

Najpóźniej od czasów Bauhausu prostopadłościan stał się uosobieniem racjonalnej formy. Niezależnie od tego, czy jest to Tetra Pak, kontener czy mieszkanie, prostokątny blok można znaleźć wszędzie. Prostopadłościan był w stanie pokonać inne formy, ponieważ ma wielką zaletę: można go ustawiać w linii i układać w stosy bez utraty miejsca. Może być stosowany jako idealny moduł do tworzenia konstrukcji kratowych, co więcej, umożliwia ekonomiczne wykorzystanie przestrzeni.

W swoim cyklu drewnianych prac – drewnianych obiektów, zatytułowanym po prostu *Opus*, Jan de Weryha podejmuje ten racjonalny moment prostopadłościanu, konfrontując go jednocześnie z nieobliczalną naturą. Jawi się to w samym procesie powstawania jego rzeźb. Weryha ustawia drewniany pień i za pomocą piły łańcuchowej wcina się weń równomiernie głęboko w odstępach około czterech do pięciu centymetrów w poprzek do kierunku pierwotnego wzrastania drzewa. Następnie usuwa powstałe nacięcia, jedno po drugim za pomocą dłuta o owalnym kształcie, wbijając je wzdłuż warstwy słojów, do momentu, gdy drewno pozostanie rozłupane w swej całej szerokości. W ten sposób tworzy się prostokątna powierzchnia, stająca się wypukłym reliefem, dzięki wklęsłym śladom do pracy użytego dłuta, proces ten powtarzany jest czterokrotnie, aż do uzyskania formy prostopadłościanu. Weryha podczas pracy dbając o to, by możliwie jak najmniej materiału usunąć, pracuje w taki sposób, by w rezultacie cztery krawędzie drewnianego prostopadłościanu, biegnące równolegle do kierunku wzrastania drzewa, wyznaczyły mu zamierzoną wcześniej strefę krawędzi drewnianego pnia.

Dla stolarza, takie podejście artysty nie wydaje się być zbyt eleganckie. Chcąc uzyskać jak najbardziej gładką powierzchnię, tradycyjnie belki uderzane są siekierą, która w przeciwieństwie do piły nigdy nie przecina włókien drewna, gdyż jest narzędziem przeznaczonym do rozłupywania i zawsze wcina się wzdłuż włókien drewna. W takim procesie drewno rozłupywane jest warstwa po warstwie, przez całą jego długość. Takim mimetycznemu procesowi, w którym przetwarzanie przebiega zgodnie z naturalnym przebiegiem włókien, proces taki przeciwny jest zasadzie produkcji przemysłowej w tartaku, w której to wydobywa się z drewna kształt dokładnie podług wcześniej określonych wymiarów i wielkości, niezależnie od materiału.

Za pomocą narzędzi do cięcia i łupania Weryha uzyskuje w procesie pracy nakładające się na siebie ślady skalkulowanej techniki na ślady mimetycznej pracy z drewnianym kłosem. Piła łańcuchowa wycina w drewnie linię prostą, której przebieg jest z góry określony. Liniatura, która przebiega przez blok, wydaje się być ustawieniem racjonalnym. Z drugiej strony kształt nacięć utworzonych za pomocą owalnego kształtu dłuta jest tylko w przybliżeniu przewidywalny, a ponieważ metal przecina drewno jedynie wzdłuż włókien, to ostatecznie na wygląd wcięcia wpływa jedynie sama struktura drewna.

To zgodne dobranie naturalnych ustawień i racjonalnego projektowania determinuje kształt samej formy. Cel wykreowania prostopadłościanu z drewnianego krągłego pnia określony jest od samego początku. Proporcje wynikają jednak z kształtu i wielkości samego przekroju takiego pnia, co uwiadamia się natychmiast po wykonaniu pierwszego cięcia. Każdy z boków rzeźby przebiegający równolegle do kierunku naturalnego wzrostu drzewa rozciąga się na powierzchnię pnia i dwóch jej krawędziach. Poprzez stosowanie prostych form, zwracających uwagę na efekty przestrzeni, Minimal Art wykazał, że rzeźba niekoniecznie musi być rozumiana jako forma pozytywu. Równie dobrze można ją postrzegać jako ciało geometryczne o pewnej objętości, które wypełnia kształt negatywu. W tym przypadku rzeźba nie stoi po prostu w pomieszczeniu, które służy jej jako pojemnik. Przestrzeń ta staje się raczej rzeźbą samą w sobie, jakoby spełniała funkcję formy dopełniającej. Ta widoczna rzeźba funkcjonuje jedynie jako element zastępczy. Fakt ten wyjaśnia nam, dlaczego standardowe moduły, takie jak te używane przez Carla Andre, są ze sobą wymienne.

I właśnie takiej możliwości nie odnajdujemy w twórczości Weryhy. Jego prostopadłościany, jako zredukowane formy, działają podobnie ekspansywnie jak rzeźby Minimal Artu. Jednakże poprzez zróżnicowaną powierzchnię, która sugeruje, że format prostopadłościanu wynika z kształtu pnia, format i wymiary tegoż obiektu są rozumiane jak właściwości indywidualne. Tak naprawdę to abstrakcyjna geometryczna forma pierwotna, którą prostopadłościan wpisuje w przestrzeń i która może być również wypełniona przez inne obiekty, zostaje skonkretyzowana w danej rzeźbie, pozostając jej specyficzną cechą. Ponieważ wielkość i proporcje prostopadłościanu nie są już wynikiem arbitralnego pozycjonowania, ale wracają do naturalnej specyfikacji formy głównej, nie znajdujemy więc normy, która w ogóle umożliwiałaby jakąkolwiek wymiennność.

Wolnostojący blok, taki jak *Opus 32*, na pierwszy rzut oka wygląda jak minimalistyczna rzeźba, jako geometryczny twór, który zajmuje sobą określoną objętość przestrzeni. W przeciwieństwie do Minimal Art na powierzchni rzeźby uwidocznione są jednak wyraźne ślady obróbki, które ją indywidualizują. Fakt ten zwraca uwagę na sam proces powstawania. Po bliższym przyjrzeniu się staje się jasne, że kształt prostopadłościanu jest zgodny z kształtem przekroju krągłego pnia. Ponieważ każdy pień ma inny kształt, to prostopadłościan nie może mieć funkcji zastępczej. W przeciwieństwie do arbitralnie ustalonego standardu przestrzennego, który może być reprezentowany przez dowolny obiekt o odpowiednich wymiarach, wymiary tej rzeźby, które pozwalają na przesłanie wstecz organicznego wzrostu, wydają się być wypełnione już przez ten sam drewniany twór. Tam, gdzie wymienny przedmiot Minimal Art swoimi powierzchniami wyznacza granicę, do której sięga rzeźba zdefiniowana przez otaczającą przestrzeń, to w pracach Weryhy właściwa rzeźba dopiero się zaczyna. I tutaj publiczna, dostępna przestrzeń nas otaczająca schodzi na plan dalszy w stosunku do prywatnej, niedostępnej

przestrzeni wewnętrznej.

Po tym, jak de Weryha zdołał zindywidualizować anonimową i wymienną formę, jako ciało geometryczne, wyprowadzając ją z naturalnej specyfikacji, dochodzi do swobodnego współdziału artysty z naturą. We wszystkich bowiem pracach, które składają się z kilku prostopadłościanów, Weryha przyjmuje pewien porządek, podłóg którego może z własnej woli umieszczać poszczególne obiekty w pomieszczeniu. W rezultacie, impuls jego działania przesuwają się z intelektu na intuicję. Po pierwsze, wykreowanie prostopadłościanów polega na spełnieniu narzuconej przez siebie racjonalnej specyfikacji. Moment nieracjonalny wchodzi w formę poprzez naturę. Artysta przejmuje następnie tę część, określając rozmieszczenie poszczególnych rzeźb na tle racjonalnego porządku. Jest to szczególnie widoczne w pracy *Opus 76*: dwanaście pionowych prostopadłościanów o różnych wymiarach rozmieszczonych jest na prostokątnej powierzchni w trzech rzędach po cztery elementy, każdy w regularnych odstępach. Powstała struktura kratowa tworzy połączenie między prostopadłościanami. To właśnie wspólny układ odniesienia sprawia, że różnica między obiektami jest widoczna. I właśnie przez tę różnicę w grę wchodzi intuicja artystyczna. Dzieje się tak, ponieważ nie ma z góry określonej reguły rozkładu poszczególnych obiektów. Artysta raczej ustala ad hoc, zgodnie ze swoją wrażliwością estetyczną, jak poszczególne drewniane bloki mają ze sobą korespondować. Oznacza to, że to, co przez artystów Minimal Art zostało całkowicie odrzucone jako kryterium projektowe, znów zyskuje na znaczeniu; stosunek części do siebie. Ponieważ elementy użyte w Minimal Art są wymiennymi modułami, które łączą się w z góry ustaloną siatkę, nie może być między nimi równowagi. Z drugiej strony Weryha wykorzystuje świadomie indywidualność poszczególnych drewnianych bloków, aby na nowo utwierdzać się w przekonaniu, że jest artystą-podmiotem w przeciwieństwie do racjonalnego porządku.

W wielu innych pracach raster zastępowany jest przez architekturę jako neutralny system odniesienia. Na przykład w przypadku *Opus 72* Weryha umieścił cztery belki o mniej więcej tej samej wysokości, ale znacznie różniących się długościach krawędzi i ułożonych na podłodze w taki sposób, że jeden koniec każdej z belek spoczywa na ścianie. Podłoga i ściana służą jako neutralne poziomy, z których każda z nich przenosi drewniane prostopadłościany na wspólną dla nich powierzchnię płaszczyzny. Dopiero wtedy różnice między poszczególnymi drewnianymi belkami stają się być widoczne. Za pomocą ściany Weryha demonstruje różnice w długościach tychże belek. Dzięki temu pozioma powierzchnia całej konstelacji może zostać bez trudu rozłożona na powierzchnię poszczególnych elementów. Przez to możliwe jest ograniczenie ich różnic wysokości do minimum. Zwłaszcza minimalna różnica wynosząca od jednego do dwóch centymetrów podkreśla indywidualność belek, zachęcając widza do zwrócenia uwagi na subtelne różnice w fakturze powierzchni różnych gatunków drewna. Instrumentalizując w ten sposób poziomy utworzone przez ścianę i podłogę dla podkreślenia dzieła, przestrzeń nabiera funkcji służebnej. W ten sposób odwraca się relacja pomiędzy przestrzenią a interwencją rzeźbiarską. Podczas gdy minimalistyczna rzeźba miała na celu przede wszystkim podkreślenie cech przestrzeni, to w tym wypadku przestrzeń jest wykorzystywana do podkreślenia osobliwości rzeźby. Również w tym dziele artysta pojawia się ponownie jako aktor, ponieważ układ belek jest wynikiem jego estetycznej kreacji.

Innym sposobem na układanie drewnianych elementów jest wykorzystanie ich do wypełnienia otworu w ścianie. W *Opus 59* Weryha bawi się takim właśnie wariantem, a jednocześnie prowadzi możliwość optymalnego wykorzystania przestrzeni tkwiącej w formie prostopadłościanu ad absurdum, gdyż jedenaście kawałków drewna tylko z grubszą wypełnia prześwit w ścianie. Pęknięcia otwierają się w różnych miejscach. Ze względu na różne formaty nie ma możliwości ułożenia prostopadłościanów w taki sposób, aby nie pozostało wiele miejsca. Ale właśnie to sprawia, że są one tak przekonujące, z ekonomicznego punktu widzenia, jako moduły do pakowania i w celach transportu czy też w budownictwie.

Chociaż struktura pracy tego nie wymaga, niektóre elementy ułożone są poziomo. W rezultacie ciężar prostopadłościanów spoczywa na dłuższych bokach, a boki reliefu są zakryte bardziej niż byłoby to konieczne. Świadczy to o tym, że Weryha traktuje powierzchnie drewnianych klocków jednakowo, pomimo różnych wysiłków związanych z obróbką. Tym samym świadomie rozczarowuje w ten sposób oczekiwania widza, który przyzwyczajony jest do przedkładania przetworzonych stron rzeźby nad rzekomo nieprzetworzoną powierzchnię. Staje się tutaj jasne, że pochopte stwierdzenie, iż procesy decyzyjne w sztuce przejawiają się w ustrukturyzowanej powierzchni, jest mylące. Jak wykazano, przebieg powierzchni bocznych jest w dużej mierze zgodny z naturalnymi specyfikacjami, a rzeźba powierzchniowych struktur jest nieunikniona w wybranym procesie. Natomiast o długości elementów decyduje wyłącznie artysta. O miejscach, w których używa piły łańcuchowej do przecinania pnia drzewa decyduje sam według własnego uznania. Pod tym względem powierzchnie stoisk wyznaczają rzeczywistą oprawę artystyczną, ponieważ ich odległość od siebie staje się być dowolna.

Od dotychczas omawianych prac wyraźnie wyróżniają się dwie prace podłogowe, w których powierzchnia posadzki pokryta jest kawałkami drewna, powstałymi w trakcie produkcji ciosów. *Opus 68* wypełnia prostokątną powierzchnię pomieszczenia z trzech stron przystającą do krawędzi ścian, pozostawiając tylko jedną stronę wolną, tę z której oglądać można dzieło. Poszczególne kawałki drewna stoją i leżą na powierzchni o formie prostokąta, która tworzy zewnętrzną strukturalną powierzchnię posadzki. Format drobnych kawałków wynika z równoległych cięć wykonanych piłą i z przekroju wzrastania drewna skierowanego poprzecznie do nich. Ponieważ głębokość nacięć różni się nieznacznie, a wysokość, na której umieszcza się dłuto, jest każdorazowo inna, fragmenty odlupywanych kawałków drewna od pnia mają różne rozmiary. Różnią się też znacząco od siebie wyglądem, odlupywane i rozłupywane w procesie ręcznym są nierównomierne, a

ponadto rozłupane powierzchnie uzależnione są od procesu wzrastania drewna. W akumulacji masy powstały obszar wydaje się więc być wyraźnie ożywionym w porównaniu do płaskiej powierzchni posadzki. Wygląda to tak, jakby kształty ich wyrastały z podłogi.

Druga praca, leżąca na podłodze *Opus 79*, składa się z takich samych kawałków drewna ułożonych w prostokąt. Tym razem jednak, w przeciwieństwie do *Opus 68*, fragmenty nie są ułożone w pozycji stojącej, lecz leżącej na boku. W tym przypadku nie jest istotna głębokość cięcia, ale odległość między cięciami. Ponieważ to także jest zróżnicowane – to i kawałki drewna mają różne szerokości. W rezultacie prostokątna powierzchnia składa się z fragmentów niezliczonych płaszczyzn, przesuniętych względem siebie. Również w tych dwóch pracach Weryha porusza się w geometrycznej formie i kontrastuje ją z nieregularną wewnętrzną strukturą powierzchni. W ten sposób dokumentuje proces odnajdywania formy w prostopadłościanach w jej swoistym podsumowaniu. Okazuje się, że stały proces powstawania prowadzi do indywidualnych rezultatów ze względu na naturalne różnice w materiale i ze względu na kunszt wykonania. Współudział natury i artysty polega nie tylko na określaniu formacji, ale także na tworzeniu chaosu. Forma i informe to tylko dwie strony tego samego medalu. Ponieważ artysta, używając dłuta o owalnym kształcie, skupia się głównie na wydobywaniu z pnia drzewa geometrycznej formy, to powstająca rzeźba jest bardziej ujednolicona niż kawałki drewna, które przy jej powstawaniu odpadają. Rezygnacja z piły przy obróbce materiału prowadzi w tym wypadku do paradoksalnego rezultatu. Nieład w odpadach drzewnych zwiększa się, tym bardziej, im wyraźniej artysta realizuje racjonalny porządek w samej rzeźbie. Ale nawet pod tym względem decyzja nie jest jednostronna na korzyść porządku geometrycznego. Weryha raczej stara się podtrzymywać napięcie pomiędzy kulturą a naturą, wprowadzając na nowo amorficzne fragmenty drewnianego pnia do kontekstu sztuki, jako budulca figury geometrycznej. Artysta i natura. Historia pewnego uzależnienia.

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