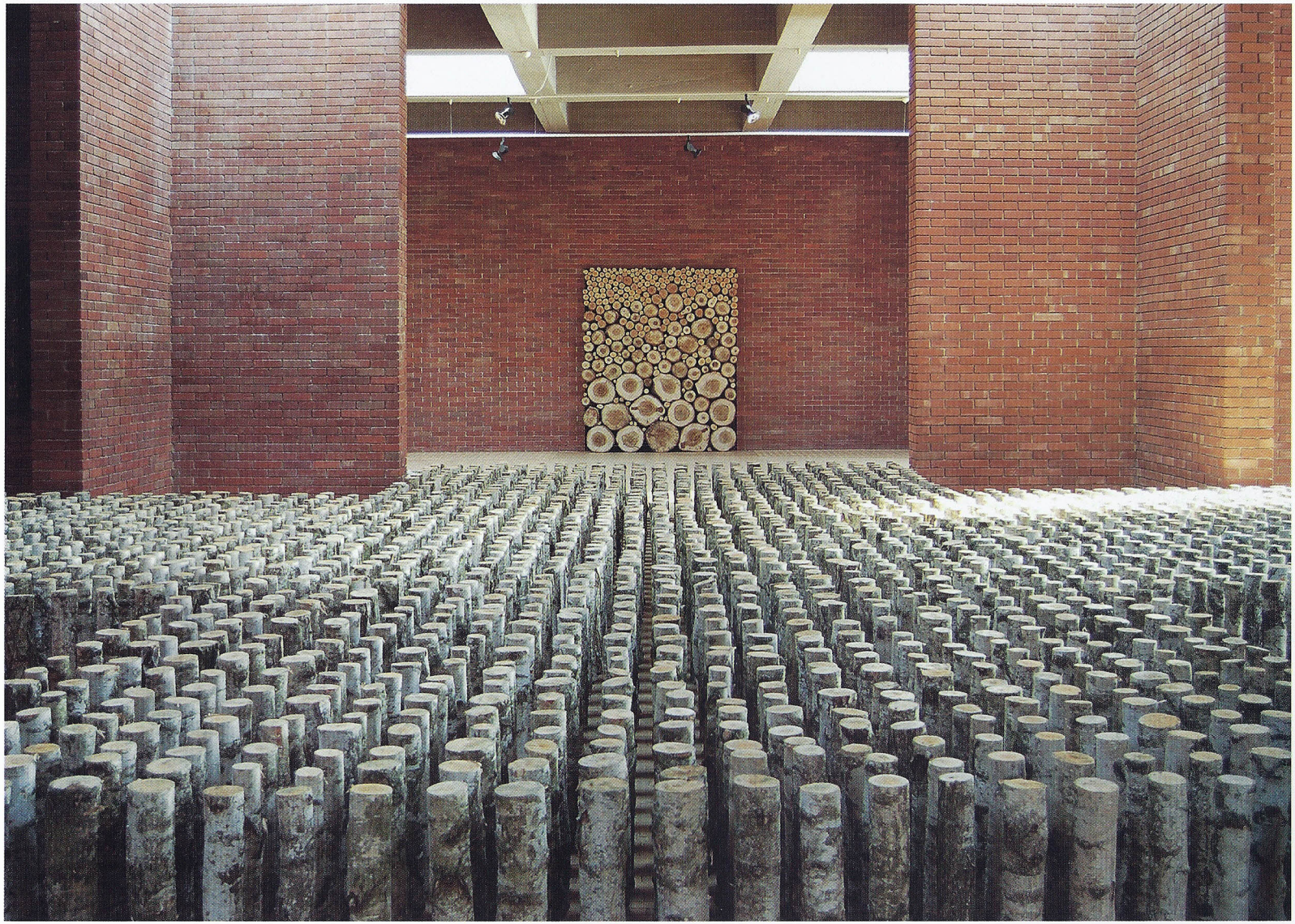
Drewniana tablica, 2001, obiekt z drewna, drewno różne, częściowo zwęglone, gwoździe, 412 x 220 x 17 cm
Hölzerne Tafel, 2001, Holzobjekt, verschiedene Hölzer teilweise verkohlte, Nägel, 412 x 220 x 17 cm, fot. JWW



Drewniana tablica, 2003, obiekt z drewna, sosna zwęglona, kora drewniana, gwoździe, 150 x 150 x 9 cm
Hölzerne Tafel, 2003, Holzobjekt, verkohlte Fichte, Rinde, Nägel, 150 x 150 x 9 cm, fot. JWW



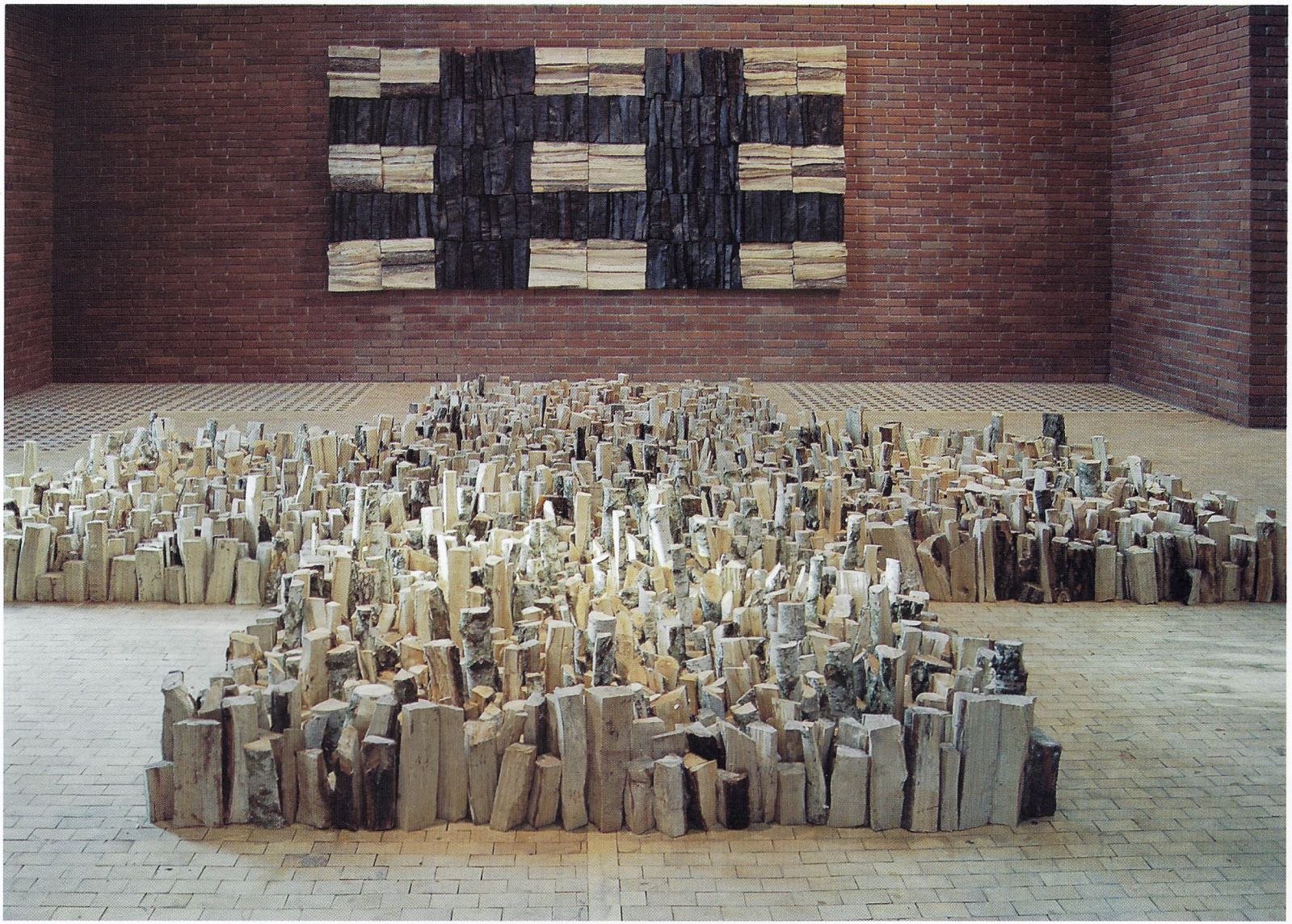
Drewniana tablica, 2001, obiekt z drewna, drewno różne, gwoździe, 412 x 220 x 17 cm
Hölzerne Tafel, 2001, Holzobjekt, verschiedene Hölzer, Nägel, 412 x 220 x 17 cm, fot. JWW



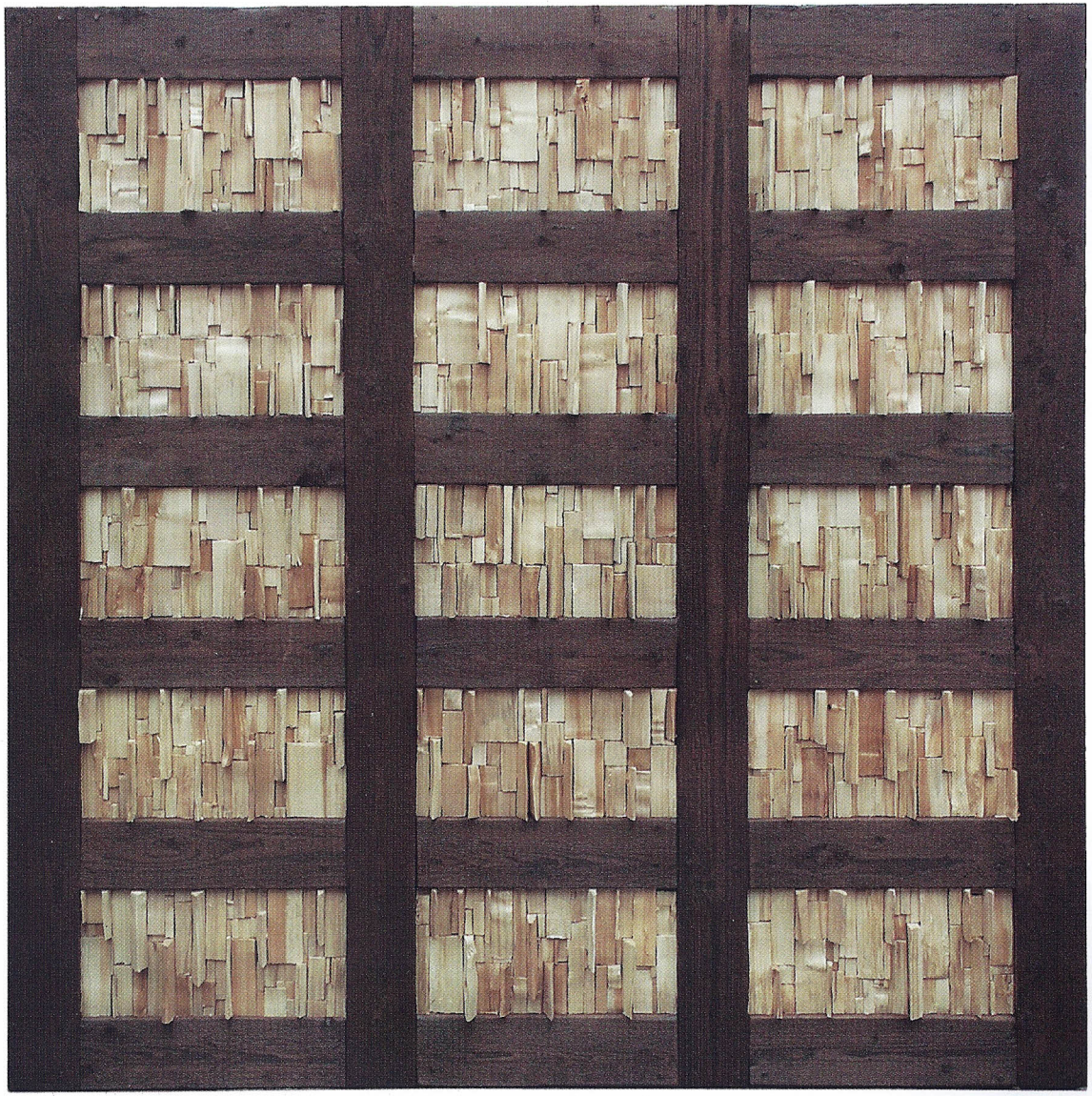
fot. WH



fot. ZK



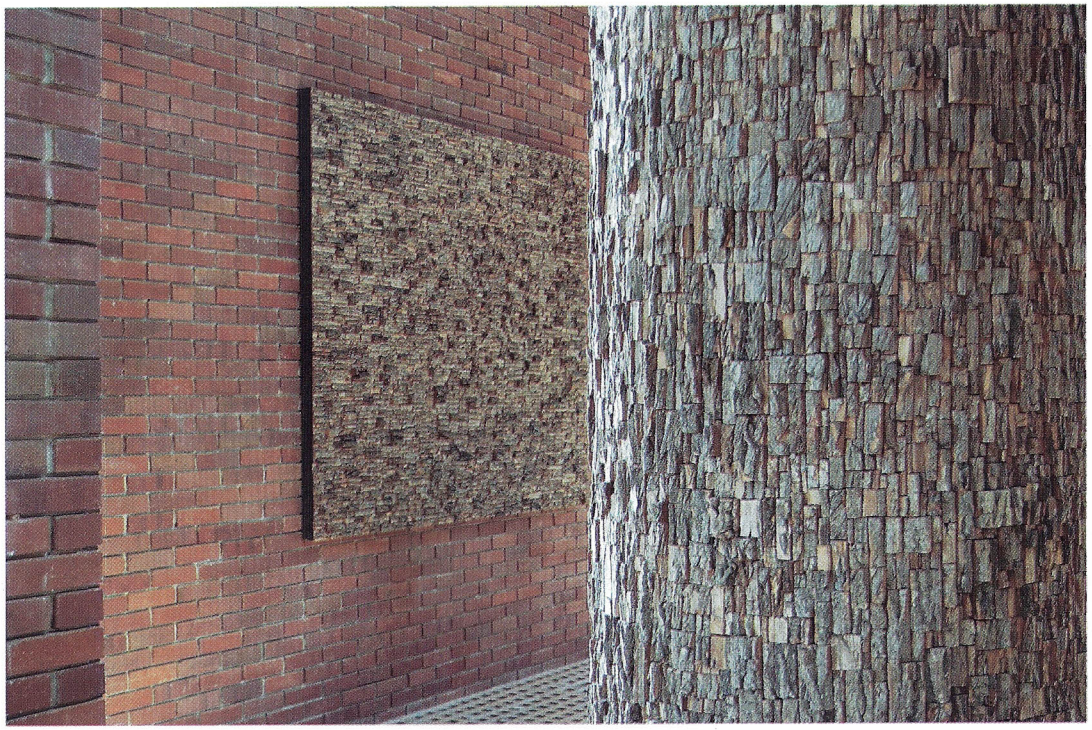
fot. WH



Drewniana tablica, 2003, obiekt z drewna, sosna zwęglona, drewno różne, gwoździe, 150 x 150 x 9 cm
Hölzerne Tafel, 2003, Holzobjekt, verkohlte Fichte, verschiedene Hölzer, Nägel, 150 x 150 x 9 cm, fot. JWW



fot. JWW



fot. WH



fot. JG



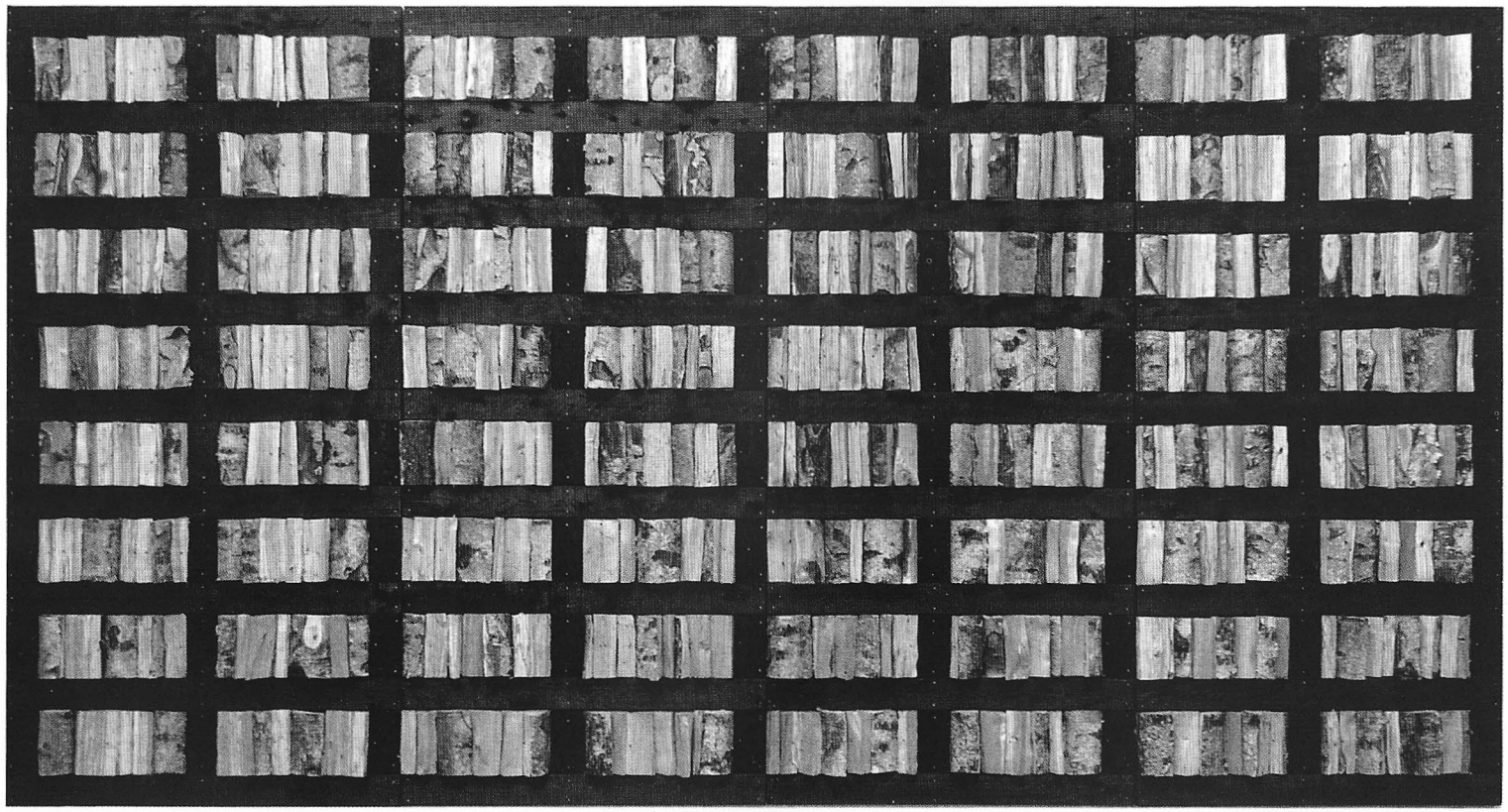
fot. JG



fot. WH



fot. JG



Drewniana tablica, 2001, obiekt z drewna, drewno brzozowe, sosna zwęglona, gwoździe, 470 x 240 x 17 cm
Hölzerne Tafel, 2001, Holzobjekt, Birkenholz, verkohlte Fichte, Nägel, 470 x 240 x 17 cm, fot. JWW



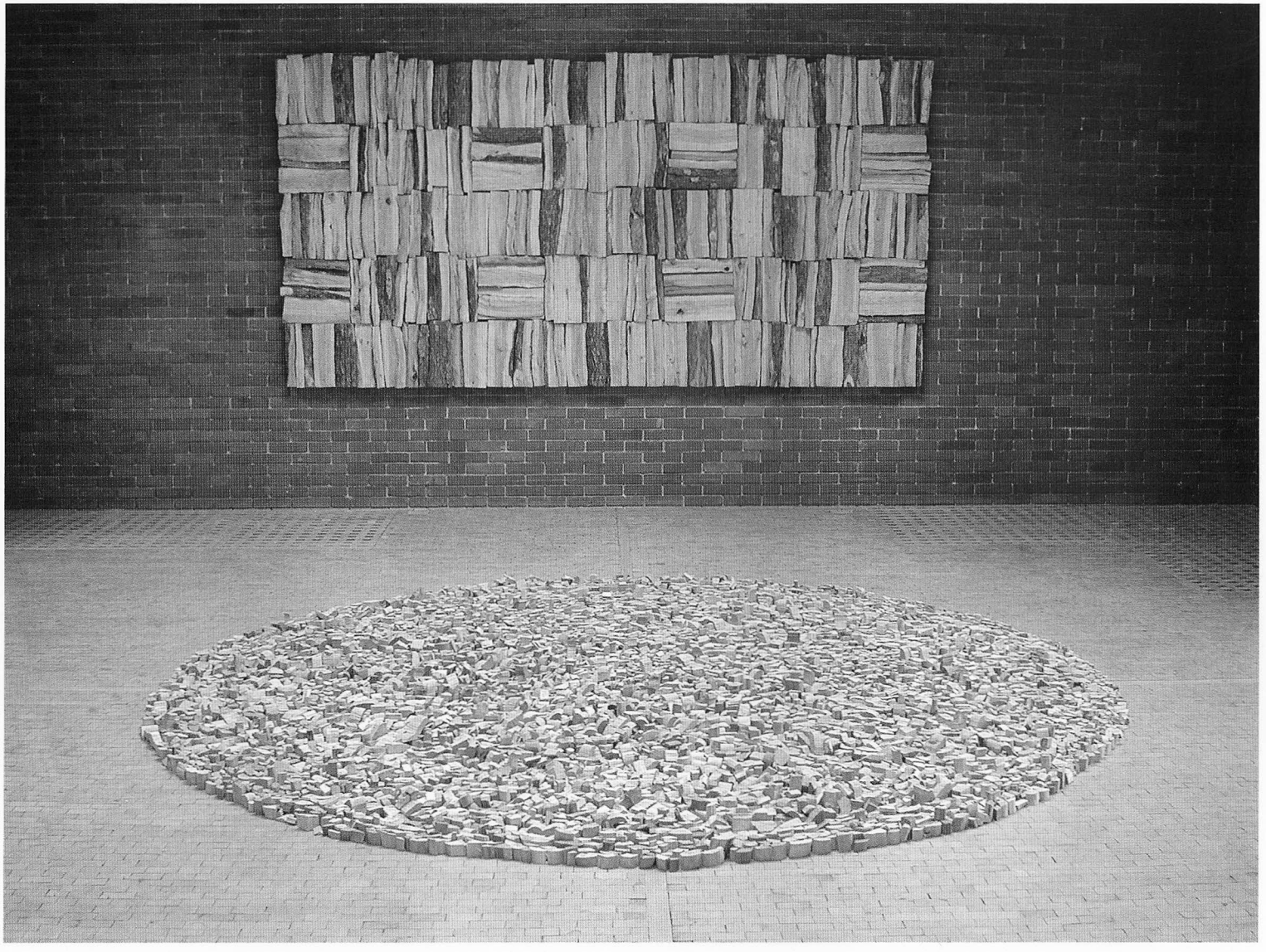
fot. JG



fot. WH



fot. JG



fot. JG



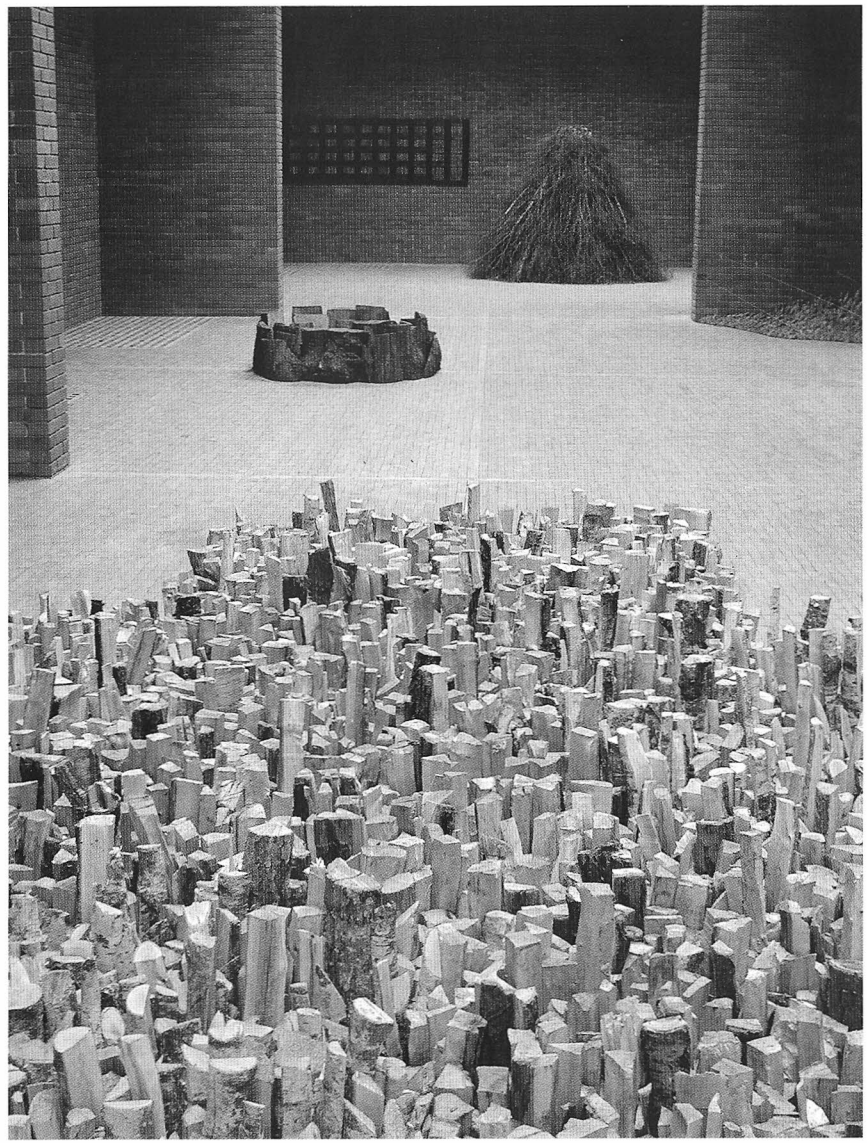
fot. JG



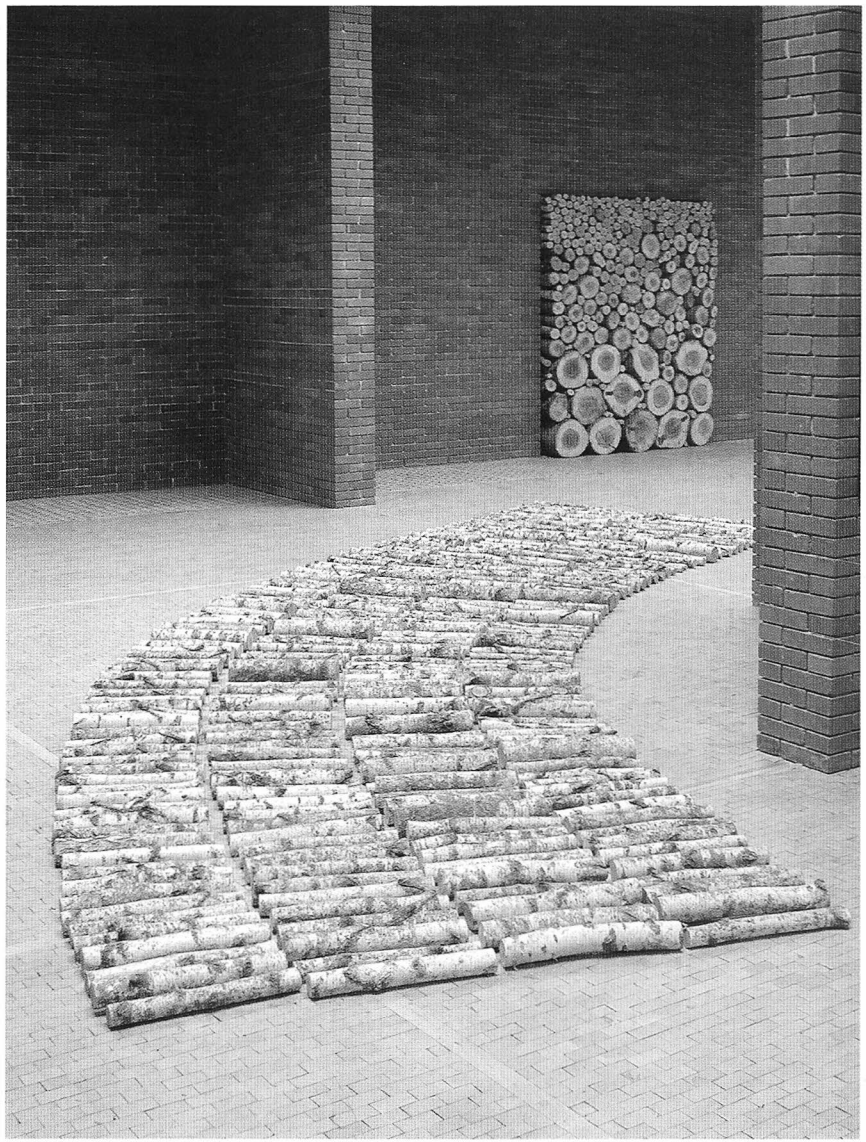
fot. JG



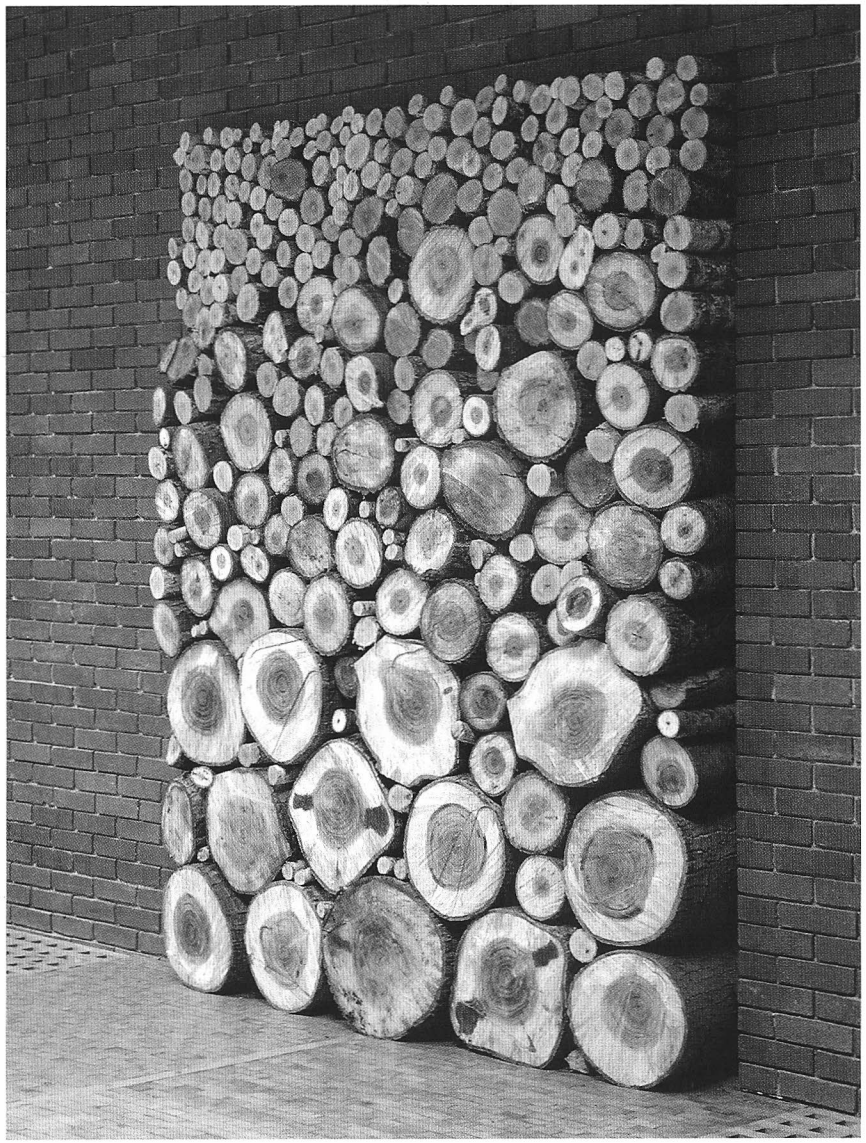
fot. JG



fot. JG



fot. JG



fot. JG

Moje artystyczne przemyślenia w ostatnich latach koncentrują się na procesach zgłębiania drewna jako materiału, zrozumienia jego struktury oraz prób pojęcia jego istoty, przez co zostaje osiągnięty tzw. stan najwyższy, polegający na celebrowaniu archaiczności drewna. Wszystko zaczyna się od postawienia sobie pytania, jakie środki obróbki technicznej materiału i w jakiej mierze stoją do dyspozycji artysty. Po przeprowadzonej analizie staje się jasne, w jakim stopniu użyte narzędzia pozostawiają po sobie ślady w strukturze drewna. Materiał zmienia się w pewnym sensie na skutek określonego procesu oddziaływania z zewnątrz. Inna wersja tego scenariusza nie jest tutaj możliwa.

Zaczynam intuicyjnie zastanawiać się nad możliwością ingerencji w drewno w takiej mierze, by nie utraciło ono własnej tożsamości. Funkcjonuje to w praktyce poprzez wprowadzanie surowych reguł, jakie musi wypertraktować artysta w swej empirycznej dyspucie podejmowanej z naturą. Pojawiają się wówczas określone rytmy, z drugiej jednak strony pewna monotonia. Tematyzuję oba te zjawiska próbą uwypuklenia trwającego procesu, zaskakującego pulsującym balansem. Równolegle wprowadzam określoną geometrię, pełną rzeczowego sposobu wyrażania, jakim urzekł mnie *Minimal Art*. Z drugiej strony interesuje mnie indywidualny, niepowtarzalny splot sztucznie stworzonych, lecz naturalnie działających drewnianych powierzchni, na których w niewielkim stopniu dostrzegamy ślady interwencji narzędzia. To ciągłe dawanie i branie pomiędzy naturą a artystą staje się wysoce wysublimowanym, przemyślanym procesem wymiany, będącym podstawą moich działań, ciągle otwierając w sposób niespodziewany zupełnie nowe możliwości rozwiązań.

Jan de Weryha-Wysoczański



fot. RWW

Meine künstlerischen Überlegungen in den letzten Jahren konzentrieren sich auf der Erforschung des Materials Holz, auf dem Begreifen seiner Struktur und seines Kernes, was zum denkbar höchsten Zustand führt, welcher auf der Zelebrierung des Archaischen im Holz beruht. Alles fängt hier mit der Frage an, welche technischen Materialbearbeitungsmittel stehen dem Künstler zur Disposition und in welchem Ausmaß. Nach einer durchgeführten Analyse stellt sich heraus, in welcher Weise die benutzten Werkzeuge Spuren in den Holzstrukturen hinterlassen. Das Material verändert sich in einem bestimmten Sinne auf Grund einer Intervention von außen. Eine andere Version dieses Szenarios ist hier nicht möglich.

Ich fange intuitiv mit folgender Fragestellung an: Inwiefern darf man mit dem Eingriff das Material beeinflussen, so dass es seine Identität nicht verliert. In der Praxis funktioniert dies durch die Einführung von strengen Regeln, die der Künstler in seiner empirischen Auseinandersetzung mit der Natur aushandeln muss. Es entstehen dann bestimmte Rhythmen, aber auch eine gewisse Monotonie. Diese beiden Erscheinungen thematisiere ich in einer anhaltenden Hervorhebung, welche mit einer pulsierenden Balance überrascht. Parallel dazu führe ich eine bestimmte Geometrie ein, voll von sachlichen Ausdrucksweisen, die mich bei der *Minimal Art* beeindrucken. Auf der anderen Seite interessiert mich das individuelle unwiederholbare Geflecht von künstlich geschaffenen, aber natürlich wirkenden Holzoberflächen, die kaum erkennbare Spuren der Werkzeugintervention bemerken lassen. Dieses ständige Geben und Nehmen zwischen der Natur und dem Künstler wird zu einem höchst sublimen und durchdachten Austauschprozess, der zur Grundlage meiner Handlungen wird, und die mir immer wieder auf überraschende Weise ganz neue Lösungsmöglichkeiten eröffnen.

www.de-weryha-art.de

Jan de Weryha-Wysoczański

Jan de Weryha-Wysoczański

1950 – urodzony w Gdańsku; **1971–1976** – studia w PWSSP w Gdańsku w pracowni prof. Alfreda Wiśniewskiego i prof. Adama Smolany. Od **1981** – mieszka i pracuje w Hamburgu.

Wybrane wystawy indywidualne: 1998 – *Artysta i natura. Historia pewnej kolaboracji,* Galerie Kunst im Licht, Hamburg; **2000** – *Jan de Weryha-Wysoczański. Obiekty w drewnie 1999–2000,* DB-Ausbesserungswerk, Hamburg; **2002** – *Obiekty w drewnie 2000–2002*, DB-Ausbesserungswerk, Hamburg; **2003** – *Obiekty w drewnie 1997–2003*, stała wystawa, DB-Ausbesserungswerk, Hamburg; **2004** – Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko; **2005** – *Drewno – archiwum*, Galeria Sztuki Patio, Łódź; *Epifanie natury w późno-nowoczesnym świecie*, Galeria Szyb Wilson, Katowice.

Wybrane wystawy zbiorowe: 1978 – Arsenał, BWA, Poznań; Stowarzyszenie Architektów Polskich, Gdańsk; **1979** – Galerie bei der Komödie, Augsburg/Niemcy; **1988** – Lauenburska Akademia Kultury i Nauki, Mölln/Niemcy; **1992** – Park Art Center Bozeman, Montana/USA; **1993** – Paris Gibson Square Museum of Art, Montana; **1996** – *Impresje,* Muzeum Rade, Reinbek/Niemcy; **1999** – *Na czasie. 100 hamburskich artystów w mieście spichlerzy,* Hamburg; **2002** – Galerie am Leewasser, Brunnen/Szwajcaria; 8. Wystawa Sztuki *Natur-mensch* (Andreas-Kunstpreis), Sankt Andreasberg/Niemcy; **2004** – *J. de Weryha-Wysoczański und L. Brusselmans,* Art Forum Galerie, Antwerpia/Belgia; *Strenges Holz,* Kunsthalle Wilhelmshaven/Niemcy; **2005** – *13×13*, Kunstverein Harburger Bahnhof i Muzeum Helms, Hamburg; *Polscy artyści plastycy – dzieciom*, BWA Wałbrzyska Galeria Sztuki „Zamek Książ", Wałbrzych.

Nagrody: 1971 – I nagroda za rzeźbę w konkursie PWSSP w Gdańsku; **1975** – III nagroda za rzeźbę w Ogólnopolskim Konkursie Artystycznym Wyższych Szkół Plastycznych; **1978** – Wyróżnienie w Konkursie na Formę Plastyczną Nawiązującą do Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych, Gdańsk; **1998** – I nagroda, *Prix du Jury,* w Salonie Wiosennym `98, ufundowana przez ministra kultury Luksemburga (Europejski Konkurs Sztuki Współczesnej w Luksemburgu).

Prace w zbiorach: Muzeum Rzeźby Współczesnej, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko; Muzeum Narodowe, Szczecin; Muzeum Sztuki Współczesnej, Radom; Zbiory watykańskie/Watykan; Miasto Kevelaer/Niemcy; Gimnazjum Eckhorst, Bargteheide/Niemcy; Galeria Szyb Wilson, Katowice; Galeria Art Forum, Antwerpia/Belgia; Galeria im FeuerWerk, Fügen-Zillertal/Austria. Prace znajdują się również w wielu zbiorach prywatnych.

1950 – geboren in Gdańsk; **1971–1976** – Bildhauereistudium an der Staatlichen Hochschule für bildende Künste in Gdańsk bei Prof. Alfred Wiśniewski und Prof. Adam Smolana. Seit **1981** – lebt und arbeitet in Hamburg.

Einzelausstellungen: 1998 – *Der Künstler und die Natur. Geschichte einer Kollaboration*, Galerie Kunst im Licht, Hamburg/Deutschland; **2000** – *Jan de Weryha-Wysoczański. Holzobjekte 1999-2000*, DB-Ausbesserungswerk, Hamburg/Deutschland; **2002** – *Holzobjekte 2000–2002*, DB-Ausbesserungswerk, Hamburg/Deutschland; **2003** – Dauerausstellung *Holzobjekte 1997–2003*, DB-Ausbesserungswerk, Hamburg/Deutschland; **2004** – Zentrum für Polnische Skulptur (CRP), Galerie Kaplica, Orońsko/Polen; **2005** – *Holz – Archiv*, Kunst Galerie Patio, Łódź/Polen; *Epiphanien der Natur in der spätmodernen Welt*, Galerie Szyb Wilson, Kattowitz/Polen.

Ausstellungsbeteiligungen (Eine Auswahl): **1978** – Arsenal, BWA Poznań/Polen; SARP, Gdańsk/Polen; **1979** – Galerie bei der Komödie, Augsburg/Deutschland; **1988** – Lauenburgische Akademie für Wissenschaft und Kultur, Mölln/Deutschland; **1992** – Park Art Center Bozeman, Montana/USA; **1993** – Paris Gibson Square Museum of Art, Montana/USA; **1996** – *Impressionen*, Museum Rade am Schloss Reinbek, Reinbek/Deutschland; **1999** – *100 Hamburger Künstler in der Speicherstadt*, Hamburg/Deutschland; **2002** – Galerie am Leewasser, Brunnen/Szwajcaria; 8. Kunstausstellung *Natur-Mensch* (Andreas-Kunstpreis), Sankt Andreasberg/Deutschland; **2004** – Art Forum Galerie (J. de Weryha und L. Brusselmans), Antwerpen/Belgien; *Strenges Holz,* Kunsthalle Wilhelmshaven, Wilhelmshaven/Deutschland; **2005** – *13×13*, Kunstverein Harburger Bahnhof und Helms-Museum, Hamburg/Deutschland; *Polnische Künstler – Den Kindern*, BWA Wałbrzyska Kunstgalerie „Zamek Książ" (Schloß Fürstenstein), Waldenberg/Polen.

Auszeichnungen: 1971 – 1. Preis für Skulptur (Wettbewerb der Staatlichen Hochschule für bildende Künste in Gdańsk); **1975** – 3. Preis für Skulptur (gesamtpolnischer Kunstwettbewerb aller Kunsthochschulen); **1978** – Auszeichnung im Wettbewerb für eine bildhauerische Form im Rahmen der Polnischen Filmfestspiele, Gdańsk; **1998** – 1. Preis, *Prix du Jury*, beim Salon de Printemps `98, gestiftet vom Kulturministerium Luxemburg (europäischer Wettbewerb zeitgenössischer Kunst in Luxemburg).

Werke in Sammlungen: Museum für Zeitgenössische Skulptur, Zentrum für Polnische Skulptur, Orońsko/Polen; Nationalmuseum, Szczecin (Stettin)/Polen; Museum für Moderne Kunst, Radom/Polen; Die Stadt Kevelaer; Der Vatikanstaat/Vatikan; Gymnasium Eckhorst, Bargteheide; Galerie Szyb Wilson, Katowice (Kattowitz)/Polen; Galerie Art Forum, Antwerpen/Belgien; Galerie im FeuerWerk, Fügen-Zillertal/Österreich. Werke befinden sich ausserdem in zahlreichen privaten Sammlungen.

JAN DE WERYHA-WYSOCZAŃSKI
OBJAWIENIA W DREWNIE
Muzeum Rzeźby Współczesnej, CRP, Orońsko
21 stycznia – 2 kwietnia 2006

KURATORZY WYSTAWY:
Leszek Golec, Jan St. Wojciechowski

KOORDYNATOR:
Jarosław Pajek

REDAKCJA KATALOGU:
Halina Gajewska

WSPÓŁPRACA REDAKCYJNA:
Wojciech Głogowski

Centrum Rzeźby Polskiej
ul. Topolowa 1, 26-505 Orońsko
tel. 048 618 45 16; fax 048 618 44 70
www.rzezba-oronsko.pl
e-mail: sekretariat@rzezba-oronsko.pl

FOTOGRAFIE:
Jan Gaworski (JG), Winfried Heinrich (WH), Zbigniew Kamieński (ZK), Jan de Weryha-Wysoczański (JWW), Rafał de Weryha-Wysoczański (RWW)

WYDAWCA
Agencja Reklamowo-Wydawnicza FINE GRAIN, Kielce

ISBN: 83-89327-37-6

FOTOSKŁAD, DRUK:
Agencja Reklamowo-Wydawnicza FINE GRAIN, Kielce

Copyright by Jan de Weryha-Wysoczański