

Dorota Grubba-Thiede

Jan de Weryha-Wysoczański:

Verlagerungen – Temporäre Strukturen – Topografien – Mantras

„[...] der Geigenbauer, der die akustischen Werte des Klangs eines Instruments vorwegnehmen muss, erkennt die charakteristischen Klangeigenschaften diverser Holzgattungen und kombiniert sie gekonnt – es ist ein unausgesprochenes Wissen oder eine Art der Vorstellungskraft, die von Meisterhaftigkeit zeugen“.1 Mariusz Knorowski

Die Wahrheit ist ein instabiler Wert, hat weder Grenzen von Raum und Zeit noch physische Grenzen, hängt mit vorhersehbaren Empfindungen nicht zusammen: Diese Reflexion scheint bis zu einem gewissen Grad das herausragende, international anerkannte Werk von Jan de Weryha-Wysoczański zu implizieren. Der Künstler ist eine Persönlichkeit der zeitgenössischen Bildhauerei, er bringt eine eigene unverkennbare Poetik und autonome Sprache, die sich in Gruppen- und Einzelausstellungen sowie in der Realisierung von Projekten im öffentlichen Raum autonom artikulieren, in sie ein. Es entsteht der Eindruck, dass er jedes Mal mit den vorgefundenen Parametern in Dialog tritt, wenn er mantrische, meditative, systemische, strukturelle, aber auch „interventionistische“ Installationen baut, die quasi von einem dramatischen Element geprägt sind. Die Fragilität mancher Gestaltungsformen flößt Respekt ein, fordert zum Stehenbleiben, Lauschen, geradezu zum Wachen auf. Ein Teil der raffinierten Konstruktionen erinnert an uralte Proto-Architektur (oder an den Spatialismus von Lucio Fontana, in dem er eine engere Verbindung der Kunst mit ihrer Umgebung, die Durchbrechung der Grenzen „zwischen dem von einem Kunstwerk besetzten Ort und der äußeren Wirklichkeit“)2 postulierte. Die Struktur der Jahresringe von Baumstämmen, die in einem Türrahmen platziert werden, wirkt wie eine Sperre, eine Blockade in einem Happening, wie eine experimentelle synästhetische Komposition, die ein plastisches Äquivalent der Partitur improvisierter Musik, der Choreografie oder der intermedialen Performances hervorbringen kann.³

Jan de Weryha-Wysoczański arbeitet gründlich die Raumkonzepte durch und entwickelt sie, indem er Environments kreiert, die wie eigentümliche Biotope anmuten, begeistern, Wärme ausstrahlen und wie echtes Holz duften, als ob der Künstler an den Akt der Errichtung vielgestaltiger Nester durch migrierende Vögel erinnern wollte, wobei er etwas vom Instinkt, unterstützende Wärmestrahlung zu erzeugen, Urgewalten der Erde, Luft, zugleich symbolische Formen in Bezug auf Feuer und Wasser in seinem Selbst findet. Der Künstler sagte: „In meiner Arbeit ist [...] allein die Tatsache der fortdauernden Suche wichtig. [...] bei jeder neuen Auseinandersetzung mit einem neuen Raum ist das eine Art ständiger Wanderung [...]. [...] es geht in diesem Fall um meine aufrichtigen Versuche, die Geheimnisse der Natur zu

1 Mariusz Knorowski im Gespräch mit Jan de Weryha-Wysoczański, in: *Jan de Weryha-Wysoczański. Offenbarungen in Holz*, Ausstellungskatalog, Kuratoren: Leszek Golec, Jan Stanisław Wojciechowski, Red. Halina Gajewska, Koordination: Jarosław Pajek, deutsche Über. Urszula Usakowska-Wolff, Centrum Rzeźby Polskiej w Orlisku [Polnisches Skulpturenzentrum Orlisku] 2006, S. 3-10. Vgl. Leszek Golec: Autor des Ausstellungsfilms: <https://youtu.be/usu3-r8WiJE>.

2 Marcin Giżycki, *Słownik kierunków, ruchów i kluczowych pojęć sztuki drugiej połowy XX wieku*, Gdańsk 2002, S. 148.

3 Erinnert sei hier an die Ausstellung *Tabularium: Jan de Weryha-Wysoczański* in der Städtischen Galerie Gdańsk 2009, begleitet von einer expressiven Performance von Krzysztof Leon Dziemaskiewicz; Texte im Katalog: Iwona Bigos, Katarzyna Rogacka-Michels, Grażyna Tomaszewska; Über. Agnieszka Gregorczuk, Katarzyna Rogacka-Michels, GGM 2009.

definieren“⁴.

Die in den Kompositionen präsente, nicht evidente Schönheit vermittelt den Eindruck, als ob sie sich mit der Nostalgie mischte; berührend ist auch ihre offensichtliche Aleatorizität, der Laborcharakter, die Experimentierfreudigkeit, die Interdisziplinarität. In seinen Raumarbeiten scheint das subtile Echo der pulsierenden, präzedenzlos konsequenter Gemälde oder Zeichnungen von Georges Seurat zu hallen. Diese Meisterwerke des Neoimpressionismus changieren und verstößen gegen die konventionellen Rahmen der Kunst. An der Stelle der nebligen Graftstriche oder der pointillistischen vielfarbigten Punkte von Seurat, die in den Augen der Betrachter vibrieren, haben wir Morpheme diverser Baumarten oder Felsen, Zweige, getrocknete Blumenbündel. Manche wirken ein wenig wie Symbole von Heilkräutern, wie Echos mittelalterlicher Gärten in den Viridarien der Klöster. Es empfiehlt sich, die essentiellen (anamorphen, floral-körperlichen, durch die Aspekte des Unheimlichen unmittelbar auf das Nervensystem wirkenden) Zeichnungen zu erwähnen, die Weryha-Wysoczański seit den 1970er Jahren fertigt und an deren Strahlkraft in diesem Jahr Jan Wiktor Sienkiewicz im Rahmen der von ihm kuratierten, hochgeschätzten Ausstellung unter dem Titel *Directions – Poland*, ein Teil des internationalen Projekts „NordArt 2025“⁵, erinnerte.

Die Installationen von Weryha-Wysoczański ziehen das Publikum in den Bann dank ihrer Leichtigkeit, der Verbindungen mit der Luft, der erkennbaren Dialoge mit der Gravitation und dem Gesetz der Schwerkraft, der Tektonik, der Antiform [laut der Idee von Robert Morris, die mit dem gängigen Geschmack brach] oder der Anarchitektur, der Affinität zur Arte Povera und zu den verwandten Ideen von Jerzy Grotowski über den Laborcharakter der Kunst. Jan de Weryha-Wysoczańskis Realisierungen beeindrucken auch durch das Wissen um den enormen Arbeitsaufwand, den der Künstler braucht, um seinem Werk einen derart potenzierten Ausdruck zu verleihen.

2006 schrieb ich u.a.: „In seinen horizontalen Anordnungen überträgt Weryha-Wysoczański die Entropie der Land Art und das Konkrete der Minimal Art in die Gegenwart: den phänomenologischen Geist der ephemeren Aktionen von Richard Long, Robert Smithson und anderen Denkern – Wanderern des vorigen Jahrhunderts. Andererseits bezieht er sich auf die ältesten Traditionen der Weltkulturen: Das Schütten der Mandalas oder das Abstecken der Kontemplationszonen in den Klöstern. [...] [er enthüllt] in den Querschnitten der Jahresringe natürliche Bilder der Visualisten. [...] abwechselnd fügt er die Elemente zusammen oder zerlegt sie, er verleiht Vitalität den toten, vom Wind gebrochenen Bäumen oder solchen, die gefällt werden sollen [...]. Junge Bäume duften wunderschön, [...] sie regen zum Nachdenken darüber an, was für eine wichtige Rolle sie im geschlossenen Komplex der ökologischen Uhr spielen – und dass ihr Verschwinden das Ende aller Wesen bedeutet“⁶.

„Täler des Unheimlichen“

„Die moderne Physik setzte sich sogar mit der Stabilität von Atomen und Elementarteilchen auseinander. Von einem gewissen Standpunkt aus sind sie ganz einfach Feldzustände. [...] Und doch ist das für uns im Kontext des Alltags unwahrscheinlich. Die Tatsache, dass ein Stein zu 99,99999 Prozent aus nichts besteht, widerspricht gänzlich der Intuition, vor allem dann, wenn der Fuß zufällig auf einen Stein trifft und sich dabei verletzt“⁷. Wolfgang Welsch.

In strukturellen ortsspezifischen Arbeiten oder solchen in situ, die horizontal sind und aus vielen Elementen bestehen, weicht Jan de Weryha-Wysoczański oft architektonische Ecken auf, z.B. mit raffinierten Baumrinde-Gruppierungen,

4 Jan de Weryha-Wysoczański im Gespräch mit M. Knorowski, 2006, op.cit., S. 10.

5 Präsentiert wurden Zeichnungen aus dem Jahr 1984, vgl. Jan Wiktor Sienkiewicz, *Directions – Poland. Special Project at NordArt 2025*, Kunstwerk Carlshütte, Büdelsdorf 2025, S. 113.

6 Dorota Grubba, *Gdy postawa staje się formą* [When an Approach Becomes a Form. Jan de Weryha Wysoczański], Über. Małgorzata Korolko-Zipper, in: „Exit“ 2006/2(66), S. 4112-4115, der Titel des Artikels knüpfte an die Ausstellung „When Attitudes Become Form“ [...] von Harald Szeemann in der Kunsthalle Bern, 1969, an.

7 Wolfgang Welsch, *Przestrzeń dla ludzi?*, in: *Co to jest architektura*, Red. Adam Budak, Kraków 2002, S. 165.

die, organisch angeordnet, fast wie Äquivalente der Weiblichkeit oder wie mit Tinte aufgetragene Felsmotive auf alten chinesischen Drucken anmuten. Die enviromentalen Projekte dieses Künstlers, die manchmal einen partizipativen Charakter haben (und z.B. direkt auf Waldfächlen unter Verwendung einer riesigen Sammlung der Zapfen von Tannenbäumen realisiert werden, wobei das Publikum eingeladen ist, bei der Gestaltung der Muster Hand anzulegen) scheinen auf die Gärten der Gelehrten in China zu verweisen, die allmählich seit dem zweiten Jahrtausend v. Chr. eine besondere Bedeutung erlangten und die im Wesentlichen in einem einheitlichen Stil, und zwar als „Berge und Wasser“, gestaltet wurden mit dem Ziel, „die Atmosphäre des Wanderns wiederzugeben [...]. Entworfen von hervorragenden Malern, knüpften sie an die Stilistik der Tuschmalerei an“⁸.

In den Werken des Bildhauers ist auch ein subtiles Echo der Zen-Gärten und einiger Aspekte der japanischen Kultur zu vernehmen, darunter des Wohnraums, der, offen für Transformationen, „ewig unfertig“ bleibt. Die direkten Beziehungen zur Natur, so wesentlich für ihn, gehören zur Essenz der Zen-Praxis und der Zen-Kunst, in denen „der Mensch in der Ganzheit der Welt kein herausgehobenes Wesen ist [...]. Sowohl die Malerei als auch die Poesie in Japan beschwören oft Objekte, denen im öffentlichen Bewusstsein die Schönheit aberkannt wird: Zu den gern dargestellten Kreaturen gehören Frösche oder Stechmücken, beliebte Landschaftselemente sind ein vom Wind gebogener Baum, ein leeres Winterfeld, eine zerfallende Hütte, verloren in den Bergen. Die Aufgabe des Künstlers ist es, die Dinge so zu zeigen, wie sie im Wesen an sich sind, also in ihrer Soheit, ohne sie zu verändern oder zu verbessern“⁹.

Jan de Weryha-Wysoczański's Kunst wird getragen von der in allen seinen Werken gegenwärtigen, nicht wörtlichen Kinetik; Makro- und Mikroelemente befinden sich im Verhältnis zueinander an der Schwelle des expressiven „Gerangels um den Raum“ und der Erwägung, sich dem Diktat der unbeugsamen Kompositionen zu unterwerfen. Insbesondere in den geheimnisvollen „einsamen“ Formen werden Zusammenhänge mit den Archetypen und Ursymbolen spürbar: mit dem Axis-Mundi-Motiv (Mittelpunkt der Welt), mit dem Fluss, Fenster, Tor etc. Der Künstler führt z.B. enigmatische Formen aus Tausenden von Zweigen ein, die Assoziationen sowohl mit einem Zelt als auch mit einer in der Sonne vibrierenden Gestalt, einem Bergsymbol oder mit Shakespeare-Motiven evozieren, die von A. Kurosawa auf eine außerordentliche Art und Weise filmisch umgesetzt wurden.

Die im Titel dieses Abschnitts enthaltene Metapher *Täler des Unheimlichen* ist ein von Ernst Jentsch, dem Schöpfer der Theorie des Unheimlichen, geprägter Begriff. Er betonte u.a., dass der Effekt des Unheimlichen durch die Darstellung unbelebter Objekte in literarischen oder phantastischen Kontexten ausgelöst werden kann [...]. Die Phantasie, die ja stets ein Dichter ist, vermag aus den harmlosesten und gleichgültigsten Erscheinungen zuweilen die detailliertesten Schreckbilder hervorzuzaubern [...]“¹⁰.

Jan Wiktor Sienkiewicz, ein anerkannter Kunsthistoriker und verdienstvoller Erforscher der im Exil entstehenden polnischen Kunst, besuchte mehrmals das Atelier von Jan de Weryha-Wysoczański, das sich im ehemaligen Speicher des Museums Schloss Hamburg-Bergedorf befindet. In Hamburg lebt Jan de Weryha-Wysoczański samt Familie: seiner Frau Maryla Danuta geb. Fiedorowicz (Humanistin) und seinem Sohn Rafael Hugo de Weryha-Wysoczański (heute Doktor der Philosophie, Schriftsteller, Gartenhistoriker usw.) seit 1981. Der Künstler schuf etliche einzigartige Monuments im öffentlichen Raum, die seine persönliche, unverwechselbare Handschrift tragen, zum Innehalten und zur Kontemplation anregen. Er erhielt auch zahlreiche bedeutende Preise, darunter den Prix du Jury des Frühlingssalons '98 in Luxemburg, gestiftet vom dortigen Kulturminister. Sein angeborenes Talent perfektionierte Weryha-Wysoczański an der Akademie der Schönen Künste in Gdańsk (Danzig), wo er u.a. in den Klassen der

8 Anna Iwona Wójcik, *Ogrody chińskie*, in: *Wschód. Ogrody zwierciadła kultury*, Red. Leszek Sosnowski, Anna Iwona Wójcik, Universitas, Kraków 2004, S. 64.

9 Beata Romanowicz, *Ogrody zen*, in: *Wschód..*, op. cit., S. 155.

10 Ernst Jentsch, *Zur Psychologie des Unheimlichen*, Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift 1906, 8.22, S. 195-198, und 8.23, S. 203-205, vgl. Ernst Jentsch, *O psychologii niesamowitego* (1906), Über. Agata Żukrowska, Kons. Emiliano Ranocchi, in: *Niesamowitość*, Autoportret. Pismo o dobrej przestrzeni 2014 4(47).

Professoren Alfred Wiśniewski und Adam Smolana ausgebildet wurde und 1976 sein Diplom erhielt, während er parallel zum Studium an der zweiten Phase des Wiederaufbaus der Danziger Altstadt mitwirkte.

Weryha-Wysoczański's ozeanische, imposante, völlig abstrakte Formensprache entwickelte sich aus dem Bedürfnis heraus, nach frischer Luft zu schnappen und den herausragenden, aber figurativen Skulpturen seiner Hochschullehrer etwas Eigenständiges entgegenzusetzen. Jerzy Malinowski betonte: „Die Skulptur [...]. Von den Büsten, Grabkompositionen und Denkmälern hat sie eine Evolution zur autonomen Skulptur durchlaufen, um sich im 20. Jahrhundert – in Zeiten der Avantgarde – vom Zwang der Abbildung zu befreien, den sie umgebenden Raum zu erobern und traditionelle Techniken zu verwerfen zugunsten neuer, nicht konventioneller [...]“¹¹.

Unter dem Eindruck des skulpturalen Werks, darunter der überwältigenden Inszenierung in der Hamburger Dauerausstellung „Sammlung de Weryha“, schrieb Jan Wiktor Sienkiewicz, dass sie spektakulär sei und deshalb in der Fachliteratur Resonanz finde. Er rückte die strukturellen Konzepte der offenen, im öffentlichen Raum platzierten Erinnerungsdenkämler ins Blickfeld. Dazu gehört Weryhas 1999 realisiertes Mahnmal in der KZ-Gedenkstätte Neuengamme, gewidmet Polen und Polinnen, die nach der Niederschlagung des Warschauer Aufstandes 1944 ins Konzentrationslager Neuengamme in Hamburg deportiert wurden. In diesem Mahnmal kann man Anklänge an die Ideen des 20. Jahrhunderts vernehmen, die das Verständnis vom Denkmal als einem überirdischen horizontalen Raum revolutionierten. Die Semantik des Monuments setzt sich aus 30 handgehauenen Granitelementen zusammen (platziert auf einer quadratischen, perfekt polierten Fläche, die aus 36 Platten, jede mit den Maßen 90 x 90 cm, besteht) – „Sie weisen auf die Individualität eines jeden Menschen hin. Der mit Granitsplitt ausgekleidete, zur Denkmalplatte führende Weg, versinnbildlicht die Qualen, die die zur Vernichtung verurteilten Häftlinge in den Konzentrationslagern erlitten“¹².

Sienkiewicz hebt die Semantik des Denkmals hervor, das „in einer kompakten, durch und durch architektonischen Gestaltung/Anordnung, in einer separaten asketischen Zone des Gedenkens an die anonymen todgeweihten Aufständischen [erinnert]“¹³.

Die von Psychoanalytikern definierten Kategorien des Unheimlichen [als Zustände eines durch fortwährenden psychischen Druck erniedrigten Geistes] und des Traumas spiegeln sich auch im Mahnmal zur Erinnerung an die Zwangsarbeit, das an der Schleusengraben-Promenade in Bergedorf steht, dem Weryha-Wysoczański auch eine asketische Form verliehen hat. Wie Jan Wiktor Sienkiewicz meinte, lässt das überdimensionale Guckloch (aus rostfreiem Stahl) im Betonblock „an den ‚Spion‘ in der Tür einer Gefängniszelle denken, was Tausende von Passanten berührt [...]. In dieser Monumentalskulptur hat der polnische Künstler, neben dem inhaltlichen Code und der tiefgründigen Botschaft, seine Werkstatterfahrung mit bildhauerischen Materialien kombiniert, die unterschiedlicher nicht sein könnten“¹⁴.

„Getrocknete Blumen“ – das subtile Wesen der Phänomene

Die Sammlung de Weryha in Hamburg weist Merkmale einer „introspektiven“ Ausstellung, eines inneren Raums auf, den der stets konzentrierte Künstler fortwährend umgestaltet. So führte er etwa filigrane, durchbrochene Elemente ein, deren diagonale Poetik an Antistrukturen erinnert – und die von einem Hurrikan getrieben zu sein scheinen. Roland

11 Jerzy Malinowski, *Posłowie*, in: Biriulow, Jurij: *Rzeźba lwowska od połowy XVIII wieku do 1939 roku: Od zapowiedzi klasycyzmu do awangardy*, Warszawa-Toruń 2007.

12 Jan de Weryha-Wysoczański, Beschreibung des Denkmalskonzepts, überreicht 2004 an Paweł Giergoń, Redakteur des Portals sztuka.net. [vgl. http://www.sztuka.net/paliot/html/run?Instance=sztuka&_PageID=850&_cms=newser&newsId=2100&callingPageId=851&_CheckSum=-2130716124].

13 Jan Wiktor Sienkiewicz, *Objawienia – nie tylko w drewnie*, <https://www.cultureave.com/tag/jan-de-weryha-wysoczanski/?print=print-search>.

14 Jan Wiktor Sienkiewicz, ibd.

Barthes schrieb in seinem Essay *Verbeugungen*: „Die westliche Kunst verwandelt den Eindruck in Beschreibung. *Das Haiku* jedoch beschreibt nie; [...] jeder Sachverhalt wird unmittelbar, beharrlich, triumphierend verwandelt – in das zarte Wesen des Phänomens selbst: Ein Moment, der buchstäblich *nicht zu fassen* ist“¹⁵.

Einige Kompositionen von Jan de Weryha-Wysoczański scheinen auf das Prozesskunstprojekt von Joseph Beuys, und zwar auf dessen Landschaftskunstwerk *7000 Eichen – Stadtverwaldung statt Stadtverwaltung*, das der legendäre pazifistische und intertextuelle Künstler von 1982 bis 1987 in Kassel realisierte, Bezug zu nehmen. Beuys begann die Aktion 1982 auf der documenta 7, als er an verschiedenen Standorten der Stadt Setzlinge der insgesamt 7000 Eichen pflanzen ließ und sie mit jeweils einer begleitenden „Stele“ aus Basalt verknüpfte. Daraus wurde eine ausgedehnte Dreiecksform aufgeschüttet (mit einer expressiven „Faktur“), die auf dem Friedrichsplatz vor dem Fridericianum lag. Je mehr Bäume gepflanzt wurden, desto kleiner wurde die Steinskulptur. Das damals entstandene Werk der Landschaftsprozesskunst wurde 1987 auf der documenta 8 beendet – und zugleich besteht es weiter¹⁶.

Zuweilen lädt Jan de Weryha-Wysoczański kunstfremde Menschen dazu ein, sich am Entstehungsprozess seiner Werke zu beteiligen und aleatorische Strukturen zu schaffen, wodurch er ihnen die Erfahrung eines direkten Kontakts mit der zeitgenössischen Kunstpraxis, die über konventionelle Techniken und traditionelle Genres hinausgeht, ermöglicht. Die erhaltene Fotodokumentation offenbart die wohlende Energie, die zwischen den wechselnden Gemeinschaften entsteht, wenn sie sich um die älteren und neuen Werke des Künstlers versammeln. Zu den Kontexten gehören Beuys' Konzept der Sozialen Plastik, aber auch die von Rosalind Krauss erforschte „Skulptur im erweiterten Feld“, „Kunst als Erfahrung“ (von John Dewey) und u.a. die affirmativen Strategien der partizipatorischen Kunst. Mieczysław Szewczuk, der Weryha-Wysoczańskis Serie der nach Holz riechenden, aus kleinen Elementen zusammengesetzten, würfelförmigen „Kuben“ analysierte, stellte eine Analogie zu den fortschrittlichen Konzepten Goethes her, der in Weimar in seinem eigenen Garten eine Kugel und ein Hexagon als *Altar der Agathé Tyché* aufstellte¹⁷.

Die Möglichkeit, die Kunst des polnisch-deutschen Künstlers direkt zu erleben, ist eine so intensive Erfahrung, dass sie geradezu wie ein Antidot gegen eine von Medienrealitäten, virtuellen Beziehungen, Reizüberflutung, Strategien der Cybersoziologie etc. übersättigten Welt wirkt. Gabriela Świtek schlug in ihrem Buch *Gry sztuki z architekturą* (Das Spiel der Kunst mit Architektur) eine Brücke zwischen der physisch erfahrbaren Welt und der Medienwelt und betonte, dass sie nicht voneinander getrennt, sondern miteinander verbunden sind. Bei der Analyse der immer noch sehr wichtigen Werte der direkten Erfahrung der Welt zitierte sie u.a. Publikationen von Juhani Pallasmaa, z.B. *Die Augen der Haut. Architektur und Sinne*, also „einen poetischen Essay über die Bedeutung des Tastsinns und die Modalität der sensuellen Erfahrung. Statt die Berührung zu bevorzugen, weist Pallasmaa auf die Bedeutung der sinnlichen Räumlichkeit des Körpers hin, der es uns ermöglicht, die Kühle eines Schattens, die Wärme eines sonnendurchfluteten Stadtplatzes, die Akustik der Architektur, die Stille der Abgeschiedenheit, die Gerüche der Städte, die Form der

15 Roland Barthes, *Ukłony*, in: *Antropologia widowisk*. Red. L. Kolankiewicz, Warszawa 2005, S. 231.

16 Ines Seumel, *Zum Beispiel: Joseph Beuys – 7000 Eichen*, Forum Analyse und Interpretation, Kunst + Unterricht 1992, Heft 159, S. 14.

17 Mieczysław Szewczuk, *Jan de Weryha-Wysoczański – wobec minimalizmu*, Kwartalnik Rzeźby Orońsko 2005, Nr. 1-2, S. 10-13. Vgl. auch: Krystyna Wilkoszewska, *Sztuka jako rytm życia. Rekonstrukcja filozofii sztuki Johna Deweya*, Universitas, Kraków 2003; Rosalind Krauss, *Sculpture in the Expanded Field*, October 1979 Nr. 8; Magdalena Howorus-Czajka, *Tropami wielokrotności. Strategie powtórzenia w sztuce polskiej lat 60. i 70. XX wieku* Gdańsk 2019; Alfred Wiśniewski (1916-2011). *Sily orfickie* [– *Orphic Forces*], Direktor Zbigniew Buski, Texte: Alfred Wiśniewski, Katarzyna Wiśniewska-Kępińska, Dorota Grubba-Thiede, Małgorzata Dąbrowska, Grafikentwurf Miłosz Thiede, Über. Katarzyna Podpora, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, 28.10.2016-11.12.2016; *O aspektach pozornego chłodu sztuki i minimalności* in: *Witold Czerwonka. O braku symetrii*, Ausstellungskatalog der Kuratorin und Redakteurin, Jolanta Ciesielska, Danuta Ćwirko-Godycka, Grafikentwurf Wojciech Zamiara, PGS Sopot 1999; Claire Bishop, *Sztuczne piekła. Sztuka partycipacyjna i polityka widowni*, Über. Jacek Staniszewski, Warszawa 2015.

Berührung, den Geschmack des Steins oder den Raum der Erinnerung und der Fantasie zu erfahren“¹⁸.

In den letzten Jahren kann man eine deutliche Parallele oder gar Verschiebung im Werk von Jan de Weryha-Wysoczański beobachten, dessen Fähigkeiten des präzisen Denkens und Konstruierens in Zyklen mit subjektiv behandeltem Licht begeistern. Sie erinnern an Sternkarten oder elektromagnetische Felder – und scheinen gleichzeitig subtil auf die legendären Realisierungen der Zero-Gruppe, die Ende der 1950er Jahre von den Visionären Heinz Mack und Otto Piene in Düsseldorf gegründet wurde und der sich auch Günther Uecker anschloss, anzuspielen. Auf dieses Motiv machte 2018 Axel Feuß in seinem beeindruckenden Beitrag unter dem Titel *Atlas miejsc pamięci: Jan de Weryha-Wysoczański*¹⁹ (Atlas der Erinnerungsorte: Jan de Weryha-Wysoczański) aufmerksam. Einige der jüngsten Arbeiten des Künstlers wirken ein wenig wie Felder potentieller Spiele, die Assoziationen zur postkonzeptuellen Kunst, aber auch z.B. zum alten chinesischen Go-Spiel auslösen: Es ist ein extrem kompliziertes Brettspiel, das keine der beiden Seiten zum Gewinnen verpflichtet, sondern einfach die Aufmerksamkeit, Konzentration und Selbstentfaltung fördert – und ein Gefühl für den Sinn dieser Aktivitäten entwickelt.

(Übersetzung aus dem Polnischen: Urszula Usakowska-Wolff)

18 Gabriela Świtak, *Gry sztuki z architekturą: nowoczesne powinowactwa i współczesne integracje*, Toruń 2013, S. 75-76, Juhani Pallasmaa, *Oczy skóry. Architektura i zmysł*, Über. M. Choptiany, Kraków 2012, S. 69. [Juhani Pallasmaa, *Die Augen der Haut. Architektur und Sinne*, atara press 2012].

19 Vergl. Axel Feuß, *Atlas miejsc pamięci: Jan de Weryha-Wysoczański*, Porta-Polonica 2018: <https://www.porta-polonica.de/pl/atlas-miejsc-pami%C4%99ci/jan-de-weryha-wysoczanski?singlepage=yes>.