

Dr Rafael de Weryha-Wysoczański, fragmenty referatu pt. *Jan de Weryha – Refinement Revisited* otwierającego wystawę zatytułowaną *Jan de Weryha – Objekte* w hamburskiej Galerii Kunst im Licht, 1998 r.

[...] Pierwsza grupa jego prac to drewniane prostopadłościanny. 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 użyciu dłuta. Mniejsze kłocze pokryte są w pierwszej linii śladami dowodzącymi pracy siekierą. We wszystkich tych obiektach powierzchnia wydaje się być żywa, działać wielowarstwowo, żadno z miejsc na tych prostopadłościannach 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 prostopadłościannu. 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 prostopadłościann, 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. Kłocze 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 prostopadłościannu 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 prostopadłościannów 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. na powierzchni 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 (prostokątach) ważną rolę odgrywa zarówno zróżnicowanie powierzchni, jak i sama forma. I tak stoją oba te elementy, równoprawnie po przeciwnych stronach biegun, i dopiero wtedy poprzez działanie w symbiozie jednoczą swoją moc we wnętrzu dzieła. 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 prostokątnych elementów z drewna, 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 prostokątną. Maszynowo obrobiona powierzchnia tych cegieł powoduje, że powstała bryła działa neutralnie. Trójwymiarowa forma prostokątna działa teraz silnie na pomieszczenie a poprzez to na oglądającego. Na tym polega główna różnica w odniesieniu do przemysłu Weryhy. 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 odindywidualizowania, 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 uwypuklenie przechodzi przy tym w popularną dekoratywność.

Obok tego drugiego przykładu na pojawiającą się tendencję rezygnacji ze zróżnicowań 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 subtelną 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 overtonami 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 tylko poszukuje możliwości zróżnicowań poprzez szczególne środki dźwięku, lecz rozszerza je na wiele parametrów i media.

Zatem wygląda na to, że artystyczne drogi La Montego Younga i Weryhy wskazują na wiele cech wspólnych. Obaj dążą, pomimo minimalnego zasobu stosowanych środków muzycznych i 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 strategię, 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 równolegle. 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 to dotychczas czyniliśmy. Postmodernistyczny eklektyzm ostatnich kilkudziesięciu lat jest najlepszym przykładem na zastój. Proszę nie zrozumieć mnie źle, nie występuję przeciwko nowym ideom rozwoju sztuki, wprost przeciwnie. Zdobywcze modernizmu proponują nam dzisiaj wiele rozwiązań dla nowej sztuki przyszłości. Pomimo tego uważam, iż należy pozostać 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.

(Tłumaczenie z języka niemieckiego: Jan de Weryha-Wysoczański)