

**POLITECHNIKA RADOMSKA
im. KAZIMIERZA PUŁASKIEGO
WYDZIAŁ SZTUKI**

Kierunek: **Edukacja Artystyczna w Zakresie Sztuk Plastycznych**
Specjalność: **Działania Artystyczne**

**Wystawa jako dzieło sztuki,
na podstawie twórczości
Jana de Weryhy - Wysoczańskiego**

Aleksandra Warchoł
Nr albumu 91692
Praca magisterska napisana w Katedrze
Struktur Przestrzennych i Teorii Sztuki
pod kierunkiem dr Tamary Książek

Radom 2011

Spis treści

WSTĘP ..3	
ROZDZIAŁ 1.	
Jan de Weryha-Wysoczański - Archiwista drewna4	4
1.1. Sztuka i działalność	4
ROZDZIAŁ 2.	
Wystawa jako Instalacja14	14
2.1. Instalacja – pojęcie i problem.....14	14
2.2. Sztuka instalacji, a environment.....21	21
ROZDZIAŁ 3.	
Artysta o swoich pracach29	29
3.1. Wywiad z artystą.....29	29
ZAKOŃCZENIE36	36
SPIS ILUSTRACJI39	39
BIBLIOGRAFIA40	40

WSTĘP

Moją pracę postanowiłam poświęcić zjawisku instalacji, a dokładniej wystawy jako instalacji. Pragnę przybliżyć jak istotne jest w odbiorze sztuki miejsce wystawowe oraz jego forma. Jak twórcy świadomie wybierają a czasem wręcz poszukują odpowiedniego miejsca do wyeksponowania swoich prac.

Swoje rozważania oprę na przykładzie polsko-niemieckiego artysty Jana de Weryhy – Wysoczańskiego, którego twórczość szerzej znana jest niemieckiej widowni. Pierwsza część pracy opisuje ścieżkę artystyczną mojego bohatera. Opisuję dotychczasowe dokonania, skupiając uwagę na najistotniejszych aspektach z jego twórczości. Wymieniam i opisuję prace, które są dobrymi przykładami dla dalszych rozważań na temat instalacji.

W kolejnym rozdziale postaram się przybliżyć pojęcie instalacji. Opisuję pokrótce jej historię, oraz etapy jej dojrzewania jako wypowiedzi artystycznej. Chcę zwrócić uwagę na to jak cienka jest granica pomiędzy instalacją, a innymi dziedzinami sztuki. Sztuka instalacji rozwinęła się dzięki konceptualizmowi. Jego przedstawiciele postulowali, iż dziełem sztuki może być wszystko, nawet myśl, idea bez swojej materialnej realizacji. Następnie wymieniam czynniki, które mają wpływ na zakres pojęciowy instalacji jak miejsce, przestrzeń. To właśnie miejsce jest czynnikiem, który po części decyduje o tym czy dzieło jest instalacją czy nie. Miejsce ma duży wpływ na odbiór dzieła. Nieodpowiednia przestrzeń może spowodować błędny odbiór prac, może zaburzyć relacje dzieł względem siebie. Rozdział ten ma na celu przybliżenie teoretycznej strony sztuki instalacji, w celu dokonania analizy twórczości głównego bohatera pod względem przynależenia do tej dziedziny sztuki.

Ostatni rozdział to wywiad z artystą. Poprosiłam Jana de Weryhe-Wysoczańskiego o wypowiedź na temat instalacji, miejsca, przestrzeni wystawowej. Zapytałam czy jego prace możemy nazwać instalacjami, oraz czy on sam utożsamiałby się jako twórca instalacji.

W toku dalszych rozważań postaram się zgłębić wyżej wymienione rozważania na temat instalacji oraz artysty Jana de Weryha-Wysoczańskiego.

Rozdział I

1.1. Sztuka i działalność

Jan de Weryha-Wysoczański urodził się w Gdańsku w 1950 roku. Studiował w latach 1971 - 1976 na Wydziale Rzeźby, Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w rodzinnym mieście. W roku 1976 otrzymał dyplom gdańskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowni prof. Alfreda Wiśniewskiego i prof. Adama Smolany. Latem 1981 roku, jeszcze przed ogłoszeniem stanu wojennego, Jan de Weryha-Wysoczański, 31 letni mieszkaniec Gdańska, wraz z rodziną wyjeżdża z Polski. Jego decyzja, zarówno odważna jak i rozpaczliwa, jest podyktowana pragnieniem życia w wolności. W jednym z wywiadów czytamy: *Pamiętam moje przemyślenia, pamiętam to wszystko, co było w czasie, kiedy Polska była krajem niewolnym, po prostu okupowanym. W tej codzienności człowiekowi się nie chciało żyć, bo nic nie grało tak, jak miało grać. I przyszedł, rok 1980. To było takim faktem, w który ja już w zasadzie przestałem wierzyć. Ja jestem urodzony w Gdańsku i pod Stocznia Gdańską stało się, pomagało się, przynosiło się jakieś jedzenie, wspierało się ich duchem, po prostu się uczestniczyło w tym wszystkim. Te dni w Gdańsku, ta historia, spowodowała, że zdecydowałem się na wyjazd z kraju. To miał być wyjazd króciutki, a okazało się, że z tego się zrobiło 25 lat i jak się teraz siebie pytam, czy zrobiłem dobrze, czy zrobiłem źle, że to myślę, że nie ma, co teraz się tym dręczyć i sobie to pytanie zadawać. Tak po prostu się stało, taki był czas, taka była decyzja. Pozbierałem doświadczenia, więcej chyba już nie udźwignę. Czas pomyśleć o tym, żeby teraz z tym bagażem wrócić¹.*

W Polsce Jan de Weryha-Wysoczański był znanym i cenionym artystą, przede wszystkim mistrzem rzeźby w brązie. Żył z powodzeniem z pracy artystycznej. Wyjazd do Niemiec oznaczał konieczność zbudowania od początku swojej artystycznej i zawodowej drogi. Mimo to, bez problemu zaadaptował się do nowych warunków. Jego rodzina zintegrowała się, znajdując tutaj swoje miejsce.

Twórczość Jana de Weryhy - Wysoczańskiego szybko spotkała się z dużym uznaniem. W 1998 roku zdobył I nagrodę jury na europejskim konkursie sztuki

¹ K. Kopcińska, J. Żuk Piwkowski, *Drugie życie drewna - Jan de Weryha - Wysoczański*, tytuł roboczy-otwarty magazyn sztuki, dwumiesięcznik, Stowarzyszenie Edukacji i Postępu STEP, Warszawa, nr 11-12.(10) 2005.

współczesnej w Luksemburgu, Salon de Printemps `98, ufundowanej przez luksemburskie Ministerstwo Kultury.

W 1999 na zlecenie strony niemieckiej przygotował pomnik ku czci Polaków deportowanych w wyniku Powstania Warszawskiego dla Muzeum-Miejsca Pamięci byłego obozu koncentracyjnego, w Neuengamme. Dzięki tej pracy zyskał rozgłos na niemieckiej scenie artystycznej. Jest to przejmujący pomnik dedykowany zarówno Polakom, jak i wszystkim ofiarom II wojny światowej.

Na kwadratowej, wypolerowanej kamiennej powierzchni składającej się z 36 mniejszych płyt o wymiarach 90x90 centymetrów, ustawił w architektonicznym porządku trzydzieści ręcznie ociosanych granitowych elementów, symbolizujących indywidualność jednostki ludzkiej. Wyłożona kruszywem granitowym droga prowadząca do płyty pomnikowej przypomina gehennę, jaką przechodzili skazani na zagładę więźniowie obozów koncentracyjnych. Widoczną cechą koncepcji tej pracy jest podkreślenie indywidualności każdej z ofiar. Na tym przykładzie widać, jak wielkie znaczenie dla Jana de Weryha-Wysoczańskiego ma tożsamość i indywidualność. Dr Christina Weiss, senator ds. kultury Hamburga, powiedziała w swoim przemówieniu: (...) *Jan de Weryha-Wysoczański podarował naszemu miastu Hamburgowi i Muzeum KZ-Neuengamme cenne, wywołujące wielkie wrażenie, wielowarstwowe dzieło sztuki. Pełna godności, przestrzenna metafora dla niedającego się opisać okrucieństwa i bezgranicznych cierpień, pomnik, który stwarza przestrzeń do myślenia i przestrzeń do myślenia pozostawia (...)*².

Jan de Weryha-Wysoczański jest współtwórcą „Living Art Factory” – żywego muzeum sztuki. Około 2000 roku, razem z innym niemieckim artystą odremontował stary obiekt przemysłowy, część zamkniętych przed paru laty zakładów napraw i konserwacji taboru kolejowego, na przedmieściach Hamburga. Adoptowany został z pomocą władz miejskich na potrzeby sztuki. Hala o powierzchni 3000 m², ogromna przestrzeń postindustrialna stała się miejscem kulturowej rewitalizacji. Jego obiekty wydają się stworzone do wielkiej architektonicznej przestrzeni. Dziennikarze i krytycy pisali, że to wnętrze sprawia wrażenie katedry, świątyni. Kiedy Weryha staje przed zadaniem zaaranżowania wnętrza, nie brakuje mu pomysłów i rozmachu w działaniu. W 2005 z przykrych, komercyjnych przyczyn, muzeum zostało zamknięte.

² Christina Weiss, wyjątek tekstu przemówienia *Vergangenenes sichtbar machen (Przeszłość uczynić widoczną)* inaugurującego uroczyste odsłonięcie pomnika ku czci Polaków deportowanych z Powstania Warszawskiego 1944 r., w Muzeum – miejscu pamięci byłego obozu koncentracyjnego Neuengamme w Hamburgu, 01.09.1999.

Na początku 2007 r. otworzył „Galerieatelier”, która po części jest pracownią, po części zaś galerią ze stałą ekspozycją pt. „Holz-Archiv”, która obejmuje obecnie około 70 drewnianych obiektów.

Znane szerzej niemieckiej publiczności, od 2004 roku duże wystawy artysty prezentowano w Polsce. Pierwsza wystawa po ponad 20 latach nieobecności w Polsce odbyła się w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, w Galerii Kaplica, zatytułowana *Drewniany kubik*, z cyklu *Kubiki*. W Polsce jego twórczość była dotychczas zupełnie nieznana, a pokaz w Orońsku rozpoczął serie wystaw, które pozwoliły ją przybliżyć.

Tytuł wystawy w Orońsku jest tytułem głównego dzieła. *Drewniany kubik* (2003, ilustracja 1) - ustawiony we wnętrzu kaplicy - sześcián o bokach długości 230 centymetrów, jego powierzchnie zostały ułożone z drobnych drewnienek. Praca została zaprojektowana wcześniej, ale zrealizowana z myślą o ekspozycji we wnętrzu kaplicy (datowana na 2003r.). Ta pierwsza pokazana w Polsce rzeźba wprowadzała nas w jego twórczość, wskazywała zarówno materiał, jak i technikę pracy - drewno, które jest materiałem jego realizacji, i narzędzia (kawałki drewna powstają poprzez cięcie piłą, odłupywanie siekierką czy dłutem). Prosta forma staje się istotnym elementem architektury wnętrza, dla którego istniejąca dotychczas architektura staje się oprawą. Dla Weryhy-Wysoczańskiego sześcián jest formą neutralną, nie jest tak ważna idea formy, jak powierzchnia tej bryły. Zmienia się wciąż w naszych oczach, w ciągu dnia, wraz z nieustannie wędrującym po niej dziennym światłem, wpadającym z trzech stron do wnętrza. Możemy poznać powierzchnię ścian, przyjrzeć się im. Umieszczenie sześciánu w budynku dawnej kaplicy, sugerowało możliwość odczytania idei dzieła poprzez sakralny kontekst, odczytywania tej racjonalnie tworzonej sztuki jako obiektów symbolicznych.

Kolejna znacznie większa wystawa otwarta została 7 stycznia 2005 r. w galerii Patio w Wyższej Szkole Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi. To wnętrze nie pozwalało uczynić z *Kubika* głównego dzieła wystawy. Cztery ściany położone zostały na podłodze, przez co całkowicie zagubił się sens pierwotnej realizacji. Rozdzielone ściany kubika upodobniły się do niektórych obiektów z serii *Tablic drewnianych*, które poprzedziły bezpośrednio jego powstanie. Monumentalne, wiszące Tablice (ilustracja 3,4) tworzy artysta od 2001r., z różnych kawałków drewna, różnej wielkości, gatunku, więc struktury i koloru, dla uzyskania kontrastu artysta opala drewno sosnowe, uzyskując efekt zwęglenia, używa kory.



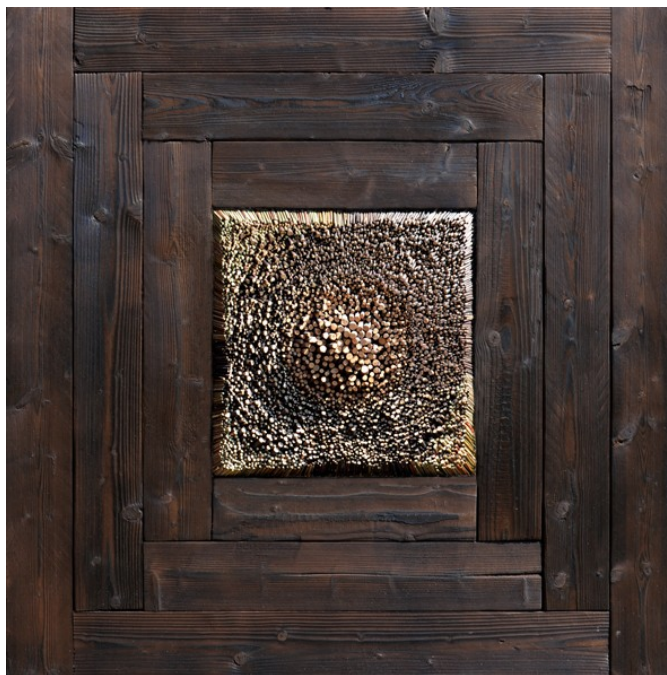
ilustracja 1: praca nr 158 (78), tytuł: drewniany sześciąt (2003), materiał: różne drewno, wymiary: 230 x 230 x 230 cm, opracowanie na podstawie: www.de-weryha-art.de



ilustracja 2: praca nr 28, tytuł: bez tytułu (2000), materiał: różne drewno, wymiary: 356 x 13 x 356 cm, opracowanie na podstawie: www.de-weryha-art.de



Ilustracja 1: praca nr 117, tytuł: drewniana tablica (2005), materiał: sosna zwęglona, gwoździe
wymiary: 808 x 101 x 20 cm, opracowanie na podstawie: www.de-weryha-art.de



Ilustracja 4: praca nr 60, tytuł: drewniana tablica (2009), materiał: zwęglone drewno sosnowe, gałązki
drewna, wymiary: 101 x 101 x 17 cm, opracowanie na podstawie: www.de-weryha-art.de

Geometryczne podziały w obrębie tablic decydują o tym, że te kompozycje zmieniają się w elementy architektury. Ta wystawa znacznie szerzej zaprezentowała twórczość artysty. Ukazała jak ważna, dla ostatecznego sensu jego wszystkich działań jest sama technika posługiwania się narzędziami i materiałem. Powstają kolejne rzeźby- obiekty, pokazane w Łodzi, najnowsze prace to pionowe bloki drewna z czytelnymi nacięciami piły elektrycznej. Nacięcia umożliwiały odrąbywanie siekierką zewnętrznych warstw pnia i nadanie mu formy prostopadłościanu. Wyznaczają również zasadniczy rytm na powierzchniach brył i w obrębie zestawu form tworzących nową całość. Tworzenie całych cykli prac jest jedną z konsekwencji takiego postępowania. Wprowadzany świadomie rytm jest zawsze istotny, właściwy dla każdej pracy. Artysta konsekwentnie podporządkowuje się zasadzie ograniczenia działań do tego, co wynika z technicznych konieczności. Twórczość de Weryhy odwołuje się do form geometrycznych. Artystę fascynuje minimalizm, wczesne prace Carla André, a także innych twórców. Przyjął z minimalizmu wiele zasad, które swoją twórczością ustanowili wielcy twórcy tego kierunku. To, co widać się w jego sztuce, wydaje się zasadniczym spodem ze sztuką tego nurtu, jej zaprzeczeniem. Ważna jest duża skala obiektów, prostota i powtarzalność form, relacja z otaczającą przestrzenią. Jednak swoboda posługiwania się narzędziami i sam materiał decydują o tym, że jego rzeźby nie mają technicznego chłodu dzieł wielu minimalistów. Wręcz przeciwnie, posiada miękkość naturalnego drewna, kształtowanego swobodnie pracującą ręką człowieka. Wystawa w Łodzi nosi tytuł Drewno – archiwum. Chce zwrócić uwagę na materiał: każdy kawałek drewna jest fragmentem drzewa, które rośnie przez dziesiątki lat, dokumentem minionej historii, zapisem czasu. Weryha przekracza jedną z głównych zasad minimalizmu, która nakazuje tworzyć dzieła wolne od wszelkich treści. Jak Kubik w Orońsku tak w Łodzi najważniejsze, najlepiej wyeksponowane, wydawały się ustawione w przejściu przez salę, duże pionowe pnie (wysokości 220 cm), ostro zakończone u góry, jak pał, czy kopce mrówek (obie prace Bez tytułu, 2000r.) o niewygładzonej powierzchni, na której pozostały nierówności. Różniły się kształtem, podziałami formy, poziome przecięcia dzielą je na segmenty, kolorem, jasna wierzba, opalony dąb. Przypominały totemiczne słupy. Niezwykłą cechą tej twórczości, jest jej pokrewieństwo ze sztuką zwaną plemienną czy prymitywną, najstarszą spośród znanych. Jak twórca archaicznych rzeźb, współczesny artysta podobnie ustawia swoje obiekty w przestrzeni, w której stają się pomnikami idei, przywołaniem czasu, przeszłości, pamięci.

Kolejna olbrzymia wystawa w Polsce odbyła się w 2005 w Galerii Szyb Wilson w Katowicach, w wielkiej hali o powierzchni wystawowej przekraczającej 2000 m², w dawnej kopalni, w dzielnicy, która teraz jest świadectwem katastrofy i degradacji dawnego przemysłu i ludzi z nim związanych. Wystawę zatytułował autor: Epifanie natury w późno-nowoczesnym świecie. Jego praca z drewnem pojawia się w warunkach późnej nowoczesności - to znaczy w świecie globalizacji, rozpędzonej konsumpcji, komputerów, reklamy. W tym świecie artysta dokonuje rewolty, odwraca naszą percepcję. Proponuje ponownie wgląd w Naturę w jej surowej postaci. Artysta wnosi do każdego z tych wnętrz drewno, materiał, którego struktura - w sposób dla nas czytelny - jest zapisem czasu. Prześwity, objawienia, wglądy w naturę - epifanie natury w warunkach późnej nowoczesności.

Jan de Weryha-Wysoczański prócz drewnianych obiektów, tworzy aranżacje przestrzeni. Obok trójwymiarowych zamkniętych obiektów, jak sześcian czy walec, znajdujemy w jego twórczości prace układane na podłożu lub rozmieszczane na ścianie – swego rodzaju rozłożone obiekty. Są to elementy rozmieszczone w jednej płaszczyźnie, niczym obraz lub płaskorzeźba. W kontekście danego miejsca prace te oddziałują tak samo: są próbą zawładnięcia architekturą, bezpośredniej ingerencji w nią, czego doskonałym przykładem było główne dzieło prezentowane na wystawie w Muzeum Rzeźby Współczesnej w Orońsku pt. *Objawienia w Drewnie (2006r.)*. Powierzchnię wystawienniczą muzeum wypełniło ponad trzydzieści obiektów - rzeźb. Praca centralna i największa (ilustracja 5,6), na planie krzyża, składająca się z dwóch tysięcy kawałków drewna brzoźowego, zajmowała powierzchnię przeszło dziewięćdziesięciu metrów kwadratowych. Z odpowiednio przyciętych wcześniej fragmentów drewna artysta buduje - konstruuje bardzo różnorodne formy, które rozmieszcza w przestrzeni. Podczas tych działań rodzą się nowe wartości, nowe spontaniczne układy, powstaje zależność pomiędzy miejscem a dziełem. Wystawiane obiekty rozprzestrzeniają się, dzieją się w zastanej przestrzeni, wpełzają w szczeliny, otwory, ślepe wnęki. Robią wrażenie narośli, ekspansywnie porastających galeryjne wnętrza. Tym, co najpierw działa na zmysły odbiorców w rzeźbach-instalacjach Wysoczańskiego jest przede wszystkim rytm. Artysta układa kawałki surowego drewna w proste kombinacje na podłożu, zamyka w ramach, czy wypełnia nim galeryjne szpary. Niektóre z obiektów są potraktowane przez artystę niemalże rytualnie. Wydawałoby się, iż są to działania zmierzające do sakralizowania przestrzeni. Jednak jest to zamierzony podział przestrzeni, a więc chodzi o formalne

estetyzowanie, artysta daje odbiorcy w jego percepcji zupełną swobodę. W moim odczuciu artysta przenosi punkt ciężkości z pojedynczych elementów na całą strukturę prezentacji, jej złożoność i stosunki pomiędzy poszczególnymi obiektami, które są odczytywane jako nowa całość.

Wystawa w Orońsku jest przedostatnią wystawą Jana de Weryhy-Wysoczeńskiego w Polsce, ostaną odbyła się Jeleniej Górze pod tym samym tytułem.



Ilustracja 5: praca nr 129, tytuł: bez tytułu (2006), materiał: drewno brzozy,
wymiary: 987 x 217 x 13 cm, opracowanie na podstawie: www.de-weryha-art.de



ilustracja 6: praca nr 130, tytuł: Orońsko (2006), materiał: drewno brzozy,
wymiary: 900 x 900 x 50 cm, opracowanie na podstawie: www.de-weryha-art.de



Ilustracja 6: praca nr 126, tytuł: bez tytułu (2006), materiał: drewno mieszane, wymiary: 243 x 280 x 55 cm, opracowanie na podstawie: www.de-weryha-art.de



Ilustracja 6: praca nr 124, tytuł: bez tytułu (2006), materiał: gałęzie, wymiary: 235 x 170 x 43 cm, opracowanie na podstawie: www.de-weryha-art.de

Rozdział II³

2.1. Instalacja – pojęcie i problem

W II połowie lat 70 głównie w Polsce szczególną popularnością cieszyły się nowe media, a instalacja kojarzona była z instalacją elektroniczną, która łączy różne wizualno-audialne media. W latach 80. wraz z ekspansją nowego ekspresyjnego malarstwa, termin instalacja zostaje poszerzony o pewne wątki figuralne.

Instalacja to pewna kategoria artystyczno-estetyczna. Odnieść ją można do praktyk artystycznych, obserwowanych, co najmniej od początku aktywności twórczej Duchampa. Główną ich cechą jest uchylanie się od przestrzegania zastanych norm w szczególnie radykalny sposób.

Punktem wyjścia jest podważanie istniejących porządków i relacji materiałowych, przestrzennych i semantycznych (a także pewnych porządków upowszechnionych narracji historycznych, pewnego muzealnego kanonu sztuki i całej kultury). Celem instalacji jest fizyczne zaistnienie w określonym czasie i określonym kontekście przestrzenno-materiałowym. Instalacja może uruchamiać różne elementy nie tylko abstrakcyjne, ale np. minimal artu. Mogą ją budować formy figuralne, a nawet wyrażnie symboliczne, pod warunkiem jednak, że są one użyte w procesie różnicowania, a nie narracyjnego opowiadania. Instalacja jest różnicowaniem a nie sumowaniem. Instalacja nie opowiada, lecz ujawnia, aktywizuje, unaocznia lub zderza, a także kwestionuje, demaskuje. Jest polemiką z pejzażem, architekturą, wnętrzem galerii, z widzem wchłoniętym w obręb owej przestrzeni.

Instalacje – próba definicji

Lata 90. w sztuce upłynęły pod znakiem instalacji. Słowo, które pojawiło się dwadzieścia lat wcześniej, na dobre zadomowiło się wówczas w świadomości twórców i odbiorców i okazało niezwykle poręcznym określeniem dla wszystkiego, co znajduje się pomiędzy. Wydawać by się mogło, że instalacją można nazwać niemal wszystko, co rozgrywa się w przestrzeni wywołując napięcie między umieszczonymi

³ Rozdział na podstawie *Rocznik Rzeźba Polska, T. VII: 1994-95. Sztuka instalacji*, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko, 1998.

w niej obiektami. Jest instalacja malarska, rzeźbiarska, dźwiękowa, instalacja - performance, instalacja wideo i po prostu instalacja.

Największym zainteresowaniem formą instalacji było przedostatnie Documenta w Kassel w 1992r. Wtedy to uświadomiono sobie wagę tego zjawiska i jego konsekwencje dla teoretycznej refleksji nad sztuką.

Co to jest instalacja? Popularność użycia tego słowa ułatwia brak precyzyjnego określenia, czym, w gruncie rzeczy, instalacja jest. Definicje są dość nieostre. Jak zręcznie określiła to 1998 roku Marta Tarabula: *do zdefiniowania zjawiska, które występuje pod nazwą instalacja, nasza krytyka artystyczna do dzisiaj nie dała się sprowokować, przez całe lata zachowując podziwu godną rezerwę*⁴.

Trudno sprecyzować jednoznaczną definicję. Instalacje są efektem instalowania, ustawiania czy umieszczania czegoś w sposób nadający się do użycia lub wykorzystania. Taka definicja o niczym nie przesądza, ale pomaga odróżnić tę instalację ze świata sztuki od tych z życia codziennego. Przy czym cel tej drugiej jest nam znany, podczas gdy cel instalacji ze świata sztuki jest nieodgadniony. Można, zatem powiedzieć to samo, co o wszelkiej sztuce, że posiadają formę o tajemniczym czy też nieznanym celu, reprezentują „celowość bez celu” – Zweckmassigkeit ohne Zweck, według starej Kantowskiej formuły.

Z jednej strony definicja instalacji wydaje się oczywista, z drugiej strony, gdy próbujemy ją określić ujawniają się bardzo rozległe odniesienia domagające się doprecyzowania, bo nie do końca można nawet określić czy jest to gatunek czy tylko medium. *Zabiegi instalacyjne artystów są zazwyczaj powściągliwe, bywa, że prawie niewidoczne. Dzieje się to w bardzo różny sposób. Czasami zostaje naruszona zastana substancja danego pomieszczenia, co często prowadzi od ujawnienia, lub podkreślenia jej jakości (np. odsłonięcie warstw budowy ściany).*

Wprowadzane bywają obiekty, lub grupy obiektów, które nie tyle prezentują same siebie, co przyczyniają się do ujawnienia natury różnych miejsc danego pomieszczenia (np. jego załomów, kątów, otworów) lub, tworzą nowe „miejsca”, ściągające uwagę i mnożące pytania: o własną tożsamość, parametry wyłanianych przestrzeni, a także o zasadność pojęcia „obecności”; działania artystów, bowiem

⁴ Marta Tarabula, *Instalacja po polsku, Kilka obserwacji*, [w:] *Rocznik Rzeźba Polska. T. VII: 1994-95. Sztuka instalacji*, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko, 1998, s.131.

często przynoszą raczej stan oczekiwania na obecność (czegoś), niż ontologiczne spełnienie⁵.

*Instalacja - Kategoria sztuk plastycznych, upowszechniająca się w latach 80. w odniesieniu do realizacji plastycznych, operujących układem przedmiotów z otoczenia lub przetworzonych przez artystę, o wyrazistych cechach materiałowych i przestrzennych, pozostających relacji do siebie lub do sytuacji galerii, wybranych miejsc we wnętrzu, pejzażu lub architekturze. Instalacja może być rozumiana jako przestrzenne rozwinięcie minimal artu. Jest to układ obiektów szukających w przestrzeni, w relacji do samych siebie, nowych wizualnych stanów. Kategorii instalacji nie powinno się używać zamiennie z kategorią environment, choć w obu wypadkach mamy do czynienia z sytuacją otaczania widza mogącego poruszać się aktywnie wewnątrz. Environment oferuje przestrzeń bardziej iluzyjną, nie uchyla się od odniesień symbolicznych nawet pewnych narracji doznań wizualnych. Instalacja odsyła nas do materialności i konkretności elementów przestrzeni, z których się składa. Określenie „instalacja” używane jest także w kontekście praktyk, charakterystycznych dla lat 70., kiedy rozpoczęto budowanie struktur przestrzennych w oparciu o elektroniczne media. Są to symultaniczne układy działające w odniesieniu do realnej przestrzeni i konkretnego czasu, konkretnego widza.*⁶

Źródeł współczesnych instalacji należy się doszukiwać w pracach klasyków XX-wiecznej awangardy: *Prounenraum* El Lissitzky`ego, *Merz* Kurta Schwittersa, *Etant donnes* Marcela Duchampa. Szczególnie istotna jest ostatnia praca, w której Duchamp jawi się jako twórca sztuki transestetycznej, zwiastującej postmodernistyczną wrażliwość. Przykładem późniejszych instalacji powojennej awangardy, były wystawy organizowane przez londyńską Independent Group - *Parallel of Life and Art*. (1953), *Man, Machine and Motion* (1955), a przede wszystkim *This is Tomorrow* (1956) oraz *An Exhibit* (1957). Wystawy z zamysłem jak *Prounenraum* Lissitsky`ego, potraktowane były jako całościowe prezentacje wybranego problemu czy tematu, jako ekspozycje propagujące określony sposób myślenia o sztuce, rodzaj *Gesamtkunstwerku*, przestrzennej, trójwymiarowej deklaracji artystycznej.

⁵ Alicja Kępińska, *Odsłony przestrzeni*, [w:] *Nowe Przestrzenie Sztuki: Instalacje lat 90-tych*, Galerie Autorskie lat 90-tych, Galeria Biała, Lublin 1998, s. 7.

⁶ Jan St. Wojciechowski, hasło: Instalacja, [w:] *Encyklopedia Powszechna PWN*, t. III, Warszawa 1996, s. 63.

Parallel of life and Art. (pierwotny tytuł *Sources*) - miała pokazać różnorodne korzenie współczesnej wyobraźni wizualnej, z których czerpie dzisiejszy artysta, jak i widz, miała przedstawić sekretny kod łączący współczesnego artystę z odbiorcą jego sztuki.

Man, Machine and Motion - inspirowana książką Moholy-Nagy`a *Vision in Motion* (1947), ujawnia zmiany w ludzkim postrzeganiu świata, spowodowane rozwojem nowoczesnej technologii i techniki.

This is Tomorrow – dwunastu zespołom złożonym z artystów daje przestrzeń, którą mogą dowolnie zaaranżować, w odpowiedzi na tytułowe hasło. Najbardziej znaną częścią wystawy, okazał się projekt Johna McHale`a, Richarda Hamiltona, Hojny Voelckera. Zamienili oni galerię w wesołe miasteczko, wypełnione plakatami, produktami konsumpcyjnymi, zdjęciami.

An Exhibit – poświęcona jest samej idei wystawy, czysto abstrakcyjnie, bez żadnego tematu czy problemu. Składały się na nią różnokolorowe szyby o różnym stopniu przezroczystości rozwieszone w przestrzeni w taki sposób, że poruszający się między nimi widz tworzył zmienne zestawy kompozycyjne.

Innym rodzajem instalacji, były prace amerykańskich artystów pop artu: Edwarda Kienholza i Georgie`a Segala, odwołujące się do idei inscenizowanego obrazu-tebleaux. Widz oglądający inscenizacje Kienholza, czuje się podglądaczem, intruzem, voyeurem właśnie, podglądającym miejsca mu zakazane.

Segal w swoich pracach począwszy od tableaux - *Man at The Table* (1961) ukazuje samotność i dehumanizację jednostki w wielkomiejskim świecie.

Kolejni artyści pop artu, którzy się zajmowali instalacjami to; Claes Oldenburg, Tom Wesselmann. Przy pierwszym artyście należy wspomnieć o fałszywej sypialni (*Bedroom*, 1964) która przypomina reklamową makietę nowoczesnego wnętrza wykonaną ze sztucznych elementów imitujących naturalne tworzywa jak marmur, drewno, jedwab. Obrazy Toma Wesselmanna, znajdują dopełnienie w przedmiotach codziennego użytku: telefon, stół z krzesłem (*Great American Nude no.54*, 1964), grzejnik, drzwi, zasłona (*Bathtub no. 3*, 1963).

Wiele prac z kręgu minimal artu miało instalacyjny charakter. Budowane były z prefabrykowanych form, zakomponowanych w przestrzeni galeryjnej. Prace Roberta Morrisa, Roberta Smithsona, Carla Andre, Sol LeWita i wielu innych. Artyści minimal artu byli pierwszymi, którzy zaczęli posługiwać się terminem instalacja,

nazywając tak niektóre swoje prace i prezentacje np.: wystawa Roberta Smithsona z 1966r., Billa Bollingera, Toma Doyl`ea, Carla Andre z 1967r.

Przywołane realizacje wyznaczają znaną tradycję współczesnych instalacji. Jednak bezpośrednim źródłem instalacji jest bez wątpienia sztuka konceptualna, która uwrażliwia na podstawowe jej aspekty na problem miejsca, problem znaku i znakowania.

Miejsce

Problem miejsca dzieła sztuki został podjęty przez artystów sztuki ziemi, a w szczególności przez Roberta Smithsona. Przenikliwie i dogłębnie zajął się tym problemem w pracy *Non-Site Earthworks* (1968) oraz artykule *Dialectic of Site and Non-Site*. Celem artysty było wyprowadzenie sztuki z zamkniętych przestrzeni galerii i przywrócenie jej miejsca w rzeczywistości pozaartystycznej. Smithson zarzuca sztuce nowoczesnej oderwanie się od konkretnych miejsc i przestrzeni społecznych, zamykając ją abstrakcyjnych galeriach. Sztuka utraciła swoje miejsce w życiu społecznym, zepchnięta do specjalnie wydzielonych dla niej miejsc, gdzie zmieniła się w laboratorium nowych form, modeli i projektów.

W *Non-Site Earthworks*, wystawione w galerii geologiczne próbki i inne obiekty, odsyłały widza do właściwej pracy artysty, zrealizowanej setki kilometrów poza galerią, były *rodzajem trójwymiarowej, abstrakcyjnej mapy wskazującej na specyficzne miejsca na powierzchni ziemi*⁷ - jak określił to sam Smithson.

Podobne założenie miały wystawy Richarda Longa. Były to galeryjne rekonstrukcje prac wykonanych przez artystę pod czas samotnych wypraw po bezludnych obszarach Afryki, Ameryki, Azji, czy Angli.

Artyści sztuki ziemi poszukiwali dla swoich prac miejsc poza murami galerii, szukali otwartych naturalnych przestrzeni. Umieszczając swoje prace w galeriach natury musieli dostosować się do specyfiki danego miejsca.

Miejsce i jego relacja z tworzona pracą stało się przedmiotem zainteresowań artystów. Jego rola z czasem zaczęła nabierać nieco innych wartości. Praca artysty zarazem należała i nie należała do miejsca, była rodzajem pasożyta, zaczynała karmić się znaczeniami do niego przypisanymi. Twórcy wprawdzie poszukiwali miejsc

⁷ Grzegorz Dziamski, *Instalacje-próba definicji*, [w:] *Rocznik Rzeźba Polska. T. VII: 1994-95. Sztuka instalacji*, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko, 1998, s.16

nienaznaczonych kulturowymi znaczeniami. Jednak sztuka jest zawsze pretekstem do interpretacji, co za tym szło i interpretacji miejsca.

Granice dzieła

W pracach realizowanych w wybranej przez artystę przestrzeni ulega zatarciu granica, oddzielająca dzieło od otoczenia, nie tylko dzieło staje się częścią miejsca, ale i miejsce staje się częścią dzieła. Praca przemawia wspólnie z miejscem, w którym się znajduje. Ich znaczenia wzajemnie się przenikają.

Powyższe wnioski zmusiły twórców do przemyśleń na temat eksponowania swoich prac, także w galeriach. *Staliśmy się świadkami różnych elementów galerii, które nabierają znaczeń przy eksponowaniu prac, a tym samym mają wpływ na ich sens, ponieważ znaczenie dzieła nie tkwi w przedmiotach, lecz rodzi się w spotkaniu widza z dziełem w konkretnej przestrzeni* ⁸ – pisał Brian O`Doherty w artykule *Inside the White Cube: Ideology of the Gallery Space*, opublikowanym w *Artforum*. Podobnie myśli Jarosław Kozłowski, twórca galerii Akumulatory 2 i jej wieloletni animator *(...)gwóźdź w ścianie jest semiotycznie aktywny, kolor ściany jest semiotycznie aktywny, miejsce na ścianie jest znaczące, listwa podłogi, sufit, to wszystko są elementy przestrzeni anektowanej przez artystę i nawet, jeśli jest to konwencjonalny obraz, to wszystkie te elementy są równie ważne jak to, co jest wewnątrz obrazu* ⁹.

Corine Robins do pierwszych instalacji w sztuce amerykańskiej zalicza takie prace: *Zeus* (1975) Charlesa Ginevera – trzy żelazne belki zespawane w gigantyczny znak błyskawicy wznoszący się skośnie pomiędzy rzędem kolumn dzielących galerię.

Wyrocznia ulicy Greene (*Greene Street Oracle*, 1977) *Salvatore Romano* - za pomocą wody, w której odbijało się wnętrze i paru sztucznych kolumn dzielących galerię, zmienił wnętrze w nierealną przestrzeń medytacyjną.

Wszystkie powyższe prace stworzone były z myślą o konkretnym miejscu. Można tak powiedzieć o wielu innych wystawach z końca lat 70., a także o wystawach prezentowanych w polskich galeriach alternatywnych lat 80.: Biała (Lublin), Akumulatory 2 (Poznań), ON (Poznań), Galeria Potocka (Kraków), Wschodnia (Łódź), Zderzak (Kraków).

⁸ Grzegorz Dziamski, *Instalacje-próba definicji*, [w:] *Rocznik Rzeźba Polska. T. VII: 1994-95. Sztuka instalacji*, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko, 1998, s.17

⁹ tamże, s.17

Im bardziej przestrzeń była neutralna, tym łatwiej można ją było dostosować do zamierzeń artysty. Zwracano większą uwagę na specyfikę ekspozycji, kiedy dzieła były nie artystyczne i odchodziły od tradycyjnego pojmowania sztuki.

Gdzie jest dzieło

Instalacje odwoływały się do idei wystawy, wystawiania. Przenosiły punkt ciężkości z pojedynczych elementów na całą strukturę prezentacji, jej złożoność i stosunki pomiędzy poszczególnymi obiektami.

Instalacja Jonathana Borofsky'ego w Paula Cooper Galery (*Instalation* 1980), składała się z większych i mniejszych obrazów opartych o ściany, obrazów rzutowanych rysunków projektora, z rysunków na ścianie i rozrzuconych po podłodze kartkach papieru, biało-czarnego stołu ping-pongowego, mechanicznie poruszanych sylwet ludzkich, wirującej kuli podwieszanej pod sufitem i wielu innych przedmiotów zmieniających galerię w bezładny obraz ze snu.

Instalacja Jarosława Kozłowskiego *Opus I* (Galeria Akumulatory 2, 1983), składała się z umieszczonej centralnie i pomalowanej na złoty kolor kolumny. Pod nią ułożono drobne przedmioty: buty, rękawiczki, fajkę, pędzle itd., wszystkie pomalowane na złoty kolor. Na ścianach zawieszono powiększenia zdjęć rentgenowskich przedstawiających czaszkę, z dorysowanymi bezpośrednio na ścianie geometrycznymi formami w miejscu mózgu. Wszystko dopełniał magnetofon zawieszony na szczycie kolumny, wydający monotonne dźwięki gamy.

Te tradycyjne środki wyrazu sprowadzone zostały do elementów nowej całości. Poszczególne przedmioty straciły swoją indywidualność, stały się symbolami postawy artysty, dokumentacją jego działań. Wymieszanie przedmiotów z różnych dziedzin sztuki, przedmiotów artystycznych i nieartystycznych, jeszcze dobitniej ten fakt uświadamiało. Pod tym względem obie prezentacje – Borofsky'ego i Kozłowskiego – przypominały wystawy Independent Group i późniejsze o dekadę prezentacje Beuysa: *Parallel Proces* (1968), czy *Bildhauerraum* (1968), wykorzystujące przedmioty używane przez artystę we wcześniejszych akcjach. Przedmioty te nabierały znaczeń jedynie w kontekście poglądów i wcześniejszych działań artysty.

2.2. Instalacja a environment

Termin instalacja stosowany jest w znaczeniu bardzo szerokim, często obejmuje się nim sztukę, environment w całości lub w części. Czasami pojawiają się tylko wzmianki, że realizacje typu environment miały w większym stopniu charakter techniczny lub, że ich istotą było zamknięcie odbiorcy, otoczenie go ze wszystkich stron. Mimo to istnieją przykłady sztuki environment o charakterze nie technologicznym. Rozróżnia się też przykłady environment znajdujących się przed odbiorcami, nie wokół nich oraz instalacje otaczające widzów. Poza tym wiele realizacji raz nazywanych jest environment raz instalacją.

Znalezienie różnic pomiędzy tymi rodzajami wypowiedzi artystycznej nie jest proste, wiele cech jest podobnych lub identycznych. Jako punkt zaczepienia możemy przyjąć kryterium różnicujące w postaci sposobu odniesienia do przestrzeni. W sztuce environment chce się ją przekształcić, nadać jej nowe cechy. Instalacja natomiast zakłada jako punkt wyjścia działań artysty to, co zostanie – nie dąży do zmiany, a do rekonstrukcji, uzupełnienia, dopowiedzenia tego, co poruszyło umysł, dało do myślenia. W pierwszym przypadku przestrzeń kreuje się, w drugim – odnajduje. Odkryć ją można w naszym otoczeniu – w jakimś budynku, w lesie, albo we wspomnieniach, snach, wyobrażeniach. Działania są, zatem interwencją prowadzącą do wydobywania tego, co ważne w napotkanym otoczeniu, bądź też zmierzają do odtworzenia, zmaterializowania przestrzeni istniejącej początkowo tylko w umyśle. Miejsce może być w instalacji tylko oznakowane przez artystę albo zrekonstruowane, ale niestworzone. Koncepcja miejsca w sztuce instalacji ma, więc pewne cechy wspólne z przestrzenią sacrum, choć owo sacrum bywa różnie pojęte i najczęściej odbiega od wszelkich ujęć religijnych.

Rozróżnienie przestrzeni i miejsca można odnieść do stosunku przyjmowanego przez artystów uprawiających sztukę, environment i instalacji wobec fragmentów rzeczywistości. Dla artystów uprawiających environment istotne jest przede wszystkim doznanie wolności, otwartości, dlatego preferują puste obszary. Natomiast, jeśli są to galeryjne pomieszczenia, są oczyszczone z wszelkich elementów określających ich charakter. Ukrywają zdobienia, często wnętrza są przebudowywane. Służyć ma to wyzwoleniu z tego, co wcześniej sugerowało przeznaczenie miejsca. Nowe przedmioty mają burzyć dotychczasowe wyobrażenia

o charakterze budynku, niszczyć system orientacji, prowokować do niecodziennych zachowań. Odwrotnie rzecz się ma w przypadku instalacji. Artyści celowo wybierają miejsca zwykle, kulturowo określone. Twórcy instalacji mają jakiś stosunek do tych miejsc, pozytywny bądź negatywny, ale ich nie negują. Nie zmieniają miejsca, nie unicestwiają jego tożsamości. Zatem artyści environment działają abstrakcją, zaś instalatorzy ustosunkowują się do konkretnych, istniejących charakterystyk.

Environment zastępuje dzieło artystyczne. Jeśli czasem zawiera pewne przedmioty lub zjawiska o estetycznej wartości, akcent położony jest zawsze na ogólną zdematerializowaną artystyczną atmosferę. Inaczej jest w przypadku instalacji, ich twórcy często włączają do przestrzennych realizacji dzieła własne lub innych artystów, wyraźnie podkreślając ten fakt. Poza tym nie dążą do osiągnięcia ogólnej zdematerializowanej atmosfery. O ile environment jako całościowe dzieło artystyczne zmierzał do homogeniczności, to instalacje cechuje zamierzona heterogeniczność. Dzieła twórców environment były przestrzennym rozwinięciem problematyk, koncepcji dla ich obrazów lub rzeźb w realnej trójwymiarowej przestrzeni. Przykładem może być twórczość Allana Kaprowa, który często uważany jest za twórcę idei environment. Działalność jego stanowiła wyprowadzenie wniosków z dorobku Jacksona Pollocka. Początkowo artysta uprawiał technikę działania-kolażu, nawiązującą do action-painting. Później kolaż przekroczył granicę płaszczyzny, stając się environment, aby następnie przybrać postać przede wszystkim aktywistyczną, czyli formę happeningu. Inaczej się to miało w przypadku włoskich grup „N” i „T”, francuskiej „Groupe de Recherche d'Art Visuel” oraz niemieckiej grupy „Zero”. Punkt wyjścia ich przedstawicieli stanowiła konstruktywistyczna linia rozwoju awangardy. Związana była z poszukiwaniem nowych materiałów i nowych sposobów organizacji dzieła. Realizacje miały charakter obrazów lub rzeźb wykonanych z niekonwencjonalnych tworzyw (plastik, aluminium). Tworzenie environment polegało na zmianie skali i zaangażowaniu fragmentu realnej przestrzeni w szczególny sposób reorganizowanej. Sztuka environments stanowiła inną odmianę realizacji problemu artystycznego, znajdującego swe spełnienie również w postaci pojedynczych obiektów plastycznych.

W sztuce instalacji mamy do czynienia z innymi relacjami pomiędzy dziełami a działaniami w przestrzeni. Ich stosunek nie polega na wykluczaniu się, podporządkowaniu lub równoległości, a przybiera postać dialogu. Jego formy są niezwykle zrównoważone. Wachlarz możliwości przebiega od charakteryzowania

miejsca poprzez użycie wykonanych wcześniej przez artystę elementów w różny sposób rozmieszczanych, aż do akceptacji tego, co zastane i ograniczanie się do nieznacznej ingerencji. Ważnym celem sztuki environment było oddziaływanie na odbiorców. W przypadku instalacji nie stwarza się przymusu wobec odbiorcy. Może on czuć się bezpieczny. Nie burzy się jego nawyków.

Gdy oddziałuje się na różne zmysły, jest to raczej pobudzenie świadomości tego, że istnieje wiele możliwości, z których należy wybierać. Zatem instalacja stanowi ofertę różnorodności doświadczeń. Zasadą tej sztuki jest pluralizm, proponowane wartości i pozostawienie widzowi decyzji o wyborze. W latach 60. wszystkie realizacje anektujące znaczne fragmenty przestrzeni, większe niż w przypadku assemblage'u określane były jako environments. Różnicowano je w zależności od kierunków artystycznych, do których zbliżali się ich przedstawiciele.

Cztery odmiany instalacji

1. Najbardziej tradycyjna. Artyści bardziej kładą akcent na gromadzonych przedmiotach niż na roli zastanego otoczenia. Mówiąc tu o aktywności miejsca, to nie tyle biorąc pod uwagę aktualnie zagospodarowywane otoczenie, ile uwzględniając przywoływanie obszarów istniejących we wspomnieniach, snach czy myśleniu pojęciowym. Instalacje tego typu określa się jako prezentacyjne.

Edward Kienholz – instalacje *Roxy's* (1961) i *The Beanery* (1965) są uznawane za próby zrekonstruowania miejsc oglądanych w młodości, tj. dom publiczny, podmiejski bar. *State Hospital* (1964) czy *The Wait* (1964-65) – to traumatyczne obrazy związane z obszarami ludzkiego nieszczęścia i samotności. Pierwsza instalacja pokazuje chorych w biednym szpitalu, druga starą kobietę otoczoną pamiątkami po mężu i synach. *Back – Seat of Dodge – 38* (1964) – przedstawia parę doznającą miłość na tylnym siedzeniu samochodu. Może to być próba odtworzenia osobistych doznań bądź scena podglądana, czy zobaczona przypadkowo. Wszystkie wymienione instalacje wywodzą się z życiowych doświadczeń artysty. Jednak rekonstrukcji towarzyszy komentarz. Obok realnych przedmiotów, pojawiają się elementy wymyślone. Miejsca tworzone przez artystę mają swe źródła w jego umyśle, gdzie przenikają się, sceny realne z wyobrażeniami. Instalacje te prezentują obrazy psychiczne.

Polskim przykładem instalacji prezentacyjnych są prace Natalii LL. Na początku lat 80. artystka próbowała przez zestawienie przedmiotów symbolicznych tj. krzyż, kosa, młot, sierp, przywołać treści lub moce dobre i złe. W ten sposób powstały miejsca magiczne o właściwościach egzorcystycznych. Podkreślały to tytuły realizacji, np.: *Apaga Satanas* (1983) *Fiat Lux* (1984). Kolejno artystkę zainteresowały obszary związane z napięciami psychicznymi. *Przestrzeń Paniczna* – w tej instalacji nie pokazuje paniki, a kreuje obszar nasycony tym rodzajem energii.

Niektóre prezentacje artystów instalacji mogą mieć nieco teatralny charakter, przejawiający się w traktowaniu miejsca jako swoistej sceny, albo zmierzać do zaakcentowania nie ukrytych, niewidzialnych emocjonalnych lub pojęciowych treści. W tym kierunku rozwijali swe konceptualne realizacje Joseph Kosuth i Jenny Holzer. Wprowadzają napisy w architekturę, co tworzy rodzaj gry wizualno-myślowej, swoistą przestrzeń pojęciową. Czasami napisy są możliwe do odczytania-stanowią element dzieła. A czasami istotą jest niemożność ich odczytania.

W instalacji Kosutha *Zero & Not* – przekreślone grubą linią zdania umieszczone na ścianach wywoływały napięcie intelektualne, będąc jednocześnie rozpoznane jako nośniki znaczeń i nie podlegając interpretacji semantycznej. Wypisane słowa ani nie schodziły do roli przedmiotów jak: drzwi, futryny; ani nie stawały się nośnikami znaczeń. Powstaje efekt znaczenia wykraczający poza sens składników, kształtujący się jako skutek ich wzajemnej relacji.

Przytoczone przykłady instalacji, odwoływały się do zasady prezentacji miejsc, łączyło je dążenie do sugerowania skojarzeń i emocji mniej lub bardziej rozległych, w mniejszym lub większym stopniu wybiegających poza pokazywane przedmioty, właśnie na nich miał się skupiać odbiorca.

2. Inaczej jest w przypadku drugiej odmiany, którą można nazwać konkretystyczną lub reistyczną. Wywodzi się ona z tradycji sztuki konstruktywistycznej i minimal artu. Podkreśla fizyczność i materialność użytych przedmiotów i fragmentów przestrzeni, co nie oznacza braku odniesień do wartości. Instalacje dotyczą cech budynków, materiałów, wymiarów przestrzennych, obszarów światła i cienia, a także społecznych funkcji domów jako siedzib określonych instytucji.

Przykładem tego typu instalacji może być działalność Daniela Burena. Artysta ten dokonuje interwencji w zastane fragmenty przestrzeni, mianowicie wprowadza we fragmenty architektury jasne i ciemne pasy. Celem tych działań jest stworzenie

komentarza, odnoszącego się zarówno do sytuacji wizualnej wybranego obiektu, jak i jego funkcji społecznych.

Najbardziej bezpośrednie odniesienie do materialnych właściwości rzeczy i przestrzeni zauważyć można w twórczości Jana Berdyszaka. W swej twórczości szuka relacji dzieło – przestrzeń, obraz – otoczenie, oraz prowadzi rozważania nad szeroko rozumianym zagadnieniem istnienia i nieistnienia. Artystę fascynuje stan „pomiędzy”, to, co znajduje się w pustej przestrzeni ujmowanej w relacji do materialnych składników dzieła. Prace z cyklu *Reinstalacje* fotograficzne, powstające od 1970 roku, włączają dzieło w szeroką przestrzeń. Sugerują uwikłanie obiektu artystycznego w większe uniwersum, potencjalną rzeczywistość, której jest fragmentem. Wycięcie z obrazu części otoczenia: sufitu, okien bądź samych powłok - kierują uwagę widzów na przestrzeń poza obrazem, na to, co fragmentaryczne, nieobecne, brakujące. Fotografia staje się fizyczną częścią rzeczywistości, a zarazem rzeczywistość przypadkowa i konkretna zostaje włączona w obraz fotograficzny.

Mikołaj Smoczyński – jego drogę twórczą można uznać za indywidualne przejście kolejnych etapów, od zainteresowania przedmiotem do instalacji. Na początku interesował go sam obiekt, gdy zaprezentował go w galerii uświadomił sobie jego właściwości, relacje wobec miejsca. W nowym otoczeniu zmieniły się jego proporcje, ekspresja i sens. Od tego czasu artysta buduje dla miejsca. Przykład można było oglądać w ramach wystawy *Transgresje II*. Ściany jednej z sal Muzeum Narodowego we Wrocławiu pokrył gęsta mazią.

3. Instalacja Konsumpcyjna. Realizacje są objawem stanu świadomości współczesnego człowieka. Życie człowieka w coraz większym stopniu związane jest z nabywaniem różnorodnych dóbr. W sztuce powstaje typ artysty – konsumenta, przenoszącego na obszar twórczości, nawyki związane z kupowaniem towarów. Kreując dzieła korzysta z gotowych elementów nabywanych w sklepie, które anektuje wraz z kontekstem towarzyszącym ich zdobyciu. Realizacje stają się nagromadzeniem elementów typu ready made. Charakterystycznym przykładem realizacji tego typu są niektóre dzieła Jeffa Koonsa, np.: *New Hoover Coonvertibles*, *New Shelton Wet/Dry Displaced Double Decker* (1981-1987) - to pokazane w gablotach, trzy nowoczesne odkurzacze podświetlone światłem fluorescencyjnym. Całość nie różni się od ekspozycji sklepowej. Twórcy tych instalacji dążą do

ujawnienia tych możliwości twórców, które są pomijane w obrocie handlowym. Przedmiot ma pomóc konsumentowi podtrzymać wiarę w siebie.

Braco Dimitrijevic – wykonuje Tryptyki post historyczne, nawiązuje w nich pod wieloma względami do przeszłości sztuki. Wykorzystuje trzyczęściowość budowy dzieł (kompozycje ołtarzowe). Do każdej pracy włączony jest obraz jednego z uznanych mistrzów. Są to przeważnie oryginały wypożyczane z muzeum. Pozostałe części instalacji to zwykłe przedmioty codziennego użytku. Artysta jednak szuka związków między nimi a wykorzystanym dziełem. Na przykład: portret kobiety Fernanda Legera zestawia z tubą basową, która wiele razy była motywem jego obrazów.

4. Instalacje interaktywne, tworzone były już w latach 60. i 70. zarówno za granicą jak i w Polsce. W naszym kraju szczególnie ciekawy dorobek w tym zakresie miał Warsztat Formy Filmowej. Ostatnio jednak tego typu realizacje uległy zmianom. Charakteryzowało je akcentowanie roli interakcji między stosowanymi elementami (kilkoma kamerami, monitorami, zamieszczonymi w różnych punktach przestrzeni odpowiednio ustawionymi lustrami itp.) Teraz zaś ważniejszym celem staje się stymulacja odbiorców do aktywnego uczestnictwa. Miejsce w tym przypadku jest określone tyle przez fizyczne parametry przestrzeni, ile przez wyobrażenie, wirtualne zależności między seriami obrazów uzyskiwanych dzięki aparaturze video. Widz, włączony w te układy, uzyskuje nie tylko możliwość przemiany ich w stany umysłu, zwykle trudne do skategoryzowania, a ponadto dysponuje okazją do wpływania na nie. W 1964r. Beuys pokazał *Tłuste krzesło*. Na zwykłym krześle umieścił kawał smalcu. Tłuszcz pod wpływem temperatury topił się i zmieniał kształt. Następowala interakcja między przedmiotem a otoczeniem, która prowadziła do konsekwencji psychologicznych u odbiorców. W 1968 Beuys ponowił to doświadczenie realizując *Fettraum*, wypełnił wówczas tłuszczem róg pokoju.

Shelagh Wakely, w 1991 r w hallu British School w Rzymie, pokrył marmurową podłogę, cienką warstwą substancji kurkumowatej stanowiącej efekt wizualny i zapachowy. Przechodzące osoby stopniowo ścierały substancję, roznosząc ją na butach po innych pomieszczeniach. Zapach rozprzestrzeniał się przez pewien czas, a potem stopniowo zanikał. Dzieło istniało przez tydzień.

Ciekawa polska instalacja, oparta na zasadzie interakcji, to realizacja Marcina Berdyszaka, *Fresh Fruit Table-Hommage à Matta Clark* (1995). Użył około 140

kilogramów cytryn, pociętych piłą elektryczną. Owoce wydawały tak intensywny zapach, że w pomieszczeniu trudno było wytrzymać, zaś po kilku dniach owoce zaczęły gnić.

Antoni Mikołajczyk, w latach 70. wykonywał videoinstalacje. Później operuje przede wszystkim światłem, dążył do wywołania u widzów niepewności lub uczuć sprzecznych. Celem jego jest nie tylko relacja w stosunku do rzeczywistości, a często jej budowanie w nas i nakładanie jej na już istniejącą. Światło zostało zastosowane w nich bezpośrednio, jako jeden z najważniejszych elementów dzieła, jako podstawa jego formy. Mają one dwojaki charakter. Pierwsze z nich np. *Rysunek przestrzeni* są płaskimi, świetlnymi projekcjami na trójwymiarowe, przestrzenne formy zastane lub specjalnie przygotowane. Projekcja układów linii lub płaszczyzn na powierzchnię obiektów trójwymiarowych zmienia ich przestrzenność, tworzy iluzję nowych relacji przestrzennych. Drugie zaś np. *Realne i nieuchwytnie* (1992-93) polegają na stworzeniu świetlnych płaszczyzn oraz świetlnych przestrzeni uzupełniających lub dopełniających bryłę dużych, trójwymiarowych form - prostopadłościanów, ostrosłupów. Jedną z płaszczyzn wyznaczających granicę między przedmiotem a otaczającą go przestrzenią jest otwarta i przez nią wydobywa się na zewnątrz "wewnętrzne światło" przedmiotu, jego świetlna przestrzeń. W zależności od kierunku wypromieniowania, światło dopełnia przedmiot o brakującą płaszczyznę boczną - kiedy pada z boku - lub zdaje się unosić go ku górze - kiedy pada w dół, spod dolnej, otwartej powierzchni. W obu przypadkach światło tworzy nowe podziały przestrzenne. Instalacje te interesująco oddają naturę przestrzeni, jej nieokreśloność i niematerialność przy pomocy równie nieokreślonego i niematerialnego światła. Okazuje się, że światło w sposób niezwykle sugestywny może pośredniczyć w "materializowaniu" przestrzeni, której natura pozostaje dla nas zawsze tajemnicza i niejasna, bo niewidzialna i nienamacalna. Światło czyni to znacznie skuteczniej niż realne, fizycznie uchwytnie formy przestrzenne.

Inny polski wybitny artysta Józef Robakowski również tworzy instalacje interaktywne, związane ze światłem. Jego słynne prace *Test 1* i *Test 2* z 1971 roku przedstawiały emisję testu filmowego. Artysta dziurawił kliszę filmową i oślepiał widza światłem projektora, co jednocześnie ewokowało zjawisko powidoku. Podczas festiwalu w Knokke-Heist w Belgii (1971) Robakowski wzmacniał ten efekt przez odbijanie światła projektora w stronę publiczności za pomocą lustra. W latach 60. tworzy obiekty fotograficzne np.: *Lustrzana Kula* (1971-72), czy *Portret na rolkach* (1970),

Dmuchana głowa (1971), obiekty te budują kontakty pomiędzy fotografią a sztuką kinetyczną, rzeźbą i instalacją. Twórczość fotograficzna Robakowskiego odwołuje się do środków pozaoptycznych (tworzona jest bez użycia aparatu fotograficznego). Artysta łączy wiele mediów oraz wypowiada się jednocześnie przy pomocy różnych środków. Cechy jego twórczości wywodzą się z myślenia konceptualnego.

Rozdział III

3.1. Wywiad z artystą

Przenosząc organiczny materiał z zewnątrz do wewnątrz, do zamkniętych przestrzeni, artysta zmuszony jest do konfrontacji z geometrią i architekturą, stanowiącą znaczący aspekt przy powstawaniu prac w drewnie. Twórczość Jana de Weryhy-Wysoczeńskiego pozostaje zawsze w dialogu z daną przestrzenią. Prace dostosowują się do przestrzeni, wpełzają w nią, stają się jej częścią. Dlatego też wiele prac powstaje bezpośrednio w konkretnym miejscu, gdyż dopiero wtedy uwidaczniają się ich przestrzenne uwarunkowania. Tu można nazwać prace Jana de Weryhy-Wysoczeńskiego instalacjami. Jednak czy artysta sam określiłby swoje prace instalacjami? Odpowiedź odnajdujemy w jego wypowiedziach.

AW. Czytając wiele publikacji, wywiadów i innych pracach napotykałam na wypowiedzi głównie na temat materiału, w jakim Pan tworzy - drewno. Widniały również skromne odniesienia do geometryzacji dzieł, ale wszędzie raczej wypowiedzi oscylują na temat właśnie drewna. Opisując Pana prace używa się określenia „rzeźby”, dla mnie bardziej trafne jest określenie instalacje. Jak by Pan sam nazwał swoje prace, rzeźbą czy raczej instalacją?

JWW. Myślę, że na początek należałoby sięgnąć do ogólnej definicji pojęcia rzeźby. Jest to jedna z głównych dyscyplin sztuk plastycznych, odróżniająca się od innych swoją trójwymiarowością. Jako taka daje się, więc klasyfikować według bardzo wielu najróżniejszych aspektów, że wspomnę chociażby o rzeźbie miniaturowej czy monumentalnej, rzeźbie w zależności od użytego materiału, obiektów, rzeźbie przedstawieniowej czy też abstrakcyjnej, instalacji, rzeźbie ze względu na funkcje, a więc dekoracyjną, architektoniczną, kultową czy memoratywną i te wszystkie inne zawierające się w bardzo wielu jeszcze innych podziałach klasyfikacyjnych. Jeśli chodzi o pojęcie instalacji — to rozumiemy ją, jako wieloelementową realizację artystyczną w konkretnej przestrzeni, miejscu zastanym, lub konstruującej taką przestrzeń. Tak, więc rozwijając dalej myśl analizującą własne prace określiłbym je ogólnie jako zawierające się w grupie tzw. obiektów drewnianych, czy mówiąc oględniej przestrzennych obiektów drewnianych, w tym również reliefu i instalacji — tej po części o charakterze czasowym lub stałym.

AW. Instalacja może być rozumiana między innymi jako układ obiektów szukających w przestrzeni, w relacji do samych siebie nowych wizualnych stanów. Czy drewno to tylko medium, gdyby Pan tworzył w innym materiale to byłby Pan wierny stosowanej przez siebie koncepcji porządkowania elementów?

JWW. Na początek spróbuję jasno określić pojęcie porządkowania w mojej twórczości. Nadrzędnym aspektem dla mnie jest materiał a w konsekwencji jego dalsze empiryczne zgłębianie. Samo "porządkowanie" pozostaje w mojej pracy podporządkowane materiałowi. Instalacja występuje w minimal art, ale jako forma rzeźby może przecież z powodzeniem występować również w pop-art, land art, w sztuce konceptualnej. W moim rozumieniu instalacja jawi się, jako pewne bardzo konkretne zdarzenie w bardzo konkretnie określonej przestrzeni. Oczywiście można by w tym wypadku wdawać się w dalsze i głębsze dywagacje tematyzujące stan samej instalacji, jej charakter, stawiając sobie pytanie o jej zasadniczy kształt, zapytując o sam stopień jej nacechowania czy to pierwiastkiem minimalistycznym, czy innym np. o nasyceniu opowiadającym, przedstawieniowym, czy w ogóle mieszczącym się w zupełnie innej formacji.... Jeśli chodzi o dalszą część pytania – czy drewno to tylko medium, to odpowiedź moja brzmi TAK, ale oczywiście nie możemy zapominać, iż każdy materiał jest inny i w różnym stopniu pozwala na swoją obróbkę. Jednak, że, jak już na początku zaakcentowałem "porządkowanie" bierze się z potrzeby wydobycia z materiału jego struktury, wewnętrznych napięć, kolorytu, mazerunku, rytmów, wielkości czy ciężaru. Jest to pewnego rodzaju nadrzędna uwarunkowana materiałem silna potrzeba wewnętrznie skłaniająca mnie do obrania drogi przy poszukiwaniu określonego ładu, harmonii czy też używając metafory – szukania obszarów czystych dźwięków i wysublimowanego brzmienia. Na potwierdzenie tego posłużę się tutaj chociażby przykładem pomnika wykonanego z granitu strzegomskiego, którego jestem autorem, a który znajduje się w Muzeum miejscu-pamięci na terenie byłego obozu koncentracyjnego w Neuengamme koło Hamburga.

AW. Instalacja jest powołaniem nowej całości, w której część elementów pochodzi od artysty, a część została przez niego wybrana z miejsca, jakie mu zostało zaproponowane, albo, jakie wybrał. Miejsce ma tutaj podstawowe znaczenie inspiracyjne. W pracach realizowanych w wybranym miejscu (site-specific works) zatarciu ulega granica oddzielająca dzieło sztuki od tego, co wobec niego

zewnętrzną, ponieważ nie tylko dzieło staje się częścią miejsca, ale i miejsce staje się częścią dzieła. Dzieło „przemawia” tu, bowiem wspólnie z miejscem, w którym jest prezentowane. Znaczenia dzieła i miejsca wzajemnie się przenikają, dopełniają, a osmoza ta czy oscylacja znaczeń nie ma końca. Czasami zostaje naruszona zastana substancja danego pomieszczenia, co często prowadzi od ujawnienia, lub podkreślenia jej jakości. Instalacja jest polemiką z pejzażem, wnętrzem galerii, architekturą, z widzem wchłoniętym w obręb owej przestrzeni. Są to fragmenty mojej pracy opisujące, jak istotną rolę ma miejsce w procesie instalowania. Czy w przypadku Pana prac miejsce również odgrywa istotną rolę w procesie twórczym?

JWW. Tak i powiedziałbym nawet więcej – jest to w zasadzie w takich przypadkach rola całkowicie i jednoznacznie nadrzędna!

AW. Jak wyżej pisałam dzieła przemawiają wspólnie z miejscem. Czy w Pana przypadku tak było? Miejsce było odpowiednie do uwydatnienia koncepcji dzieła, czy pozostał niedosyt? Czy nadal szuka Pan idealnej przestrzeni?

JWW. Zdarzało się tak w wielu wypadkach. Może pokrótce przytoczę na to dwa przykłady. Pierwszy z nich dotyczy wystawy pt. "Epifanie natury w późno – nowoczesnym świecie", na której to zaprezentowałem ponad 100 obiektów z drewna, po części monumentalnych, a która odbyła się w Galerii Szyb Wilson w Katowicach. Pomieszczenia tej galerii to zespół ogromnej przestrzeni postindustrialnej, która stała się miejscem kulturowej rewitalizacji zagospodarowania o powierzchni wystawienniczej sięgającej 2.500 m² i wysokości przekraczającej 12 m. Jedna część obiektu pieczołowicie odrestaurowana z wieloma galeryjkami, druga z licznymi bocznymi po obu jej stronach interesującymi pomieszczeniami, jakoby nawami wielkiej katedry, pozostawiona samej sobie, pokryta grubą patyną czasu, obie te części połączone ze sobą traktem komunikacyjnym, stały się dla mnie wspaniałym pretekstem do wykreowania wielkiej przestrzennej aranżacji, dając mi nieograniczone wprost możliwości artystycznych działań. Na dodatek organizatorzy stawiając w ramach pomocy technicznej do mojej dyspozycji na okres dwóch tygodni dwudziestoosobową ekipę pracowników umożliwili mi realizację tych najbardziej śmiałych idei. Całość zastanej tam arcyciekawej architektury z konkurującymi w sobie strukturami "nowości" i "starości" – wypełnionej po brzegi monumentalnymi instalacjami zawierającymi się w pałęcie przebogatego kolorytu pachnącego drewna i przenikającymi się wzajemnie osiami ich umiejscowienia i wypełniającymi we wzajemnej harmonii kompletnie boczne nawy – pomieszczenia drewnianymi formacjami, tworząc równoległe we współdziałaniu z tą niepowtarzalną jakoby poetyką architektury wprost nieoczekiwane napięcia o niespotykane silnym mistycznym zabarwieniu, które często nie bez echa pozostało w umysłach odbiorców. Wystawa wzbudziła wielkie zainteresowanie i mówiono o niej jako o wydarzeniu w pomieszczeniach byłej kopalni, które to zamieniło ją w katedrę pełną drewna, co spowodowało, że czas trwania wystawy w skutek jej budzącego u odwiedzających wielkiego zainteresowania poprzez swoją inność a zarazem bliskość do natury, wydłużony został przez organizatorów do jednego roku. Drugim przykładem może być wystawa pt. "Epifanie natury – Orońsko 2006", która odbyła się w Muzeum Rzeźby Współczesnej w CRP w Orońsku. Również

i w tym wypadku imponująca i ciekawa architektura muzeum o powierzchni wystawienniczej sięgającej 900 m², zbudowana z materiałów naturalnych, takich jak cegła i drewno stała się dla mnie jako artysty wielkim wyzwaniem, moim celem stało się zagospodarowanie tej architektury poprzez wprowadzenie do niej naturalnego materiału, a więc mego tworzywa, którym jest drewno ze wszystkimi z tego wynikającymi konsekwencjami. Już na początek – siła struktury emanującej jedynie z samego budulca obiektu była dla mnie tak wymowna i stwarzała już sama poprzez fakt swego istnienia przeogromne napięcie. Wydawało się, że sytuacja, w jakiej się znalazłem jest nie do opanowania, a zastany stan samej architektury nie da pogodzić się w żadnym wypadku z moim zamiarem wprowadzenia do jej wnętrza kolejnej ogromnej porcji surowej drewnianej materii z jej mocno działającą wielowarstwową różnorodnością struktur. I udało się! Poprzez mozolne i dogłębne wyważenie wielu środków ciężkości, wielu różnorodnych struktur drewnianych przepełnionych ogromnym ładunkiem napięć, wspieranych dodatkowo dobranymi odpowiednio geometrycznymi formacjami, o ostrych, innym razem bardzo miękkich formach – wyłonił się autonomiczny, wysoce wysublimowany drewniany spójny twór, wtopiony idealnie w architekturę i tym sposobem dopełniła się jakoby żywa migocąca swoimi naturalnymi rytмами wspomagana wieloma prześwitami i ciepłym kolorytem symbioza. Całość pomimo swej wielości i złożonym charakterze elementów nabrała lapidarnego charakteru, z jednej strony dyskretna, dająca osłonę mniejszym obiektom drewnianym, z drugiej - otwierając wiele ciekawych perspektyw

i prześwitów dla oka zwiedzających, sprawiała jakby wrażenie nieograniczonego

i całkowitego wglądu w pejzaż wystawy. Ten stan rzeczy potęgował dodatkowo fakt, iż całe muzeum skonstruowane jest na planie dziewięciu – koi, każda o powierzchni 100 m², a wszystkie "otwarte", umożliwiające zwiedzającym poprzez to, jakoby całkowity, natychmiastowy i jasny wgląd w całe pomieszczenie muzealne. Bardzo ważnym elementem, zwieńczającym ekspozycję, stała się praca centralna, wypełniająca i jakby wiążąca środkową koję o centralnym statusie, a składająca się z 2.600 drewnianych brzoźowych kołków, ustawionych w równych rzędach

i odstępach wobec siebie. Praca ta była wymogiem postawionym mi przez CRP

i jednocześnie warunkiem na zrealizowanie tej wystawy. Wyboru drewna brzozonego na tę właśnie instalację dokonałem dużo wcześniej po dokładniejszym zapoznaniu się i przestudiowaniu topografii terenów okalających Orońsko a przepełnionych romantycznymi pejzażami pełnymi brzozowych lasów czy brzeziny. Wydawało mi się również z perspektywy czasu i miejsca, bo przecież wtedy żyłem już przez 24 lata poza granicami kraju i spoglądałem przez pryzmat tej długiej nieobecności w ojczyźnie na sprawy jej tradycji historycznych, czy kulturowych trochę może w bardziej wyostroszony sposób i to utwierdziło mnie w przekonaniu, że właśnie brzoza bardzo mocno zakorzeniona jest w naszych narodowo-historyczno-kulturowych tradycjach. I tym sposobem oto udało mi się do wnętrza architektury muzeum wprowadzić krajobraz przepełniony atmosferą, która panowała na zewnątrz.

I

tutaj

w Orońsku organizatorzy w swojej wspaniałomyślności zadbali o zabezpieczenie mi niezbędnej pomocy technicznej oddelegowując na okres przygotowywania wystawy kilkusobową grupę pracowników. A w fazie końcowej przygotowań, przy uzbrajaniu 2.600 drewnianych kołków brzozowych stanowiących centralną pracę wystawy przy pomocy przeszło 7.000 specjalnych gwoździ, pomagali wszyscy pracownicy CRP z młotkami w ręku włącznie z paniami zatrudnionymi w biurze. Było dla mnie wtedy wspaniałe przeżycie a wspominając je z perspektywy dnia dzisiejszego mogę powiedzieć, że tam i wtedy na miejscu odbył się bardzo spontanicznie i nieoczekiwanie ciekawy performans z dobrowolnym udziałem wszystkich pracowników CRP, notabene ciekawy aspekt głębokiego zaangażowania pracowników instytucji kulturalnej w akt utożsamiania się z nią. A teraz kończąc odpowiedź na zadane pytanie, wydaje mi się, że w przypadku wystawy orońskiej

w jakiś bardzo mocno intuicyjny a zarazem emocjonalny sposób, udało mi się zamierzony tam koncept dogłębnie wypełnić, tak, że żadnego niedosytu wtedy nie odczuwałem. Również i ta wystawa cieszyła się wielkim zainteresowaniem zwiedzających a czas jej trwania przedłużono o dodatkowe dwa miesiące. Jeśli chodzi o dalsze poszukiwania idealnej przestrzeni, to myślę, że taka może i

istnieje, ale chyba bardziej w samej sferze rozważaniach stricte teoretycznych, znane nam jest przecież pojęcie Wheat Cube – ale czy to jest właśnie ten ideał? Dla mnie temat idealnej przestrzeni zapewne pojawi się i ponownie ożyje w momencie kolejnej interesującej propozycji na następną wystawę.



ilustracja 7: praca nr 48, tytuł: bez tytułu (2000), materiał: drewno klonowe,
wymiary: 97 x 97 x 29 cm, opracowanie na podstawie: www.de-weryha-art.de



ilustracja 8: praca nr 48, tytuł: bez tytułu (2000), materiał: drewno klonowe,
wymiary: 97 x 97 x 29 cm, opracowanie na podstawie: www.de-weryha-art.de

ZAKOŃCZENIE

Omówiona wyżej twórczość Jana de Weryhy-Wysoczańskiego, była pretekstem i świetnym przykładem do ukazania artystycznej idei i specyfiki sztuki instalacji. Jan de Weryha - Wysoczański jest twórcą wszechstronnym, to rzeźbiarz, architekt wnętrz - instalator. W swoich realizacjach przenosi naszą percepcję w tradycję pierwszej awangardy, wywodzącej abstrakcję ze świata przyrody, poprzez upraszczanie formy dzieła.

Obiekty de Weryhy są zapisem natury, artysta rozważa wzajemne stosunki ze światem przyrody. Nadaje drewnu głębsze znaczenie, poprzez transformacje przekazuje mu siłę życiową, obdarza go nowym życiem. Poszukuje ukrytych na pozór analogii, śledzi rozwijające się nowe wątki, coraz szersze konteksty, korzystając konsekwentnie ze swej osobiwej relacji z naturą. Tworzy nowe obiekty, nie zmieniając przy tym pierwotnego oddziaływania materiału, jakim jest drewno. Koncentruje się na tworzywie, nie zaś na symbolice. Nadaje drewnu określony porządek tworząc nowe struktury. Artysta przenosząc organiczny materiał z zewnątrz do wewnątrz, do zamkniętych przestrzeni, zmuszony jest do konfrontacji z geometrią i architekturą. Stanowi ona znaczący aspekt przy powstawaniu jego prac. Kompozycje same w sobie są bardzo proste i ograniczone w środkach. Artysta rozstawia, rozkłada ich elementy wpasowując je w pomieszczenie, niektóre z obiektów są potraktowane przez artystę niemalże rytualnie. Nie są to jednak działania zmierzające do sakralizowania przestrzeni. Jest to zamierzony podział przestrzeni, artyście chodzi o formalne estetyzowanie, lecz daje odbiorcy w swej percepcji zupełną swobodę. Twórczość Jana de Weryhy - Wysoczańskiego istnieje zawsze w dialogu z daną przestrzenią. Prace instalują się w przestrzeni, wpelzają w nią, stają się jej częścią. Obiekty drewniane połączone w większe cykle, tworzą własną, odrębną przestrzeń. Konstruują świat niepozbawiony rytmu i harmonii, pełen konsekwencji i porządku z jednej strony, z drugiej zaś wypełniony ekspresją i misterium. Prace dopiero w zestawieniu ze sobą tworzą pełen obraz idei rzeźbiarza – instalatora. Działania artysty współgrają z otoczeniem, nie próbuje On zmienić miejsca, jego charakteru. Prowadzi do wydobycia z niego tego, co ważne, co dało do myślenia. Wiele obiektów powstaje bezpośrednio w konkretnym miejscu, gdyż dopiero wtedy uwidaczniają się ich przestrzenne uwarunkowania. Artysta wyciąga na

pierwszy plan pozornie najzwyklejsze i najmniej atrakcyjne elementy danych przestrzeni. Zwykły kąt, zakamarek czy wnęką, podczas wystawy stają się najważniejszymi elementami danej przestrzeni. Miejsce zostaje na nowo odkryte, jego elementy rodzą się na nowo, by zaistnieć jako nowa całość. Tu bez wahania nazwę Jana de Weryhy - Wysoczańskiego artystą - twórcą instalacji. Cała ideologia opisana w rozdziale drugim, związana z określeniem pojęcia instalacji w tym przypadku idealnie pasuje. Artysta odnosząc się do idei instalacji, korzysta z miejsc-przestrzeni wystawowych i je dopełnia swoimi drewnianymi obiektami. Tworzy nową całość nie zmieniając charakteru wnętrza, tylko go jeszcze bardziej podkreśla.

Prace de Weryhy cechuje niezwykła harmonia, nie zawsze osiąganą przez współczesnych twórców, którzy raczej chcą zaskoczyć widza, kiedy indziej pobudzić do refleksji. Następuje interakcja między przedmiotem a otoczeniem, która prowadzi do konsekwencji psychologicznych u odbiorców. Wystawy Jana de Weryhy-Wysoczańskiego są manifestem, aby się zatrzymać, aby zaprzestać szalonego wyścigu i oddać się refleksji. Nad samym sobą, nad współczesną cywilizacją, nad naturą.



ilustracja 9: praca nr 154, tytuł: bez tytułu (2008), materiał: drewno brzozy,
wymiary: 820 x 820 x 12 cm, opracowanie na podstawie: www.de-weryha-art.de



ilustracja 10: praca nr 113, tytuł: bez tytułu (2005), materiał: chrust,
wymiary: 240 x 160 x 42 cm, opracowanie na podstawie: www.de-weryha-art.de

SPIS ILUSTRACJI

ilustracja 1: praca nr 158 (78), tytuł: drewniany sześcián (2003), materiał: różne drewno, wymiary: 230 x 230 x 230 cm, opracowanie na podstawie: www.de-weryha-art.de

ilustracja 2: praca nr 28, tytuł: bez tytułu (2000), materiał: różne drewno
wymiary: 356 x 13 x 356 cm, opracowanie na podstawie: www.de-weryha-art.de

Ilustracja 2: praca nr 117, tytuł: drewniana tablica (2005), materiał: sosna zwęglona, gwoździe
wymiary: 808 x 101 x 20 cm, opracowanie na podstawie: www.de-weryha-art.de

Ilustracja 4: praca nr 60, tytuł: drewniana tablica (2009), materiał: zwęglone drewno sosnowe, gałązki drewna, wymiary: 101 x 101 x 17 cm, opracowanie na podstawie: www.de-weryha-art.de

Ilustracja 5: praca nr 129, tytuł: bez tytułu (2006), materiał: drewno brzozy
wymiary: 987 x 217 x 13 cm, opracowanie na podstawie: www.de-weryha-art.de

ilustracja 6: praca nr 130, tytuł: Orońsko (2006), materiał: drewno brzozy
wymiary: 900 x 900 x 50 cm, opracowanie na podstawie: www.de-weryha-art.de

ilustracja 7: praca nr 48, tytuł: bez tytułu (2000), materiał: drewno klonowe,
wymiary: 97 x 97 x 29 cm, opracowanie na podstawie: www.de-weryha-art.de

ilustracja 8: praca nr 48, tytuł: bez tytułu (2000), materiał: drewno klonowe,
wymiary: 97 x 97 x 29 cm, opracowanie na podstawie: www.de-weryha-art.de

ilustracja 9: praca nr 154, tytuł: bez tytułu (2008), materiał: drewno brzozy
wymiary: 820 x 820 x 12 cm, opracowanie na podstawie: www.de-weryha-art.de

ilustracja 10: praca nr 113, tytuł: bez tytułu (2005), materiał: chrust
wymiary: 240 x 160 x 42 cm, opracowanie na podstawie: www.de-weryha-art.de

BIBLIOGRAFIA

1. *Rzeźba Polska. T. VII: 1994-95. Sztuka instalacji*, Rocznik, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko, 1998.
2. *Nowe Przestrzenie Sztuki: Instalacje lat 90-tych, Galerie Autorskie lat 90-tych*, Katalog, Galeria Biała, Lublin 1998.
3. Knorowski M., *Objawienia w drewnie – „Orońsko”* Kwartalnik Rzeźby, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, 2006.
4. Kopcińska K., Żuk Piwkowski J., *Drugie życie drewna - Jan de Weryha - Wysoczański*, „Tytuł roboczy - otwarty magazyn sztuki”, Dwumiesięcznik nr 11-12.(10) 2005, Stowarzyszenie Edukacji i Postępu STEP, Warszawa.
5. Szewczuk M., *Jan de Weryha-Wysoczański – wobec minimalizmu*, „Orońsko” Kwartalnik rzeźby; nr 1-2/2005, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, 2006.
6. Weiss C., wyjątek tekstu przemówienia *Vergangenes sichtbar machen* (*Przeszłość uczynić widoczną*) inaugurującego uroczyste odsłonięcie pomnika ku czci Polaków deportowanych z Powstania Warszawskiego 1944 r., w Muzeum – miejscu pamięci byłego obozu koncentracyjnego Neuengamme w Hamburgu, 01.09.1999.
7. Wojciechowski J.S., Christina Weiss, *Epifanie natury w późno-nowoczesnym świecie, Obiekty z drewna Jana de Weryhy-Wysoczańskiego*, Katalog, Galeria Szyb Wilson, Katowice, 2005.