

**PRACA
MAGISTERSKA**

Uniwersytet Rzeszowski

Wydział Sztuki

Magdalena Kościelniak

**Jan de Weryha-Wysoczański –
Archiwista Drewna**

Praca magisterska napisana została pod
kierunkiem dra Cezarego Woźniaka

Rzeszów 2008

*Serdecznie dziękuję Panu Janowi de Weryha-Wysoczańskiemu za
informację i wskazówki podczas opracowania niniejszej pracy.*

Spis treści

Wstęp	4
 Rozdział I. SYLWETKA – JAN de WERYHA-WYSOCZAŃSKI	
1.1. Życiorys.....	6
1.2. Sztuka i działalność przed i po emigracji.....	10
 Rozdział II. SZTUKA OCZAMI ARTYSTY	
2.1. Wstęp – Czym jest?	15
2.2. Procesy tworzenia	27
2.3. Materiał i tworzywo	38
2.4. Podział przestrzeni zastanej i jej znaczenie	43
 Rozdział III. INSPIRACJE I ŹRÓDŁA TWÓRCZOŚCI	
3.1. Minimal art – Konceptualizm – Land art – charakterystyka	50
3.2. Asocjacje	59
3.3. Powrót do natury – echa romantyzmu	65
 Rozdział IV. REFLEKSJE	
4.1. Osobliwy zapis natury – Cywilizacja w symbiozie z naturą	71
Zakończenie	77
Wykaz cytowanej literatury	79
Ilustracje	82

Wstęp

Moją pracę postanowiłam poświęcić polsko-niemieckiemu twórcy, który od 1976 pracuje, jako niezależny artysta-rzeźbiarz.

Praca ta ma na celu ukazanie specyfiki owej twórczości, a także przybliżenie sztuki de Weryhy znanej dotychczas szerzej w Niemczech.

Praca składa się z IV rozdziałów, w których spróbuję scharakteryzować twórczość Jana de Weryhy. Internet był głównym źródłem wiedzy na temat tego artysty i Jego prac. Większość materiałów i publikacji, z których korzystałam można odnaleźć na jego oficjalnej stronie internetowej – <http://www.de-weryha-art.de>

W oparciu o najważniejsze publikacje z zakresu poruszanego przeze mnie tematu postaram się przedstawić w sposób kompletny i całościowy artystyczną działalność Jana de Weryhy-Wysoczańskiego.

Moja praca napisana jest w formie monografii artysty. Stanowi dotychczasowe dokonania, w całości skupiające najistotniejsze aspekty z Jego twórczości. Treść pracy w dużej mierze oparta jest na komentarzach artystów i krytyków. W ostatnim podrozdziale pokusiłam się o napisanie kilku osobistych opinii na temat sztuki de Weryhy, gwoli szacunku dla twórcy i o nim piszących.

Dla poruszanego przeze mnie tematu istotna wydaje się odpowiedź na następujące pytania: na czym polega fenomen tej sztuki? Co artysta chce powiedzieć nam odbiorcom poprzez swoje dzieła? Co wpłynęło na charakter twórczości Jana de Weryhy?

Wymienione problemy i zagadnienia postaram się rozwiązać w toku dalszej pracy.

W rozdziale pierwszym przybliżę sylwetkę Jana de Weryhy-Wysoczańskiego. Przedstawię krótki zarys historyczno-polityczny jaki miał istotny wpływ na losy tego

artysty, oraz przemiany jakie wpłynęły na Jego twórczość przed i po emigracji. Na podstawie fachowej literatury, oraz opinii ważnych osobistości z kręgu sztuki takich jak choćby, dr Christina Weiss, czy dr Rafał de Weryha-Wysoczański, spróbuję opisać rezonans w mediach i powrót na arenę sztuki polskiej.

W rozdziale drugim poruszę ważną kwestię dotyczącą sztuki, którą prezentuje artysta. Spróbuję określić sam proces tworzenia, a także scharakteryzować ściśle związany z nim materiał. Bowiem określenie Jana de Weryhy-Wysoczańskiego mianem rzeźbiarza to zdecydowanie za mało. W kolejnych fragmentach wskażę, iż jest on rzeźbiarzem wielkiego formatu i architektem, będącym w stanie zagospodarować największe nawet wnętrza.

W rozdziale trzecim przedstawię nurty, kierunki, oraz tendencje i inspiracje twórcze, jakie miały wpływ na obecny kształt sztuki de Weryhy. Wyróżnię te kierunki artystyczne, które miały duże znaczenie dla rozwoju Jego twórczości. Następnie ukażę związek dzieł Jana de Weryhy z duchem romantyzmu. Wyjaśniję istotę i rolę jaką ów związek pełni.

Rozdział czwarty stanowi moją osobistą refleksję na temat twórczości Jana de Weryhy, jak również namysł nad swoistym podejściem artysty do sztuki. Zastanowię się nad osobliwością tych niezwykłych obiektów, które jak sam artysta mówi są zapisem natury i jej kodyfikatorem.

W swojej pracy oparłam się na ważniejszych opracowaniach dr Stanisława Jana Wojciechowskiego, który jest m.in krytykiem sztuki, artystą oraz kulturoznawcą. Zarysowane przeze mnie kwestie w dużej mierze prezentują problematykę związaną z twórczością Jana de Weryhy. Istnieje jednak szereg innych zagadnień godnych uwagi. Jednakże omówienie ich wszystkich wykracza poza ramy mojej pracy.

Rozdział I

I. 1. Życiorys – Jan de Weryha-Wysoczański

Jan de Weryha-Wysoczański urodził się w Gdańsku w 1950 roku. W latach 1971 - 1976 studiował w rodzinnym mieście na wydziale rzeźby Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych. W roku 1976 otrzymał dyplom gdańskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowni prof. A. Wiśniewskiego i prof. A. Smolany. Latem, roku 1981 wyjechał z Polski¹. Wtedy to właśnie zanosilo się na bezpośrednie niebezpieczeństwo wkroczenia do kraju wojskowych oddziałów radzieckich. Wśród społeczeństwa zanikała nadzieja na lepsze czasy. Pesymistyczne nastroje narodu polskiego podtrzymywało wspomnienie wielu brutalnie zdławionych powstań. Strach przed wkroczeniem Rosjan, który udzielił się wtedy również Janowi i jego rodzinie, był w tamtym czasie więcej niż uzasadniony. W grudniu 1981 roku polscy wojskowi doprowadzili do puczu, uprzedzając prawdopodobnie tym samym obcą interwencję. Gąsienice, które tej zimy przetoczyły się po ulicach Gdańska, należały do polskich czołgów. Wszystkie te wydarzenia zaważyły na życiu artysty Jana de Weryhy, trwale je zmieniając².

Jak pisze Justyna Napiórkowska: „Jan de Weryha-Wysoczański wyruszył do Hamburga drogą, którą przemierzały niegdyś okręty wiozące drewno z lasów Rzeczypospolitej szlacheckiej na zachód Europy. Drewno okazało się zarówno fetyszem, jak i podstawowym przedmiotem artystycznych poszukiwań współczesnego rzeźbiarza”³.

W jednym z wywiadów czytamy: „Wydaje mi się, że nasza generacja miała szczęście żyć w tym właśnie czasie. Pamiętam moje przemyślenia, pamiętam to

¹ Zob. Gazeta prawna, *Wystawa rzeźb Jana de Weryha-Wysoczańskiego w Łodzi*, 04.01.2005, Kultura; Internet: <http://www.de-weryha-art.de>, data 12.04.2008.

² Zob. H. Orpel, *Mówiące powierzchnie i naturalny materiał – minimalistyczne obiekty Jana de Weryhy-Wysoczańskiego*, ArtProfil - das Fachmagazin für aktuelle Kunst, 2003 z.1, internet: <http://www.de-weryha-art.de>, data 17.02.200.

³ J. Napiórkowska, *Tajemnice drewna*, ARTeon, 2004, nr 11.

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 Stoczną 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 wrócić”⁴.

Jak mówi Helmut Orpel: „W Polsce Jan de Weryha-Wysoczański był znanym i cenionym artystą, który żył z powodzeniem z pracy artystycznej, w Niemczech zaś musiał zaczynać od początku. Mimo to, bez problemu zaadaptował się do nowych warunków. Jego rodzina zintegrowała się, znajdując tutaj swoje miejsce. Syn doktoryzuje się właśnie na wydziale historii sztuki, a Jan de Weryha, poprzez ostatnio zrealizowany pomnik dla Muzeum - Miejsca Pamięci w Neuengamme, pod Hamburgiem zajął odpowiednią pozycję na hanzeatyckiej scenie sztuki”⁵.

Jan Stanisław Wojciechowski tak wspomina spotkanie z artystą: „Trudno powstrzymać się od osobistego spostrzeżenia – moje spotkanie z Janem w lipcu 2004 roku od pierwszej chwili było niezwykle przyjazne i ufne, jak ze starym przyjacielem, który musiał kiedyś wyjechać, by nagle wrócić i kontynuować przerwane niegdyś rozmowy na temat perspektyw sztuki współczesnej, stanu polskiej kultury artystycznej, sytuacji artysty w nowej przestrzeni kulturowej, jaka

⁴ K. Kopcińska, J. Żuk Piwkowski, fragmenty wywiadu, tytuł roboczy - otwarty magazyn sztuki, 2005, nr 11-12.

⁵ H. Orpel, *Mówiące powierzchnie...*, dz.cyt.

rozpościera się dziś dzięki nowej konfiguracji państw, społeczeństw i kultur w zjednoczonej Europie i globalnej gospodarce. A przecież nie znałem wcześniej Jana, dojrzał on, jako artysta, co prawda w tym samym czasie – w latach siedemdziesiątych, ale jako student gdańskiej uczelni plastycznej kształcił się w nieco innym od mojego – warszawskiego, środowisku artystycznym. Ponadto większą część swego dojrzałego życia artystycznego spędził w Niemczech, gdy ja doświadczałem zmiennych, historycznych losów Polski. Wyjazd z Polski nie przerwał więzi kulturowej, co udowodniło nasze przyjazne i pełne wspólnych tematów spotkanie. Jego opowieść o własnych losach a potem moja analiza jego prac pozwoliły dostrzec inny jeszcze aspekt związany z osobą artysty - wiedza i umiejętności wyniesione z Polski nie były i nie są sprzeczne z praktyką oraz oczekiwaniami publiczności i krytyki niemieckiej. Praktyka zawodowa Jana a szczególnie jego twórczość artystyczna rozwijana w jego atelier - Ausbesserungswerk w Hamburgu i prezentowana od kilku lat w kręgu niemieckich instytucji sztuki, bardzo życzliwie komentowana przez osobistości życia artystycznego Niemiec, spotyka się także z bardzo dobrym odbiorem w Polsce. Zainteresowanie jego sztuką w Niemczech i w Polsce nie dziwi, bariery polityczne, które wpłynęły na wyjazd Jana z Polski na szczęście, przynajmniej już w latach siedemdziesiątych, nie były barierami kulturowymi. Sztuka nowoczesna, ściśle reglamentowana w Polsce jeszcze w latach pięćdziesiątych a nawet sześćdziesiątych, w latach siedemdziesiątych upowszechniła się w niektórych galeriach i wydziałach polskich uczelni. W polskim życiu artystycznym lat siedemdziesiątych miał miejsce jeden z najciekawszych jej epizodów”⁶.

Jan de Weryha-Wysoczański jest polsko-niemieckim artystą, na którego historia i tradycje obu krajów mają bezsprzeczny wpływ. „Kto zechce zrozumieć prace tego artysty nie potrzebuje do tego znajomości języka polskiego czy

⁶ J. S. Wojciechowski, *Epifanie natury w późno - nowoczesnym świecie. Obiekty z drewna Jana de Weryhy-Wysoczańskiego*, FORMAT Pismo Artystyczne, nr 3/47/2005, s. 8.

niemieckiego, powinien zdać się po prostu tylko na własne oczy – mówi Christina Weiss”⁷.

Jan de Weryha-Wysoczański razem z innym niemieckim artystą odremontował halę na przedmieściach miasta, gdzie przez lata miał swoją pracownię. W 2003 otworzył w Hamburgu swoją stałą galerię⁸.

Jak czytamy w wywiadzie, przeprowadzonym przez Maję Ruszkowska-Mezerant: dd początku 2006 roku kontynuacją tej ekspozycji stała się „*Galerieatelier de Weryha*” - ze stałą wystawą prac artysty. Docelowo miałyby ona zamienić się w prywatne muzeum pt. „*Holz-Archiv*” (Archiwum-Drewna). Na początku 2007 r. artysta otworzył „*Galerieatelier*”, która po części jest pracownią, po części zaś galerią ze stałą ekspozycją pt. „*Holz-Archiv*”, która jak mówi Jan de Weryha-Wysoczański: „obejmuje obecnie około 70 moich drewnianych obiektów. Niestety wielka część prac jeszcze ciągle ze względu na swoje gabaryty i liczbę przechowywana jest, jak dotychczas, dzięki uprzejmości urzędu miasta w jego składach”⁹. Artysta w międzyczasie stara się na wszelkie znane sposoby rozmawiać, przekonywać i pozyskiwać polityków, urzędników i sponsorów dla swojego kolejnego projektu – utworzenia docelowo właśnie tutaj w tym miejscu prywatnego muzeum¹⁰.

Jan de Weryha tworzy prace w drewnie, a odkrywanie struktury drewna stało się dla niego, jak sam mówi, z jednej strony programem artystycznym, z drugiej sposobem na życie¹¹.

⁷ Ch. Weiss, fragmenty mowy powitalnej, otwierającej wystawę indywidualną *Od natury blisko i daleko* (*Der Natur gleich Nah und Fern*) Jana de Weryhy-Wysoczańskiego w hamburskim DB-Ausbesserungswerk, 2000, internet: <http://www.de-weryha-art.de>, data 24.04.2008.

⁸ Zob. Internet: <http://www.naszapolonia.nl>, data 28.03.2008.

⁹ Zob. M. Ruszkowska-Mazerant, *Jak powstaje prywatne muzeum?* - Rozmowa z Panem Janem de Weryhą Wysoczańskim, Purpose, 2008, nr 42, internet: <http://www.purpose.com.pl>, data 15.05.2008.

¹⁰ Zob. tamże.

¹¹ Zob. *Wystawa rzeźb Jana de Weryha-Wysoczańskiego w Łodzi*, Gazeta prawna, 2005, internet: <http://www.de-weryha-art.de>, data 15.02.2008.

I.2. Sztuka i działalność artystyczna przed i po emigracji

Jan de Weryha-Wysoczański jest artystą znanym i cenionym zarówno w Polsce, jak i w Niemczech. Równie często jego prace pokazywane są u nas, jak i za Odrą. W 1999 na zlecenie strony niemieckiej przygotował m.in. pomnik ku czci Polaków deportowanych w wyniku Powstania Warszawskiego dla Muzeum-Miejsca Pamięci byłego obozu koncentracyjnego, w Neuengamme¹². Jest to przejmujący pomnik dedykowany zarówno Polakom, jak i wszystkim ofiarom II wojny światowej. "Na kwadratowej, idealnie wypolerowanej kamiennej powierzchni składającej się z 36 mniejszych płyt o wymiarach 90x90 centymetrów, ustawił w zwartym porządku architektonicznym trzydzieści ręcznie ociosanych granitowych elementów, wskazujących na indywidualność jednostki ludzkiej. Wyłożona kruszywem granitowym droga prowadząca do płyty pomnikowej przypomina gehennę, jaką przechodzili skazani na zagładę więźniowie obozów koncentracyjnych"¹³. „Wyodrębniona przez artystę z chaosu świata czysta, ascetyczna Strefa Pamięci, zmusza do zatrzymania, wyciszenia, milczenia”¹⁴.

Jan de Weryha z powodzeniem brał udział w wielu międzynarodowych konkursach i wystawach. Od kilku lat tworzy, konceptuje i prezentuje w swoim atelier – Ausbesserungswerk w Hamburgu. Tutaj biorą początek wszystkie jego twórcze wyprawy w świat. Jan de Weryha-Wysoczański mówi o sobie, że jest *archiwistą drewna*, to, co natura oddaje, on zbiera i układa w harmonijne kompozycje. Tworzy rzeźby i obrazy¹⁵.

Jest laureatem m.in. I nagrody w Salonie Wiosennym '98 w Luksemburgu i ogólnopolskiego Konkursu Artystycznego Wyższych Szkół Plastycznych. Wystawiał swoje rzeźby w USA, Niemczech, Luksemburgu, Polsce, Belgii, Austrii i Szwajcarii.

¹² Zob. R. Metzger, Gazeta Wyborcza, 2006,. internet: <http://www.de-weryha-art.de>, 07.02.2008.

¹³ J. de Weryha Wysoczański, opis koncepcji pomnika przekazany Pawłowi Giergoniowi - redaktorowi portalu <http://www.sztuka.net>, internet: <http://www.de-weryha-art.de>, 04.02.2008.

¹⁴ D. Grubba, *Gdy postawa staje się formą - Jan de Weryha Wysoczański*, EXIT Nowa sztuka w Polsce, 2006, nr 2, s. 1.

¹⁵ Zob. Internet: <http://www.de-weryha-art.de>, data 09.02.2008.

Jan de Weryha-Wysoczański jest również współtwórcą „Living Art Factory” – „żywego” muzeum sztuki. To gigantyczne dwukondygnacyjne pomieszczenie znajdowało się na terenie przemysłowych ruin objętym ochroną zabytków w Hamburgu. Od początku 2006 roku kontynuacją tej ekspozycji stała się „*Galerieatelier de Weryha*” - ze stałą wystawą prac artysty. Docelowo ma ona zamienić się w prywatne muzeum pt. „*Holz-Archiv*” (*Archiwum-Drewna*)¹⁶.

Od kilku lat Jan de Weryha-Wysoczański tworzy i prezentuje publiczności niemieckiej obiekty z drewna. Nie bez znaczenia dla charakteru i rozwoju Jego pracy była właśnie monumentalna pracownia w Hamburgu – część zamkniętych przed paru laty zakładów napraw i konserwacji taboru kolejowego, zaadoptowanych na potrzeby sztuki. Hala o powierzchni 3000 m stała się miejscem kulturowej rewitalizacji – jak powiada Jan Wojciechowski¹⁷.

W hali nr 3 starego Ausbesserungswerk (w zabytkowych ruinach dzielnicy Hamburga, ogromne wnętrze hali o powierzchni ponad 1500 m kwadratowych, w dawnych zakładach naprawy taboru kolejowego), jakby w katedrze celebrytuje artysta drewno, jako materiał. Według Bianki Fischer tworzy On hommage dla matki natury, przypominając jednocześnie o wspólnocie łączącej ją z ludzkością¹⁸. Praellement drewno staje się tutaj znakiem żyjącym, który emanując na zewnątrz, sam mówi za siebie.

Jak twierdzi Jan Stanisław Wojciechowski: Działalność artystyczną, co warto przy tej okazji także zauważyć - podejmuje przy pomocy innych, którzy poprzez twórczość pragną przekazywać ludzkości nowe idee, odkrywać nowe sensy oraz mają możliwość projektowania i finansowania nowych funkcji starych budowli przemysłowych będących „naturalnym środowiskiem” de Weryhy. W społeczeństwie niemieckim inicjatywę w tym względzie mają władze publiczne – władze miasta. W Polsce dawne przestrzenie przemysłowe dla celów sztuki i kultury duchowej przywracają biznesmeni. Na tym tle szczególnie interesująco wygląda Galeria Szyb Wilson. Galeria ta mieści się w ogromnej hali byłej kopalni na granicy Janowa i Niszowca. Powołali ją do życia ludzie, którzy nie tylko interesują się sztuką, ale także nie są im obojętne losy ludzi i ich kultury w tym regionie¹⁹.

¹⁶ Zob. Internet: <http://www.de-weryha-art.de> ... dz.cyt.

¹⁷ J. S. Wojciechowski, *Epifanie* ... dz.cyt., s.9.

¹⁸ Zob. Hommage [wym. omaż] świadome nawiązanie w dziele do czyjegoś indywidualnego stylu, będące wyrazem szacunku i hołdu składanego mistrzowi, Słownik języka polskiego, Wydawnictwo Naukowe PWN, <http://www.sjp.pwn.pl>, 12.05.2008.

¹⁹ Zob. J. S. Wojciechowski, *Jan de Weryha-Wysoczański – Drewniany kubik z cyklu Kubiki*, internet: <http://www.artbiznes.pl>, data 15.04.2008.

W Brunnen w Szwajcarii, jako jeden z ośmiu artystów wprowadził się do Atelier w plenerze, tuż nad wodą, gdzie przez okres tygodnia zainteresowani mogli przyglądać się i uczestniczyć w jego pracy²⁰.

Po powrocie do kraju Jan de Weryha-Wysoczański po raz pierwszy zaprezentował swój obiekt w Galerii Kaplica w Orońsku w 2004 r. Była to wystawa pt. „*Drewniany kubik, z cyklu Kubiki*”. Następną była wystawa „*Drewno – archiwum*” w Galerii Patio WSHE w Łodzi, oraz monumentalna wystawa „*Epifanie natury w późno-nowoczesnym świecie*” w Galerii Szyb Wilson w Katowicach i w Muzeum Rzeźby Współczesnej w Centrum Rzeźby Polskiej²¹.

Piotr Grobliński komentując wystawę w Galerii Patio w Łodzi stwierdza, iż zyskała nową przestrzeń ekspozycyjną. Rozwijająca się wciąż WSHE otworzyła swą uczelnianą bibliotekę przy Sterlinga 26, w której znalazło się też miejsce na prezentację sztuki. Inauguracyjna wystawa w nowym miejscu świetnie nawiązuje do budowania artystycznej przestrzeni. Łódzka wystawa jest pierwszą w Polsce prezentacją prac Jana de Weryhy-Wysoczańskiego. Na wystawie największe wrażenie robi umieszczona na podłodze praca, złożona z setek odłupanych kawałeczków drewna, ułożonych w cztery kwadratowe segmenty. Co ciekawe, w ten sposób artysta pokazuje ją po raz pierwszy. Do tej pory kwadraty tworzyły ściany sześciennego kubika. Tutaj jednak charakter galeryjnej przestrzeni wymógł na twórcy nowy układ elementów²².

„*Katedra pełna drewna*”- katowicka wystawa, to trzeci z kolei kontakt artysty z polską publicznością. Ze względu na rekordową liczbę obiektów, jak również możliwość zaprezentowania dorobku artysty jak najszerzej publiczności, ekspozycja

²⁰ Zob. B. Fischer, *Hommage dla matki natury*, <http://www.de-weryha-art.de>, 04.02.2008.

²¹ Zob. Internet: <http://www.de-weryha-art.de>, data 07.02.2008.

²² P. Grobliński, *Budowanie przestrzeni*, internet: <http://www.de-weryha-art.de>, data 07.02.2008.

prezentowana jest w dwóch miejscach: w atrium wieżowca Altus (Altus to najwyższy i najnowocześniejszy budynek na Śląsku. 30 - kondygnacyjny biurowiec położony jest w centrum Katowic, między ulicami Uniwersytecką a Piastowską, niedaleko katowickiego Spodka. Trójbryłowy obiekt o powierzchni 66 tys. mkw.) oraz w Galerii Szyb Wilson. To okazja spotkania z intrygującą twórczością, której podstawowym tworzywem jest drewno, w dwóch skrajnie odmiennych miejscach. Ich zderzenie z uniwersalnym i ponadczasowym tworzywem rzeźb zapewniło dodatkowe doznanie estetyczne²³.

Jak czytamy na stronie internetowej „artinfo”, dzieła rzeźbiarza wyeksponowane są we wspaniałej i olbrzymiej poindustrialnej przestrzeni architektonicznej Galerii Szyb Wilson, której powierzchnia wystawiennicza jest ogromna. Jest to największa dotychczasowa wystawa, która po przeszło dwudziestoczteroletniej pracy artystycznej Jana de Weryhy-Wysoczańskiego poza granicami Polski, umożliwiona została tutaj poprzez pełne zaangażowanie właściciela galerii, gromadząc i pokazując w tym miejscu tak wiele prac artysty. Ciekawa jest pewna zbieżność a mianowicie - wszystkie teraz w Katowicach wystawiane prace powstały również w wielkiej poindustrialnej przestrzeni architektonicznej tylko tyle, że w Hamburgu w Ausbesserungswerk, gdzie przez wiele lat aż dotychczas pokazywane były, jako stała ekspozycja artysty. Obecnie planuje się już następne wielkie wystawy artysty na terenie Polski²⁴.

Jak mówi Mariusz Knorowski, Jan de Weryha-Wysoczański pokazuje swe prace po wielu latach nieobecności w kraju. W prasie ukazało się wiele pozytywnych recenzji na jego temat, jak również 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 Jego osoby szczególna, sprzyjająca aura, wzbudzająca zaciekawienie, gdyż nie często spotykany dziś tak żywą reakcję na sztukę współczesną²⁵.

Zdaniem Moniki Branickiej, *Objawienia w drewnie* i wcześniejsze pokazy Jana de Weryhy-Wysoczańskiego, uznano za wydarzenie artystyczne - jedną z najpiękniejszych i najbardziej przejmujących wystaw rzeźby ostatniego czasu²⁶.

²³ Zob. Internet: <http://www.altus.katowice.pl>, data 07.02.2008.

²⁴ Zob. Internet: <http://www.artinfo.pl>, data 11.01.2008.

²⁵ M. Knorowski, wyjątek interview do katalogu wystawy pt. *Objawienia w drewnie - Orońsko 2006*, s.1.

²⁶ M. Branicka, *Dusza drewna*, art.&Businnes, 2005, nr 7-8, s. 6.

II. 1. SZTUKA OCZAMI ARTYSTY

„Moja artystyczna koncepcja polega na procesie zgłębienia istoty drewna, jako materiału, zrozumienia jego struktury. Interesuje mnie stopień możliwości ingerencji w drewno w takiej mierze, by nie utraciło ono poprzez to niczego ze swej własnej tożsamości”²⁷.

Mariusz Knorowski w tekście do katalogu z wystawy pt. *Objawienia w drewnie* pisze, że sztuką Jana de Weryhy-Wysoczańskiego mamy okazję obcować coraz częściej, po wielu latach nieobecności w kraju. Jego twórczość, owocująca w serię wystaw w poważnych instytucjach, szerzej była znana dotychczas w Niemczech. Na jej charakterze zaciążyły okoliczności z pozoru drugorzędne, takie jak skala pracowni, klimat wnętrza postindustrialnego²⁸. De Weryha nie ogranicza się jedynie do drewna, wspomnieć należy chociażby pomnik poświęcony Polakom wywiezionym po upadku Powstania Warszawskiego do Neuengamme wysoko oceniony przez Andrzeja Szczypiorskiego.

Mając na uwadze całą twórczość Jana de Weryhy-Wysoczańskiego można zapytać: Dlaczego drewno, surowiec naturalny, niosący w sobie zarówno wartości fizyczne, jak i metafizyczne, dotykalne i czysto użytkowe, inspirujące i symboliczne stało się tak popularne i inspirujące w dobie multimedialności?

Drewno jest 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

²⁷ Internet: <http://www.sztuka.net>, data:02.03.2008.

²⁸ M. Knorowski, interview do katalogu wystawy pt. *Objawienia w drewnie*, *Orońsko 2006*, s. 3.

pozostania przy nim pomimo, jakby to mogło się wydawać dzisiaj, oferowanych i o wiele bardziej „aktualnych” technik multimedialnych”²⁹.

Mariusz Knorowski w swoim wywiadzie stwierdza: „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”³⁰.

Według Jana de Weryhy-Wysoczańskiego „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 ”.³¹

Według Knorowskiego 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) ”³².

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”³³.

²⁹ M. Knorowski, wyjątek interview do katalogu ..., s. 3.

³⁰ Tamże, s. 4.

³¹ Tamże, s. 4.

³² M. Knorowski, wyjątek interview do katalogu ..., s. 4.

³³ M. Knorowski, wyjątek interview do katalogu ..., dz. cyt. s. 3.

Prace Jana de Weryhy-Wysoczańskiego – jak czytamy w wywiadzie M. Knorowskiego, wpływają na odbiorcę głównie poprzez strukturę użytego materiału. Artysta bardzo często stosuje geometryczne podziały, pewien regularny schemat kompozycyjny, widać to szczególnie w serii *Drewnianych tablic*. Bryły tak idealne, jak chociażby *Kubik*, „który mieliśmy okazję widzieć w dwóch postaciach: zwartej i rozwiniętej Świadczy to o dopuszczalności pewnych wariantów – nawet statusie dzieła, które zmienia swoją formę”.³⁴

Problem geometrii według Knorowskiego, jako wymysł intelektu jest zaprzeczeniem porządku natury, który ma raczej organiczny charakter, spontaniczny, żywiołowy, często umownie przypadkowy niż racjonalny, uporządkowany³⁵.

W pracach Jana de Weryhy wyłaniają się jakoby dwa antagonistyczne porządki. W „pracach struktura staje się jednym z ważniejszych aspektów. Często całe ich elementy są jakby modułami, które artysta zamiennie wykorzystuje 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 Polskiej w Orońsku zawieszony na ścianie, jako wielka drewniana tablica. [...]” „Pewne fragmenty wystawy sprawiają wrażenie rytualnego potraktowania.” Wyznaczone kręgi, figury. „Niekiedy wyraźna staje się granica – i tu od razu pojawiają się pytania: czy to jest zamierzony rozdział przestrzeni, czy nie wchodzimy w sferę sacrum? Czy jest to, więc działanie zmierzające do sakralizowania przestrzeni, a być może tylko formalne estetyzowanie?”³⁶

Artyście chodzi wyłącznie o zamierzony podział przestrzeni, a więc o formalne stylizowanie, estetyzowanie. Świadomie pozwala odbiorcy na swobodę w jego percepcji, nawet, gdy wydaje mu się, że wchodzi on w sferę sacrum³⁷.

³⁴ Tamże, s. 4

³⁵ Zob. Tamże, s. 4.

³⁶ M. Knorowski, wyjątek interview do katalogu, s. 5.

³⁷ Zob. Tamże, s. 5.

Zdaniem Knorowskiego, ślady działań artysty można by w pewnym sensie porównać z jakimś rodzajem hieroglificznego tekstu natury. Podążając za takim ciągiem skojarzeń: przychodzi na myśl treść, pismo, „prawda objawiona”³⁸.

O epifaniach w twórczości Jana de Weryhy wspomniano już wcześniej i brzmi to przekonująco – pisze Knorowski. „Być może jest to dar ujawniania prawd skrytych przed profanum. Całokształt dzieł można by uważać za rodzaj księgi, czy też rozdział wielkiej księgi natury, człowieka o człowieku zarazem, który stanowi jej znikomą część, „trzcinę myślącą” i z pokorą szuka dla siebie w niej miejsca, w harmonii z nią. Przez okres ostatnich lat powstało bardzo wiele prac, w tej całej masie można by się dopatrzyć przeróżnych struktur, jakoby załączka próby ukazania pewnej tablicy morfologii drewna, czy też archiwum drewna”³⁹.

Jan de Weryha mówi: „ 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. [...] 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

³⁸ Tamże, s. 5.

³⁹ Tamże, s. 5.

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. 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 pojęciami⁴⁰.

Według Doroty Grubby kontakt z tymi szczerymi próbami zdefiniowania tajemnic natury otwiera procesy osobistych epifanii czy wręcz panteizmu i mimo nieobecności jakichkolwiek nośników opowiadających, prowokuje intelektualną polemikę z wielkimi fenomenami kultury i sztuki współczesnej⁴¹.

Podskórna refleksja o rzeczywistości wirtualnej szybko ustępuje miejsca wręcz terapeutycznemu zaśluchaniu. „Chropowatość drewna rozłupanego siekierą nabiera znaczeń archaicznych: oikosu, pergaminowych ornamentów, architektury Japonii, architektury bez architektów, osiemnastowiecznych bibliotek drewna⁴² i dalej drewnianych rzeźb Brancusiego, czy specyficznych, zdegradowanych dziś konstrukcji tzw. „domów z polan”⁴³.

Sztuka, którą tworzy ten uniwersalny artysta, jest sztuką kontrastów. Minimalistyczna, czyli zuniformizowana i odindywidualizowana w formie, posiada zarazem maksymalnie zróżnicowane, indywidualne powierzchnie. Jest kontynuacją i wzbogaceniem *minimal artu*, z którą łączy ją przede wszystkim mistrzowskie wykorzystanie i opanowanie przestrzeni. Obiekty Jana de Weryhy pobudzają fantazję, wywołując zaskakujące skojarzenia. Jest artystą niezwykle twórczym i o nadludzkiej wręcz pracowitości: w ostatnich ośmiu latach stworzył ponad sto dzieł

⁴⁰ M. Knorowski, wyjątek interview do katalogu, s. 5-6.

⁴¹ Zob. D. Grubba, *Gdy postawa staje się formą*, EXIT Nowa sztuka w Polsce, 2006, nr 2, Internet: <http://www.de-weryha-art.de>, data 07.02.2008.

⁴² U. Usakowska-Wolff, tekst do katalogu wystawy pt. *Drewno – archiwum*, Galeria Sztuki Patio, Łódź, 2005, internet: <http://www.de-weryha-art.de>, data 16.02.2008.

⁴³ J. Szewczyk, *Budownictwo z drewna opałowego*, [w:] Biuletyn Konserwatorski Województwa Podlaskiego, nr XI, Białystok 2005, s. 59-80. Internet: <http://www.de-weryha-art.de>, data 19.03.2008.

imponującej wielkości i jakości. Sto dzieł złożonych z kilkunastu a może nawet kilkaset tysięcy kawałków i kawałeczków drewna mającego kilkaset lat! „Jedyne w swoim rodzaju archiwum bezczasowej czasowości”⁴⁴.

Sam artysta tak pisze o swojej twórczości: „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 ciągle 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. W pierwszym momencie ta wytworzona, doskonale funkcjonująca harmonia działa na pozór monotonnie. W chwili jednak, gdy wyłaniają się ciepłe kolory, począwszy od leśnego miodu, a skończywszy na jedwabnym opalonym drewnie, poprzez struktury

⁴⁴ U. Usakowska-Wolff, tekst do katalogu wystawy ..., dz. cyt., s. 6.

kory, najróżniejsze gatunki drewna z ich widocznymi śladami, wywołanymi obróbką narzędzi, jak również poprzez powstałe na nich refleksy świetlne, sytuacja zmienia się radykalnie w namiętnie żyjącą i wibrującą bajeczną opowieść. Te drewniane tablice, sięgające czasem do dziesięciu metrów kwadratowych, wielkie, podobne do płaskorzeźb, archaicznie oddychające i monumentalnie działające dowodzą swej siły i wzniosłości. Owe nowe ścienne prace charakteryzują się przede wszystkim bardzo mocno rozwiniętym porządkiem architektonicznym, jak również silnie naładowaną napięciem strukturą drewna, zamykającą się w swoistych, współzależnie działających konkretnych rytmach. Ta osobliwa konstelacja, wydobywająca niespodziewane formy wyrazu, pozwala mi na nowe zdefiniowanie drewna, jako materiału”⁴⁵.

Christian Hufnagel tak pisze o twórczości de Weryhy: „Sztuka może być bardzo prosta. Na betonowej podłodze leży wiązka drewnianych szczap, ściągnięta zardzewiałą stalową pętlą. Obiekt użytkowy, na pierwszy rzut oka niemający nic wspólnego ze sztuką, nawet jego układ, pozornie nie odpowiada żadnej zasadzie. Ale przecież Jan de Weryha-Wysoczański nadaje temu nazwę. W tym momencie staje się jasne, że to, co było tylko jakimś przedmiotem, staje się obiektem sztuki: asocjacje, które prowadzą do absurdu, lecz są również sensowne. *Opus 91* wprowadzając drewno do palenia w świat muzyki, sugeruje określoną kompozycję, która jak mogłoby się wydawać, powstaje bez przemocy, bez użycia siekiery, a poprzez uczucie i intuicję”⁴⁶.

We fragmencie referatu Rafała de Weryha-Wysoczańskiego otwierającego wystawę w hamburskiej Galerii Kunst im Licht czytamy: „[...] Pierwsza grupa jego prac to drewniane prostopadłości. Stoją one pojedynczo, albo w grupach, obok siebie lub na sobie. Stoją również w określonych odstępach od siebie oddalone, wprowadzone jakby na szachownicę. Powierzchnia tych drewnianych bloków jest ręcznie obrobiona. Przy elementach większych powierzchnia pokryta jest w zasadzie poziomo przebiegającymi śladami nacięć piły łańcuchowej i śladami powstałymi po

⁴⁵ Internet: <http://autograf.asp.pl/info>, data 28.04.2008.

⁴⁶ Ch. Hufnagel, *Tak prosta może być sztuka*, Süddeutsche Zeitung, 1999, nr 10/11. Internet: <http://www.de-weryha-art.de>, data 11.04.2008.

użyciu dłuta. Mniejsze kłoc pokryte są w pierwszej linii śladami dowodzącymi pracy siekierą. We wszystkich tych obiektach powierzchnia ich wydaje się być żywa, działać wielowarstwowo, żadno z miejsc na tych prostopadłościanach nie podobne jest do drugiego, przeciwnie, każde z nich jest jedyne w swoim rodzaju, wnosząc ciągle zmieniającą się strukturę. Poprzez to zmienia się ciągle nie tylko powierzchnia jednego prostopadłościanu. Gdy obok siebie stoi ich kilka, tym wyraźniej potęguje się różnica pomiędzy ich powierzchniami.

Ale przecież nie tylko powierzchnia jest w ciągłym stanie zmian. Obserwując jeden jedyny prostopadłościan, pozornie wydaje się, że jego forma jest ściśle geometrycznie opracowana. W rzeczywistości jednak, żadna ze ścian tej formy nie jest naprawdę prosta, żadna z powierzchni ścian nie posiada tych samych wymiarów, które ma ściana leżąca po stronie przeciwnej. Kłoc ustawione są wobec siebie w pewnej zależności, według wspólnego dla nich jednego w symetrycznej konwencji utrzymanego wzorca, jak np. w dużej instalacji, w pracy pt. *Opus 76*, [...] występująca tu idea zmienności w obrębie formy jednego prostopadłościanu jest w ten sposób dalej rozwijana. Każdy z kłoców różni się od pozostałych wysokością, wielkością jak i własnym posiadanym kątem prostym.

W dotychczas przedstawionych przykładach prostopadłościanów oceniono więc zróżnicowanie ich powierzchni i formy. Ten aspekt odnajdujemy także w drugiej występującej tutaj dużej grupie. W tym wypadku chodzi o małe części drewna, wypełniające określoną z góry powierzchnię podłogi, [...], albo ułożone inaczej, np. w formie prostokątu. Jak w przypadku *Opusu 68* znajdują się tutaj ustawione bardzo ciasno przy sobie te elementy, które pozostały, rodząc się w trakcie procesu powstawania innej pracy, wymienionej przeze mnie już na początku. Powierzchnia każdego z tych kawałków wykazuje po dwóch stronach ślady nacięć piłą łańcuchową, strona zaś trzecia dowodzi użycia dłuta. Tak, więc zmienny jest nie tylko stan całej powierzchni, ale również, zależnie od śladu nacięcia piły i ułożenia dłuta, zmienna jest forma każdego kawałka drewna.

Tak, więc, w tych pracach, jak i w poprzednich (prostopadłościanach) ważną rolę odgrywa zarówno zróżnicowanie powierzchni, jak i sama forma. I tak stoją oba te elementy, równoprawnie po przeciwnych stronach bieguna, i dopiero wtedy poprzez działanie w symbiozie, jednoczą swoją moc we wnętrzu dzieła⁴⁷.

⁴⁷ R. de Weryha-Wysoczański, fragmenty referatu otwierającego wystawę Jana de Weryhy-Wysoczańskiego w hamburskiej Galerii Kunst im Licht, 1998 r., internet: <http://www.de-weryha-art.de>, data 11.03.2008.

„Ta ogólna tendencja zmierzająca do równouprawnienia parametrów powierzchni i formy, jak i możliwość równoczesnego przemawiania obu elementów, odróżniają Weryhę zasadniczo w jego myśleniu od przedstawicieli nurtu *Minimal art*, jak Donalda Judda czy Carla Andrea. Wiele prac Carla Andrea egzystuje również w formie prostopadłościennych elementów z drewna, z cegły szamotowej czy z metalu. Tak, ale w tym momencie należałoby stwierdzić, że tam właśnie każdy z użytych elementów wyprodukowanych jest przez maszynę, każdy ma tę samą wielkość i jest w zasadzie wymienny. W pracy Carla, Andrea pt. *Equivalent VIII* znajduje się wiele cegieł ułożonych w dwóch poziomach, tworząc w ten sposób wielką formę czworoboka. Maszynowo obrobiona powierzchnia tych cegieł powoduje, że powstała bryła działa neutralnie. Trójwymiarowa czworoboczna forma działa teraz silnie na pomieszczenie a poprzez to na oglądającego. Na tym polega główna różnica w odniesieniu do przemysłu Weryhy”⁴⁸.

Zdaniem Rafała de Weryhy-Wysoczańskiego „Carl Andre próbuje uzyskać przez płasko i sterylne utrzymaną powierzchnię jej drugorzędne znaczenie, tym samym próbuje nadać formie obiektu rolę wiodącą, stawiając ją na plan pierwszy. Zabieg odindywidualizowania powierzchni, prowadzący do fizycznego zbliżenia się obiektu i odbiorcy, jest przez Weryhę od początku negowany. Co prawda używa również i Weryha zasobu środków wyrazu zredukowanego do minimum. Ta minimalizacja służy mu jednak do tego, aby jak najbardziej uwypuklić zróżnicowanie elementów formy czy powierzchni. W ten sposób wnosi każdy z użytych tutaj elementów do pełnej sublimacji dzieła w jego zasadniczej zwartości. Zarówno forma jak i powierzchnia doświadczają w dziele znaczenia syntaktycznego. Prace te są więc w swojej wymowie bardziej w sobie zamknięte i nie tematyzują, jak u Andrea, samego stosunku odbiorcy do dzieła. Przeciwnie Weryha rozwija wysoce zróżnicowany sposób artykułowania.

Można by tutaj także przytoczyć jeden z następnych przykładów na odindywidualnianie, tak jak u Andrea, tym razem z zakresu muzyki. Kompozytor Philip Glass, podobnie jak Andre, sięga do strategii rezygnującej ze zróżnicowań. W swoim minimalistycznym stylu kompozycji, szczególnie w ostatnich 20 latach, sięga Glass do najprostszych linii akordów, które w różnej formie powtarzają się. Ta pozornie minimalna zmienność i uwypuklanie przechodzi przy tym w popularną dekoratywność.

⁴⁸ R. de Weryha-Wysoczański, fragmenty referatu ..., dz. cyt.

Obok tego drugiego przykładu na pojawiającą się tendencję rezygnacji ze zróżnicowań w sztuce są również i w muzyce przykłady na bliskie minimalizmowi tendencje, rozwijające swój subtelny sposób artykulacji. Właściwie La Monte Young jest ojcem *Minimal music*. Dodatkowo łączy on te wymienione cechy z wysoce kompleksową serialną tradycją lat 50–siątych. W odróżnieniu jednak od Philipa Glassa był on zawsze w swoich strategiach minimalistycznych daleki od popularnych tradycji. Inaczej Young, on próbował zawsze znaleźć bardziej subtelny drogę. W utworze pt. *The Melodic Version of The First Dream of China*, który przed dwoma laty miał w Hamburgu swoją prapremierę, znajdują się podstawowe cechy charakteru jego stylu kompozycji. W utworze tym operuje on overtunami i stara się je ekstremalnie wydłużać. Te rozbrzmiewają według pewnego systemu ustalonego przez reguły. Ponadto wprowadzono efekty świetlne, a skrzypkowie zostali usadowieni wokół widowni, otaczając publiczność. Young nie poszukuje jedynie możliwości zróżnicowań poprzez szczególne środki dźwięku, lecz rozszerza je na wiele parametrów i mediów⁴⁹.

Zatem zdaniem Rafała de Weryha-Wysoczańskiego „artystyczne drogi La Montego Younga i Weryha wskazują na wiele cech wspólnych. Obaj dążą, pomimo minimalnego zasobu stosowanych środków artystycznych, do osiągnięcia w swoich pracach najwyższej sublimacji. Przy tym obaj przywiązują wielką wagę do rozszerzenia własnych strategii sublimacji na możliwie wiele różnych parametrów. Weryha rozwija tę strategię poprzez równoczesne domaganie się formy i powierzchni. Zachodzi pytanie, które strategie, czy ta pozbawiająca indywidualności i zróżnicowania, jak np. u Glassa czy Andrea, czy ta sublimacja, reprezentowana przez Younga i Weryhę byłaby dzisiaj godną uwagi. Naturalnie powinniśmy już od dziewiętnastego wieku rozumieć, iż może egzystować wiele kierunków sztuki równoległe. Ale pomimo wszystko chciałbym w tej chwili zdecydować się na korzyść strategii sublimacji. Wydaje mi się, że w stuleciu takim, jakim był wiek XX, gdzie sztuka rozwijała się w zawrotnym tempie nie możemy postępować tak, jak dotychczas to czyniliśmy⁵⁰.

Rafał de Weryha-Wysoczański kontynuując pisze: „Postmodernistyczny eklektyzm ostatnich kilkadziesiąt lat jest najlepszym przykładem na zastój. Proszę nie zrozumieć mnie źle, nie występuję przeciwko nowym ideom rozwoju sztuki, wprost przeciwnie. Zdobyte sztuki współczesnej proponują nam dzisiaj wiele rozwiązań dla nowej sztuki przyszłości. Pomimo tego uważam, iż należy pozostać

⁴⁹ R. de Weryha-Wysoczański, fragmenty referatu ..., dz. cyt.

⁵⁰ R. de Weryha-Wysoczański, fragmenty referatu ..., dz. cyt.

przy pewnych wartościach, które definiują wysoką sztukę. Dlatego też proponuję, po radykalnej rewolucji w sztuce, wybrać teraz drogę sublimacji, doskonalenia, taką, jaką reprezentują Weryha czy Young. Stanowi to pewną możliwość stworzenia sztuki z przyszłością, tym razem w oparciu o subtelne wartości. Taką sztukę, która nie skończy się w szarzyźnie popularności”⁵¹.

„Moja wystawa w Łodzi została nazwana „*Drewno – archiwum*”. Zdałem sobie sprawę, że rzeczywiście archiwizuję drewno”⁵² – mówi artysta. Tym, co „działa” w rzeźbach i rzeźbiarskich instalacjach Wysoczańskiego jest rytm. Artysta układa kawałki surowego drewna w proste kombinacje na podłodze albo zamyka w ramach, jak obrazy. Sztuka Wysoczańskiego budzi wyjątkowo dobre emocje. Jest coś pierwotnego w naszym sposobie patrzenia na drewno i artysta dobrze to wykorzystuje”⁵³.

W absolutnej prostocie Jego dzieł jest cały geniusz jego sztuki. Artysta koncentruje się na tworzywie, nie na symbolice. – „Sztuka nie musi mieć celów praktycznych. Ma tylko działać na odbiorcę – to jego motto”⁵⁴.

⁵¹ Tamże.

⁵² Ł. Kałębasiak, *Rzeźby Jana de Weryhy-Wysoczańskiego na wystawie w Katowicach Katedra pełna drewna*, „Gazeta Wyborcza”, 2005, internet: <http://www.de-weryha-art.de>, data 21.03.2008.

⁵³ Ł. Kałębasiak, *Rzeźby Jana de Weryhy-Wysoczańskiego ...*, dz. cyt.

⁵⁴ Tamże.

II. 2. Procesy tworzenia

Zgodnie z naturą preferowanego materiału, dzieła Jana de Weryhy-Wysoczańskiego powstają bardzo powoli, nad niektórymi z nich pracuje nawet przez kilka miesięcy. Artysta wydobywa z wnętrza materiału formy noszące ślady używanych przez niego narzędzi: Piły, siekiery, dłuta, młotka. Ich powierzchnie, nie są ani polerowane ani wygładzane lub upiększane politurą: Istnieją w minimalnie zmienionej, ale ciągle jeszcze pierwotnej ekologicznej czystości. Gotowe prace w formie brył: Prostopadłościanów, kręgów, piramid, kolumn, obelisków lub o kształtach do nich zbliżonych, nic nie opowiadają, zawierają w sobie jedynie ich historie. Obiekty naznaczone są śladami życia drzewa i śladami, pozostawionymi przez rękę artysty, zaś ich powierzchnie uświadamiają historię ich powstawania⁵⁵.

Według krytyka sztuki Urszuli Usakowskiej-Wolff, obłe lub kanciaste formy mogą zostać odczytane, jako symbole ziemi, księżyca, cmentarnych kopców i nagrobnych kamieni, czyli jako symbole trwania, wzrastania i przemijania. Niekiedy Jan de Weryha-Wysoczański opala lub wręcz nawet zwęglą poszczególne elementy lub całe swoje obiekty. Ów proces powoduje, że drewno ze stanu roślinnego przechodzi do stanu zmineralizowanego: Poprzez interwencję artysty roślina zamienia się w minerał. Dzięki właściwościom drewna starannie wyimaginowana i pozornie beznamiętna sztuka jest w istocie sztuką żywiołową. W praktyce artysta operuje surowymi regułami, jakie musi wypertraktować w swych empirycznych rozważaniach podejmowanych z naturą. Wówczas pojawiają się określone rytmy, jak również pewna monotonia⁵⁶.

⁵⁵ U. Usakowska -Wolff , *Archiwum beczasowej czasowości: wstęp do katalogu , Drewno – Archiwum*, 2005, s. 1.

⁵⁶ U. Usakowska -Wolff , *Archiwum beczasowej czasowości*, dz.cyt. s. 3.

Każda grupa prac tworzona jest według innego matematycznego systemu, co sytuuje go w tradycji „sztuki systemowej, wywodzącej się z *minimal art* i niektórych działań konceptualnych”⁵⁷.

Jego twórczość to pewna lekcja przyrody, oparta na obserwacji drzewa. Tym samym autor nawiązuje do założeń pierwszej awangardy, czerpiącej abstrakcję ze świata przyrody, poprzez upraszczanie formy o środki wyrazu dzieła.

Jan de Weryha-Wysoczański zajmuje się drewnem, jako materiałem w sposób bardzo pasjonujący i niezależny. Drewniane tworzywo jest osadzone każdorazowo w zupełnie nowym, surowym porządku, który jakoby zmusza do zastanowienia się nad stosunkiem pomiędzy naturą a ludzką organizacją, kulturą a naturalną indywidualnością.

Według Larsa Mextorfa, „Weryha doprowadza poprzez naturalne procesy do formy, istniejącej, jako anonimowe i wymienne ciało geometryczne, zapoczątkowuje jej uindywidualnianie. Dochodzi tutaj do pewnego rodzaju współsprawstwa pomiędzy artystą a naturą”⁵⁸.

Twórczość artystyczna Weryhy to nie tylko ulotne działanie w porywie uniesień, ale przede wszystkim bardzo ciężka praca fizyczna wymagająca od twórcy dużej precyzji. Drewno jest materiałem, którego nie da się uplastycznić poprzez dotyk palców, jak jest w przypadku chociażby gliny. Twórca bardzo szanuje swój materiał nie kalecząc go, pomimo użycia siekiery, czy piły łańcuchowej, robi tylko to, co jest naprawdę konieczne. „Jeżeli potrzebuję pewnej wysokości w tych modułach, to tnę bez żadnych problemów drewno i na tym koniec. Nie próbuję szukać jakichś nowych możliwości w momencie, kiedy piła jest naostrzona, jest włączona. Nie próbuję tego

⁵⁷ Sztuka systemowa lat 70, zeszłego wieku podjęła najbardziej radykalną i rygorystyczną próbę formalizacji. Powołując serie badała znaczenie łączenia elementów i jednoczesnego systematycznego, często losowego, wprowadzania drobnych zmian w ich strukturze. Eksploatując kombinację i wariację w obrębie serii, sztuka systemowa odkrywała to, co współczesna jej filozofia określiła jako powtórzenie przez różnicę oraz grę jako afirmację przypadku; patrz Jarosław Lubiak, *Siła formalizmu*. Inrtnet: <http://www.culture.pl>, data 23.04.2008.

⁵⁸ L. Mextorf, *Artysta i natura. Historia pewnej kolaboracji*, wyjątki z tekstu do prac Jana de Weryhy-Wysoczańskiego, internet: <http://www.de-weryha-art.de>, data 07.02.2008.

drewna w jakiś sposób niszczyć”⁵⁹. Jan de Weryha ingeruje w drewno tak, aby nie utraciło ono nic ze swojej tożsamości⁶⁰.

Rolą jego tworzenia jest zaprezentowanie materiału tak, by nadal był drewnem, żeby miał wszystkie jego cechy. Istotne, więc jest użycie narzędzi w minimalnym wymiarze. Po każdorazowym użyciu jakiegokolwiek narzędzia, przy powstawaniu obiektu, czyli pozytywu, zostaje negatyw, czyli to, co artysta powinien odrzucić. Jednakże nawet, jeśli na chwilę obecną nie zaistnieje jakaś nowa wizja, materiał jest odkładany – zostawiany do chwili znalezienia jakiejś nowej formy. „Nadchodzi w pewnej chwili taki moment, że zaczyna się ten materiał rozumieć. Do tego potrzeba trochę czasu, trochę wrażliwości. Wydaje mi się, że ja jestem częścią tego całego układu – mówi twórca”⁶¹.

Artysta stosuje piłę spalinową, która mimo wszystko nie niszczy charakteru drewna, „ przy jej pomocy otwiera on dopiero bardziej to, co skryte jest pod grubą warstwą kory”⁶².

De Weryha odkrywa wewnątrz materiału, otwiera jakoby strukturze drewna drogę do światła dziennego. Źródłem inspiracji dla drewnianych formacji zdają się być sosnowe szyszki, kopce mrówek, pszczele gniazda czy też techniki układania drewna opałowego do suszenia, znane od dawien dawna chłopom. Podobnie jak przy powstawaniu nowych technologii, również i w sztuce pojawiają się wzorce do naśladowania, będące niezaprzeczalną częścią podstawowych elementów natury. Wzorując się na mrówkach artysta sam znajduje w naturze kawałki drewna do swoich rzeźb. „Nigdy nie przyszłoby mi do głowy, żeby ściąć jakieś drzewo” – mówi⁶³.

Zdaniem Urszuli Usakowskiej-Wolff sztuka, którą tworzy ten uniwersalny artysta, jest sztuką kontrastów. Minimalistyczna, czyli zuniformizowana i

⁵⁹ K. Kopcińska, J. Zuk Piwkowski, *Drugie życie drewna Jan de Weryha-Wysoczański*, tytuł roboczy otwarty magazyn sztuki, 2005, nr 11-12, internet: <http://www.de-weryha-art.de>, data 10.02.2008.

⁶⁰ U. Usakowska-Wolff, *Archiwum bezczasowej czasowości* ..., s. 3.

⁶¹ K. Kopcińska, J. Zuk Piwkowski, *Drugie życie drewna* ..., dz. cyt.

⁶² M. Ludwisiak, „Gazeta Wyborcza”, 2005, wyjątki z artykułu pt. *Nowe miejsce na kulturalnej mapie Łodzi. Sztuka dość jasna*. Internet: <http://www.de-weryha-art.de>, data 11.02.2008.

⁶³ Tamże.

odindywidualizowana w formie, posiada zarazem maksymalnie zróżnicowane i indywidualne powierzchnie⁶⁴.

Według Ernesta Brennecke'a tym, co "działa" w rzeźbach i rzeźbiarskich instalacjach Wysoczańskiego jest rytm. Artysta układa kawałki surowego drewna w proste kombinacje na podłodze albo zamyka w ramach, jak obrazy. W tej absolutnej prostocie jest cały geniusz jego sztuki. Przy całym swoim nieskomplikowaniu sztuka Wysoczańskiego budzi wyjątkowo dobre emocje⁶⁵.

Artysta tworząc korzysta z najlepszych wzorów – z natury. „Kiedy się tym zająłem bałem się, że po kilku pracach wyczerpię wszystkie możliwości. Teraz widzę, że życia mi nie starczy, bo staram się dotrzeć do sedna tajemnic natury”⁶⁶ – uśmiecha się artysta.

Janowi de Weryha-Wysoczańskiemu chodzi o porządkowanie, o zachowanie bliskich form. Poprzez rodzaj porządku aranżacje te otrzymują każdorazowo swój własny rytm. Równocześnie bardzo ważną rolę odgrywają tutaj względy religijne. Bez przerwy daje się zauważać w tych układach wyraźne interpretacje liczb trzy, siedem i dwanaście, jak również ich trzeciej potęgi⁶⁷.

Autor mawia, że archiwizuje drewno. Sztuka de Weryhy to rodzaj porządkowania form i postaci, w których ten materiał występuje w naturze. Zdaniem Katarzyny Frankowskiej Jan de Weryha-Wysoczański „nie obciąża powstałych w ten sposób obiektów znaczeniami. Nie buduje skojarzeń. Może poza najnaturalniejszymi, powiedzmy - archetypicznymi, takimi jak ściana, otwór okienny, ślad ogniska, kopiec. W trakcie pracy pozostawia na powierzchni drewnianych brył i płaszczyzn ślady prostych narzędzi, oraz naturalnych czynników, takich jak ogień. Dzięki temu między

⁶⁴ Zob. U. Usakowska-Wolff, tekst do katalogu wystawy pt. *Drewno – archiwum*, Galeria Sztuki PATIO, Łódź, 2005.

⁶⁵ Zob. E. Brennecke, *Porządkować, zachować, odmieniać*, Harburger Anzeigen und Nachrichten, 2000. Internet: <http://www.de-weryha-art.de>, data 19.03.2008.

⁶⁶ Ł. Kałębasiak, *Rzeźby Jana de Weryhy-Wysoczańskiego na wystawie w Katowicach Katedra pełna drewna*, Internet: <http://www.de-weryha-art.de>, data 16.02.2008.

⁶⁷ E. Brennecke, *Porządkować, zachować, odmieniać ...*, dz. cyt.

abstrakcyjną formą a oglądającym tworzy się rodzaj więzi ze względu na – można powiedzieć – wspólną przeszłość, trwające tysiące lat współlistnienie człowieka i drzewa. Współlistnienie, bo sam autor mówi, że – interesuje go stopień możliwości ingerencji w drewno w takiej mierze, by nie utraciło poprzez to niczego ze swej własnej tożsamości”⁶⁸.

Jak pisze Helmut R. Leppien, de Weryha „uderza dłutem i siekierą w drewno, on oprawia kłody drewna piłą spalinową. On pracuje. Wszystko, co podczas tej pracy powstaje jest materiałem twórczym. Nie ma żadnych odpadów. I tak stoi na tej wystawie pierwotnie działający monument, składający się z dziewięciu spiętrzających się rzeźbiarsko plastrów drewna obok stosu grubociosanych wiór, z rozwagą i pieczołowitością warstwami ułożonych, działających zamkniętą formą. Pięć z kory obnażonych, zaostrzonych drewnianych kłód, leży ułożonych szpicami skierowanymi do siebie. Energia zbiera się równocześnie w jednym punkcie, promieniując na pięć stron. Zauważamy tutaj płaszczyzny przecięcia, pokryte rysami spękań, dające świadectwo kilkusetletniego życia natury. Podczas okorowywania utworzył się, składający z poziomo i pionowo przebiegających śladów piły, wzór. Powstałe pola, chciałoby się powiedzieć, przybrały formy kwadratów. Równocześnie jednak staje się jasne, tutaj nie zostało nic skonstruowane, każda linia powstaje podczas pracy, żadne z pól nie jest regularnym kwadratem. Korę z drewnianych kłód, pieczołowicie od pnia oddzieloną, poprzez półokrągłe w formie powstałe ślady piły, układa artysta w formę góry, nie: w część góry. Od natury jednako blisko i daleko. Rzeźbiarz tnie stare pnie w plastry, wcześniej już wewnątrz spróchniałych drzew, po tym jak przedtem określił ich długość, poprzez dwie po sobie po przeciwnej stronie leżące gładkie płaszczyzny cięcia. W ten sposób mają te plastry wygląd, jednego po drugim następującego: formy natury i formy stworzonej przez człowieka. Artysta układa te plastry na sobie i obok siebie, nie inaczej, jak kiedyś układali chłopcy szczapy drewna do suszenia. Ależ tak, całkiem inaczej! W stosie przybliżają się nam kontury –

⁶⁸ K. Frankowska, *Tożsamość drewna*. Internet: <http://www.culture.pl.tozsamoscdrewna>, data 03.03.2008.

pierwotności pnia, powołując się jedno na drugie: tutaj pracował artysta. I nagle zauważamy analogie i przeciwieństwa konturów, wydrążonych form, zróżnicowanych zabarwieniem różnorodnych pni drewna”⁶⁹.

Zdaniem Helmuta R. Leppiena sposób obchodzenia się Jana de Weryha-Wysoczańskiego z drewnem, przypomina sposób pracy chłopów. W sposób, jaki chłopci układają drewno do palenia, by się suszyło, ziemię czy chociażby ziemniaki w kopcach, tak On układa w stosy odrąbane od pnia kawałki drewna, czy też korę. „Już samo nazwisko dowodzi, iż artysta nie jest chłopskiego pochodzenia, jednakże jego prace bazują na tradycjach twórczości archaicznej. Stosy drewna układane są na planie koła. Artysta posuwa się jeszcze o krok dalej, formując płaski krąg z kawałków drewna o krągłych profilach, czy też mających duże rozmiary w stosunku do swej wagi, drewnianych łat. Po tym następuje krok kolejny: uporządkowanie w kręgu drewnianych plastrów i innych pojawiających się zebranych elementów drewna. Raz mają one określoną ciągle tę samą formę, drugi raz wykazują zupełnie odmienny charakter niepotrzebnych odpadów”⁷⁰.

Według Helmuta Leppiena „wszystkie te kręgi posiadają w sobie coś magicznego”⁷¹. Ów charakter uzyskują poprzez działanie materiału, a także formy. Podobnie jak koło, formą podstawową, jest kwadrat. „Pojedyncze, czy chociażby wywierające głębokie wrażenie, trójrzędowe elementy ułożone są w formy kwadratów, składających się z pobrzeżnych kawałków drewnianych plastrów, powstałych w procesie wycinania innych form”⁷².

Jan de Weryha-Wysoczański jest rzeźbiarzem szukającym poprzez pracę w drewnie zrozumienia specyfiki tego materiału. Obchodzi się z nim ze szczególnym

⁶⁹ H. R. Leppien, *Od natury blisko i daleko*, katalog wystawy indywidualnej pt. *Jan de Weryha-Wysoczański. Obiekty z drewna 1999-2000*. Internet: <http://www.de-weryha-art.de>, data 21.04.2008.

⁷⁰ Tamże.

⁷¹ H. R. Leppien, *Od natury blisko i daleko ...*, dz. cyt.

⁷² Tamże.

respektem, dogłębnie go obserwując, jednak formując i kształtując ten materiał, jednocześnie go sobie podporządkowuje, jak czynili to artyści od zarania dziejów⁷³.

Jan de Weryha-Wysoczański jest człowiekiem poszukującym, szukającym zawsze czegoś w życiu. To poszukiwanie skupione jest na płaszczyźnie sztuki. „Chcę spowodować, żeby dzięki sztuce było mi łatwiej żyć. Sztuka jest po to, żeby poprzez nią ludzie stali się lepsi. Aby byli wrażliwsi, a jak będą wrażliwsi – to będą i lepsi”⁷⁴.

Zdaniem Christiny Weiss „W pracach Weryhy natura, jak również naturalny charakter materiału stają się punktem wyjścia zarówno dla idei, jak i procesów twórczych. Jego rzeźby żyją poprzez konfrontację obrobionego i nieobrobionego, dotkniętego i niedotkniętego materiału. Jednocześnie bardzo świadomie rozczarowuje on oczekiwania odbiorcy, który zwykle przedkłada obrobione części rzeźby ponad te, które nie są dotknięte ręką artysty, a więc nieobrobione”⁷⁵.

Zdaniem Daniela Spanke Jan de Weryha wraz ze swoimi rustykalnoanalogicznymi strukturami wprowadza w obszar sztuki coś zupełnie nowego. „Stara się on odwrotnie jak Donald Judd, Max Bill czy też Carl Andre nie posługiwać się, odpowiadającemu realności naszego życia i jego racjonalności, do perfekcji doprowadzonym charakterem materiału”⁷⁶. Wprowadza do swoich prac prawdziwość użytego przez siebie materiału. Naturalność jak również pierwotność drewna pozostają w pracach Weryhy ciągle wszechobecne. Osiąga to poprzez bardzo ograniczony sposób obróbki drewna⁷⁷.

Nie próbuje w jakiś sposób zmieniać natury, tak jak zdaniem Daniela Spanke „w przypadku Heinera Szamidy, pracującego z rozporą, materiałem wysoko cenionym przez artystów, ale poza tym nie posiadającym większej

⁷³ H. R. Leppien, *Od natury blisko i daleko ...*, dz. cyt.

⁷⁴ K. Kopcińska i J. Zuk Piwkowski, *Drugie życie drewna...* dz. cyt.

⁷⁵ Ch. Weiss, fragmenty mowy powitalnej, otwierającej wystawę indywidualną *Od natury blisko i daleko (Der Natur gleich Nah und Fern)*, Jana de Weryhy-Wysoczańskiego w hamburskim DB-Ausbesserungswerk, 2000 ..., dz. cyt. s. 1-1.

⁷⁶ D. Spanke, *Antyrustyka* do katalogu wystawy *Surowe drewno*, 2004. Internet: <http://www.de-weryha-art.de>, data 13.01.2008.

⁷⁷ Zob. tamże.

wartości. Nie ma tutaj również miejsca próba uszlachetniania materiału, jak to jest w przypadku szlifowanego klejonego drewna, któremu piękno nadane przez Helgę Weihs przyjmuje zupełnie własny wymiar pozyskiwanego artystycznego zamysłu. W przeciwieństwie do nich drewno obiektów Jana de Weryhy pozostaje ciągle tylko w niewielkim stopniu formowane. Tak dalece pozostaje artysta de Weryha sam w cieniu swoich prac, drewna- bohatera na pokaz, że pozostawia mu równocześnie wielką część sceny w swoich dziełach sztuki. Naturalnie leży u podłoża „Understatement”⁷⁸ de Weryhy artystyczna decyzja, by pozwalać przemawiać naturze materiału pozostaje również dzisiaj sprawą głównych linii tematycznych w sztuce współczesnej. Ale przecież ta słuszość materiału wywodzi się bardziej z wyrazu orientacji koncepcji pracy, jak np. ekspresjonizmu, pomyślmy o drewnianych laskach Emila Nolde, czy też informelu, gdzie zastosowanie farby jako substancji u Emila Schumachera jest dobrym przykładem. De Weryha prowadzi w swojej pracy dwie surowości równocześnie: słuszość materiału i racjonalność konstruktywnych konceptów. Szwajcarski artysta malarz Richard Paul Lohse rozumiał swoje prostokątne obrazy, według matematycznych zasad podzielone, jako modele, jako indywidua w demokratycznym społeczeństwie, wolne i według każdego dającego się zastosować prawa równocześnie mogące egzystować. Każda jedna z tych płaszczyzn odpowiada poszczególnemu indywiduum, zaś całość i jej zasady struktur odpowiadają uspołecznionemu równouprawnieniu. Jan de Weryha traktuje indywidualność poszczególnych elementów swoich prac chyba jeszcze bardziej poważnie. Tak więc nie decyduje o ich formie poprzez łatwe do przeniknięcia zasady, według których całość jest formowana, lecz w pełni pozostawia ją otwartą, utrzymującą część nieobliczalnego zachowania się materiału. Jedna ze szczap drewna jest przypuszczalnie trochę koniczna w formie i musi być przez inne uzupełniona, lub jakaś inna pozostaje trochę za długa – tworzy się więc wolna przestrzeń pomiędzy tymi elementami, która nie zewala

⁷⁸ D. Spanke, *Antyrustyka*, dz. cyt. understatement – niedomówienie, patrz: <http://www.portalwiedzy.onet.pl>

na stworzenie jednej czystej powierzchni o zamkniętej całości. Jan de Weryha sonduje poniekąd w sposób artystyczny, jak bardzo coś indywidualne może pozostać równocześnie przynależnym elementem jakiejś większej innej formacji. Aby pokazać ten głęboki charakter swojego projektu świata jest forma jego dzieł, obiektopodobnych tablic i rzeźby przestrzennej, bez wątpienia szczególnie przydatna. Mamy tutaj więc do czynienia z zupełnie innym uzasadnieniem dla pierwotności, której artysta swojemu materiałowi – drewnu – przyznaje, inaczej jak jest to w przypadku rustyki. Pomimo monumentalności jego prac, po części szczególnie wielkich formatów, chodzi tu nie tak bardzo o wątpliwe estetyczne uzasadnienie rodzimowości, która sielankowości była zawsze bliska, i nie o demonstrację tej rzekomo w sposób naturalnie prawny legitymującej się władzy, lecz zupełnie o coś innego. Decydujące jest to właśnie, że Jan de Weryha przyznaje swoim protagonistom własną historię: One były już czymś zanim stały się częścią dzieła de Weryhy. W tym na pierwszy rzut oka mało kultywowanym, surowo działającym drewnie są zatem do odczytania znaki jakiejś pewnej niezłomności – nie podporządkowania się całkowicie wzorcowi, wprowadzenia oporu własnej natury w jakiejś większej zależności jako napięcia, które ożywiałyby całość. Potęga silnie działającego dzieła, jego moc obrazu uzasadnia się poprzez wyważenie pomiędzy upartością powtarzalności elementów a koniecznością ich zwartości na podstawie ich podobieństwa. To wyrównanie sił odróżnia ten typ wzoru od anarchizmu, ale i również od ideologii państwowej. O tyle można więc tutaj mówić o antyrustyce⁷⁹.

Aleksander Piecha analizując twórczość de Weryhy pisze: „Łupać, ciąć, łamać, zwęgląć, opalać, układać w warstwy, rąbać, układać w stosy – czego to się nie da z drewnem zrobić? Wygląda to jakby pracował nowy Rückriem w drewnie zamiast w kamieniu”⁸⁰. Jan de Weryha-Wysoczański poddaje próbie możliwości swojego materiału. Układa warstwami, zwęgla, opala, układa w stos. W ten sposób powstają rzeźby i obrazy. Jego prace pozostają formalne, interesują go komponenty kulturowe

⁷⁹ D. Spanke, *Antyrustyka ...*, dz. cyt.

⁸⁰ A. Piecha, tekst do pracy Jana de Weryhy-Wysoczańskiego, internet: <http://www.de-weryha-art.de>, data 18.02.2008.

drewna, mniej semantyka. Ślady ręcznej obróbki pozostają wyraźnie widoczne. Jego prace nigdy nie są gładkie i wydają się nieskończone w pozytywnym tego słowa znaczeniu. Odróżnia go to od *minimal artu* i *sztuki konceptualnej*. Jego podejście jest minimalistyczne, a u podłoża leży surowy koncept, mimo wszystko jednak jego prace zawsze posiadają komponenty zmysłowe, które egzystują dzięki odcieniom naturalnego kolorytu drewna jak i zjawiskowości powierzchni, oraz przez wyraźnie widoczne, choć częściowo prawie niezauważalne ślady obróbki – i wreszcie naturalnie poprzez zestawienie twórcze. „Jeśli nawet wyżej wymieniona lista czynności, które artysta z tym tworzywem i na nim kształtuje, brzmi niszczycielsko, to pomijając ten fakt jego postępowanie jest najczęściej subtelne i wrażliwe – on nie pracuje przeciw drewnu, lecz z nim” – pisze Aleksander Piecha⁸¹.

Według Doroty Grubby fascynujący jest kontakt z tymi zatrzymanymi i znaczącymi gestami artysty. Wydobywa On połysk desek poprzez polichromię ogniem, „odslaniającego w przekrojach słoików naturalne obrazy wizualistów. Artysta multiplikuje, buduje struktury, serie, naprzemiennie scala i rozkłada, przywraca moc drzewom umarłym, złamanym wiatrem, bądź przeznaczonym do ścięcia, jak podniesione do rangi sztuki młode brzozy – budulca centralnej *monotonicznej* instalacji na planie greckiego krzyża. Względem nich wyznaczył etapy drogi po aktywnym wnętrzu, budząc zapoznany wśród zmysłów percepcji sztuki – zmysł powonienia. Młode drzewa pięknie pachną, w intencji artysty prowokując do refleksji, jak ważną rolę pełnią w zamkniętym kompleksie zegara ekologicznego, że ich brak wyznaczy kres wszelkich istnień”⁸².

Długoletni, zdaniem krytyków naznaczony benedyktyńską cierpliwością kontemplacyjny proces „mantrycznego rozdzielania, segregowania, porządkowania i odkrywania tajników natury jest dla Jana de Weryhy-Wysoczańskiego rodzajem rytuału, w którym rozpoznaje i znaczy przestrzeń. Fizyczne wyczerpanie przywraca

⁸¹ A. Piecha, tekst do pracy Jana de Weryhy-Wysoczańskiego ..., dz. cyt.

⁸² D. Grubba, *Gdy postawa staje się formą*, „EXIT” Nowa sztuka w Polsce, 2006, nr 2. Internet: <http://www.de-weryha-art.de>, data 19.02.2008.

równowagę ducha – zupełny spokój. Jak mówi artysta – Przede wszystkim nie ma podziału między tym, co jest życiem, a tym, co jest sztuką. Nie trzeba się śpieszyć, nie wolno gubić siebie”⁸³.

Melancholijna i ożywiająca konstelacja jest przede wszystkim pamięcią dokonanej pracy, symbolem koniecznego trudu, preludium do każdej wykonanej formy.

II. 3. Materiał i tworzywo

⁸³ D. Grubba, *Gdy postawa staje się formą* ..., dz. cyt.

„Człowiek, świadomy twórca wartości kultury, powstał, podobno, po zejściu swego przodka z drzewa, uniesieniu wysoko swej głowy i skosztowaniu owocu z drzewa poznania dobra i zła”⁸⁴.

Drzewo znajduje swoje miejsce w różnych mitologiach całego świata. Jest elementem łączącym naturę z kulturą. Jego korzenie ukryte są w głębokich ciemnościach ziemi, gałęzie zaś rozświetlają promienie słońca, sztywność i moc pnia zestawiona zostaje z wiotkością i delikatnością gałązek, długowieczność, trwałość z corocznym rytuałem rozwijania i opadania liści. Wśród drzew można spotkać takie, które żyją dłużej niż niejedna kultura, religia, ideologia. Ich długowieczność pozwala uważać je, za żyjących wiecznie świadków czasów prehistorycznych⁸⁵.

Jak pisze Waldemar Frąckiewicz, człowiek, oprócz życia w świecie wartości przemijalnych, relatywnych i powierzchownych, potrzebuje kontaktu z wartościami trwałymi, odwiecznymi, wszechobecnymi. W związku z tym szczególnie trwałe i wyjątkowe przedmioty, miejsca, okazałe drzewa, góry, kamienie, stawały się centrami kultu, jednoczącymi ludzi w świecie wspólnych, istotnych wartości. Wraz z postępem kultury – oddalając się od pierwotnej więzi z tym, co boskie, człowiek zaczął tworzyć niezliczone ilości, mniej lub bardziej nietrwałych przedmiotów, pomników, bożków, pozornych wartości. Poprzez grzech pierworodny zatracił bezpośrednią łączność z tym, co boskie, a poprzez to zatracił pierwiastek nieskończoności. Patrząc na świat przez pryzmat swej skończoności, swych ideologii, kanonów estetycznych, częściowo utracił zdolność doświadczania niezwykłych przeżyć aczkolwiek kontakt z naturą nadal może dostarczyć mu głębokich wrażeń⁸⁶.

⁸⁴ W. Frąckiewicz, *Widzenie – Przyroda – rysunki drzewa*, Internet: <http://pedagog.umcs.lublin.pl/~wafra/drzewa.htm>, data 24.04.2008.

⁸⁵ Zob. tamże.

⁸⁶ W. Frąckiewicz, *Widzenie – Przyroda...*, dz. cyt.

Wśród różnorodnych form natury człowiek może trafić na coś, co wyzwoli w nim niezwykle doznanie, doświadczenie nieskończoności, przeżycie własnej pełni i jedności z Wszechświatem. Doświadczenie przeistoczenia zwykłego przedmiotu, zjawiska (profanum) w niezwykle (sacrum) jest stymulatorem i odbiciem przemiany człowieka, otwierającej w nim nowe widzenia siebie i świata. Tak osobliwy przedmiot bywa tylko wyzwalczem olśnienia uwarunkowanego całym splotem czasu i miejsca, przedmiotu i osoby, wraz z jej indywidualnymi cechami i doświadczeniami, dlatego niezwykle doznanie jest trudne do powtórzenia w podobnych warunkach przez inną osobę lub nawet tę samą. Rytuał, jako powtórzenie kontekstu spotkania z sacrum może to spotkanie, przemianę ułatwić, ale może również, jako narzędzie władzy lub samozniewolenia zabić świeżość, autentyczność, indywidualną prawdę widzenia i działania⁸⁷.

Drzewo rośnie bardzo powoli i żyje bardzo długo, kilkadziesiąt, nawet kilkaset lat. W porównaniu z powolnością wzrostu i długowiecznością drzewa życie ludzkie jest tylko krótką chwilą. „Drzewa jak wiadomo żyją i umierają stojąc, a po śmierci, jakby na przekór skończoności, trwają dalej w innej postaci, ujawniając nagromadzony w nich przez dziesięciolecia potencjał”⁸⁸.

Drewno, to jeden z najwspanialszych i najbardziej uniwersalnych organicznych materiałów, uzyskiwanych ze ściętego drzewa, opowiada historię jego życia, ujawnia zapisane w słojach dzieje jego wzrostu.

W artykule dotyczącym wystawy Jana de Weryhy w Łodzi czytamy, że na artyście, decydującym się na pracę z drewnem, proces jego obróbki wymusza odpowiednie zachowania. Ponieważ drewno jest materiałem pierwotnym, naturalnym jego transformacja w dzieło sztuki stanowi proces powolny, wymagający cierpliwości, skupienia i szacunku dla materiału. Podczas aktu twórczego drewno – symbol czasowości, przeistacza się w bezczasową formę, stanowiącą historię człowieka i

⁸⁷ W. Frąckiewicz, *Widzenie – Przyroda...*, dz. cyt.

⁸⁸ Gazeta prawna, Kultura: *Wystawa rzeźb Jana de Weryha-Wysoczańskiego w Łodzi*, 04.01.2005; Internet: <http://www.de-weryha-art.de>, data 25.03.2008.

natury. W wystawionym na pokaz drewnianym dziele sztuki spotykają się, więc trzy historie: historia drzewa, artysty i widza, który w konfrontacji z dziełem kultury doświadcza czasowości i skończoności swojego własnego naturalnego istnienia⁸⁹.

Drewno jest także symbolem zmysłowości, gdyż jak żaden inny materiał wywołuje wiele sprzecznych skojarzeń: jest on szorstki i gładki, ostry i tępy, prosty i okrągły, twardy i miękki, ciepły i zimny, sprężysty i nieruchomy, jasny i ciemny, głośny i cichy. Te przeciwieństwa składają się na rytm drewna, element struktury czasu. Rytm drewna wpływa z kolei na jego formę, będącą swoistą melodią, środkiem artystycznego wyrazu. Forma jest, więc wyrazem życia, kultura wyrazem jego natury⁹⁰.

Od końca lat dziewięćdziesiątych ulubionym materiałem Jana de Weryha-Wysoczańskiego jest drewno. Odkrywanie tajemniczej struktury i istoty drewna stało się dla Niego z jednej strony programem artystycznym, z drugiej strony sposobem na życie, a w zasadzie z dala od życia, czyli głośniejszym, chaotycznym, powierzchownym codzienności i skomercjalizowanego rynku sztuki⁹¹.

Wybór drewna, jako podstawowego środka artystycznej ekspresji był świadomym aktem sprzeciwu wobec otaczającej go rzeczywistości, metaforyczną deską ratunku przed, wymuszonym przez prozę życia, grożącym mu być może losem producenta artystycznej galanterii na sprzedaż. Był też próbą znalezienia sposobu na porządkowanie spraw tego świata, środkiem na opanowanie chaosu. Toczącemu się w zawrotnym tempie powierzchownemu życiu Jan de Weryha-Wysoczański przeciwstawił powolny, mozolny i skomplikowany proces twórczy i badawczy, w którym, podczas ciężkiego, trwającego niekiedy kilka miesięcy wysiłku fizycznego i intelektualnego, powstawały skłaniające do medytacji dzieła o prostych kształtach i

⁸⁹ U. Usakowska-Wolff, *Archiwum beczasowej czasowości: Wstęp do katalogu Drewno – Archiwum*, 2005; Internet: <http://www.de-weryha-art.de>, data 17.03.2008.

⁹⁰ Tamże.

⁹¹ Tamże.

misternych powierzchniach, emanujące szorstkim pięknem i surową harmonią. Jan de Weryha-Wysoczański zdecydował się na pracę z drewnem i w drewnie. Symbolem trwania i przemijania⁹².

To właśnie materiał, czyli drewno odgrywa główną rolę w dziełach Jana de Weryhy. Sam artysta tak o nim pisze: „Ten materiał mamy od milionów lat; ja mam 50 lat i, odkąd pamiętam, las był dla mnie zawsze przepięknym miejscem, gdzie znajdowałem pewne ukojenie, gdzie czułem się po prostu dobrze i „tankowałem” na następny czas. Jak każdy artysta próbowałem wszystkiego. Próbowałem nie tylko rzeźbić, ale malować i rysować, przeszedłem poprzez wszelkie materiały. I wydaje mi się, że to była taka najzwyczajniejsza ewolucja: W pewnym momencie człowiek zaczyna się zastanawiać w zasadzie, o co chodzi. Wszystkie materiały przerobił i przychodzi ten moment refleksji. Podjąłem wtedy decyzję, że zajmę się tym materiałem, bo jakoś najlepiej się w nim czułem w tych próbach. Odrzuciłem wszystkie obciążenia i spróbowałem tylko konkretnie tym materiałem się zająć. Czyli całą sztukę figuratywną, która mnie przedtem interesowała, i również abstrakcyjną – z tego zrezygnowałem i zwróciłem swoją uwagę tylko na drewno. Jest to materiał, który fascynuje w wielu płaszczyznach; Jest to materiał, który pachnie, który ma kolor, który pracuje. Wiadomo, że drzewo po swojej pierwszej śmierci wkracza w następny akt, gdzie również żyje, ale żyje w jakiejś przygotowanej przez człowieka architekturze i przyjmuje inną rolę. To tak trochę wygląda, jakbym ja próbował to drewno przenieść z natury do jakiegoś pomieszczenia, to jest jakaś symulacja; próbuję ten las odtworzyć na nowo w pomieszczeniu, ale już pozwalam sobie na pewną ingerencję. Za pomocą swoich doświadczeń zebranych przez te lata, za pomocą wprowadzania jakichś rytmów, za pomocą otwierania tego drewna, próbuję budować pewne formacje i w zasadzie po tych zakończonych procesach można powiedzieć, że ten las nadal istnieje – tylko w trochę innym wymiarze.

⁹² U. Usakowska-Wolff, *Archiwum bezczasowej czasowości: Wstęp do katalogu Drewno - Archiwum*, 2005; Internet: <http://www.de-weryha-art.de>, data 17.03.2008.

To jest w zasadzie zabawa, przygoda, ja się tym po prostu bawię, ale nie tylko się bawię, – bo biorę to też bardzo serio”⁹³.

„Artysta reprezentuje kult szlachetnego autentycznego materiału”⁹⁴. Materia stała się dla Jana de Weryhy polem niepoznanych twórczych możliwości, na którym manifestować może swoje osobiste poglądy i emocje. To właśnie ów szczególny stosunek do materiału wyróżnia de Weryhę. Poznanie praw materiału jest dla rzeźbiarza podstawą twórczości. Z kolei bezwzględne podporządkowywanie materiału swoim koncepcjom jest dowodem niezrozumienia praw rządzących naturą. Drewno zajmuje ważne miejsce w świecie tego artysty. Jest ono jego równorzędnym partnerem, którego Jan de Weryha słucha, ale także, którym On sam kieruje.

Pierwotnej powadze materiału przeciwstawia artysta własną twórczą fantazję, która jednak ciągle podporządkowywana jest silnemu wpływowi natury drewna. Tym samym jego obiekty stają się zbiorem najróżniejszych charakterów drewna, gdzie indywidualność każdego elementu jest jakby odbiciem oddziaływania jednego z nich na harmonię wyważonej całości dzieła, w którym się wszystko zamyka, przy czym indywidualność twórcza pozostaje w istocie nadal zachowana⁹⁵.

⁹³ J. de Weryha-Wysoczański, *Drugie życie drewna*, 2005; Internet: <http://www.2b.art.pl>, data 27.02.2008.

⁹⁴ K. Frankowska, *Kultura polska, Tożsamość drewna*; Internet: <http://www.de-weryha-art.de>, data 27.02.2008.

⁹⁵ D. Spanke, *Surowość drewna. Współczesna rzeźba w drewnie. Pomiędzy porządkiem a organicznością*; Internet: <http://www.artinfo.pl>, data 01.05.2008.

II. 4. Podział przestrzeni zastanej i jej znaczenie

„Sztuka jest ponadmanipulacyjna i ponadczasowa.

Oddajmy honor temu, co

świadome, niezależne, konstruktywne i twórcze.

Są to konieczne elementy do

odczucia twórczości i uznania Artysty”⁹⁶.

Według Jerzego Grochockiego wszystko, co odbierają nasze zmysły, jest przestrzenią. Jednakże, przestrzeń staje się wymierna, kiedy posiada punkty odniesienia. „Przestrzeń w nieskończoności nie ma wymiaru, gdyż w niej nie ma punktów odniesienia, a co za tym idzie – nie jest w relacji do naszej percepcji”⁹⁷.

Jerzy Grochocki kontynuując pisze: „Człowiek porusza się w przestrzeni, odbiera ją i interpretuje. Sami stajemy się częścią przestrzeni, nasze myślenie staje się przestrzenne. Istnieją różne typy i rodzaje przestrzeni. Inna jest przestrzeń kosmiczna, a inna ta, z którą żyjemy, jako istoty ziemskie. 'Przestrzeń ziemska' jest jakby dotykalna i ciągle zmienia swój wymiar. Inna jest przestrzeń miejska, a inna górską, pustynną, morską, inna leśną. Przestrzeń nie jest przypadkowa, posiada swoistą logikę, swój system, a nawet swoją matematykę. Piony lasu posiadają rytm, geometrię, postępy i funkcje. Nie ma złej przestrzeni, są tylko różne wymiary, które poprzez intuicję i emocje porównujemy i oceniamy, a zrozumienie i wiedza tworzą inne wartości. Jedną z nich jest sztuka – jako dowód naszej integralności z naturą.

⁹⁶ J.Grochocki, *Geometria Natury*; Internet: <http://www.culture.pl>, data 16.04.2008.

⁹⁷ Tamże.

Sztuka istnieje w przestrzeni zmiennych wartości i sama w sobie jest systemem w odniesieniu do czasu, tworząc nowe systemy. Iluzoryczna przestrzeń obrazu była wstępem do rozumienia, że jedynie płaski obraz jest prawdziwą częścią przestrzeni. Płaskie dzieło sztuki nie tworzy przestrzeni, lecz jest jej częścią. Sztuka ma jakby dwie płaszczyzny: myśli i realizacji. Pierwsza przekazuje powód twórczości, druga uświadamia, jak obiekt sztuki ma się do przestrzeni”⁹⁸.

Jerzy Grochocki formułując swą myśl o „geometrii natury” w procesie twórczym pisze, iż należałoby „w rytmie żywej geometrii szukać poezji słów, zamieniając je na imiona”⁹⁹.

Według Anny Diduch, „rzeźba jest potrzebna przestrzeni – czyni ją aktywną, pozbawiając anonimowości”¹⁰⁰. Jest również pozytywnym aspektem dla człowieka żyjącego w pośpiechu, wciągane przez pędzący nurt codziennego życia. Jest pretekstem, by móc się czasem zatrzymać i w chwili zadumy obcować z ukształtowaną przez artystę materią. Zdaniem Pani Diduch „Rzeźba, która już dawno straciła funkcje narzucone przez wiele wieków, takie jak upamiętnianie ludzi i wydarzeń, współcześnie powraca do swoich korzeni z prehistorii i orientalnej starożytności, kiedy to bliższa była mistycyzmowi i magii, tak potrzebnej każdemu z nas. Artysta tak kształtuje materię, aby wchodziła ona w intymny kontakt z człowiekiem, a jej niedookreśloność (w formie i treści) powoduje, że każdy może znaleźć coś dla siebie”¹⁰¹.

Obiekty Jana de Weryhy-Wysoczańskiego podejmują dialog z przestrzenią, są jakby jej przedłużeniem, gdyż przejmują niekiedy znaki, charakterystyczne dla wnętrza, w którym zostały ustawione, położone lub powieszone. Niektóre pokryte są delikatną siatką, przypominającą kontury cegieł na pomalowanym białą farbą murze. Jego ściennie obiekty pod tytułem „*Drewniane tablice*” z daleka wyglądają jak falujące tkaniny; z bliska jak tworzone pod koniec XVIII wieku biblioteki drewna, zwane ksylotekami. „Są one coraz bardziej architektoniczne i coraz bardziej wychodzą w przestrzeń, wyglądają jak okna na fasadach z muru pruskiego, bramy w wiejskich zagrodach lub balkony w mieszkalnych blokach”¹⁰².

⁹⁸ J.Grochocki, *Geometria...*, dz. cyt.

⁹⁹ Tamże.

¹⁰⁰ A. Diduch, fragment artykułu *Rzeźba jest potrzebna przestrzeni*; Internet: <http://biznes.interia.pl>, data 03.02.2008.

¹⁰¹ Tamże.

¹⁰² U. Usakowska-Wolff, *Drewno-archiwum*, katalog wystawy, Galeria Sztuki Patio, Łódź 2005. Internet: <http://www.de-weryha-art.de>, data 12.03.2008.

„Jan de Weryha-Wysoczański jest artystą wielkich przestrzeni, swoje wnętrza mierzy krokami w poszukiwaniu napięć, poznania własności; ich *odczytanie* inauguruje proces swoistego obłaskawiania, przetworzenia. Wprowadza nieprawdopodobnie misterne, medytacyjne obiekty z drewna emanujące szorstkim pięknem i surową techniką efekty wielomiesięcznych zmagających w hamburskiej pracowni. Następnie kształtuje strefy efemeryczne, łagodzące przestrzeń, immanentne miejscu jak w np. dziewięciuset metrowej sali Muzeum Rzeźby Współczesnej w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku”¹⁰³.

Mariusz Knorowski pisze: „Jeśli chodzi o sprawę godzenia geometrii z porządkiem natury, to ta pierwsza daje możliwość stworzenia i zorganizowania pewnych ram dla naturalnego porządku, który potem w nie wprowadza. 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.” Niektóre wystawy jakoby rozprzestrzeniają się, „dzieją się w zastanej przestrzeni, wpelzają w szczeliny, otwory, ślepe wnęki etc. Robią wrażenie naturalnych narośli, bardzo ekspansywnie porastających wytwory cywilizacji. Dokonuje się dziwna symbioza”¹⁰⁴.

Owo „rozprzestrzenianie się” wynika ze specyficznego pojmowania oraz rozumienia samej istoty budowania przestrzeni. Każda poszczególna przestrzeń jest inna, pełna uwarunkowań wynikających z samej architektury, z drugiej zaś strony zdeterminowana charakterem wystawianych prac. „Znalezienie optymalnych

¹⁰³ D. Grubba, *Gdy postawa staje się formą – Jan de Weryha-Wysoczański*, EXIT Nowa sztuka w Polsce, nr 2(66) 2006.

¹⁰⁴ M. Knorowski, wyjątek tekstu do katalogu wystawy pt. *Objawienia w drewnie – Orońsko 2006*, s. 1.

zależności i idealnego balansu pomiędzy tymi dwoma komponentami jest właśnie kluczem do stworzenia korzystnej ekspozycji. Jest to raczej zawsze jakaś próba interwencji w architekturę zastanej przestrzeni”¹⁰⁵.

Retrospektywna wystawa Jana de Weryhy-Wysoczańskiego pt. *Objawienia w Drewnie* miała miejsce w Muzeum Rzeźby Współczesnej – Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku. Powierzchnia wystawiennicza muzeum z jej ośmiusetmetrową halą pomieściła ekspozycje ponad trzydziestu monumentalnych obiektów. Praca centralna i największa, położona na planie krzyża, składająca się z dwóch tysięcy kawałków drewna brzoźowego, zajmowała powierzchnię przeszło dziewięćdziesięciu metrów kwadratowych. Z przyciętych, odpowiednio wcześniej ukształtowanych fragmentów drewna artysta buduje większe, bardzo różnorodne konstrukcje. „Drewno w zależności od potrzeb, koncepcji dzieła, zmienia się w tworzywo emanujące siłą, twardością albo urzekające swoją lekkością”¹⁰⁶.

Od kilku lat Jan de Weryha-Wysoczański tworzy i prezentuje publiczności niemieckiej obiekty z drewna. Nie bez znaczenia dla charakteru i rozwoju Jego pracy jest monumentalna pracownia w Hamburgu – stary obiekt przemysłowy (część zamkniętych przed paru laty zakładów napraw i konserwacji taboru kolejowego), który zgodnie z dobrą praktyką europejską obecną od kilkudziesięciu lat w wielu miastach, adoptowany został z pomocą władz miejskich na potrzeby sztuki i oddany w użytkowanie dwóm artystom, w tym właśnie Janowi Wysoczańskiemu. Hala o powierzchni 3000 m², ogromna przestrzeń postindustrialna stała się miejscem kulturowej rewitalizacji. Sam fakt fakcie dawnej przestrzeni przemysłowej we władanie artystów niesie ze sobą duży potencjał znaczeniowy. To znak pewnego „obrotu rzeczy” charakterystycznego dla współczesnych, rozwiniętych społeczeństw zachodu, gdzie wysiłona modernizacja osiągnęła swoją późną fazę, techniczne oraz

¹⁰⁵ M. Knorowski, wyjątek tekstu do katalogu wystawy pt. *Objawienia w drewnie – Orońsko 2006*, s. 1.

¹⁰⁶ R. Metzger, fragment artykułu *Drewniany Świat*, Gazeta Wyborcza Radom, 20-26/1 2006, Internet: <http://www.de-weryha-art.de>, data 12.01.2008.

inżynieryjne działania, i towarzyszące temu intensywne przekształcanie przyrodniczego otoczenia, spotykają się z oporem i zostają radykalnie zakwestionowane. Większego znaczenia dla rozwoju nabiera za to wysiłek intelektualny i przestrzeń duchowa, zagospodarowywana i kształtowana przez kulturę symboliczną, zwłaszcza sztukę¹⁰⁷.

Twórczość Jana de Weryhy-Wysoczańskiego wpisuje się w ten proces. Jego prace powstawać zaczęły kilka lat temu, zgodnie z warunkami dyktowanymi przez miejsce, w którym były wystawiane. Towarzyszyła temu także jasna decyzja materiałowa, wybrane zostało drewno, materiał jakże inny w swym „klimacie” i wewnętrznej strukturze od stalowych konstrukcji maszyn, które niegdyś wypełniały to wnętrze. W materiale tym, tak chętnie stosowanym przez rzeźbiarzy, zawarty jest nie tylko pewien polemiczny potencjał wobec metalu – symbolu industrializacji, ale tkwią także ogromne możliwości uzyskiwania monumentalnej skali, możliwości zastosowania różnorodnych technik obróbki, oraz niezwykle bogactwo gatunków, kolorów i faktur. Owocem decyzji de Weryhy w pierwszej fazie Jego twórczości były bardzo duże drewniane obiekty o wyrazistym ciężeniu, mocno przypisane płaszczyźnie, po której stąpamy. Przede wszystkim były one pierwszym etapem drogi artysty, po których przyszły inne formy, nieco odmienne w swej statyce i tektonice. Nie stanowią one końca wędrówki artysty tylko jej początek. Następnie przyszedł czas na aranżację ścian. To nowe – pionowe „środowisko” wymusiło nieco inną formę prac. Bardziej odsłoniono materię – „wnętrze” różnych gatunków drewna. Materia ta musiała zrezygnować ze swobodnego ciężenia, jakie wystarczało na podłodze, musiała zostać doprowadzona do pionu, a to w najbardziej naturalny sposób wiąże się z jakąś konstrukcją, jakimś podłożem, do którego trzeba było zamocować jakąś ramę podtrzymującą pionowe obiekty porządkują drewno układając je jak książki i tworząc potężne, tajemnicze „biblioteki”¹⁰⁸.

To zamknięte wnętrze, krajobraz nienaturalny, świat wykreowany przez wysiloną, nowoczesną gospodarkę. Twórczość Weryhy wyznaczona jest, zatem nie

¹⁰⁷ J. S. Wojciechowski, *Jan de Weryha-Wysoczański Drewniany Kubik z cyklu Kubiki*; Internet: <http://www.de-weryha-art.de>, data 09.01.2008.

¹⁰⁸ J. S. Wojciechowski, *Jan de Weryha-Wysoczański Drewniany Kubik...*, dz. cyt.

przez krajobraz przyrody, lecz „krajobraz industrialnej kultury” – wewnętrzną przestrzeń fabryki.¹⁰⁹

Na tak wytyczonym „szlaku”, wyznaczonym przez wewnętrzną przestrzeń potężnej budowli, spodziewać się należy również obiektów, które wykorzystają konstrukcję dachu. Na to jednak należy jeszcze poczekać. Artystyczna wędrówka Jana oprócz własnego terytorium ma także swój własny rytm i czas, odmierzany kształtowaniem się idei artystycznych w jego głowie.

Cała praca artysty sprowadza się przede wszystkim do nadawaniu drewnu określonego porządku. „Moja wystawa w Łodzi została nazwana *Drewno - archiwum*. Zdałem sobie sprawę, że rzeczywiście archiwizuję drewno” - mówi artysta¹¹⁰.

Tym, co działa na zmysły odbiorców w rzeźbach i rzeźbiarskich instalacjach Wysoczańskiego jest przede wszystkim rytm. Artysta układa kawałki surowego drewna w proste kombinacje na podłodze albo zamyka w ramach, jak obrazy. W tej absolutnej prostocie jest cały geniusz jego sztuki. Gra także z przestrzenią galerii Szyb Wilson w Katowicach, wykorzystując wszystkie jej pomieszczenia. „Ta galeria przypomina mi katedrę. Przez środek biegnie nawa główna, a te małe pomieszczenia to nawy boczne – porównuje rzeźbiarz. W związku z tym galerię tą możemy określić jako „świątynię drewna”¹¹¹. Wysoczański zapełnił ściętymi pniami topól całą niszę w dawnej cechowni. Dawną cechownię kopalni, czyli Galerię Szyb Wilson zamienił ze świątyni węgla w świątynię drewna. W dwa tygodnie stworzył w Wilsonie wspaniałą wystawę. Choć nie ma tam niczego innego niż surowe drewno”¹¹².

Jan de Weryha-Wysoczański, obdarzony jest niezwykłą wyobraźnią przestrzenną. Swymi monumentalnymi pracami jest w stanie zagospodarować każde

¹⁰⁹ Zob. J. S. Wojciechowski, *Jan de Weryha...*, dz.cyt.

¹¹⁰ Ł. Kałębasiak, *Rzeźby Jana de Weryhy-Wysoczańskiego na wystawie w Katowicach, Katedra pełna drewna*, Gazeta Wyborcza, 2005; Internet: <http://www.de-weryha-art.de>, data 05.02.2008.

¹¹¹ Tamże.

¹¹² Ł. Kałębasiak, *Rzeźby Jana de Weryhy-Wysoczańskiego ...*, dz. cyt.

wnętrze. Jest prawdziwym architektem przestrzeni, tworzącym niesamowite obiekty z drewna, którym przestrzeń dała jakby nowe życie.

Jan de Weryha-Wysoczański w twórczości artystycznej akcentuje problem zależności formy rzeźbiarskiej wobec szeroko rozumianej przestrzeni i otoczenia. Podejmuje refleksje na temat duchowości i egzystencji człowieka przy wykorzystaniu form abstrakcyjnych.

Poprzez minimalistyczną stylistykę, w której powstają owe rzeźby, postindustrialne wnętrza, czyli realia i miejsce pokazu, oraz nurt obecny we współczesnej kulturze, „określany, jako estetyzacja życia” kojarzyć się może z aranżacją wnętrza¹¹³.

Ponadto znaczący wpływ na działalność Weryhy ma jego świadomość ekologiczna. Istnieje duże prawdopodobieństwo, że poprzez jego działania artystyczne wszyscy ci, którzy obejrzą jego prace zwrócą większą uwagę na sprawę ekologii.

Zdaniem Mariusza Knorowskiego, być może uda się „zasygnalizować jak ważną rolę w tym zamkniętym kompleksie zegara ekologicznego zajmuje właśnie drewno, bez którego istnienia ludzkość skazana byłaby na zagładę”¹¹⁴.

¹¹³ K. Frankowska, *Tożsamość drewna*; Internet: <http://www.de-weryha-art.de>, data 05.03.2008.

¹¹⁴ M. Knorowski, wyjątek tekstu do katalogu wystawy pt. *Objawienia ...*, dz. cyt. s. 5.

III .1 Charakterystyka kierunków

W tym podrozdziale postaram się przybliżyć kierunki, które stanowią istotne tło dla twórczości Jana de Weryhy-Wysoczańskiego. Ich charakterystyka jest bowiem kluczowa dla podkreślenia pewnych podobieństw ze sztuką tego artysty. Rozważania związane z Minimal art, konceptualizmem, czy sztuką ziemi są zatem uzasadnione dla ukazania analogii z ową twórczością.

Rozwój sztuki za sprawą II wojny światowej został zahamowany na kilka lat. Kolebką wszystkich kierunków awangardowych, które narodziły się po wojnie przez kolejnych czterdzieści lat, stały się Stany Zjednoczone. Niektóre kierunki, powstałe przed II wojną światową przetrwały i istnieją nadal. Pojawiło się jednak wiele nowych kierunków, nurtów i grup artystycznych. Należą do nich m.in. *minimal art*, *land art*., sztuka konceptualna. Omówienie tych kierunków jest istotne z uwagi na ich wpływ na twórczość Jana de Weryhy-Wysoczańskiego¹¹⁵.

Minimal Art

Minimal art narodził się w 1964 roku w Stanach Zjednoczonych. Często określa się go „jako rodzaj tendencji w sztuce, a nie, jako ograniczony ramami czasoprzestrzennymi kierunek”. Sztukę minimalną reprezentuje environment z najprostszych form geometrycznych, którymi wypełniano przestrzeń wystawową¹¹⁶.

¹¹⁵ S. Ferrari, *Sztuka XX wieku*, Arkady, s. 82.

¹¹⁶ Minimalizm, sztuka minimalna (ang. minimalism albo minimal art), internet: <http://www.bryk.pl> data 17.03.2008.

„Artyści sztuki biednej” umyślnie umieszczali w salach wystawowych sterty ziemi, popiołu, śmieci, zwoje drutu, puste tekturowe pudła, po to by zwrócić uwagę odbiorcy na to wszystko, co współczesny człowiek omija obojętnie¹¹⁷.

Tendencja ta dążyła do stosowania wyłącznie podstawowych form geometrycznych. „Powstanie *minimal art* związane było ze środowiskiem artystów amerykańskich i bywa interpretowane jako reakcja na emocjonalność *sztuki abstrakcyjnego ekspresjonizmu*”¹¹⁸. *Minimal art* operował prostymi, wyraźnie określonymi formami. Cechowała go prostota i monumentalizm oraz specyficzna przemysłowa stylistyka. Najpełniej wyraził się w rzeźbie. Wybitnymi przedstawicielami *minimal art* są: C. Andre, D. Judd, T. Smith i S. Le Witt¹¹⁹.

Twórcy minimalizmu zmierzali do ograniczenia środków plastycznych w dziele. Redukowano formę do minimum. Stosowano uproszczoną bryłę, podstawowe kształty (okrąg, trójkąt, prostokąt) oraz gładkie powierzchnie. Operowano wielkościami, skalą. Wyeliminowano ślad autorski tworząc anonimowe prace. Odwoływano się do pierwotnych form architektury, fascynowano się produkcją przemysłową. Stąd powstawały dzieła o prostych podziałach np. „modułowych lub całkiem gładkie, obiekty-rzeźby, jako proste bryły, lub zestawy brył, czasami budzące architektoniczne skojarzenia. Interpretacje tych dzieł nasuwają skojarzenia dotyczące: spokoju, kontemplacji, medytacji, bezruchu, ciszy. Dzieła te mają w sobie też rodzaj sterylności, gdzie każde zakłócenie może przeszkadzać. Charakteryzują się precyzją wykonania. Istotnym ośrodkiem tej sztuki była galeria „Dwan Gallery” w Los Angeles”¹²⁰.

¹¹⁷ Sztuka świadomego ubóstwa, sztuka biedna, rodzaj działań artyst. rozpowszechniony w poł. lat 60. XX w.; polegał na eksponowaniu przedmiotów surowych lub ubogich np. cegieł, szmat, gałęzi, kamieni, muszli i ukazaniu ich wzajemnych odniesień, Internet:

<http://strony.aster.pl/historiasztuki/stylekierunkiterminy/minimalart.html>, data 09.03.2008.

¹¹⁸ Tamże.

¹¹⁹ Tamże.

¹²⁰ Internet: <http://encyklopedia.interia.pl>, data 30.03.2008.

Należy podkreślić, iż, postawa sztuki *minimal art* była realizowana również w takich kierunkach jak: *konceptualizm*, *sztuka ziemi*, *mail art*.

Sztuka konceptualna

Sztuka konceptualna, jako nurt sztuki XX-wiecznej, polegał na uwypuklaniu samego procesu twórczego. Głównym aspektem w dziele sztuki był koncept, idea. Artyści tego nurtu odrzucili pierwszeństwo przedmiotu nad ideą, równocześnie mocno podkreślając intelektualny charakter twórczości¹²¹.

Konceptualizmem nazywamy kierunek w sztuce nowoczesnej, którego początki sięgają lat 60-tych. „W tym czasie, w Nowym Jorku zaczął kształtować się styl, który był swoistą odpowiedzią na formalną i dekoracyjną estetykę *minimalizmu*, oraz na sam przedmiot, który odgrywa pierwszoplanową, najważniejszą rolę w *pop-arcie*”¹²².

Według R. Atkinsa *konceptualizm* polega na „sprowadzeniu sztuki do czystych idei, w które nie ingeruje żadne rzemiosło artystyczne”¹²³. Artyści konceptualni dali pierwszeństwo idei. Często odchodzono od tradycyjnych form przekazu, takich jak: obraz, czy rzeźba, jednak ich nie odrzucano. Twierdzono, iż nie jest ważne samo dzieło sztuki, większą rolę przykładano do samego procesu twórczego. Podkreślano również rolę „przypadku w procesie twórczym, jako czynnika decydującego”¹²⁴.

„Prace prezentowano w formie filmów, fotografii, inscenizacji, happeningów, performance-ów, płócien wraz z zapisami słownymi lub matematycznymi wzorami

¹²¹ Zob. S. Sproccati, *Przewodnik po sztuce*, Arkady, Warszawa 1994, s. 68.

¹²² Internet: <http://strony.aster.pl/historiasztuki/stylekierunkiterminy/minimalart.html>, data 09.03.2008.

¹²³ Internet: <http://strony.aster.pl/historiasztuki/stylekierunkiterminy.....>, dz. cyt.

¹²⁴ Tamże.

mającymi wyrażać jakąś myśl. Przykładem jest koncepcja J. Dibetsa (1941-) – seria zdjęć przesuwającego się po podłodze promienia słonecznego¹²⁵. Rewolucja konceptualna lat 60-tych polegała na zastąpieniu sztuki, jako przedmiotu, sztuką, jako ideą. W tej koncepcji postać materialna dzieła jest drugoplanowa, a wszystkie techniki artystyczne są równorzędne, także malarstwo¹²⁶.

Z opracowań dowiadujemy się, że, „konceptualizm można podzielić na dwa zasadnicze nurty: konstruktywistyczno-minimalistyczny oraz dadaistyczny. Pierwszy inspirowany jest dokonaniem Bauhausu i konstruktywistów. Dominuje w nim prostota formy, syntetyczność, minimalizm form wyrazowych i warsztatowych. Drugi nurt wypływa z inspiracji antysztuką, z kręgów dadaistycznych, zwłaszcza Marcela Duchampa. Tutaj natomiast główną rolę pełni pierwiastek destrukcyjny, złośliwość, pesymistyczny ogląd kondycji ludzkiej”¹²⁷.

Marcel Duchamp nazywany jest często patronem konceptualizmu, gdyż po raz pierwszy skierował zainteresowanie artysty z procesu twórczego i samego dzieła sztuki, na przedmioty gotowe (ready made)¹²⁸.

Według Piotra Krakowskiego „sztuka konceptualna kwestionuje pierwszorzędne znaczenie konkretnego materialnego medium, jako nośnika wartości artystycznych”¹²⁹.

Porzucono tradycyjne rozumienie dzieła, do tej pory związanego z dwuwymiarowym płótnem czy bryłą formy rzeźbiarskiej. Zjednoczono sztukę z myślą niepołączoną z żadnymi fizycznymi realiami. „Gdy zanika element fizyczny, dokonuje się sztuka konceptualna, natomiast tam gdzie jeszcze ten element istnieje, to pozoruje on dzieło właściwe, gdyż toleruje go jedynie, jako pretekst dla ujawnienia

¹²⁵ Internet: <http://strony.aster.pl/historiasztuki/stylekierunkiterminy> ..., dz. cyt.

¹²⁶ Zob. tamże.

¹²⁷ Tamże.

¹²⁸ Ready made [wym. redy mejdz] plast. kompozycje dadaistyczne a. surrealistyczne złożone z przedmiotów codziennego użytku, fikcyjnych mechanizmów itp., zapoczątkowane przez malarza fr. Marcela Duchamp (1887-1968); por. *objet trouvé*. Etym. - ang. 'gotowe (ubrania, rzeczy; opinie); Pozbawione oryginalności'; Ready 'gotowy'; Made p.p. od make 'robić'. Internet: <http://www.sownik-online.pl>, data 19.04.2008.

¹²⁹ P. Krakowski, *Od sztuki nowej do najnowszej*, PWN, Warszawa 1984, s. 30.

myśli. Wartości podstawowe dzieła klasycznego, formalne i wizualne, nie są konstytutywne. Pełnią funkcje pomocnicze. Sprowadzają się do roli parametrów w zapisie wizualnym idei pracy tylko w formie abstrakcyjnej, w formie znaku”¹³⁰.

Myśl, zatem jest dziełem sztuki, a swą moc twórczą czerpie z artystycznego gestu. „Konceptualista znajduje się niejako poza krytyką, gdyż rzeczą niemożliwą jest zakwestionowanie dzieła artysty skoro on sam jest jedynym konstruktorem. Nie ma również kryteriów, w oparciu, o które można weryfikować dzieło. W sztuce konceptualnej pojęcie formy nie istnieje, to jest jej siłą. Przeciwwstawia warstwie wizualnej zawartość treściową samej idei. Żaden z kierunków awangardowych nie był w stanie tak daleko odejść od sztuki klasycznej”¹³¹.

Zdaniem Piotra Sarzyńskiego „*konceptualizm* obok *postmodernizmu* to drugi termin, który w sztuce ostatnich dziesięcioleci święci największe triumfy. O ile jednak w postmodernizmie mamy do czynienia z fragmentami dobrze nam znanych stylów i kodów kulturowych, którymi artyści zwinnie i nierzadko zabawnie operują, o tyle konceptualizm stawia odbiorcę przed dużo poważniejszymi wyzwaniami. Albowiem jego główną cechą jest dominacja idei nad realizacją. Mówiąc inaczej, dla przedstawicieli tego kierunku samo końcowe dzieło sztuki to zbędne obciążenie, odwracające uwagę od tego, co najważniejsze: intelektualnego wyzwania, problemu filozoficznego czy lingwistycznego. Liczy się wyłącznie koncept, idea, a nie materialny obiekt, który ma powstać. Jak to pokazać? Poprzez wystawianie notatek, roboczych rysunków, diagramów, czyli wszystkiego tego, co się składa na zapis procesu myślowego”¹³².

Jak czytamy dalej „artysta konceptualista nie musi umieć namalować konia, ale musi mieć o nim coś ważnego do powiedzenia. Istnieje nawet konceptualna architektura, obejmująca projekty nieprzeznaczone do realizacji”¹³³.

¹³⁰ R. Łukowski (red), *Encyklopedia Popularna PWN*, Warszawa 1982, s. 9.

¹³¹ R. Łukowski (red), *Encyklopedia ...*, dz. cyt.

¹³² P. Sarzyński, *Niezbędnik Inteligenta*, *Polityka*; Internet: <http://www.polityka.pl>, data 22.03.2008.

¹³³ P. Sarzyński, *Niezbędnik Inteligenta ...*, dz. cyt.

Z czasem konceptualizmem określano coraz więcej zjawisk i artystycznych manifestacji. Dla przeciętnego odbiorcy stał się on synonimem sztuki niezrozumiałej, dziwacznej, a nawet podejrzanej. Bez wątpienia konceptualizm jest trudny w odbiorze, wymaga od widza sporej koncentracji i myślenia, a nie podziwiania. Jednak całkowite lekceważenie tradycyjnego ujęcia sprawia, że trudno poddaje się on obiektywnym kryteriom oceny (artysta zawsze może powiedzieć, że go nie rozumiemy), łatwo natomiast o nadużycia. Dyrektor Instytutu Sztuki Współczesnej w Londynie Ivan Massov stwierdził kiedyś: „Większość dzieł sztuki konceptualnej, jakie widuję, to knoty zadowolonych z siebie partaczy”¹³⁴.

Land Art – Sztuka krajobrazu

Sztuka krajobrazu, jako nowa dziedzina sztuki współczesnej, powstała w połowie ubiegłego wieku. Związane to było z rozwojem krajobrazu przemysłowego. W takim krajobrazie powstawały duże przestrzenie, przede wszystkim produkcyjne i komunikacyjne, które nie dysponowały estetycznie zdefiniowaną formą. Zaczęto je traktować, podobnie jak formy krajobrazu naturalnego, jako tło, w które może wkroczyć sztuka w formach odmiennych niż dotychczasowe¹³⁵.

W jednym z opracowań czytamy: „Sztuka ziemi – inaczej sztuka krajobrazu lub *land art* to działalność artystyczna, której obszarem działania (tłem, kontekstem czy tworzywem) jest przestrzeń ziemi, obszar środowiska naturalnego. Działania tego typu często są ingerencją w pejzaż, przekształceniem jego fragmentu, lub wykorzystaniem naturalnych procesów (erozja, czynniki atmosferyczne) dla stworzenia działania, obiektu o charakterze artystycznym”¹³⁶.

¹³⁴ Tamże.

¹³⁵ Zob. Internet: http://www.sztukakrajobrazu.pl/sztuka_ogrodu.htm, data 17.03.2008.

¹³⁶ Zob. Internet: <http://pl.wikipedia.org/wiki/>, data 23.04.2008.

Realizacje tego typu pojawiły się w sztuce w latach 60-tych XX wieku, a największy ich rozwój przypadł na lata 70-te. Były to bardzo różne przedsięwzięcia w skali i charakterze, monumentalne realizacje, czasami obiekty wielokilometrowe, wymagające radykalnych prac ziemnych (przekopy, kopce, rowy), czasem subtelne, trudne nawet do znalezienia w otwartej przestrzeni. Niekiedy były to kompozycje istniejące kilka chwil, niszczone wiatrem, czy przypiływem. Wiele dzieł tego typu prezentowano w tradycyjnych instytucjach sztuki (galerie, muzea) w postaci dokumentacji fotograficznej, filmowej, szkiców realizacyjnych, map¹³⁷.

„Początkowo ożywcza formuła tej sztuki spotkała się z refleksją na temat wartości naturalnego krajobrazu, bezcennej nienaruszonej przez człowieka przestrzeni, czego efektem było często ograniczenie monumentalnych przedsięwzięć tego typu”¹³⁸. Akcje te, początkowo o charakterze czysto artystycznym, sukcesywnie przeniknęły do praktyk projektowych, i były realizowane w formie oraz założeniach ogrodów, parków, rozwiązaniach architektonicznych¹³⁹.

Wielu twórców na stałe zrezygnowało z eksponowania swych prac w galeriach, szukając miejsc bardziej alternatywnych, z dala od miast i cywilizacji. „Artysta *land artu* pragnął przekroczyć tradycyjne granice sztuki, podobnie jak uczynili to niegdyś Gauguin i Rimbaud. Odżyły w nim pragnienia bohatera romantycznego, który chciał przeżyć coś niezwykłego, nie bacząc na niewygody i grożące mu niebezpieczeństwa. Podróż zyskała charakter inicjacyjny, oczyszczający, niosąc ze sobą ryzyko utraty tożsamości”¹⁴⁰. Istotą nie było to, by artysta umieścił w naturalnej scenerii gotowe dzieło, lecz by wykonał je na miejscu zmieniając krajobraz w dzieło sztuki. Twórcy nieraz idąc za przykładem Richarda Longa, pobierali próbki w naturalnym środowisku i wystawiali je później w salach galerii i muzeów¹⁴¹.

¹³⁷ Zob. Tamże.

¹³⁸ Tamże.

¹³⁹ Zob. Internet: <http://pl.wikipedia.org/wiki/> ..., dz. cyt.

¹⁴⁰ R. Bossaglia, *Sztuka XX wieku*, Arkady, Warszawa 2002, s. 175.

¹⁴¹ Zob. R. Bossaglia, *Sztuka...*, dz. cyt.

Jak pisze Jerzy Ludwiński „krajobraz to nasze otoczenie, którego forma nie jest zdefiniowana kompozycyjnie, jako forma artystyczna. Przestrzeń, która utraciła formę urbanistyczną, staje się formą krajobrazową. Przestrzeń techniczna i przestrzeń produkcyjne o rozmytej formie można traktować, jako niezdefiniowane estetycznie formy krajobrazowe, w które może wkroczyć sztuka”¹⁴².

W końcu XX wieku krajobraz stał się miejscem ekspresji. Nie wymagało to budowy w nim wyodrębnionych kompozycyjnie form, takich jak np. ogród. Stawał się on po prostu miejscem współczesnej sztuki.

Według Jerzego Ludwińskiego, krajobraz dawniej był miejscem życia człowieka we wszystkich jego przejawach, ale nie był wyodrębniany, jako miejsce działań artystycznych odwołujących się do niego bezpośrednio. Inaczej wyglądało to w mieście, którego przestrzeń zajmowała się urbanistyka i inaczej na terenach wiejskich, którymi zajmowała się ruralistyka. „Sztuka osadzona w tle krajobrazowym stawała się istotnym etapem na drodze konstituowania się sztuki końca XX wieku”¹⁴³.

Land art inne oblicze przyjmował w Ameryce, inne w Europie, jeszcze inne w Polsce¹⁴⁴. Przyczynę omawiania przeze mnie akurat europejskiego *land artu*, postaram się wyjaśnić w kolejnym rozdziale.

Land art w Europie

Europejski *land art* jest mniej skonstrastowany z krajobrazem. Jest on bardziej w niego wpisany.

Jednym z przedstawicieli europejskiego *land artu* jest Richard Long. Do końca lat 60-tych w Brytanii tworzył charakterystyczne nasypy, często tylko po to, aby je sfotografować. W krajobraz starał się wprowadzać wątki kulturowe¹⁴⁵.

Inny znany twórca europejskiego *land artu* to Carl Andre. Jego dzieło to rzeźba „*Pole Kamienia*” w Hartford Connecticut, która składa się z 36 głazów. Z

¹⁴² J. Ludwiński, *Epoka błękitu, Otwarta Pracownia*, Kraków 2003; Internet: <http://www.ikropka.wroclaw.pl>, data 29.03.2008.

¹⁴³ J. Ludwiński, *Epoka błękitu, Otwarta Pracownia* ..., dz. cyt.

¹⁴⁴ Zob. Internet: <http://www.ikropka.wroclaw.pl>, data 09.02.2008.

¹⁴⁵ Zob. Internet: <http://www.sztukakrajobrazu.pl>, data 29.03.2008.

jednej strony nawiązują one do pobliskiego cmentarza; z drugiej – poprzez fałszywą perspektywę monumentalizują przestrzeń¹⁴⁶.

Wyżej wyszczególnione kierunki artystyczne dotyczą pewnych asocjacji które, jak pisze Dorota Grubba: „artysta – Jan de Weryha-Wysoczański przenosi we współczesność w swych horyzontalnych układach. Mianowicie chodzi o entropie sztuki ziemi i konkret *minimal artu*: fenomenologicznego ducha prac Carla Andre, efemerycznych działań Richarda Longa, Roberta Smithsona i innych myślicieli – wędrowców minionego stulecia. Z drugiej strony odwołuje się do najstarszych tradycji kultur świata: Usypywania mandali czy wytyczania klasztornych stref kontemplacji”¹⁴⁷.

¹⁴⁶ Zob. tamże.

¹⁴⁷ D. Grubba, *Gdy postawa staje się formą*, EXIT Nowa sztuka w Polsce, 2006, nr 2; Internet: <http://www.de-weryha-art.de>, data 19.02.2008.

III. 2. Asocjacje

Profesorami Jana de Weryhy-Wysoczańskiego byli wybitni rzeźbiarze Alfred Wiśniewski i Adam Smolana, którzy tworzyli z drewna antropomorficzne rzeźby, nawiązujące do klasycznych posągów. „Z gdańskiej uczelni dzisiejszy hamburski rzeźbiarz wyniósł, więc doskonale przygotowanie teoretyczne i praktyczne oraz niezbyt często spotykaną w Niemczech - doskonałą znajomość artystycznego rzemiosła”¹⁴⁸.

W polskim życiu artystycznym lat siedemdziesiątych twórcy, a szczególnie najmłodsza wtedy generacja, rówieśnicy Wysoczańskiego przyswajali do swoich potrzeb, różne trendy, które zdominowały ówczesny art world: *konceptualizm*, *minimal art*, *performance*, nowe media.

Jak pisze Jan Stanisław Wojciechowski „najlepsze ze wzorów późnej awangardy (neoawangardy) przepracowywali oni zgodnie z duchem czasu – osłabiając spekulacyjny, czysto pojęciowy charakter konceptualizmu, wprowadzając wątki personalistyczne, bądź zwracając się ku politycznym, antropologicznym kontekstom, ku materialnej substancji sztuki, ku przyrodzie. Jan de Weryha-Wysoczański wyjechał z PRLu z bagażem europejskich wartości intelektualnych i artystycznych”¹⁴⁹.

Jego prace przywodzą na myśl asocjacje z *minimal art*. Takie skojarzenia odnaleźć możemy w niektórych wypowiedziach na temat obiektów Weryhy. Artysta

¹⁴⁸ U. Usakowska-Wolff, *Drewno – archiwum, Archiwum bezczasowej czasowości*, Galeria Sztuki Patio, Łódź, 2005; Internet: <http://www.de-weryha-art.de>, data 12.04.2008.

¹⁴⁹ J.S. Wojciechowski, *Epifanie (Szyb Wilson)...*; Internet: <http://www.de-weryha-art.de>, data 12.04.2008.

mówi o swojej fascynacji minimalizmem, najpierw wczesnymi pracami Carla Andre, później także innych twórców, również muzyką minimalistyczną. Niewątpliwie chodzi tu o pokrewieństwo twórczego myślenia, łączące obu artystów. Carl André myśli strukturami, starając się konsekwentnie o powrót do pierwszorzędności struktury. Stara się on odejść od wymyślonej przez artystów formy, co więcej, zupełnie odchodzi od hierarchii kompozycji i indywidualności artystycznego charakteru. Czy jak formułuje to Sol LeWitt: „Forma pozostawiona sobie ma tylko ograniczone znaczenie, pozostaje gramatyką całej pracy”¹⁵⁰.

Jan de Weryha zapożyczył z minimalizmu wiele zasad, które określili swoją twórczością znamienici twórcy tego kierunku. Sam artysta tak mówi o swojej twórczości: „[...] 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, [...]”¹⁵¹.

Zdaniem Jana Stanisława Wojciechowskiego dziełami Weryhy kieruje myśl płynąca z faktu, iż są one niefiguralne, abstrakcyjne, geometryczne, tzn. uporządkowane w postaci figur kwadratów, prostokątów, kubów. Korzystne dla takich porównań jest, być może to, iż „niektóre pionowe obiekty porządkują drewno układając je jak książki i tworząc potężne, tajemnicze biblioteki”¹⁵².

Według Christiny Weiss, Jana de Weryhę można by określić, jako późnoeuropejskiego przedstawiciela *minimal art*. „Przyglądając się jednak bliżej, staje się jasne, że Weryha stawia takie wymagania, w których to *minimal art* zajmuje zgoła odmienne stanowisko”¹⁵³. Otóż naturalne procesy natury łączą się u niego z chęcią racjonalnego tworzenia. Czysta forma *minimal art* osiąga znaczenie podwójne. Artysta świadomie nie unika indywidualnych śladów narzędzia, które pozostawia na materiale poprzez obróbkę – stawia je w centrum zainteresowania.

¹⁵⁰ Ch. Weiss, fragmenty mowy powitalnej..., dz. cyt.

¹⁵¹ U. Usakowska-Wolff, *Drewno – archiwum ...*, dz. cyt.

¹⁵² J.S. Wojciechowski, *Epifanie (Szyb Wilson)...*

¹⁵³ Zob. tamże.

Używane przez niego narzędzia takie jak piła spalinowa, siekiera czy dłuto pozostawiają po sobie w jego pracach bardzo zróżnicowane powierzchnie. Swoje minimalistycznie działające układy, zupełnie świadomie odnajduje w najprostszych wzorcach natury, jak np. w kopcach mrówek, pszczelich gniazdach, czy też w pojawiających się często archaicznych konstrukcjach przypominających igloo, kolumny, wieże z prosto ułożonymi, jakby do suszenia stosami drewna¹⁵⁴.

Jan Stanisław Wojciechowski kontynuując pisze: „Sztuka lat siedemdziesiątych a szczególnie dekada lat osiemdziesiątych, „weszła w ostry artystyczny spór z tymi tendencjami, akcentując siłę indywidualnej ekspresji, materialność a szczególnie cielesność aktu artystycznego. To zwrot charakterystyczny dla późnej nowoczesności, (jeśli unikać nieco zdewaluowanego pojęcia postmodernizmu). A czyż Jan nie jest manifestacyjnie „cielesny” właśnie? Cielesny w szczególnym sensie, bowiem przedmiotem jego artystycznej eksploatacji jest drewno w swej surowej postaci. Minimalistyczne tautologie to odwrotność artystycznych epifanii, a sztuka de Weryhy jest – w moim przekonaniu – epifaniczna a nie tautologiczna. Sztuka epifaniczna – powiem, by nie było nieporozumień – to sposób na ujawnianie czegoś, co jest „głębiej”, to uwalnianie „światła”, to tworzenie warunków dla owych „prześwitów” i wglądów”¹⁵⁵.

Według Urszuli Usakowskiej-Wolff działalność twórcza Jana de Weryhy jest kontynuacją i wzbogaceniem minimal art. Łączy ich przede wszystkim mistrzowskie wykorzystanie i opanowanie przestrzeni. Twórczość Weryhy permanentnie odwołuje się do form geometrycznych, jednak w wielu jego realizacjach kształty dalekie są od precyzji, z jaką swoje prace wykonują artyści związani z nurtem sztuki geometrycznej¹⁵⁶.

¹⁵⁴ Ch. Weiss, fragmenty mowy powitalnej..., dz. cyt.

¹⁵⁵ J.S. Wojciechowski, *Epifanie (Szyb Wilson)*....

¹⁵⁶ U. Usakowska-Wolff, *Drewno-archiwum* ..., dz. cyt.

Jednakże krytycy stwierdzają szereg innych cech, które od skojarzeń z minimalizmem odwołują. Geometryczne obiekty z drewna Jana de Weryhy są, bowiem niezwykle witalne oraz wyraziste w ujawnianiu przemożnych w swym bogactwie postaci drewna. Wyłania się geometrycznie uporządkowane, lecz w swym wnętrzu surowe, „naturalne” w swej przyrodniczej, a nie racjonalnej i zgeometryzowanej postaci. Nieogarniona i żywiołowa „natura” drewna zostaje w pewnym sensie zniewolona dla umożliwienia percepcji w geometryczną ramę. Asocjacje z minimalizmem są, zatem pobieżne.

Zdaniem Mieczysława Szewczuka to, co dokonuje się w jego sztuce, wydaje się jednak zasadniczym sporem ze sztuką minimalizmu, 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, ale miękkość – naturalnego – drewna, kształtowanego swobodnie pracującą ręką człowieka”¹⁵⁷.

Jak pisze Aleksander Piecha Jan de Weryha-Wysoczański „wystrzega się przed popadnięciem w przekazywanie treści i opowiadania”¹⁵⁸. Jego prace pozostają formalne. Ciągłe widoczne pozostają ślady ręcznej obróbki. Jego prace nigdy nie są gładkie i wydają się w pozytywnym tego słowa znaczeniu nieskończone. Odróżnia to artystę od *minimal art* i sztuki konceptualnej. „Jego prace posiadają zawsze komponenty zmysłowe, mimo że jego sposób postępowania jest minimalistyczny, a u podłoża leży surowy koncept”¹⁵⁹.

Zdaniem Helmuta Orpel’a minimalizm zawiera w sobie pewien „intelektualny chłód, komponent pojawiający się wyłącznie w stylach sztuki spartańskiej”¹⁶⁰. W swych pracach Jan de Weryha-Wysoczański zaś zaprzecza

¹⁵⁷ M. Szewczuk, *Jan de Weryha-Wysoczański - wobec minimalizmu. Wystawy w Polsce*, Orońsko-Kwartalnik rzeźby, 2005, nr 1-2; Internet: <http://www.de-weryha-art.de>, data 10.03.2008.

¹⁵⁸ A. Piecha, tekst do pracy Jana de Weryhy-Wysoczańskiego; Internet: <http://www.de-weryha-art.de>, data 10.03.2008.

¹⁵⁹ Tamże.

¹⁶⁰ H.Orpel, *Mówiące powierzchnie i naturalny materiał – minimalistyczne obiekty Jana de Weryhy-Wysoczańskiego*, ArtProfil - magazyn fachowy sztuki aktualnej, 2003, z. 1; Internet: <http://www.de-weryha-art.de>, data 24.03.2008.

minimalizmowi, ponieważ jego materiał charakteryzuje niezwykle ciepło, jest ono jednym z bardziej znaczących komponentów.

Według Mieczysława Szewczuka „najbardziej niezwykłą cechą tej twórczości, dla której punktem odniesienia na mapie współczesnej sztuki jest minimalizm - jest jej pokrewieństwo ze sztuką zwaną plemienną czy prymitywną, najbardziej archaiczną spośród znanych. Jak twórca tamtych rzeźb, trochę podobnie, ustawia współczesny rzeźbiarz swoje obiekty w przestrzeni, w której stają się pomnikami idei, przywołaniem czasu, przeszłości, pamięci, jak tamci przywoływali i przywołują swych przodków”¹⁶¹.

Słowa te potwierdza fakt, iż artysta wykorzystuje najprostsze wzory natury, takie jak np. kopce mrówek.

Pomimo rozbieżnych opinii, wielkoformatowe realizacje drewnianych tablic-objektów, zbudowanych z wielobarwnych rodzajów drewna, umieszczają prace de Weryhy w obszarze wpływów minimalistycznego i ornamentalnego. „W jego pracach swoboda obcowania z materiałem kontrastuje z monumentalizmem i siłą, wynikającymi z pozostawianych surowych, nieokorowanych kawałków drewna, działających na odbiorcę w szczególnie wysoce przekonujący sposób”¹⁶². Pierwotnej wzniosłości materiału artysta przeciwstawia własną twórczą fantazję, która jednak ciągle podporządkowywana jest silnemu wpływowi charakteru drewna. Tym samym jego obiekty stają się często bibliotekami najróżniejszych charakterów drewna, „gdzie indywidualność każdego elementu jest jakby odbiciem oddziaływania jednego z nich na harmonię wyważonej całości dzieła, w którym się wszystko zamyka, przy czym wspomniane powyżej indywidualności pozostają w istocie nadal zachowane”¹⁶³.

W dziełach Jana de Weryhy odnaleźć możemy również wpływy *land artu*. W pierwszej fazie twórczości widzimy bardzo duże obiekty drewniane o wyrazistym ciężeniu, mocno przypisane płaszczyźnie.

¹⁶¹ M. Szewczuk, *Jan de Weryha-Wysoczański – wobec minimalizmu. Wystawy w Polsce, Orońsko-Kwartalnik rzeźby*, 2005, nr 1-2.

¹⁶² D. Spanke, *Antyrustyka ...*, dz. cyt.

¹⁶³ Tamże.

Zdaniem Jana Stanisława Wojciechowskiego drewniane kręgi tworzone przez tego artystę kojarzą się z kamiennymi kręgami Richarda Longa, przedstawiciela *land art*, „który z wędrówki po ziemi uczynił pierwotną regułę swojej sztuki, napotkane obiekty przyrody - kamienie uczynił „świadkami” tej wędrówki“¹⁶⁴. „Po chwili staje się jednak jasne, że akurat dzieje się odwrotnie. W przeciwieństwie do Longa nie jest Jan de Weryha-Wysoczański poszukującym i znajdującym, on opracia kłody drewna piłą spalinową, siekierą i dłutem, pozostawiając świadomie ślady obróbki na drewnie. Piła spalinowa, której używa nie niszczy charakteru drewna, przy jej pomocy otwiera on dopiero bardziej to, co skryte jest pod grubą warstwą kory. Artysta próbuje wskazać wewnątrz materiału, otwiera strukturze drewna drogę do światła dziennego“¹⁶⁵.

Źródłem inspiracji dla drewnianych układów są sosnowe szyszki, kopce mrówek, pszczele gniazda czy też techniki układania drewna opałowego do suszenia, „znane od dawien dawna chłopom. Podobnie jak przy powstawaniu nowych części podstawowych elementów natury“¹⁶⁶.

Od Longa różni Wysoczańskiego także pejzaż, który nie stanowi otwartej przestrzeni przyrodniczego krajobrazu. U Niego są to zamknięte wnętrza, krajobraz nienaturalny, wyznaczony przez industrialną kulturę, współczesną gospodarkę.

Jan Stanisław Wojciechowski pisze: „Sztuka Weryhy [...] jest kontynuacją ekspresywistycznego zwrotu, jaki dokonał się po minimalizmie i konceptualizmie. Jego obiekty są materialne, konkretne, zakotwiczone głęboko w „naturze” drewna, geometria jest służebna, jest swoistą gramatyką, dzięki której „natura” może jaśniej przemówić. Realizacje z drewna pojawiają się w warunkach późnej nowoczesności, w świecie globalizacji, rozpędzonej konsumpcji, reklamy, w świecie algorytmów, w które chwyta nas każda nasza wizyta w komputerowej cyberprzestrzeni. W tym

¹⁶⁴ J. S. Wojciechowski, *Epifanie natury w późno-nowoczesnym...*(Szyb Wilson).

¹⁶⁵ B. Fischer, *Hommage dla matki natury*

¹⁶⁶ Tamże.

świecie artysta odwraca naszą percepcję, proponuje ponownie wgląd w Naturę w jej surowej postaci. Prześwity, objawienia, wglądy w naturę – epifanie natury w warunkach późnej nowoczesności¹⁶⁷.

Zdaniem Katarzyny Frankowskiej Jan de Weryha-Wysoczański umieszcza swoje prace w nurcie sztuki ekologicznej. Do ich prezentacji wykorzystuje nie tylko działalność czysto artystyczną, ale także współczesną technikę¹⁶⁸.

III.3. Powrót do natury – echa romantyzmu

Twórczość Jana de Weryhy-Wysoczańskiego nawiązuje do okresu romantyzmu. W tym podrozdziale spróbuję ukazać echa tego kierunku w dziełach prezentowanego przeze mnie artysty. Przywołując ogólny obraz wczesnego niemieckiego romantyzmu, pragnę zwrócić uwagę na pewne powiązania z Janem Wysoczańskim i zawartą w jego twórczości istotą człowieka sytuującą się jakoś na gruncie twórczości romantyków.

Dariusz Piórkowski pisze „Na początku była natura. Środowisko, w którym i względem, którego tworzyły się nasze idee. Natura, która pierwotnie służyła odkrywaniu prawdy o świecie, teraz spełnia rolę służebnicy potrzeb i użyteczności. Wyobcowanie, które dotknęło człowieka, popycha go do podporządkowywania sobie świata, do władania, bycia panem bytu. Przyroda, ciągle niszczona przez człowieka zamieniła się w teren totalnej eksploatacji. W ten sposób człowiek próbuje tworzyć sobie pewną namiastkę utraconej godności”¹⁶⁹.

Zdaniem Dariusza Piórkowskiego, współczesne człowieczeństwo odizolowało się od związku z przyrodą, od tego, co spontaniczne, porywające i uczuciowe.

¹⁶⁷ J. S. Wojciechowski, *Epifanie natury...* (format).

¹⁶⁸ Zob. K. Frankowska, *Tożsamość drewna*, dz. cyt.

¹⁶⁹ D. Piórkowski, *Ekstacyzno – egzystencjalna istota człowieka w filozofii Martina Heideggera – Iskra romantyzmu*; Internet: <http://www.tezeusz.pl>, data 12.03.2008.

Romantycy wierzyli, że rzeczywistość ma charakter duchowy, że natura jest pierwotnym miejscem zamieszkiwania człowieka¹⁷⁰.

Twórczość Jana de Weryhy to lekcja przyrody, oparta na obserwacji. Ład i porządek oparte na geometrycznej formie.

Jan de Weryha-Wysoczański czerpie z najprostszych wzorów natury, np. z kopców mrówek. Jego konstrukcje przypominają często igloo, kolumny lub wieże. „Powołuje do życia pewne Archiwum natury”¹⁷¹.

Artysta wprowadza do swoich prac autentyczność użytego przez siebie materiału, naturalność, pierwotność jak również nieobliczalność drewna. Osiąga on to poprzez już wspomniany na początku nieporównywalnie bardzo ograniczony sposób obróbki drewna. Nie dochodzi u niego do jakiegoś rodzaju prób zmiany natury. U podłoża „Understatement” de Weryhy leży artystyczna decyzja. „Pozwalać przemawiać naturze materiału”¹⁷².

W tekście do katalogu Jan Stanisław Wojciechowski pisze: „Jan de Weryha-Wysoczański wyrasta ze współczesnego sprzeciwu wobec dematerializacji sztuki, jego sztuka jest celebracją materialności, „cielesności” drewna. [...] Jan de Weryha pozostaje jak najbardziej nowoczesny i tak jak *minimal art* sytuuje się w pewnym kanonicznym dyskursie modernistycznym, ale pojawia się w innej jego fazie. U źródła jego twórczości znajdziemy stale odnawiający się spór, od dawna obecny w kulturze europejskiej.” Chodzi tu o relację człowiek – natura¹⁷³.

Spór ten przybrał wyrazistą formę w XVIII wieku. Jan Stanisław Wojciechowski pisze: „Wyklarowała się wówczas – mówiąc w wielkim skrócie – opozycja pomiędzy „naturalistycznym” i „romantycznym” postrzeganiem natury. Na naturę przenoszone są dawniej boskie plenipotencje. W „naturalistycznych”

¹⁷⁰ Zob. D. Piórkowski, *Ekstacyzmo - egzystencjalna istota człowieka ...*, dz. cyt.

¹⁷¹

¹⁷² D. Spanke, *Antyrustyka ...*, dz.cyt.

¹⁷³ J. S. Wojciechowski, *Epifanie natury ...*(Szyb Wilson), dz. cyt.

koncepcjach oświeceniowych miała ona również radykalnie regulacyjne funkcje ugruntowane w zasadzie użyteczności. Na koncepcjach tych oparła się dzisiejsza cywilizacja techniczna i postęp rozumiany przede wszystkim w kategoriach materialnych”¹⁷⁴.

Według Jana Wojciechowskiego natura postrzegana była w owym czasie w coraz ściślejszej relacji do poznawczych możliwości ludzi. Dostęp do natury postrzegany był także częściej jako działanie wewnętrznego głosu człowieka. Poznać możemy ją w pełni tylko dzięki artykulacji tego, co znajdujemy w nas samych. Natura jawi się odtąd także w pryzmacie ludzkich artykulacji, pojawia się w formach ludzkiej ekspresji. Tak więc człowiek, szczególnie wrażliwy człowiek, czyli artysta staje się medium. Ta „filozoficzna teoria natury, jako źródła, z którego czerpać możemy niejako poprzez nas samych”, była charakterystyczna dla romantyzmu¹⁷⁵.

W początkach XX wieku, w dobie modernizmu nie było dobrym obyczajem sięgać do romantyzmu. Jeśli już to w trybie prześmiewczym, krytycznym. Wielu modernistów określało się jako anty-romantycy. W XX wieku „natura” w swych mocnych naturalistycznych ujęciach poznawczych plasowała się w regułach językowych, a wzorce poprawności rozumowania tworzyli analitycy angielscy czy neopozytywiści – logicy, matematycy, teoretycy języka. Refleksem artystycznym tych mód myślowych będzie omawiany tu minimalizm a zwłaszcza konceptualizm. Romantyzm jawił się raczej w trywialnej postaci pop-kulturowych, ckliwych wizualizacji¹⁷⁶.

W orbicie sporu człowiek – natura, natura – kultura pozostaje oczywiście XIX wieczna, a szczególnie XX wieczna sztuka rozpięta pomiędzy „obiektywistycznymi” dziełami konstruktywistycznej awangardy a różnymi formami indywidualnej ekspresji. „Sztuka ostatnich trzech dziesięcioleci XX wieku i sztuka najnowsza jest refleksem owego „ekspresywistycznego zwrotu”, jest w swym głównym nurcie zdecydowanie

¹⁷⁴ J. S. Wojciechowski, *Epifanie natury* ..., dz. cyt.

¹⁷⁵ Tamże.

¹⁷⁶ Zob. tamże.

kontekstualna, operująca ciałem, ziemią, materią, a także krytyczna wobec roszczeń praktycznego rozumu i jego cywilizacyjnych produktów”¹⁷⁷.

Obiekty Jana de Weryhy nie są figurami pojęciowymi, nie są czysto konceptualnym stanowiskiem w sporze o sposobie istnienia tworów pojęciowych. Obiekty Jana de Weryhy są materialne, „konkretne, zakotwiczone głęboko w „naturze” drewna. Jego wysiłki ujęcia drewna w geometryczne struktury nie są motywowane chęcią osiągnięcia czysto intelektualnego rygoru, geometria jest służebna, jest swoistą gramatyką, dzięki której „natura” może jaśniej przemówić”¹⁷⁸.

Jego praca z drewnem pojawia się w warunkach „późnej nowoczesności – to znaczy w świecie globalizacji, rozpędzonej konsumpcji, reklamy, w świecie algorytmów, w które chwyta nas każda nasza wizyta w komputerowej cyberprzestrzeni. W tym świecie artysta dokonuje rewolty, odwraca naszą percepcję, proponuje ponownie wgląd w naturę w jej surową postać”¹⁷⁹.

Jak pisze Jan Stanisław Wojciechowski: „Plasując swoją pracę i jej rezultaty w postaci obiektów sztuki w dawnych fabrykach i kopalniach, Jan de Weryha-Wysoczański podejmuje na nowo polemikę, starą jak historia nowoczesności. Zajmuje stanowisko w sporze o rolę i miejsce ludzkiej duchowości w kreowaniu współczesnego świata. Polemizuje z pozycji „romantycznych”, zgodnie, z którymi świat ten nie może być tworzony inaczej jak tylko z pozycji człowieka, nie inaczej jak po wcześniejszym przefiltrowaniu przez ludzką wrażliwość. Podejmuje tą pracę niejako w sporze z tymi, którzy modelować chcieliby ją wyłącznie w trybie

¹⁷⁷ J. S. Wojciechowski, *Epifanie natury...* (Szyb Wilson).

¹⁷⁸ Tamże.

¹⁷⁹ Tamże.

„technicznym”, a to oznacza dziś nacisk na rozwój cyfrowych mediów i antropotechnologii; oznacza preferowanie bezwzględnych, globalnych reguł ekonomicznych, których ludzkie zakorzenienie ogranicza się do „popędów” i egoizmu”¹⁸⁰.

Romantyczne idee ożywiły literaturę i filozofię niemiecką, ale i polską kulturę. Wyrosła ona z romantyzmu, i z tym dziedzictwem stale się wadzi. Twórczość zrodzona w opuszczonej hali fabrycznej w Hamburgu osiągnęła swoją wielką prezentację w pomieszczeniach po kopalni na Górnym Śląsku, a równolegle pojawiła się w Orońsku, w dawnej kaplicy dworskiej, gdzie całkiem już w polskich klimatach kulturowych, epifanie natury uzyskały dodatkową duchową ramę.

„Romantyczny głos natury w pracach de Weryhy-Wysoczańskiego pojawia się donośnie nie tylko jako przeciwwaga dla, dominującego w globalnych mediach, „głosu cyberprzestrzeni””, otóż, „twórczość Wysoczańskiego przywraca imperatyw włączenia ludzkiej duchowości w proces rozpoznawania rzeczywistości i kreowania jej na miarę ludzkich potrzeb. To społeczny wymiar jego pracy artystycznej. U głębokich źródeł twórczości Jana dostrzegam, także pogląd, iż nie rządzą nami siły obojętne etycznie i bezwzględne, [...] których ekonomiczną parafrazą jest jakaś „niewidzialna ręka”. Zawsze działamy w świecie uwarunkowanym przez ludzkie decyzje, przez naszą wolę podążania w wybranym kierunku. Czasem – jak Jan de Weryha-Wysoczański wędrujemy we wnętrzu starej hali fabrycznej, w okolicach, w których forsowna modernizacja zostawiła głębokie rysy w przyrodzie, a paradoksalnym efektem tego ”wędrowania” jest ponowne dojście do głosu „natury” poprzez ciągle nie do końca poznane postaci drewna, a w konsekwencji także poruszona zostaje (a może przy tej okazji leczona) ludzka psyche”¹⁸¹.

Natura, dla każdego rzeźbiarza jest niewyczerpalnym źródłem form, bez względu na to, czy uprawia sztukę figuratywną czy abstrakcyjną. Swymi artystycznymi działaniami, obejmującymi naturę, przywodzi na myśl idee romantyczne. Powrócił do natury, ujmując rzeczy, które nie zostały jeszcze wydobyte. W swój wysublimowany sposób zgłębia jej obszary, tworząc sercem i duszą jak niegdyś romantycy.

¹⁸⁰ J. S. Wojciechowski, *Epifanie natury...*(Szyb Wilson), dz. cyt.

¹⁸¹ Tamże.

Rozdział IV

Refleksje

IV. 1. Osobliwy zapis natury

Z twórczością Jana de Weryhy-Wysoczańskiego spotkałam się niedawno. Zupełnie przypadkiem natrafiłam na jeden z jego drewnianych obiektów. Kolejne prace wciągnęły mnie niczym dobra książka, dając upust potrzebie odejścia od miejskiego życia i powrotu do natury.

Śledząc życiorys artysty, jego poszukiwania i dzisiejszą twórczą drogę byłam pod wrażeniem cierpliwości i uporu, z jakim dążył on do realizacji swych idei. Zaproponował materiał, który w sztuce dla wielu nieco się zdewaluował. Udowodnił tym samym, iż nie do końca tak jest. Jego wybór był świadomy. Stanowił wyzwanie rzucone otaczającej go rzeczywistości, światu mediów i sztucznej autokreacji.

Jeżeli chodzi o materiały rzeźbiarskie drewno dla wielu jest już powszechnie zużyte, wyczerpane, kojarzące się z ludowością i „cepelią”. Jan de Weryha-Wysoczański stworzył niejako nową jakość w posługiwaniu się tym materiałem. Jego twórczość jest przykładem zwrócenia się ku naturalnym korzeniom.

Na początku była natura. Środowisko, w którym i względem, którego tworzyły się nasze idee. Dzisiejszy świat przeobraża się w niezwykłym tempie, zaś społeczeństwo stało się sztuczną strukturą, obroną przed potęgą natury. Żyjemy zbyt szybko, zbyt intensywnie, fascynując się nowymi osiągnięciami techniki, a zadawalając jedynie migawkami uciętych obrazów i dźwięków.

Obiekty Jana de Weryhy-Wysoczańskiego są chwilowym zapomnieniem, odejściem od rutyny, którą karmi nas codzienność, są powrotem do natury, oraz szansą na refleksje nad istotą własną, a także istotą artystycznych realizacji, jakie proponuje nam twórca. Sądzę, iż dają również pewną nadzieję na odkrywanie nowych obszarów życia, nowych wartości i nowego świeżego spojrzenia na sztukę.

Abstrakcyjne twory, minimalistyczne kompozycje, geometryczne formy wyrazu posiadają duszę oraz głęboki wyraz.

Drewno posiada w sobie życie, przy pierwszym skojarzeniu przywodzi na myśl coś ciepłego, coś bezpiecznego. Jest naturalnym elementem świata, bez którego ludzkość skazana byłaby na zagładę¹⁸². Ów materiał przeobrażając się daje jakoby nowe efekty, nowe struktury znaczeniowe. W pracach de Weryhy każda forma, każdy obiekt jest inny, oryginalny i niepowtarzalny. Artysta wprowadza układy budzące pewne skojarzenia z sacrum, oraz kompozycje archaiczne. Z poszczególnych elementów drewna powstają kopce, kręgi, tablice, kubiki itp. Niesamowicie jak wiele możliwości daje ów materiał, jakże wiele, mimo wszystko otwiera nowych dróg.

Refleksje, jakie przychodzą do głowy to niewątpliwie czas, z jakim zmierzył się artysta podczas pracy twórczej. Patrząc na drewniane obiekty daje się go odczuć w różnych jego znaczeniach. Starannie poukładane szczapki, patyki, elementy drewniane, posegregowane z wydzielonymi nań kwaterami – półkami są pewnym jego zapisem. Równocześnie jest to pewien etap życia i trwania samego materiału i jego na tą chwilę istnienia.

Godne podziwu i szacunku dla artysty jest to, że nie odrzuca On ani nie segreguje na zasadzie wyboru żadnych elementów. Wszystko skrzętnie archiwizuje i zamyka w jedną bezpieczną całość. Jawi się ona, jako pewien księgozbiór. Drewniana forma podniesiona do rangi księgi o jakże starym rodowodzie, nabiera nowego, świeżego znaczenia.

W pracach de Weryhy dużą rolę odgrywa naturalna kolorystyka oraz światło współgrające z otoczeniem industrialnej przestrzeni, w której wystawiane są obiekty artysty.

Przestrzeń nierozzerwalnie łączy się z formami dzieł w twórczości Jana Wysoczańskiego. Nie żyją one obok, lecz w ciągłej swej obecności, funkcjonują na równej płaszczyźnie znaczeniowej, ale są diametralnie różne.

Jan de Weryha-Wysoczański w centrum zainteresowania stawia przypadkowo uzyskane faktury, powierzchnie. Naturalne procesy natury łączą się u niego z wolą racjonalnego tworzenia.

¹⁸² Internet: <http://www.de-weryha-art.de>, data 12.02.2008.

Ujmuje mnie szacunek twórcy do swego materiału, dbałość o każdy centymetr kwadratowy tworzywa, przy minimalnym zastosowaniu narzędzia. Nie kaleczy On drewna i nie ingeruje zbyt w jego strukturę. Artysta świadomie rezygnuje z jakiegokolwiek treści. Koncentruje się wyłącznie na istocie samego materiału.

Materiał, w którym pracuje artysta jest wszystkim dobrze znany i bliski. Drewno to surowiec naturalny, niosący w sobie zarówno wartości fizyczne, jak i metafizyczne, dotykalne i czysto użytkowe, inspirujące i symboliczne. Drewno jest wytworem natury, który niejako po swojej fizycznej śmierci wkracza w ponowne życie. Pachnie i zmienia kolor, pęcznieje, wysycha. Siła tego materiału zawładnęła artystą bez reszty i skłoniła do pozostania przy nim pomimo, jakby to mogło się wydawać dzisiaj, oferowanych i o wiele bardziej „aktualnych” technik multimedialnych¹⁸³.

Prace de Weryhy oddziałują nie tylko rytmem, o czym pisałam wcześniej ale także strukturą, geometrycznymi podziałami, a także regularnymi schematami kompozycyjnymi, szczególnie w serii *Drewnianych tablic*. Są to niekiedy bryły tak idealne jak chociażby Kubik, w dwóch postaciach: zwartej i rozwiniętej. To świadczy o dopuszczalności pewnych wariantów – nawet statusie dzieła, które zmienia swoją formę¹⁸⁴.

Geometria, wymysł intelektu jest zaprzeczeniem porządku natury, który ma raczej organiczny charakter, spontaniczny, żywiołowy, często umownie przypadkowy niż racjonalny, uporządkowany. Jednakże geometria w dziełach Jana Wysoczańskiego stanowi pewne ramy dla naturalnego porządku. „Porządek natury wpisany zostaje do wcześniej przygotowanej *geometrii wnętrza*”¹⁸⁵.

Podczas takiej transformacji rodzą się nowe wartości, nowe spontaniczne formy. Wystawiane obiekty „rozprzestrzeniają się”, dzieją się w zastanej przestrzeni, wpełzają w szczeliny, otwory, ślepe wnęki etc. Robią wrażenie naturalnych narośli, ekspansywnie porastających wytwory cywilizacji. Funkcjonuje to, jako dziwna symbioza¹⁸⁶. Myślę, że po części dzieje się tak ze względu na uwarunkowania wynikające z samej architektury przestrzeni, jednak kluczowy jest charakter samych prac.

¹⁸³ M. Knorowski, wywiad: *Objawienia w drewnie*, Orońsko, 2006; Internet: <http://www.de-weryha-art.de>, data 12.01.2008.

¹⁸⁴ M. Knorowski, wywiad: *Objawienia ...*, dz. cyt.

¹⁸⁵ Tamże.

¹⁸⁶ Zob. tamże.

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, jednak odbiorca w swej percepcji ma zupełną swobodę. Pierwszym nasuwającym się patrząc na owe prace 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. Ślady tych artystycznych działań można by w pewnym sensie porównać z jakimś rodzajem hieroglificznego tekstu natury. Twórczość artystyczna w sensie rozdziału wielkiej księgi natury¹⁸⁷. Podsumowując, można powiedzieć, że dzieła Weryhy stanowią osobliwy zapis natury.

Wykorzystanie w pracach rzeźbiarskich prostych, pierwotnych niemal elementów natury, ukształtowanych przez nią w długotrwałym procesie erozji, takich jak na wpół spróchniały pień czy złamany konar drzewa, obrazują, iż dla Weryhy każdy, nawet najbardziej nieefektywny i pozornie pozbawiony wartości element otaczającego nas świata pozostaje godny uwagi; jest wartością samą w sobie, odrębnym mikrokosmosem, którego istnienia my – przedstawiciele zaangażowanej w swoje niekończące się spory przedstawiciele homo sapiens – zazwyczaj nie zauważamy i kompletnie lekceważymy. Obiekty Jana, człowieka bardzo skromnego i pozbawionego właściwej wielu twórcom arogancji, nadają tym wytworom nieco głębszy sens, którego źródeł osobiście doszukuję się w filozofii Wschodu, a zwłaszcza w pełni ukrytych podtekstach i rozważaniach starożytnych filozofów.

Oto, co o bezużytecznych przedmiotach pisał Chuang-tsy:

Hui-Tsy powiedział do Chuanga:

Mam duże drzewo o przykrej woni,

Na które mówią octownik.

Pień jest tak poskręcany i pełen narośli,

Że nikt nie wystruga z niego jednej prostej deski.

Gałęzie są takie krzywe,

¹⁸⁷ Tamże.

Że nie da się ich przyciąć

W żaden rozsądny sposób.

I tak stoi przy drodze.

Żaden cieśla nawet nań nie spojrz. [...]

Na co Chuang-Tsy odparł:

[...] Mówisz, że nieużyteczne.

To posadź je na ugorze, w pustce.

Przechadzaj się wokół niego,

Odpoczywaj w jego cieniu.

Nie zgotuje mu zguby ni topór, ni ptasi dziób,

Nikt go nigdy nie złamie.

Nieużyteczne? Też mi zmartwienie!¹⁸⁸.

Świadomie przytoczyłam tu myśl artysty-filozofa, która przełamuje bariery ograniczające nasze postrzeganie rzeczywistości. Widz pragnący dowiedzieć się czego dotyczy i do czego się odnosi sztuka de Weryhy, skazany jest zwykle na katalog z wystawy, wówczas zatracą się jednak piękno, które płynie z bezpośredniej percepcji – z postrzegania pozbawionego jakichkolwiek ocen, opinii, oraz stanowisk. Kluczowe jest doświadczenie tych prac całą głębią swej świadomości, a wszelkie recenzje – są wtedy po prostu zbyteczne.

¹⁸⁸ Internet: <http://www.racionalista.pl>, data 22.03.2008.

Omówiona przeze mnie twórczość Jana de Weryhy-Wysoczańskiego, była pretekstem do ukazania artystycznej idei i jej specyfiki na gruncie obu naszych krajów – Polski i Niemiec.

Jan de Weryha jest twórcą w szerokim znaczeniu, to artysta-rzeźbiarz a jednocześnie architekt wnętrz. W swoich wysublimowanych realizacjach przenosi naszą percepcję w tradycję pierwszej awangardy, wywodzącej abstrakcję ze świata przyrody, poprzez upraszczanie formy o środki wyrazu dzieła. Jednakże sztuka de Weryhy stanowi sztukę z przyszłością, opartą o subtelne wartości. Taką sztukę, która nie skończy się w szarzyźnie popularności.

Można zapytać: Czy jego sztuka to minimalizm? Nie. Konceptualizm? Tym bardziej nie. Sztuka de Weryhy-Wysoczańskiego nie mieści się w zakresie tych pojęć, zbyt rozgraniczających. Owa sztuka jest przewrotna i wyszukana, jest hołdem artysty dla natury, tkwi gdzieś na pograniczu estetyki i religii.

Obiekty de Weryhy są istotnie zapisem natury w jej szerokim aspekcie. Artysta rozważa wzajemne stosunki ze światem przyrody. Przyznaje jakoby duszę drewnu, nadając mu głębsze znaczenie, a także poprzez transformację przekazuje mu siłę życiową, jakoby obdarza go nowym istnieniem. Odwołując się do nieskończoności, poszukuje ukrytych dla oka analogii, śledzi rozwijające się nowe wątki, coraz szersze konteksty, korzystając konsekwentnie ze swej osobliwej relacji z naturą. Tworzy jakoby nowe osobliwe obiekty, nie zmieniając przy tym pierwotnego oddziaływania materiału, jakim jest drewno. Artysta koncentruje się na tworzywie, nie zaś na symbolice. Nadaje drewnu określony porządek tworząc swoiste archiwum drewna.

Jan de Weryha odkrywa tajemnice drewna, znaczy go swoim piętnem, indywidualizuje i uszlachetnia – przetwarzając je w dzieło sztuki.

Zastosowanie pierwotnych niemal elementów natury, ukształtowanych przez długotrwały proces erozji, takich jak pień czy konar drzewa, obrazują, iż dla Weryhy każdy, nawet pozornie pozbawiony wartości element pozostaje godny uwagi; jest wartością samą w sobie, którego istnienia zazwyczaj nie zauważamy i kompletnie lekceważymy. Artysta w procesie twórczym współdziała z naturą, z której czerpie. Natura dostarcza surowego i pięknego tworzywa, a artysta obrabia to tworzywo, wydobywając piękno.

Wyobrażenia i wewnętrzna wizja świata są wyrazem najbardziej osobistego, można by rzec, najbardziej intymnego aspektu twórczości Jana de Weryhy-Wysoczańskiego. Duże obiekty drewniane połączone w większe cykle, tworzą własną, odrębną przestrzeń, tętnią życiem, konstruując świat niepozbawiony rytmu i harmonii; pełen konsekwencji i porządku z jednej strony, z drugiej zaś wypełniony ekspresją i misterium. W ostateczności zawsze zostaje przestrzeń – w przypadku twórczości Jana Wysoczańskiego oryginalna, ciepła i pulsująca życiem, niemająca nic wspólnego z zimnym pustym wnętrzem.

Płaszczyzna i przestrzeń, przybierają w pracach Weryhy wyraz niezwyklej harmonii, rzadko osiąganey przez współczesnych twórców. Każdy wernisaż, każda prezentacja obiektów Jana de Weryhy, jest wezwaniem, aby się zatrzymać, aby zaprzestać szalonego wyścigu i oddać się refleksji nie tylko nad samym sobą, ale nad współczesną cywilizacją, pozostając samemu w zgodzie z naturą.

Wypowiedzi Jana de Weryhy, jako człowieka bardzo skromnego i pozbawionego właściwej wielu twórcom arogancji, nadają jego swoistym dziełom głębszy sens. W tej absolutnej prostocie tkwi cały geniusz jego sztuki.

Książki

- Ferrari S., Bossaglia R., *Sztuka XX wieku*, wydawnictwo Arkady, 2002
- Krakowski P., *Od sztuki nowej do najnowszej*, PWN Warszawa 1984
- Kossowska I., *Między tradycją i awangardą. Polska sztuka lat 1920 i 1930*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2004
- Sproccati S., *Przewodnik po sztuce*, Arkady, Warszawa 1994

Artykuły

- Branicka Monika, *Dusza drewna*, art.&Busines; nr 7-8/2005
- Fischer Bianca, *Eine Hommage an Mutter Natur – Jan de Weryha-Wysoczański, alles aus Holz (Hommage dla matki natury – Wszystko z drewna, Jan de Weryha-Wysoczański)*, Harburger Anzeigen und Nachrichten, 2002
- Frankowska Katarzyna. *Tożsamość drewna* TVP, 2005
- Grubba Dorota, *Gdy postawa staje się formą – Jan de Weryha Wysoczański*, EXIT Nowa sztuka w Polsce; nr 2(66) 2006
- Hufnagel Christian, *So einfach kann Kunst sein (Tak prosta może być sztuka)*, Süddeutsche Zeitung, 10/11/1999
- Kałębasiak Łukasz, *Rzeźby Jana de Weryhy-Wysoczańskiego na wystawie w Katowicach. Katedra pełna drewna*, Gazeta Wyborcza, 2005
- Knorowski Mariusz, *Objawienia w drewnie. Z Janem de Weryha-Wysoczańskim rozmawia Mariusz Knorowski*, Orońsko Kwartalnik rzeźby; nr 1/2006
- Kopcińska Klara, Józef Żuk Piwowski, *Drugie Życie drewna*, tytuł roboczy otwarty magazyn sztuki; nr 10/2006.
- Ludwisiak Małgorzata, *Nowe miejsce na kulturalnej mapie Łodzi. Sztuka dość jasna*, Gazeta Wyborcza, 2005
- Metzger Renata, *Drewniany Świat*, Gazeta Wyborcza, 2006
- Dr. Mextorf Lars, *Der Künstler und die Natur Geschichte einer Kollaboration (Artysta i natura. Historia pewnej kolaboracji)*, Hamburg, 1998
- Napiórkowska Justyna, *Tajemnice drewna*, ARTeon magazyn o sztuce, nr 11/2004
- Dr Orpel Helmut, *Sprechende Oberflächen und natürliches Material – die minimalistischen Objekte von Jan de Weryha-Wysoczański (Mówiące powierzchnie i naturalny materiał – minimalistyczne obiekty Jana de Weryhy-Wysoczańskiego)*, ArtProfil. Das Fachmagazin für aktuelle Kunst. Heft 1/2003
- Dr Piecha Alexander, *Zur Arbeit von Jan de Weryha-Wysoczański (O pracy Jana de Weryhy-Wysoczańskiego)*, Hamburg, 2004
- Redakcja, *Kultura: Wystawa rzeźb Jana de Weryhy-Wysoczańskiego w Łodzi*. Gazeta prawna, 04.01.2005

Ruszkowska-Mazerant Maja, *Jak powstaje prywatne muzeum? – rozmowa z Panem Janem de Weryhą- Wysoczańskim*. Purpose – przedsiębiorczość w kulturze, <http://www.purpose.com.pl>, 2008

Szewczuk Mieczysław, *Jan de Weryha-Wysoczański – wobec minimalizmu*, Orońsko Kwartalnik rzeźby; nr 1-2/2005

Dr de Weryha-Wysoczański Rafał, referat otwierający wystawę Jana de Weryhy-Wysoczańskiego w hamburskiej Galerii Kunst im Licht, Hamburg, 1998

Prof. dr Weiss Christina, fragmenty mowy powitalnej, otwierającej wystawę indywidualną *Der Natur gleich Nah und Fern (Od natury blisko i daleko)* Jana de Weryhy-Wysoczańskiego w hamburskim DB-Ausbesserungswerk, Hamburg, 2000

Prof. dr Wojciechowski Jan Stanisław, *Epifanie natury w późno-nowoczesnym świecie*, Format Pismo artystyczne, Numer 3/47/2005

Katalogi

Dr Spanke Daniel, *Strenges Holz (Surowe drewno)*, Kunsthalle Wilhelmshaven, 2004.

Knorowski Mariusz, *Objawienia w drewnie – Orońsko 2006*, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, 2006

Prof. dr Leppien, Helmut R., *Der Natur gleich Nah und Fern, Jan de Weryha- Wysoczański Holzobjekte 1999-2000 (Od natury blisko i daleko – Jan de Weryha-Wysoczański – Obiekty z drewna 1999-2000)* Hamburg, 2000

Usakowska-Wolff Urszula, *Drewno-archiwum*, Galeria Sztuki Patio, Łódź 2005

Prof. dr Wojciechowski Jan Stanisław, Prof. dr Christina Weiss, *Epifanie natury w późnonowoczesnym świecie – Obiekty z drewna Jana de Weryhy Wysoczańskiego*”, Galeria Szyb Wilson, Katowice, 2005

Internet

<http://www.de-weryha-art.de>
<http://www.naszapolonia.com/art.html>
<http://www.purpose.com.pl>
<http://www.artbiznes.pl/jsp/artbiznes/>
<http://www.sjp.pwn.pl>
<http://www.altus.katowice.pl>
<http://www.artinfo.pl>
<http://www.sztuka.net/palio/html.run? Instance=www.sztuka.net.pl>
<http://autograf.asp.gda.pl/>
<http://www.culture.pl/en/culture/>
<http://www.portalwiedzy.onet.pl>
<http://www.pedagog.umcs.lublin.pl>
<http://www.2b.art.pl/index.php?LANG=pl&struct=2>
<http://www.biznes.interia.pl>
<http://www.bryk.pl>
<http://www.strony.aster.pl/historiasztuki/stylekierunkiterminy/>
<http://www.encyklopedia.interia.pl>
<http://www.slownik-online.pl/index.php>
<http://www.polityka.pl/strona-glowna/Menu01,1,15/>
<http://www.sztukakrajobrazu.pl>
http://pl.wikipedia.org/wiki/Strona_g%C5%82%C3%B3wna
<http://www.ikropka.wroclaw.pl>
<http://www.tezeusz.pl>
<http://www.racjonalista.pl>

Kubalska-Sulkiewicz, Słownik terminologiczny sztuk pięknych Warszawa: Wydaw.
Naukowe PWN, 2002
Łukowski R. (red.), Encyklopedia Popularna PWN, Warszawa 1982



Bez tytułu, 1997 r., drewno dębowe, 124 x 116 x 7cm



Bez tytułu, 1997 r., drewno dębowe, 100 x 38 x 4,5 cm



Detal; Bez tytułu, 1988 r., drewno różne, 356 x 13 x 356 cm



Bez tytułu, 2000, Lipa, 115 x 37 x 115 cm



Bez tytułu, 2000, drewno dębowe, 60 x 220 x 58 cm



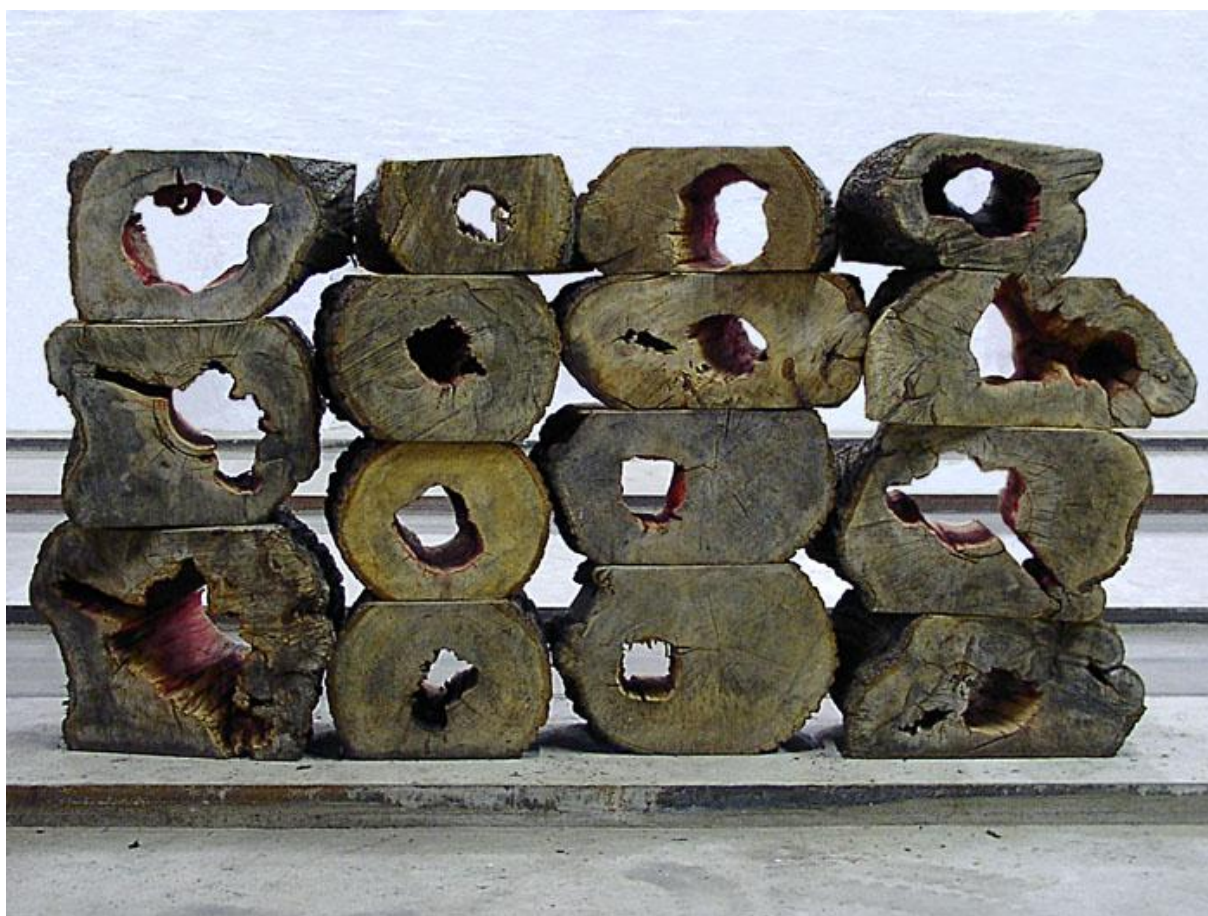
Bez tytułu, 2006, drewno brzozy, 987 x 217 x 13 cm



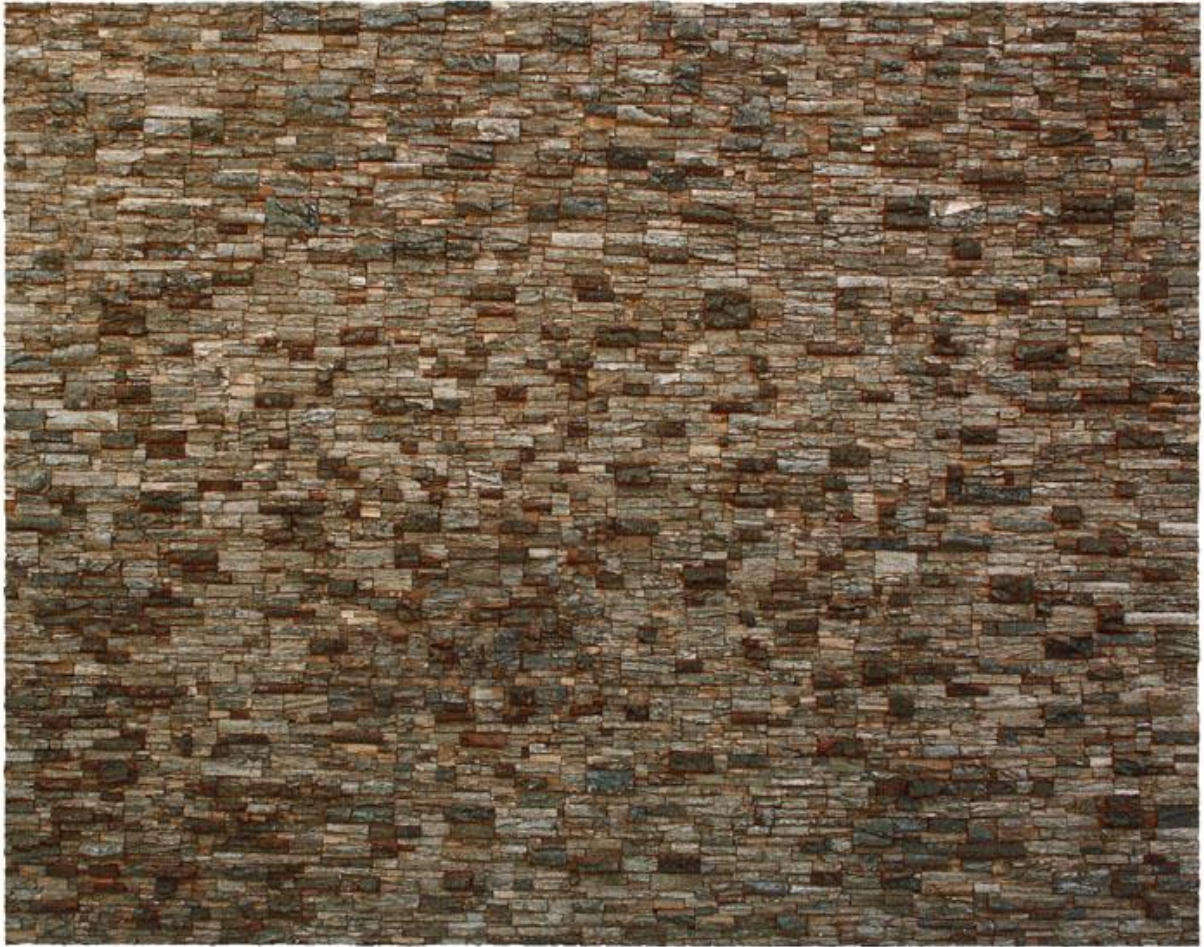
Bez tytułu, 2000, różne drewn, 356 x 13 x 356 cm



Obiekt z drewna, 2004, drewno mieszane, 55 x 33 x 25 cm



Bez tytułu, 2000, drewno kasztanowe z korą, 260 x 56 x 140 cm



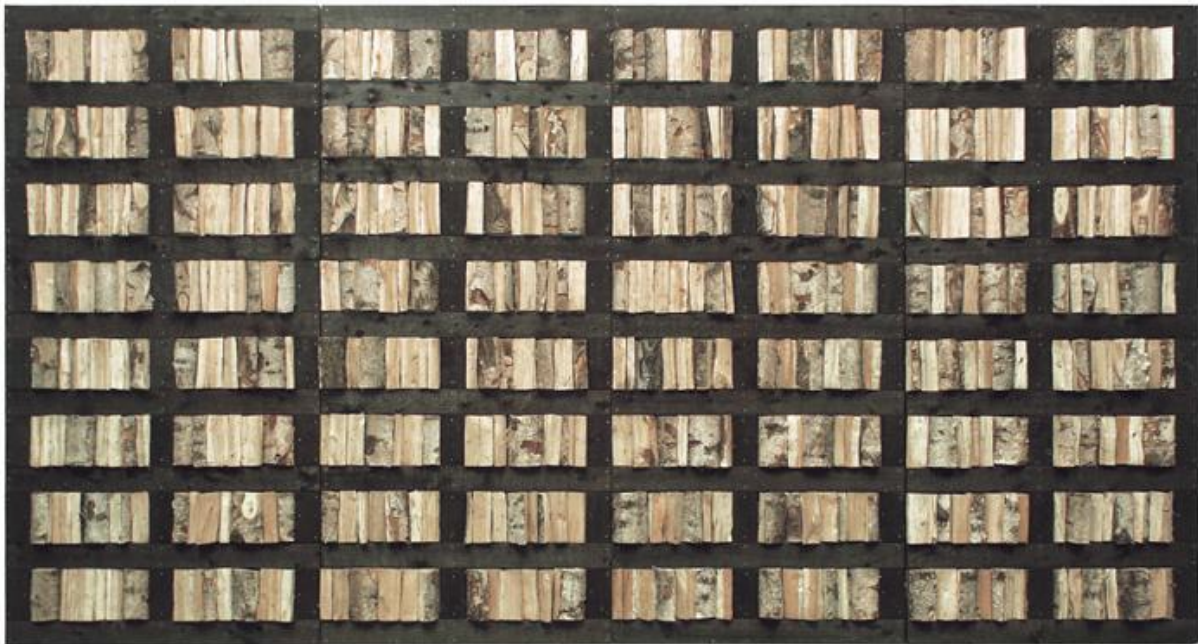
Drewniana tablica, 2003, kora, drewno, 253 x 200 x 11 cm



Drewniana tablica, 2002, różne drewno, zwęglone drewno sosnowe, gwoździe, 150 x 150 x 9 cm



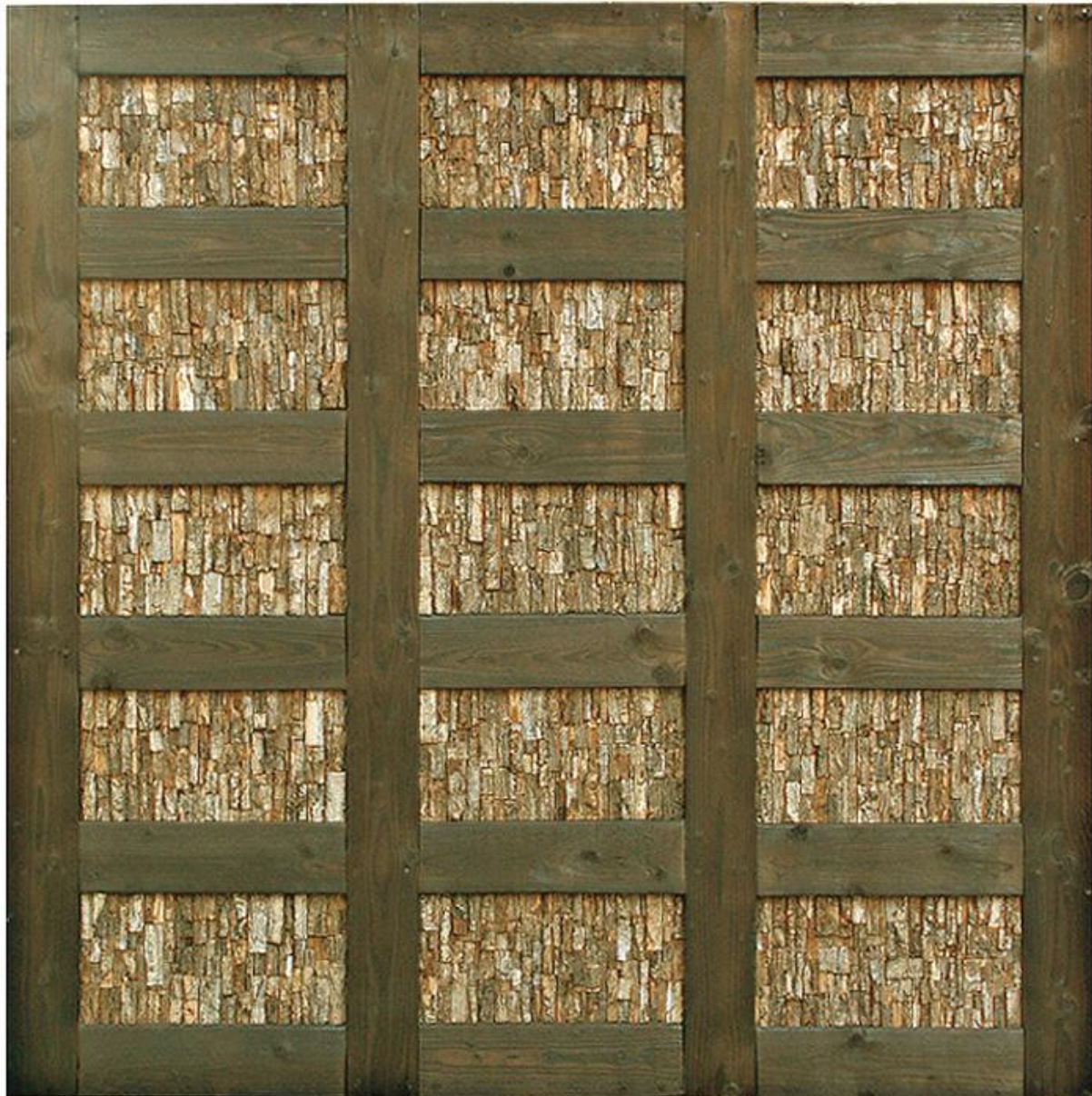
Drewniana tablica, 2004, sosna, sosna zwęglona, gwoździe, 150 x 150 x 18 cm



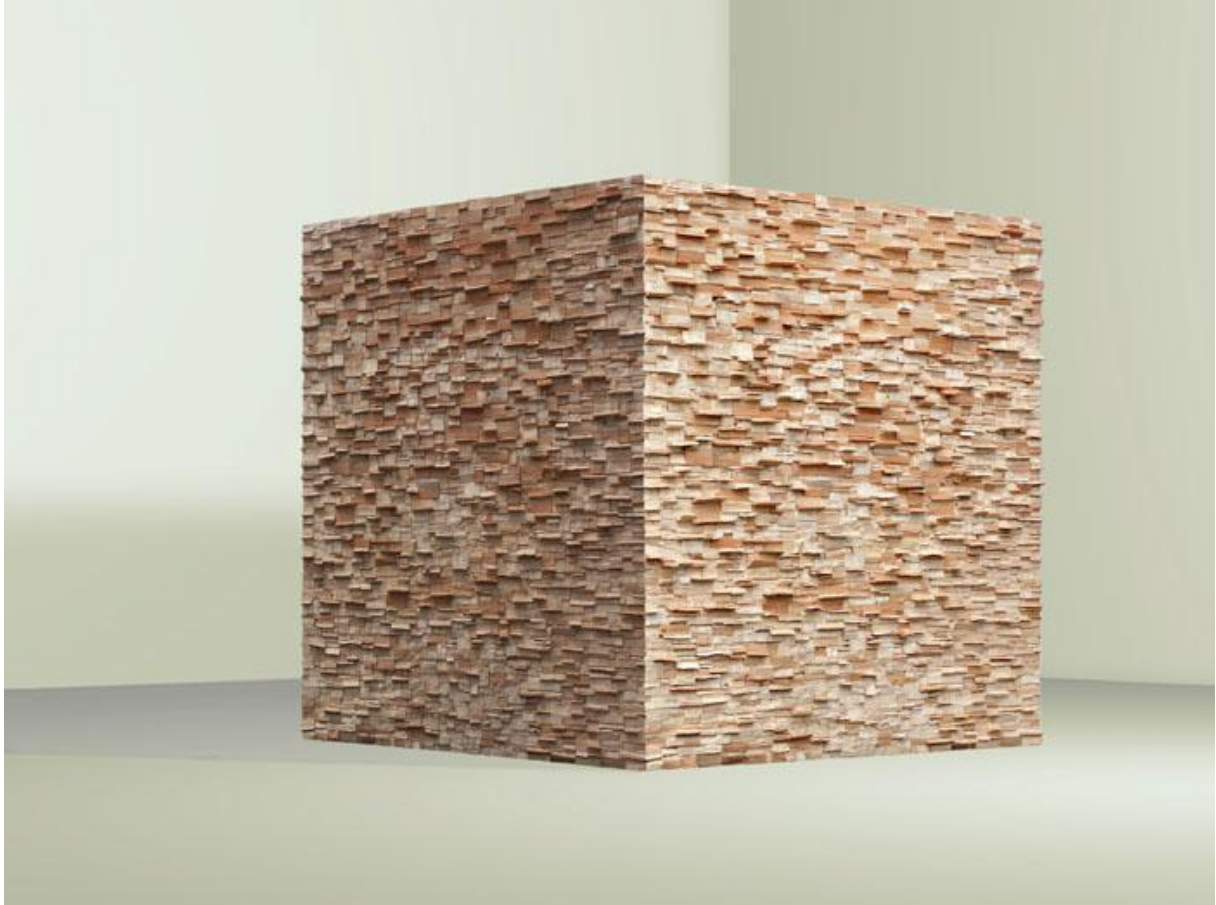
Drewniana tablica, 2001, drewno brzozone, zwęglone drewno sosnowe, gwoździe,
470 x 240 x 17 cm



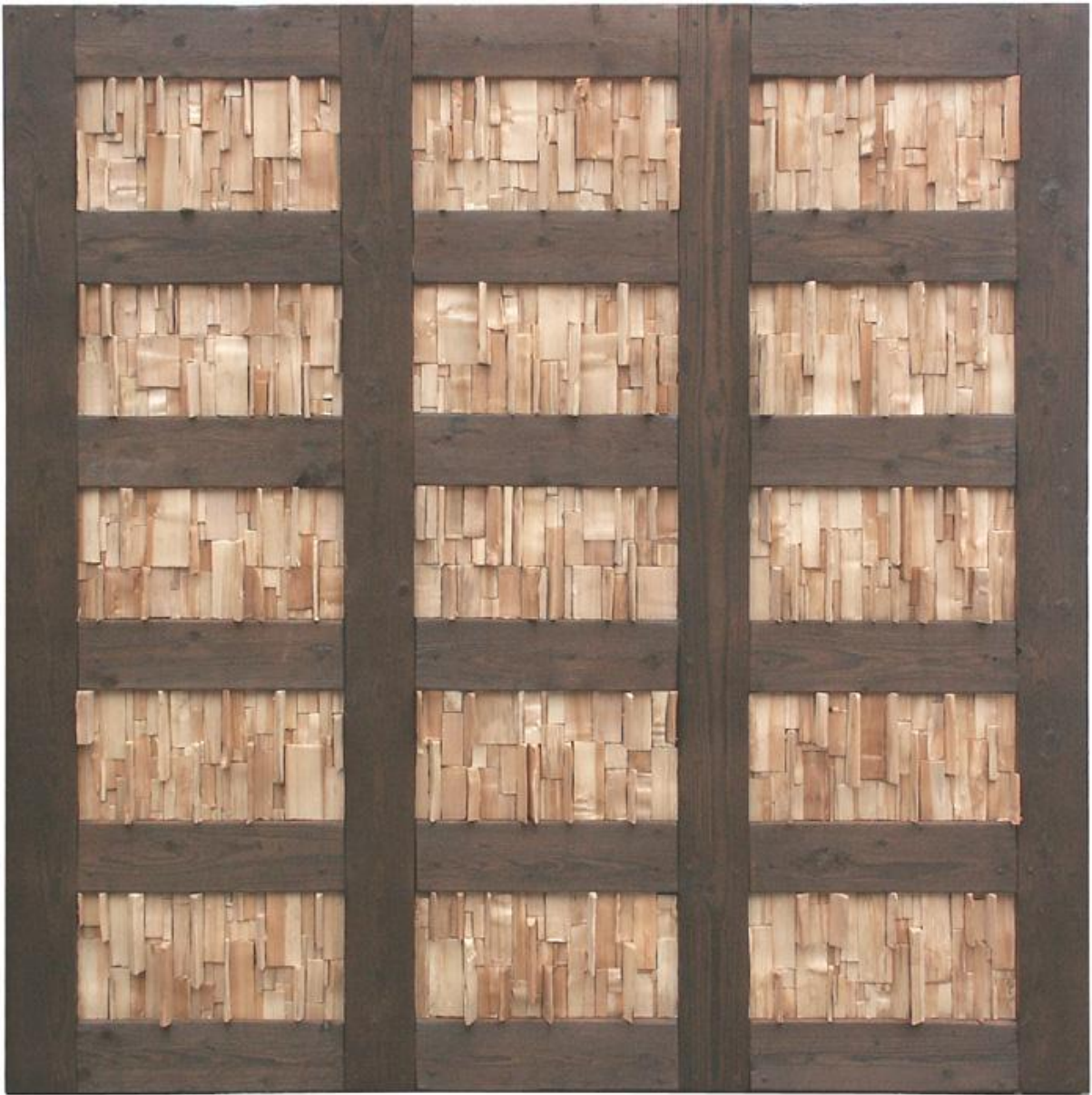
Drewniana kolumna, 2003, kora, drewno, 285 x 100 x 100 cm



Drewniana tablica, 2003, zwęglone drewno sosnowe, kora, gwoździe, 150 x 150 x 9 cm



Drewniany sześcián, 2003, rózne drewno, 230 x 230 x 230 cm



Drewniana tablica, 2003, zwęglone drewno sosnowe, różne drewno, gwoździe, 150 x 150 x 9 cm



Drewniana tablica, 2003, różne drewno, 440 x 220 x 16 cm



Drewniana tablica, 2006) – detal, drewno mieszane, 890 x 230 x 15 cm



Bez tytułu, 2006, kora drewniana, 280 x 195 x 56 cm



Bez tytułu, 2006, gałęzie, 235 x 170 x 43 cm



Orońsko, 2006) – detal, drewno brzozy, 900 x 900 x 50 cm



Bez tytułu, 1999, drewno lipowe, 241 x 299 x 26 cm



Bez tytułu, 2006, drewno mieszane, 500 x 500 x 45 cm



Orońsko, 2006, drewno brzozy, 900 x 900 x 50 cm



Bez tytułu, 2008, drewno brzozy, 820 x 820 x 12 cm



Drewniana tablica, 2008, zwęglone drewno sosnowe, trzcina, 82 x 82 x 9 cm



Pomnik ku czci Polaków deportowanych z Powstania Warszawskiego 1944 r. dla Muzeum – Miejsca Pamięci b. obozu koncentracyjnego w Neuengamme koło Hamburga, 1999