



UNIWERSYTET
RZESZOWSKI

WYDZIAŁ SZTUKI

Maryla Popowicz-Bereś

Jan de Weryha-Wysoczański

Monografia artysty

Praca magisterska napisana pod
kierunkiem naukowym
dr Grażyny Ryby

Rzeszów 2014

Spis treści

<i>Wstęp.....</i>	<i>3</i>
<i>Cel i zakres pracy.....</i>	<i>3</i>
<i>Rozdział I.....</i>	<i>5</i>
<i>Jan de Weryha-Wysoczański. Biografia.....</i>	<i>5</i>
<i>Rozdział II</i>	<i>16</i>
<i>Analiza wybranych dzieł i charakterystyka</i> <i>twórczości artysty.....</i>	<i>16</i>
<i>Rozdział III.....</i>	<i>49</i>
<i>Sztuka Jana de Weryhy-Wysoczańskiego w nurcie</i> <i>rozwojowym sztuki współczesnej.....</i>	<i>49</i>
<i>Zakończenie.....</i>	<i>56</i>
<i>Bibliografia.....</i>	<i>58</i>
<i>Spis ilustracji.....</i>	<i>63</i>
<i>Ilustracje.....</i>	<i>66</i>

Wstęp. Cel i zakres pracy

Celem badań podjętych w niniejszej pracy jest stworzenie monografii polsko-niemieckiego artysty Jana de Weryhy-Wysoczańskiego. Artysta tworzący od niespełna czterdziestu kilku lat nie posiada jeszcze opracowania zawierającego wyczerpujące informacje na temat początków jego twórczości oraz jej dalszego rozwoju. Kierowała mną także chęć uratowania szczątkowej już czasem pamięci o środowisku PWSSP w Gdańsku czyli między innymi o profesorach Alfredzie Wiśniewskim i Adamie Smolanie nauczycielach Jana de Weryhy-Wysoczańskiego.

Zakres badań przeprowadzonych w trakcie pracy nad monografią wyznaczony został przez dostępne źródła i materiały, a także przez wiedzę zdobytą dzięki wywiadowi z artystą. Praca opiera się również o zachowane dokumenty dotyczące rodziny, artysty pochodzącego ze starej polskiej szlacheckiej rodziny. Podczas pracy nad monografią zostały wykorzystane głównie teksty polskojęzyczne i niemieckojęzyczne, publikowane zarówno przez badaczy polskich, jak i niemieckich. Wykorzystano publikacje książkowe, hasła słownikowe, teksty wywiadów, artykuły prasowe, katalogi, oraz filmy z zakresu poruszanego tematu. Cenne informacje odnalazłam również na oficjalnej stronie internetowej artysty.¹

W oparciu o wspomniane wyżej materiały postaram się przedstawić artystyczną drogę Jana de Weryhy-Wysoczańskiego i spróbuję zdefiniować fenomen jego sztuki.

Praca złożona została z trzech rozdziałów, które są próbą scharakteryzowania twórczości Jana de Weryhy-Wysoczańskiego i próbą umieszczenia jego sztuki w odpowiednim jej nurcie sztuki współczesnej.

¹ <http://www.de-weryha-art.de>, relacje i opowieści artysty, jest to materiał pod pewnymi względami niepewny, ale jednak niewykorzystanie go byłoby niewybaczalnym błędem.

Rozdział pierwszy zawiera biografię artysty, gdyż dotychczas szerzej Jan de Weryha-Wysoczański znany był jedynie w Niemczech. Uwzględnię również sytuację historyczno-polityczną panującą na początku drogi artystycznej twórcy, która miała znaczący wpływ na jego losy i sztukę.

W drugim rozdziale skupiłam się na analizie poszczególnych prac artysty. Pomoże mi ona w przedstawieniu różnych etapów rozwoju jego twórczości oraz odkryć inspiracje i źródła natchnienia. Jest to też próba zdefiniowania charakteru sztuki de Weryhy, określenia jej różnych aspektów. W rozdziale tym przedstawię również osobiste poglądy estetyczne artysty, oraz jego podejście do sztuki.

W ostatnim rozdziale postaram się umiejscowić Jana de Weryhę-Wysoczańskiego w nurcie sztuki współczesnej.

Rozdział I

Jan de Weryha-Wysoczański. Biografia

Pierwszego października 1950 roku w Gdańsku urodził się Jan, jako syn Janusza i Olgi de Weryha-Wysoczańskich.² Był on jednym z pięciorga dzieci. Ojciec przyszłego artysty był inżynierem, kapitanem jachtowym żeglugi wielkiej, wieloletnim i zasłużonym pedagogiem. Mama Olga miała wykształcenie średnie.³ Jan de Weryha-Wysoczański polski artysta rzeźbiarz⁴ pochodzi ze starej polskiej szlacheckiej rodziny wyznania rzymsko-katolickiego z Galicji, wywodzącej się niegdyś od średniowiecznych bojarów wołoskich.⁵ Babka artysty ze strony ojca była Austriaczką zaś jego matka pochodzi z rodziny niemiecko-angielskiej, oboje rodzice urodzili się we Lwowie. Dziadek ze strony ojca brał udział w wojnie polsko-bolszewickiej w stopniu porucznika. Jan również był jako młody chłopak żarliwym patriotą. Sam tak to opisuje: „Był rok 1968, marzec, pamiętam w szkole powiedziano nam wtedy, nie bierzcie udziału w żadnych demonstracjach, zostańcie w domach a kto nie posłucha będzie miał kłopoty – ja nie posłuchałem. Wybrałem się pod gmach Politechniki Gdańskiej, gdzie trwały właśnie demonstracje studentów, milicja bez opamiętania biła wtedy pałkami na ślepo wszystkich, których zdołała dopaść. Chciałem pomóc podnieść się starszej kobiecie z zakupami, która zupełnie przypadkowo znalazła się na ulicy i uciekając w popłochu z tłumem przewróciła się, wtedy biegnący za nami milicjant z furią zaczął okładać nas swoją wielką gumową pałką... nie mogłem wtedy tego zupełnie pojąć – jak to jest w ogóle możliwe... później to zrozumiałem.

² *Encyklopedia polskiej emigracji i Polonii (Encyklopedia polskiej emigracji i Polaków za granicą)*, Toruń 2005, t. V, s. 234-5.

³ Wywiad z artystą Janem de Weryha-Wysoczańskim – Maryla Popowicz-Bereś, data 21.11.2012 r.

⁴ Dr Rafał kawaler de Weryha-Wysoczański, Tomasz Lenczewski, *Genealogia rodu de Weryha-Wysoczańskich*, w: *Genealogisches Handbuch des Adels, Adelige Häuser XXX*, Limburg a. d. Lahn 2008, t. 145, s. 412-420.

⁵ Ibidem.

Krótko po tym, bo już w roku 1971 na ulicach mojego miasta milicja ponownie rozprawiała się na ulicach z obywatelami swego państwa. Tym razem nazywało się to oficjalnie, że w obronie zagrożenia przez obce siły dywersyjne bo właśnie wylądował imperialistyczny desant. Milicja mogła więc w imię tego zacząć już do nich strzelać.⁶ Oczywiście wtedy na ulicach miasta, obowiązywała już godzina milicyjna. Artysta opisuje: „zrobiło się późno i ciemno, płonął znienawidzony gmach PZPR-u, słychać było strzały, uliczne walki trwały, zewsząd dobiegały krzyki bestialsko bitych ludzi, przekradając się chyłkiem udało mi się wraz z moją dziewczyną dotrzeć z centrum Gdańska aż do Oliwy, ciągle kryjąc się to w zaroślach czy dobrze znanych nam zaułkach przed kolejnymi bojowo nastawionymi partrolami milicyjnymi.”⁷ Wtedy Jan de Weryha nie zdawał sobie chyba do końca sprawy z tego, co mogło go naprawdę spotkać, co mogło się mu stać. Jedynym celem dla nich wszystkich, protestujących na ulicach było pokazanie władzy, że się na to wszystko nie godzą... Wtedy wielu ludzi młodych (i nie tylko) – podobnie myślało i postępowało. Zamieszki pochłonęły wiele ofiar, ale „władzy ludowej” udało się, w imię obcej i siłą narzuconej ideologii, tłumić dążenie niepodległościowe. W latach 1964-1968 artysta był uczniem V LO im. Żeromskiego w Gdańsku-Oliwie, a z rokiem 1968 ukończył szkołę uzyskując maturę.⁸

Na zadane przeze mnie pytanie o to gdzie i kiedy po raz pierwszy Weryha zetknął się ze sztuką odpowiada: „To stało się chyba zupełnie samoistnie, jeszcze w czasach mojego dzieciństwa, już od początku, jak pamiętam, z wielką pasją rysowałem i malowałem, próbowałem reprodukować wszystko co przeżywałem, widziałem. W szkole podstawowej często wykorzystywałem swoje zdolności, wykonując wszelkiego rodzaju prace o charakterze plastycznym, najchętniej podczas

⁶ Wywiad z artystą Janem de Weryha-Wysoczańskim – Maryla Popowicz-Bereś; data 21.11.2012 r.

⁷ Ibidem

⁸ Ibid.

lekcji matematyki... gdyż w tedy nie musiałem w nich uczestniczyć. Nie było to zapewne takie spotkanie ze sztuką jakie przeżywamy na przykład w muzeum czy też w galerii. To moje zetknięcie się ze sztuką, absolutnie wcześniej nieplanowane, odbyło się w sposób bardzo naturalny w przestrzeni realnej pośród żywej natury, nieprzetworzonej jeszcze i odmienionej w dziełach artystów wystawionych w konkretnym pomieszczeniu wystawienniczym.⁹ Jak widać już od początku, interesowała go natura, jej koloryt, zapach, harmonia – lasy, łąki, pola, woda, powietrze. Artysta mógł długimi godzinami wysiadywać przy ulicznych krawężnikach podpatrując życie mrówek, które stawało się szczególnie interesujące po gwałtownych opadach, gdy ulice zamieniały się na krótko w rwące potoki, a owady próbowały uchronić swoje domostwa od zalania, Jan de Weryha na swój sposób próbował im w tym pomagać. Często godzinami przesiadywał nad potokiem przypatrując się rydom w wodzie, pokonującym jej silny nurt. Chodził po polach, wypatrując płochliwe ptactwo i kicające zające. Uwielbiał patrzeć na konie, krowy, kozy i owce, wdychać osobliwą i naturalną woń pastwisk, zbierać grzyby, co zresztą pozostało jego wielką pasją do dnia dzisiejszego. Wtedy jeszcze w tych odległych czasach otoczenie naturalnego środowiska, w którym spędzał lata dzieciństwa było prawdziwym i niczym nie skażonym rajem. Urokliwe i pełne charakteru były zabudowania miejskie starej Oliwy wraz ze wspaniałym założeniem angielsko-francuskiego parku w jej samym sercu, a od strony południowej otoczone pasem gęstych i nieprzebytych lasów – od północy zaś dzikimi o każdej porze roku inaczej pachnącymi łąkami – oddzielającymi miasto od złocistych rozległych plaż, rozciągających się wzdłuż całego wybrzeża Zatoki Gdańskiej, za którymi była już tylko woda, zlewająca się w czasie lata na horyzoncie z błękitem nieba, a wszystko to wypełnione charakterystycznym krzykiem mew. Jesienią i

⁹ Ibid.

zimą było zaś mglisto i tajemniczo, z oddali dochodziły odgłosy boi i buczków przeciwmgielnych czy też odgłosy syren statków, oczekujących na redzie na swoją kolej wejścia do portów.¹⁰

„Ta właśnie otaczająca mnie wokół natura, z jednej strony pomiędzy słyszalnymi i bez ustanku szumiącymi falami wody morskiej o kolorze bądź to głębokiej pełnej zieleni, kiedy indziej znowu o cudownym szmaragdowym tonie, z drugiej zaś strony szumiącymi kolorowymi nieprzebytymi połączeniami lasów w jakiś bardzo specyficzny i samoistny sposób gruntownie, [...] formowały moje poczucie dostrzegania piękna, uczyły doskonale wyczuwać subtelności w proporcjach, odkrywać każdorazowo i na nowo pozostającą ciągle w ruchu pełnię harmonii, dopatrywać się często ukrytych na pierwszy rzut oka rytmów, zdawać sobie sprawę z ogromu i siły zawartej w całej naturalnej skali barw...”¹¹

Na artystycznej drodze de Weryhy dosłownie i w przenośni, pojawiły się kamienie, których obróbkę zgłębiał już jako początkujący artysta. Przed rozpoczęciem studiów, uczył się najpierw sztuki obróbki kamienia, w teorii i w praktyce, bezpośrednio u rzeźbiarzy oraz poznawał arkana sztuki¹² w swoich pierwszych realizacjach medali i figurek w pracowniach kamieniarskich w Gdańsku.

Już w okresie poprzedzającym maturę artysta podjął ostateczną decyzję o chęci podjęcia studiów rzeźbiarskich na PWSSP w Gdańsku. Czytał wiele, zachwycając się ciągle na nowo skarbami historii sztuki. Sam to tak opisuje: „...pamiętam jak ojciec podarował mi w tym czasie właśnie wydaną nową, piękną *Historię sztuki* Alpatowa. W dużej bibliotece domowej na półkach stała również do mojej dyspozycji trzypięciotomowa jeszcze przedwojenna *Historia sztuki* wydana w 1934 roku we Lwowie, jak również tomy *Dziejow greckich* i *Dziejow rzymskich*

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ibid.

¹² K. Rogacka-Michels, *Tabularium – Jan de Weryha-Wysoczański*, katalog wystawy, Gdańska Galeria Miejska 2009.

wydanych w Warszawie w 1934 roku...”¹³ Niestety bardzo długa droga do uzyskania indeksu tej wymarzonej uczelni dopiero miała się dla niego rozpocząć i trwała, jak się później okazało, całe długie cztery lata. Problem był bardzo złożony, na wydziale rzeźby w Gdańsku mianowicie było zaledwie pięć miejsc a ubiegających się o nie były setki. Sprawa skomplikowała się jeszcze bardziej, gdyż Weryha nie mógł skorzystać z tak zwanych „punktów za pochodzenie“, poza tym ojciec Jana nie należał do partii... Kolejno każdego roku po zdaniu egzaminów wstępnych, zawsze z wynikiem bardzo dobrym, otrzymywał co prawda zaświadczenie potwierdzające ten fakt, ale ciągle z klauzulą „iż w związku z ograniczoną liczbą miejsc kandydat niestety nie został przyjęty na uczelnię“. W międzyczasie w celu zdobywania kolejnych tajemnic pracy rzeźbiarskiej i gruntowniejszego przygotowania technicznego do zawodu, jak również dalszego zgłębiania wiedzy teoretycznej pracował nieprzerwanie w dwóch gdańskich pracowniach rzeźbiarskich u starszych już wtedy kolegów artystów, którzy prowadzili między innymi prace przy budowie pomników, rzeźb, tablic pamiątkowych, medali, form, modeli, makiet, reklam, liternictwa itp. Nauczył się tam praktycznie prawie wszystkiego tego, co powinien umieć artysta plastyk, by mógł wykonywać swój zawód. Niestety w kolejnych latach los nie był łaskawszy. W roku 1970 udało mu się w końcu wywalczyć status wolnego słuchacza na uczelni, ale było to raptem kilka godzin tygodniowo bez możliwości zaliczania. Rok 1971 przyniósł nieodwołalnie przyznanie kategorii „A“ i powołanie do odbycia obowiązkowej służby wojskowej w marynarce wojennej – służba na łodziach podwodnych – wraz z biletem na przejazd do Ustki. W ubiegłych latach udawało mu się z powołania do wojska, jakoś zawsze wykręcić. W sekretariacie uczelni zawsze przemiłe panie dawały mu z dobrego serca rady, aby dał sobie w końcu spokój ze studiowaniem w gdańskiej uczelni. Dla niego wtedy miarka się przebrała i postawiwszy wszystko na jedną kartę, zdesperowany do ostateczności i wyposażony w

¹³ Jak przypis 10.

zaświadczenia uczelniane z czterech kolejnych lat wyruszył ze swego miasta w podróż do stolicy, do ministerstwa, po krótkiej rozmowie wysoki urzędnik Ministerstwa Kultury i Sztuki oznajmił stanowczo brzmiącym głosem „że właśnie od tej chwili jest pan studentem wydziału Rzeźby PWSSP w Gdańsku“. Z wielką radością, ale i nieukrywaną dozą niedowierzania wracał tryumfalnie do rodzinnego miasta, słysząc ciągle jeszcze w uszach brzmiące wyrocznie słowa wysokiego urzędnika. Po raz kolejny przekonał się, że władza ludowa może wszystko... i nawet czasem bywa sprawiedliwa.... Następnego dnia rozpromieniony i spełniony, w pełni uznania i nagłych uczuć dziękczynnych dla władzy ludowej, przekraczał wysokie progi sekretariatu PWSSP, a jak zawsze przemile panie gratulowały mu tym razem już z daleka serdecznie i z nieudawanym przekonaniem, że tak uporczywie walczył aż do końca. Z rektoratu zaś – wspomina artysta- „...pamiętam jak dzisiaj, wyszedł do mnie z uśmiechem na twarzy postawny mężczyzna, ówczesny rektor Jackiewicz, ściskając mocno dłoń i również gratulując miejsca na uczelni swemu nowemu studentowi.”¹⁴ W latach 1971-1976 artysta studiował na upragnionym Wydziale Rzeźby, Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w rodzinnym mieście Gdańsku.¹⁵ Przydzielony został do pracowni rzeźby prof. Alfreda Wiśniewskiego. Z dzisiejszej perspektywy artysta ocenia, profesora jako człowieka o bardzo konserwatywnym podejściu pedagogicznym. W pracowni obowiązywała zawsze żelazna dyscyplina. W programie pięciu lat studiów na pierwszym miejscu zawsze znajdował się „akt“, jako rzeźba pełna, we wszelkich możliwych konfiguracjach, a więc od stojącego poprzez półkłęzący do półleżącego... trochę płaskorzeźby, była również głowa-portret no i popiersie. W jednym z kolejnych semestrów pojawił się nawet temat zaprojektowania współczesnej rzeźby nagrobnej – chyba jedyny, który uważał za interesujący. Na dyplom z reguły składało się kilka mniej lub

¹⁴ Jak przypis 10.

¹⁵ *Gazeta prawna, Wystawa rzeźb Jana de Weryha-Wysoczańskiego w Łodzi*, 04.01.2005, Kultura; Internet: <http://www.de-weryha-art.de>, data 03.09.2012 r.

więcej udanych aktów z okresu pięciu lat studiów. Do tego wymagana była również praca końcowa z piątego roku, to znaczy „portret”. Student miał prawo wyboru jakiejś znanej osobistości. Drugim profesorem, który wywarł na artyście wielkie wrażenie był wybitny artysta prof. Adam Smolana Lwowski z pochodzenia, który prowadził wtedy z de Weryhą pracownię „Rzeźby w architekturze” – zdaniem Weryhy: to jeden z największych autorytetów z zakresu rzeźby. Podobnie nazwała go również później jego była studentka prof. Magdalena Abakanowicz, najwybitniejsza polska rzeźbiarka. Powiedziała, że był największym autorytetem rzeźby „the leading authority on sculpture”¹⁶. Smolana to wspaniały pedagog, wielki człowiek o niesamowitej wrażliwości, którego można było bez ustanku słuchać godzinami, artysta o ogromnym zasobie wiedzy, który kiedy mówił charakterystycznym basem o rzeźbie to tak to brzmiało, jakby już właśnie jakiś obiekt rzeźbił... Weryha miał szczęście poznać go już przed studiami, w okresie, gdy pracował jeszcze w pracowni rzeźbiarskiej, do której on często przychodził na tak zwany „odbiór prac”. Do największej przyjemności należało wsłuchiwanie się w komentarze profesora czy też barwne, czasem fantastycznie i wprost niewiarygodnie brzmiące opowieści z jego wojaży po świecie. Oczywiście ważna była też możliwość podyskutowania z nim. Piątkowe popołudnia, bo właśnie wtedy profesor pojawiał się w pracowni, wchodząc swoim energicznym krokiem, z rozpoznawalnym już z daleka, zapachem papierosa marki „extra-mocne” w ustach, należały wtedy i pozostały w pamięci Jana Wysoczańskiego do dzisiaj, jako te najcenniejsze i najwspanialsze godziny spędzone w gdańskiej uczelni. Profesor Smolana był dla studentów kimś, kogo naśladowali – czy to nosiło się model butów, w których on chodził, czy paliło się markę papierosów, które on palił... Profesor pozwolił zrozumieć Janowi już wtedy problemy, które dotyczyły zasad funkcjonowania rzeźby w przestrzeni miejskiej. Nauczył

¹⁶ Joanna Inglot, *The Figurative Sculpture of Magdalena Abakanowicz. Bodies, Environments, and Myths*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 2004, s. 24.

uruchamiać mechanizmy wyzwalamy kreatywność, wspierał wszystko to co nowe, nauczył go, aby nie bał się wielkich przestrzeni. Po studiach de Weryha spotykał profesora jeszcze w Pracowniach Sztuk Plastycznych, gdzie zasiadał w tak zwanej komisji kwalifikacyjnej odbierającej i zatwierdzającej zlecenia artystyczne – aż do roku 1981, kiedy to wyjechał z Gdańska do Hamburga. W 1973 roku wziął ślub z Marylą, która była magistrem filologii polskiej. W czasie, kiedy oboje jeszcze studiowali, w 1975 urodził im się syn Rafał. W roku 1976 Jan de Weryha-Wysoczański otrzymał dyplom gdańskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowni prof. Alfreda Wiśniewskiego i prof. Adama Smolany¹⁷. Od roku 1976 pracował jako niezależny artysta rzeźbiarz. W Polsce Jan de Weryha-Wysoczański był znanym i cenionym artystą, przede wszystkim mistrzem rzeźby w brązie. Żył z powodzeniem z pracy artystycznej.¹⁸ Wiodło mu się całkiem nieźle, otrzymywał stałe zamówienia, nawet niemałe pieniądze. Wykonywał statuetki, małe formy, medale, ale to jednak nie dawało mu możliwości pełnej wypowiedzi artystycznej. Latem 1981 roku, jeszcze przed ogłoszeniem stanu wojennego, Jan de Weryha-Wysoczański, wtedy 31-letni mieszkaniec Gdańska, ale już znany artysta opuszcza wraz z rodziną Trójmiasto i wyruszył na Zachód. 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.

¹⁷ *Polak w świecie. Leksykon Polonii i Polaków za granicą*, Warszawa 2001, s. 336.

¹⁸ 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 03.09.2012 r.

Wszystkie te wydarzenia zaważyły na życiu Jana de Weryhy, trwale je zmieniając.¹⁹

W jednym z wywiadów czytamy: „...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, 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.”²⁰ Justyna Napiórkowska pisze: „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”²¹ Decyzja emigracji oznaczała konieczność zbudowania od początku artystycznej i zawodowej drogi Weryhy-Wysoczańskiego. Zmiana miejsca zamieszkania czy miejsca pracy zawsze jest bardzo ważną cezurą w życiorysie, a szczególnie w biografii artysty. Nowe środowisko, nowa kultura i obcy język nie pozostają bez wpływu na rozwój osobowy i twórczy. Tylko jednostki silne i konsekwentne potrafią się odnaleźć i zaistnieć w nowej rzeczywistości.²² Mimo przeciwności artysta udało się zaadaptować w

¹⁹ Ibidem.

²⁰ K. Kopcińska, J. Żuk Piwkowski, *Drugie życie drewna – Jan de Weryha-Wysoczański*, i, dwumiesięcznik, Stowarzyszenie Edukacji i Postępu STEP, Warszawa, nr 11-12.(10) 2005.

²¹ J. Napiórkowska, *Tajemnice drewna*, ARTeon, 2004, nr 11, s.14.

²² I. Bigos, *Tabularium – Jan de Weryha-Wysoczański*, katalog wystawy, Gdańska Galeria Miejska 2009.

nowych warunkach. Jego rodzinie również się to udało choć nie było to łatwe, szczególnie dla żony artysty, polonistki. Jak mówi Helmut Orpel: „...w Niemczech 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...”²³ a Jan de Weryha, poprzez zrealizowany pomnik dla Muzeum - Miejsca Pamięci w Neuengamme, pod Hamburgiem zajął odpowiednią pozycję na hanzeatyckiej scenie sztuki.²⁴ Artysta potrzebuje spokoju, natchnienia, wyciszenia, nie biegania po urzędach, szukania lokum, nowych przyjaciół i możliwości zarobku. Wysoczański wiedział, że utrzymanie rodziny w nowej, tej dostatniej i tak nowoczesnej rzeczywistości nie będzie wcale łatwe. Dobrze wiedział i to, że sztuka nie znosi kompromisów, wymaga wierności i oddania. Ten rozłam w duszy artysty jednych zabija, innych promuje. To zależy od otoczenia i charakteru. Wysoczańscy zawsze mieli szczęście do ludzi. Ich kultura, obycie, nienaganne maniery, przede wszystkim zaś wiedza, ambicje, wrażliwość i ciekawość świata, sytuowały ich pośród życzliwych. [...] Jan de Weryha-Wysoczański nie mógł usiedzieć w miejscu. Gnało go po galeriach, muzeach, po wernisażach na których niemieccy koledzy prezentowali swe osiągnięcia. O jednym marzył bez ustanku; o własnej pracowni. Miał ją w Gdańsku, więc dlaczego nie miałby jej mieć w Hamburgu? Kiedy w domu, dla przyjaciół zorganizował pierwszą wystawę, utwierdził się w przekonaniu, ... że jest po co żyć... że twórczość ma sens.”²⁵

Przez wiele lat twórczość artysty koncentrowała się na materiałach takich jak kamień, metal, brąz, niekiedy sięgał po pędzel. Te materiały jednak nie satysfakcjonowały go w pełni, i postanowił poszukać czegoś w czym będzie czuł się spełniony. Pod koniec lat dziewięćdziesiątych XXw

²³ H. Orpel, ..., dz.cyt., s. 44.

²⁴ *Polak w Świecie. Leksykon Polonii i Polaków ZA Granicą (Polak w świecie, Encyklopedia polskiego zamieszkałych za granicą)*, Warszawa 2001, s. 336

²⁵ Sława Ratajczak, *arboretum duszy mojej - o znanym w Niemczech rzeźbiarzu polskim Janie de Weryha-Wysoczańskim – Hamburg*, Internet: <http://www.polregio.eu>, data: 10.09.2012 r.

odnalazł się w drewnie, i od tamtego czasu ukochane przez niego drewno stało się jedynym tworzywem w jego realizacjach.

Każda z wystaw artysty, zarówno te hamburskie, te w Kunsthalle Wilhelmshaven czy w Galerii Szyb Wilsona w Katowicach, albo w Centrum Rzeźby, Gdańskiej Galerii Miejskiej i w wielu jeszcze miejscach w Polsce, Belgii, Niemczech, USA były wydarzeniem godnym uwagi, bo przemawiały siłą niespotykanych skojarzeń, pięknem i prostotą sztuki, która ma nas wyzwalać z kompleksów, wrogości, uprzedzeń i zadufania.

Jan de Weryha-Wysoczański prowadzi warsztaty artystyczne w swej obecnej pracowni w Bergedorfie w Hamburgu. Niemcy uczą się nie tylko rzeźby, poznają naszą kulturę, uczą się „romantycznego wyrażania siebie przez sztukę”. Najtrafniej określił tę romantyczność Jan Stanisław Wojciechowski mówiąc, że: „Twórczość Wysoczańskiego przywraca imperatyw włączenia ludzkiej duchowości w proces rozpoznawania rzeczywistości i kreowania jej na miarę ludzkich potrzeb”.²⁶ Jan de Weryha-Wysoczański nie chce mówić o karierze, ani o sukcesach, opowiada o rozwoju, jaki dokonał się w nim samym w ciągu trudnych lat pobytu w Niemczech. Satysfakcjonuje go fakt, że praca jaką wykonuje nie jest daremna i wierzy, że jeszcze przyjdzie mu nie jeden raz zadziwić i wzruszyć, skłonić do refleksji przybyłych do jego pracowni i na jego wystawy. „Taka jest przecież rola artysty, twórcy, którego romantyczna natura z Polski się wywodzi, który w duszy swej ma nasze polskie arboreta”.²⁷

²⁶ Profesor Dr Jan Stanisław Wojciechowski (katalog dla wystawy Jana de Weryha-Wysoczańskiego w Katowicach w 2005 roku).

²⁷ Jak przypis 25.

Rozdział II

Analiza wybranych dzieł i charakterystyka twórczości artysty

Jedną z najbardziej znanych prac artysty jest praca „Drewniany kubik” (ilustracja numer 1). Ta forma przestrzenna to duża, monumentalna rzeźba, zwarta, abstrakcyjna, geometryczna została ustawiona we wnętrzu kaplicy w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku. Tworzy ją sześćcian o bokach 230 x 230 x 230 cm. Jego ściany zostały ułożone z drobnych drewnienek. Użyto różnego rodzaju drewna. Kawałki drewna tworzące rzeźbę powstały poprzez cięcie piłą, a potem odłupywanie siekierką czy dłutem. Bryła jest obrotowa, kompozycja oparta na kwadracie posiada dominujące kierunki; pionowy i poziomy, w formie zawarte są mniejsze elementy posiadające zróżnicowane proporcje. Wyczuwa się równowagę dzięki równoległym rytmom struktury i koloru całego układu. Obiekt poprzez budowę powierzchni, utworzonej przez układ drewna, posiada nieskończenie wiele rysunków. Faktura rzeźby jest mocno zróżnicowana, skonstrastowana w pewnych miejscach gładka a w innych chropawa, dająca mocne kontrasty światłocieniowe, widać głębokie cienie. Zauważalne są ślady rzeźbiącego narzędzia co składa się na ostateczny efekt estetyczny. Kubik nie jest w żaden sposób podkolorowany czy też patynowany, przedstawia wąską gamę barwną. Są to ciepłe barwy naturalnego materiału czyli drewna. Bryła sprawia wrażenie ciężkości, poprzez swoje monumentalne rozmiary. Wszystko to składa się na nastrój rzeźby, budzący odczucie statyczności, porządku i równowagi, wprowadzający widza w pewną sferę sacrum, do czego po części przyczynia się też wnętrze o charakterze sakralnym, w którym praca została wyeksponowana. Jest to kameralna Galeria „Kaplica” w dawnej kaplicy należącej do kompleksu zabudowań dworskich położonych w parku w

Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku. Opisaną pracę projektował artysta wcześniej, ale zrealizował z myślą o ekspozycji właśnie we wnętrzu Galerii „Kaplica” dopiero w 2003 r. Prosta forma staje się istotnym elementem wnętrza, dla którego istniejąca dotychczas architektura jest oprawą. Weryha-Wysoczański przywołuje swoją pracą długą tradycję ustawiania sześcianu w przestrzeni. Sięga ona starożytnego Egiptu. Jednym z najważniejszych dzieł tego typu był pochodzący z 1777 roku Ołtarz Pomyślnego Losu „Agathe Tyche” w Weimarze, autorstwa Goethego. Składał się on z kamiennego sześcianu i ustawionej na nim kamiennej kuli.²⁸ Dla Weryhy-Wysoczańskiego sześcian jest formą neutralną, nie jest dla niego zbyt ważna jej idea. Powierzchnia zmienia się wciąż w naszych oczach, kiedy chodzimy wokół, a także w ciągu dnia, wraz z nieustannie wędrującym po niej dziennym naturalnym światłem, wpadającym z trzech stron do wnętrza, z okien po bokach i przez otwarte do kaplicy drzwi. To dzienne światło, zawsze padające z boku na nierówne powierzchnie (kubik ustawiony był ukośnie wobec ścian), ujawnia tę nierówność (można powiedzieć: rzeźbi je); widać, że każda budująca powierzchnię forma (drewienko) jest niepowtarzalna, ma swój kolor, miękkość. Można poznać powierzchnie ścian, przyjrzeć się im. Forma sześcianu dostępna jest zmysłom widza tylko poprzez powierzchnię, którą tworzy natura, a ujawnia światło. Umieszczenie sześcianu w budynku dawnej kaplicy sugerowało możliwość odczytania idei dzieła poprzez sakralny kontekst, odczytywania tej racjonalnie tworzonej sztuki jako obiektów symbolicznych. W tego rodzaju obiekty wpisany jest bogaty przekaz ideowo – symboliczny.

Kwadrat jest jednym z najpopularniejszych znaków symbolicznych; to symbol statyczny, adynamiczny, często widziany w relacji i w przeciwieństwie do koła, jest symbolem ziemi w przeciwieństwie do nieba lub też ograniczoności w przeciwieństwie do

²⁸ A.M. Vogt, *Das architektonische Denkmal – seine Kulmination im 18. Jahrhundert*, [w:] *Denkmäler im 19. Jahrhundert. Deutung und Kritik*, Herausgeber: Hans-Ernst Mitting und Volker Plagemann, *Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts*, t. 20, München 1972, s. 27-46.

nieograniczoności. Ponadto jest odwiecznie odczytywany jako symbol czterech stron świata.²⁹ Kwadrat stanowiący narys podstawy budowli jest symbolem ziemi.³⁰

Kwadrat jest najczęściej stosowany jako plan świątyni, ołtarzy, miast lub jako architektoniczna jednostka na przykład w romańskim systemie wiązonym. W chińskich wierzeniach zarówno kosmos, jak i ziemia były kwadratowe. Pitagorejczycy widzieli kwadrat jako symbol wspólnego działania czterech żywiołów, a tym samym sił Afrodyty, Demeter, Hestii i Hery, których syntezę pojmowano jako matkę bogów Reę.³¹

Według greckiego filozofa Platona, kwadrat obok koła był ucieleśnieniem absolutnego piękna. W islamie kwadrat odgrywa różnoraką rolę; na przykład serca zwykłych ludzi uchodziły za kwadratowe, ponieważ są otwarte dla czterech możliwych źródeł inspiracji: boskiej, anielskiej, ludzkiej i diabelskiej (natomiast serca proroków są trójkątne, ponieważ nie są już wydane na ataki diabła).³²

W sztuce chrześcijańskiej, kwadrat jest niejednokrotnie symbolem ziemi w przeciwieństwie do nieba. Natomiast kwadratowe aureole jeszcze żywych osób pokazują, że ich postać jeszcze należy do tej ziemi. C.G. Jung widzi w kwadracie symbol materii, ciała, rzeczywistości ziemskiej. „Bóg to czwórka”.³³

Zupełnie inaczej prezentowała się ta sama praca de Weryhy w nowym wnętrzu galerii Patio, w budynku biblioteki Wyższej Szkoły Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi (jeszcze nie ukończonym). To wnętrze nie pozwalało uczynić z „Kubika” głównego dzieła wystawy; autor i kurator musieli podjąć trudną decyzję: cztery ściany położone zostały na podłodze i całkowicie zmienił się sens niezwyklej realizacji

²⁹ Eduteka.pl, *kwadrat*, internet data 02.02.2013 r.

³⁰ R. Taylor, *Przewodnik po symbolice kościoła*, Wrocław 2006, s. 53.

³¹ <http://sennik-mistyczny.pl/symbolika/kwadrat>, 12.25.2013 r.

³² Ibidem.

³³ Andrzej Kuźmicki, *Symbolika Jaźni*, seria: *Biblioteka jungowska*, Tom 3, Wyd. 1. Warszawa: Wydawnictwo Psychologii i Kultury ENETEIA, 1995, s. 119.

(ilustracja numer 2). Upodobniły się do niektórych obiektów, z serii "Tablic drewnianych", które poprzedziły bezpośrednio powstanie „Kubika”. Zaistniała tu „przyziemna” zasada budowania formy, którą odnajdujemy w pierwszej fazie twórczości artysty. Rzeźba, która była bryłą przestrzenną, została rozłożona, teraz przedstawia się w formie rozwiniętej, zmienia się kształt pola obrazowego na prostokąt o wymiarach 880 x 220 x 16 cm. Jednak rzeźba w (tym układzie jakby obraz czy relief bądź pewnego rodzaju płaskorzeźba) nadal głównie oddziałuje efektami światłocieniowymi. Jednocześnie nie działa w tym przedstawieniu wartościami sakralnymi jak to było we wnętrzu „*Kaplicy*”.

Natomiast w sali Muzeum Rzeźby obiekt „Drewniany kubik” zostaje ponownie rozłożony i tym razem zawieszony na ścianie (ilustracja numer 3) jako wielka drewniana tablica.

Dzieło ukazane w tej postaci ponownie zmienia rozmiar na prostokątną tablicę o wymiarach 890 x 230 x 15 cm. Praca staje się rzeźbą przyścienną. Nadal głównym środkiem ekspresji pozostaje faktura i światłocien, dzięki niej przemawiający tak różnorodnie.

Ta praca oddziałuje przede wszystkim strukturą, geometrycznymi podziałami i jakimś regularnym schematem kompozycyjnym. Jest to bryła niemalże idealna, kubik można podziwiać w trzech odsłonach: jednej zwartej i dwóch rozwiniętych. Świadczy to o dopuszczalności pewnych wariantów, a nawet o statusie dzieła, które jest w stanie zmienić swoją formę.³⁴

Ten z zewnątrz zaczerpnięty „porządek natury” wpisany zostaje we wcześniej przygotowanej „geometrii” wnętrza. Według autora dzieła podczas takiej transformacji rodzą się nowe wartości – nowych spontanicznych form, przepełnionych często jakoby kontrolowanym chaosem.³⁵

³⁴ M. Knorowski ..., dz. cyt., s.4.

³⁵ Wywiad Jana de Weryhy-Wysoczańskiego z Mariuszem Knorowskim, Gazeta Wyborcza Radom, 20-26 stycznia 2006, num. 20, s. 16.

Kolejnym przedstawieniem jest rzeźba bez tytułu, datowana na 2008 r., o wymiarach 900 x 900 x 43 cm (ilustracja numer 4). Praca znajduje się w otwartej przestrzeni przed dawną halą kolejową, która obecnie jest pracownią artysty. Obiekt przedstawia pocięte piłą kłody drewna brzozonego, mniej więcej o takich samych wymiarach, które zostały ułożone na płaszczyźnie betonowej. Kształtem pola obrazowego jest koło, im bliżej środka tym kłody są układane coraz ciaśniej. Kompozycja posiada centrum, które jest zarazem środkiem geometrycznym całego dzieła. Kompozycja obiektu jest zamknięta, luźna, obrotowa. Kierunkami rzeźby są koła, które sprawiają wrażenie krążenia, ruchu dośrodkowego. Faktura jest zróżnicowana. Poprzez ułożenie klocków na płaskiej powierzchni następuje kontrast faktury gładkiej i zróżnicowanej. Elementy układu nie noszą śladów cięcia na swej powierzchni, pokrywa je naturalna kora brzozy, która jest jednocześnie macierzystym kolorem rzeźby, kolorem lokalnym. Źródłem światła jest naturalne światło słoneczne. Poprzez układ jasnego drewna brzozonego na ciemnym betonie zauważalny staje się kontrast tych dwóch materiałów. Głównym środkiem ekspresji w pracy jest niewątpliwie dynamizm układu wciągający widza jakby w wir. Praca ta przypomina wir wodny lub okręgi na wodzie pozostawione przez rzucony kamień, bije z nich dużo energii. Może również przypominać kamienne kręgi na przykład z Grzybnicy gdzie znajduje się cmentarz założony przez skandynawskich Gotów w I wieku naszej ery³⁶.

Każdy krąg kamienny to skupisko kamieni. Jako miejsce pochówku naszych przodków spełnia warunki potrzebne do dokonania aktu pamięci. Miejscowi mówią, że jest to tak zwane "miejsce mocy", gdzie w ciszy i na łonie przyrody można oddać się kontemplacji, połączyć się mentalnie z "matką naturą". Ponoć jest to miejsce o szczególnych właściwościach

³⁶ Ryszard Wołagiewicz, *Grzybnica – cmentarzysko kultury wielbarskiej z kręgami kamiennymi*, *Koszalińskie Zeszyty Muzealne*, t. 5, 1975, s. 137-161.

energetycznych i wiele osób przybywa tutaj naładować swoje akumulatory pozytywną energią.³⁷

W Polsce również mamy wiele innych podobnych tajemnych miejsc, przypominających układem pracę artysty. Jednym z nich są kamienne kręgi w Węsiarach i Odrach. Położone niedaleko Sulęcyna są jednym z wielu tego typu obiektów na Pomorzu. Jest to miejsce, które przyciąga zarówno sceptyków jak i osoby wierzące w ich moc. Wiele razy obserwowano tu „zjawiska nadprzyrodzone”. Przebywanie w tym miejscu ma wpływ uspokajający. Odzyskamy tu harmonię i spokój ducha. Według relacji turystów obecność w kamiennym kręgu uśmierza także ból głowy. Może być w tym ziarenko prawdy, gdyż to właśnie nad kamiennymi kręgami wielokrotnie zaobserwowano zbieg gwiazd. Działanie energii jest tu równie silne jak na Wawelu. Być może z drewnianych kręgów bije moc z której również uzyskamy harmonię i dawkę pozytywnej energii.³⁸

Następną pracą de Weryhy jest rzeźba z drewna lipowego, „*Bez tytułu*„ (ilustracja numer 5) datowana na 2000r., o wymiarach 200 x 197 x 56 cm. Rzeźba jest wolnostojąca, o bryle rozczłonkowanej. Składa się ona z pięciu kłód obnażonych z kory z zaostrozonym jednym końcem. Leżą szpicami skierowanymi do siebie, co sprawia wrażenie że ruch formy jest dośrodkowy. Zauważamy płaszczyzny przecięcia, pokryte rysami spękań, dające świadectwo kilkusetletniego życia dzieła natury. Podczas okorowywania utworzył się, złożony z poziomo i pionowo przebiegających śladów piły, wzór. Równocześnie jednak staje się jasne, tutaj nie zostało nic skonstruowane, każda linia powstaje podczas pracy, żadne z pól nie jest regularnym kwadratem. Faktura poprzez widoczne ślady piły stała się zróżnicowana a zarazem dająca wrażenie nonfinito co, jednak było zamiarem artysty. Źródłem światła jest światło sztuczne kierowane od góry na bryłę co powoduje ostre kontrasty: dół rzeźby pozostaje w cieniu. Kolor jest naturalnym kolorem użytego materiału, od

³⁷ Tamże.

³⁸ www.fotka.pl, *Najbardziej tajemnicze miejsca na świecie, Kamienne Kręgi w Węsiarach*, data: 03.15.2013 r.

góry rzeźba jest ciemniejsza, kontrastuje z jaśniejszym kolorem drewna okorowanego czy zaostzonego, które ma kolor dużo jaśniejszy. Poprzez układ formy mamy wrażenie jakby energia zbierała się równocześnie w jednym punkcie, promieniując na pięć stron. Rzeźba emanuje pozytywną energią, przywołuje na myśl ciepło ogniska przy, którym można się ogrzać.

Kolejna praca przedstawia monumentalną wertykalną rzeźbę z drewna (ilustracja numer 6) „Bez tytułu” o wymiarach 201 x 63 x 60 cm. Jest to forma wolnostojąca, obrotowa, składająca się z dziewięciu spiętrzających się rzeźbiarsko plastrów drewna, z których pieczołowicie od pnia oddzielona została kora za pomocą piły spalinowej. Powstały półokrągłe formy, które ułożył artysta na kształt słupa. Rzeźba jest statyczna oparta na pionach i poziomach. Kompozycja bryły jest wertykalna i zwarta, proporcje elementów z których jest złożona różnią się od siebie ale nie na tyle żeby któryś z nich stanowił dominantę. Choć faktura monumentu wydaje się gładka w rzeczywistości jest zróżnicowana. Widoczne są ślady rzeźbiącego narzędzia, jak również naturalne spękania materiału. Światło pada z góry na bryłę, co powoduje silne kontrasty linii łączących elementy w całość. Forma posiada naturalną barwę materiału. Monument przywołuje na myśl totemy indiańskie, czy też pradawne budowle megalityczne, jak menhiry posiadające funkcje magiczne, kultowe.

Totemy Indian północnoamerykańskich³⁹ (ilustracja numer 7) wyobrażały zwierzę bądź też zjawisko przyrody, które miało dać początek plemieniu, będąc jednocześnie wspólnym przodkiem wszystkich jego członków. Totemy były charakterystyczne dla dawnych ludów, jednak funkcjonują do dziś we wspólnotach o charakterze pierwotnym. Zнали je również Słowianie czczący zwierzęta, drzewa i zjawiska przyrody. Znaki, bądź to osobiste, bądź też właściwe całemu rodowi lub plemieniu, służące do oznaczania własności lub pełniące funkcje rozpoznawcze, mają bardzo

³⁹ http://images.ioh.pl/artykuly_heraldyka03.jpg data: 14.02.2013 r.

dawne korzenie i spotykane są na całym świecie. Najczęściej herb określa się jako właśnie znak rozpoznawczo-własnościowy, stworzony według określonych reguł. Pojawienie się herbów jest zakończeniem długiego procesu, w czasie którego zmieniały się tak forma, jak funkcje i zasady rządzące używaniem owych znaków. Najstarszymi godłami, mającymi wyróżniać pewną społeczność, były totemy. W tym kontekście ich funkcja niewiele różniła się od znacznie późniejszych herbów. Pojęcie totemu wywodzi się z kultury północnoamerykańskich Indian i dosłownie oznacza „jego ród”.

Menhirem nazywano niegdyś pionowo wkopany w ziemię jednolity, nieociosany lub w nieznacznym stopniu obrobiony słup kamienny, najczęściej posiadający u góry zakończenie zaostrome, ustawiany pionowo na grobie zmarłego, pełnił rolę jakby pomnika. (Ilustracja numer 8) 9,5-metrowy menhir z Bretanii.⁴⁰ W tym porównaniu akurat rzeźba artysty nie jest zakończona ostro ale nadal nawiązuje do symboliki pierwotnego kolosa. Najczęściej jako funkcja nagrobna spotykany jest w Anglii, Irlandii, Bretanii, Skandynawii, Francji, na Korsyce, ale znany jest także w Afryce, Azji i Ameryce, gdzie pełnił prawdopodobnie funkcje kultowe. Pradawne menhiry osiągały rozmiary od 4 do 20 m wysokości oraz ważyły do 50 ton wagi.⁴¹ Występowały podobnie, jak przedstawia swoje kompozycje Jan de Weryha-Wysoczański, czyli pojedynczo lub ustawione w szereg albo w formie kręgów kamiennych. Menhiry pochodzą głównie z neolitu (od IV tysiąclecia p.n.e.) i wczesnej epoki brązu.⁴²

Następne dzieło Wysoczańskiego o tytule: „Drewniana tablica” 2003 (il.9) – przedstawia olbrzymią, monumentalną rzeźbę, o zwartej formie, abstrakcyjną i geometryczną. Praca ma wymiary 253 x 200 x 11cm. Powierzchnia została ułożona z małych kawałków kory, różnorodnych drzew. Wszystkie cząsteczki mozaiki, różniące się

⁴⁰ [www.archirama.pl/encyklopedia architektury/menchir](http://www.archirama.pl/encyklopedia/architektury/menchir), data 04.03.2013 r.

⁴¹ <http://nieztejziemi.org>, *Menhiry – moce minerałów*; data 03.03, 2013 r.

⁴² Witold Szolginia: *Architektura*. Warszawa: Sigma NOT, 1992, s. 99.

wielkością, składają się na pewnego rodzaju ścianę o charakterze reliefu, w którym w niewielkim stopniu dostrzegamy ślady interwencji narzędzia. Owa praca charakteryzuje się przede wszystkim bardzo mocno rozwiniętym porządkiem architektonicznym. Stanowi silnie naładowaną napięciem strukturę drewna, zamykająca się w swoistych, współzależnie działających konkretnych rytmach. Jest to rzeźba przyścienna na wzór reliefu płasko – wklęsło – wypukłego. Wydaje się że kompozycja pracy posiada dominujące kierunki, jak pionowy i poziomy i ma charakter otwarty. Oprócz właściwości chropowatości powierzchni materiału niemniej ważną rolę odgrywa subtelnie zróżnicowana gama barwnych odcieni drewnianej „skóry”. Nawiązując do tego należałoby zauważyć, jak bardzo zadziwia, kiedy z lekkością wydawałoby się wyważone odcienie farb wpływają na siebie nawzajem, działając najróżniejszymi tonami drewna. Występujące tam subtelne przejścia pomiędzy granicami tonów płynął po prostu. Jest to możliwe, gdyż drewno użyte przez Jana de Weryhę do powstania dzieła, nie jest tylko znalezionym, lecz pieczołowicie dobranym przez niego materiałem, zestawionym w jedną całość według poprzednio przygotowanego planu. W pierwszym momencie ta wytworzona, doskonale funkcjonująca harmonia działa na pozór monotonnie. W chwili jednak, gdy wyłaniają się ciepłe kolory, poczynając od leśnego miodu, a skończywszy na jedwabnych opalonych drewnach, poprzez struktury kory, najróżniejsze gatunki drewna, z ich w niewielkimi ale jednak widocznymi śladami, wywołanymi obróbką narzędzi, jak również poprzez powstałe na nich refleksy świetlne, kompozycja zmienia się radykalnie w namiętnie żyjącą i wibrującą bajeczną opowieść.⁴³ Głównym środkiem ekspresji rzeźby są jej monumentalne rozmiary, działające siłą i wzniosłością. Tablica jest jakby czymś na kształt epitafium zapisu historii, tablicą upamiętniającą żywot drzew.

⁴³ Profesor Dr Jan Stanisław Wojciechowski, *Format "Epifanie natury w późno - nowoczesnym świecie. Obiekty z drewna Jana de Weryhy-Wysoczańskiego, num18"*, s. 8.

Przy bliższym przyjrzeniu się pracy dopatrzeć się można również skojarzeń ze ścianą płaczu. Po pierwsze układ podsuwa takie skojarzenia, a po drugie fakt przedstawienia budzi pewne emocje, działa siłą wymuszającą kontemplację (ilustracja numer 10).

Na miejscu zburzonej Świątyni Jerozolimskiej wybudowano w 691 r. meczet Kopuła Skały (meczet Omara). Ze świątyni zachowała się tylko zachodnia Ściana Płaczu⁴⁴ czyli ściana platformy, na której stała Świątynia. Tak zwana Ściana Płaczu jest jedynym miejscem, podtrzymującym łączność Żydów z ich starożytną Świątynią⁴⁵.

W taki sposób właśnie można zrozumieć pracę artysty jako ścianę drewna łączącą ludzi z naturą. Jest ona jakby propozycją czegoś co było i minęło, za czym wielu tęskni, za naturalnym uniwersum.

Kolejna fotografia (ilustracja numer 11) przedstawia rzeźbę „Bez tytułu” z 2006 roku. Materiałem wykorzystanym do opracowania dzieła jest drewno mieszane, wymiary pracy to 500 x 500 x 45 cm. Za kształt pola obrazowego artysta przyjął jakby formę krzyża, cały układ oparty jest o podłoże, składa się z wielu kawałków drewna przypominających nieociosane, niedokładne prostopadłościany. Ich wysokość różni się od siebie np. jeden ma 15 cm a tuż przy jego ścianie kolejny „skacze” na wysokość 45 cm, taki układ sprawia wrażenie ruchu, przypomina nieco gęsty las pnący się ku górze. Kompozycja bryły jest zwarta dynamiczna, asymetryczna, sprawia wrażenie zgeometryzowanej. Posiada dominujące kierunki wertykalne. Faktura naturalnego materiału mimo że w niewielkiej mierze obrobiona jest dość zróżnicowana – dająca głębokie kontrasty światłocieniowe, choć za światło głównie też tutaj odpowiada układ całej formy, załamania górnej jasności z czernią dominującą w dolnej części. Dzięki temu da się również zauważyć kontrast faktury gładkiej i zróżnicowanej. U góry każdego kawałka drewna jest gładkie ścięcie, co przy sztucznym oświetleniu sprawia że właśnie ta góra się jakby świeci.

⁴⁴ <http://www.latofostera.pl>; data 06.07.2013 r.

⁴⁵ Robert Szuchta, Piotr Trojański „Holokaust”, *Zrozumieć dlaczego*, wyd. Bellona 2003, s. 103.

Kolor jest naturalnym kolorem materiału. Rzeźba wprowadza w dość dramatyczny nastrój. Poprzez schemat symbolu krzyża, wprowadza niepokój i wywołuje silne emocje, ponieważ krzyż prawie każdy odczyta jednakowo, ten symbol silnie związany jest z ukrzyżowaniem Chrystusa.

Taki układ kompozycyjny skłania do refleksji. Relacja z obiektem jest bardzo emocjonalna, całość złożona z różnej wielkości kawałków pozwala jakby każdemu grzesznikowi odnaleźć się w tym układzie, w większym lub mniejszym polanie. Choć wszystkie składają się na ten jeden wielki krzyż odkupienia, każdy ma w nim swój udział, swoje miejsce.

Podobnie można odczytać kolejną realizację (ilustracja numer 12), która przedstawia rzeźbę pt: Orońsko, i jest datowana na 2006 r. Przedstawia monumentalną w swym rozmiarze pracę wielkości 900 x 900 x 50 cm. Jest to kolejna kompozycja oparta o podłoże składająca się z wielu brzozowych klocków takiej samej wysokości, ustawionych na planie krzyża według schematu tej samej odległości. Kompozycja bryły jest symetryczna, proporcjonalna, statyczna, dominującymi kierunkami są pionowy i poziomy. Faktura układu od góry pni jest gładka uzyskana poprzez precyzyjne cięcie piły, zaś wokół polan pokrywa je zróżnicowana pod względem chropowatości oraz koloru naturalna kora brzozy. Miejsca obcięcia piłą są dużo jaśniejsze w stosunku do „skóry” drzewa, gdzie światło zanika: im głębiej tym ciemniej. Ta jak poprzednia kompozycja uwypukla motyw w sakralny. Powoduje podobne emocje. Jednak odmiennie niż poprzednio, kawałki, z których stworzony został krzyż są takie same. Można to odczytać w ten sposób, iż jednak każdy ponosi taka sama winę za ukrzyżowanie Chrystusa. Nie ma w tym miejscu dyskusji czy ktoś jest mniejszym czy większym kawałkiem krzyża. Oglądający dzieło ma wrażenie momentu zgonu Odkupiciela. Silne efekty światłocieniowe dają ogromną siłę wyrazu. Światło pada jedynie w jednej części krzyża jakby u góry. Dramatyczna wymowę rzeźby podkreśla właśnie owo światło. Jest ono dominujące w całej geometrycznej

kompozycji, kontrastując z ciemnością w dole pracy buduje głębię wpadającą w czerń. Właśnie ten wyraźny kontrast symbolizuje jakby zwycięstwo Chrystusa nad śmiercią.

Forma krzyża greckiego, w jaki wpisane zostały obie omawiane powyżej prace, przywołuje asocjacje z krzyżami przydrożnymi, które oparte były właśnie na schemacie krzyża Pachomiusza⁴⁶, posiada proste równomiernie rozmieszczone ramiona. Dlaczego artysta użył schematu właśnie tego krzyża? Być może celem jego przedstawienia było ukazanie podobnej funkcji jak w VII w. – funkcji kamiennych krzyży z Wysp Brytyjskich. W tamtych czasach zazwyczaj celem wystawiania owego obiektu była rola nagrobna często pamiątkowa, stawiane dla podkreślenia wagi wydarzeń militarnych lub też cywilnych. Stawiano też krzyże dziękczynne, wotywnie i krzyże przeciw zarazie. Jednak najciekawszą funkcję posiadały krzyże pokutne stawiane na miejscu popełnionej zbrodni.⁴⁷

Prawie jednocześnie w XIII wieku na terenie całej Europy zaczęły się pojawiać „umowy pokutne” zwane *compositio*. Umowy te zawierały sprawy dotyczące zabójstw i były środkiem łagodzącym, odstępniem od zwyczaju wendety, którą stosowały średniowieczne rody. W skład takiej ugody wchodziło szereg zobowiązań, między innymi wystawienie w miejscu zabójstwa krzyża pokutnego.⁴⁸ Można porównać umowę krzyży pokutnych do umowy J. de Weryhy-Wysoczańskiego z Matką Naturą. Na terenie Śląska należącym dzisiaj do Polski „nowe prawo” wprowadził jako pierwszy książę Bolko I Świdnicki w 1301 r.⁴⁹ Najstarszym traktatem pokutnym dotyczącym krzyża śląskiego jest *compositio* z archiwum zakonu Joannitów w Pradze, związane z kamiennym krzyżem w

⁴⁶ NEB hasło „cross”; Encyklopedia Brytannica, str. 753.

⁴⁷ Por. A. Scheer, *Krzyże pokutne Ziemi Świdnickiej*, Świdnica 1987, s. 4;

T. Seweryn, *Kapliczki i krzyże przydrożne w Polsce*, Warszawa 1958, s. 4; A. Kostołowski, *Symbol symboli. Historia znaku krzyża*, „Więź”, nr. 8, (1984), s. 63.

⁴⁸ Por. W. Maisel, *Archeologia prawna Polski*, Warszawa/Poznań 1982, s. 164.

⁴⁹ Por. tenże, *Muzeum dawnego kupiectwa w Świdnicy*, „Informator Kulturalny i Turystyczny Województwa Wałbrzyskiego” 9 (1984), s. 15; E. Drużyłowski, *Kamienie mówią. Wyprawy krzyżowe*, „Kultura Dolnośląska”, 3 (1987), s. 32.

Stanowicach koło Strzegomia. Układ ten poświadcza księżna Beatrycze, żona wspomnianego Bolka I, w dniu 4 grudnia 1305r.⁵⁰ Poprzez wiele wieków za obszar występowania tajemniczych kamiennych krzyży, uważano jedynie Śląsk. Dziewiętnastowieczne i współczesne badania tych form pokutnych odwołują jednak od tego stanowiska.⁵¹ Z badań wynika że krzyże pokutne były stawiane w całej niemalże Europie, najwięcej ich odnaleziono w krajach niemieckojęzycznych.⁵² Znalaziono również wiele monumentalnych rozmiarów krzyży kamiennych z Wysp Brytyjskich posiadające swoją metrykę z VII wieku.⁵³

Porównanie krzyży autorstwa Jana de Weryhy-Wysoczańskiego z krzyżami pokutnymi nie wiąże się jedynie ze schematem krzyża greckiego. Rzeźby artysty stają się obiektami o funkcji nagrobnej, stają się pomnikami upamiętniającymi życie drzewa, jego historię. Obiekty rzeźbiarza są jakby krzyżem pokutnym postawionym przez człowieka dla natury. Próbą odkupienia win za jej unicestwienie. Porównując rzeźby do kamiennych przedstawień, można odnaleźć jeszcze jedną podobną funkcję, a mianowicie mając na myśli, wystawianie przeciwko zarazie. Dzieła artysty powstają by stać się „krzyżem przeciwko zarazie”, zarazie industrializacji, przeciwko zarazie współczesnego zanieczyszczenia środowiska naturalnego, a w rezultacie przeciwko wycince lasów.

W krzyżach Jana de Weryhy-Wysoczańskiego odnajduję jeszcze jedną spójną funkcję z obiektami kamiennymi. Mogą one również pełnić zadanie krzyży dziękczynnych, wzniesionych po to by podziękować Naturze za kojące działanie drzew, za ich moc.

Wspomniane rzeźby artysty odwołują się również bezpośrednio do budowli wznoszonych na planie krzyża greckiego. Przykładem może być układ przestrzenny bazyliki San Mario w Wenecji⁵⁴. Poprzez to

⁵⁰ Por. A. Scheer, *Krzyże pokutne*, s. 24.

⁵¹ Por. I. Milka, *Dolnośląskie krzyże pokutne* „Chrześcijanin a Współczesność” nr.3, 1986, str. 61.

⁵² Por. A. Scheer, *Krzyże pokutne ziemi Świdnickiej*, Świdnica 1987 r., s. 8,10.

⁵³ A. Olędzka-Frybesowa, *Krzyż przez stulecia*, „Znak”, nr. 4, 1982 r., str. 187.

⁵⁴ Juliusz Feldhorn, *„Dzieła i twórcy”*, Warszawa 1961, s. 100.

porównanie, znowu może zostać przypisana dziełom Jana de Weryhy-Wysoczańskiego funkcja sakralna. Takie podobieństwa zauważa również Ernst Brennecke pisząc w swoim tekście do wystawy artysty: „...bardzo ważną rolę odgrywają tutaj względy religijne. Bez przerwy daje się zauważać w tych wszystkich układach wyraźne interpretacje liczb trzy, siedem i dwanaście, jak również ich trzeciej potęgi.”⁵⁵ Takich skojarzeń dopatrzyła się również dr Dorota Grubba-Thiede, która napisała: „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 – budulec centralnej monotonicznej instalacji na planie greckiego krzyża. Symbolu chrześcijaństwa, 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 ważna rolę pełnia w zamkniętym kompleksie zegara ekologicznego, że ich brak wyznaczy kres wszelkich istnień.”⁵⁶ Zatem można uznać, że rzeźby artysty stają się jakby małymi świątyniami poświęconymi drzewom.

W swych realizacjach Jan de Weryha używa jedynie drewna, drewna w stanie bardzo surowym; łupie je na szczapy, niekiedy po części zwęglą, układa warstwami lub ustawia w pewne układy, czy z kolei tworzy z kawałków kory drzewnej olbrzymie formy, tablice. Tak liczne przedstawienia artysty mają jeden skoordynowany architektoniczny charakter.

Działania artysty z zakresu ściennych przedstawień są jakby ogromnymi obrazami bądź ścianami murami, gdzie architektonika przywodzi na myśl ornamenty.

⁵⁵ Ernst Brennecke, „Porządkować, zachować, odmieniać”, *Harburger Anzeigen und Nachrichten*, 24 sierpnia 2000, Atelier – wystawa Jana de Weryhy-Wysoczańskiego.

⁵⁶ Dr Dorota Grubba-Thiede, „Gdy postawa staje się formą”, *EXIT sztuka w Polsce new art in Poland*, Kwartalnik No. 2 (66) 2006, str. 4112.

Sześciiany i kolumny artysty samą swoją formą są bliskie architekturze. Jest to jednak architektura nieprzeciętna, która posiada swój charakterystyczny nastrój, nie zauważalny w tych gładkich wysublimowanych formach nowoczesnych stalowych i szklanych budowli, chodzi tu raczej o bardziej archaiczne style budownictwa jak np. mury kamienne czy drewniane formy szkieletowe. W owych pracach czuć starodawny nastrój małego miejskiego. Jak pisze Dr Daniel Spanke: Jan de Weryha jest jednak całkowicie mieszkańcem miasta, wielkich miast: w Gdańsku urodzony, spędził tam młodość, dzisiaj mieszka i pracuje w Hamburgu, jednej z niewielu prawdziwie światowych metropolii kręgu niemieckojęzycznego. Krótki rzut oka na historię kultury „sielanki w miejskości“ mógłby stać się tutaj kluczem do jej domniemanej asymetrii. W antycznych supermetropoliach, takich jak Rzym czy Aleksandria, pojawiała się już dość wcześnie tęsknota za sielanką jako istotą jeszcze funkcjonującego i nieskorumpowanego życia. Tej miejskiej potrzebie odpowiadał typ budowli wiejskiej zwanej villa rustica, która umożliwiała jej mieszkańcom jakby chwilowe przeciwieństwo do części ich miejskiego stylu życia. Ten przeciwny obraz nie był naturalnie odbiciem realnego sielankowego życia i pracy, a jedynie idyllicznym wyobrażeniem arkadyjskiego raj. Tutaj rozpoczyna się jakby historia kultury urlopu i weekendu. Budowniczoie włoskiego renesansu, powołując się na dziedzictwo antyku, cytują nieprzypadkowo w centrum życia miejskiego, a więc w miejskich pałacach nowej arystokracji tzw. formy sielankowe. Kondygnacje cokołów tych budowli są często licowane sielankowymi, surowo działającymi blokami: tak zwaną rustyką. Jednym szczególnie dobitnym na to przykładem jest Pallazzo Medici-Riccardi we Florencji – rezydencja miejska jednej z najświetniejszych rodzin czasów renesansu: Medici. W obrębie architektury pałacowej pozostaje rustyka politycznym symbolem, wyobrażającym niejako sprawiedliwą skałę, w naturalny sposób powstałej władzy. Opowiada to o tym, że siła, która służy i uprawnia do wykonywania władzy nie odpowiada nieprawemu jej

przywłaszczeniu, ale dowodzi jej powstania na drodze naturalnego zakorzenienia się w jej historycznym rozwoju.⁵⁷

Donald Judd, Max Bill czy Carl Andre i inni im podobni byli jedynie inspiracją na artystycznej drodze Weryhy⁵⁸, można odnaleźć wiele cech wspólnych co do wyżej wymienionych, ale jednak Jan de Weryha całkowicie inaczej traktuje materiał do tworzenia, sam wnosi do swych przedstawień prawdziwość używanego materiału. Naturalność, pierwotność, życie jak i nieobliczalność drewna są wszechobecne w realizacjach Weryhy. Artysta doszedł do tego dzięki jak najmniejszej ingerencji w obróbkę tworzywa.

Podobnie jak Helga Weihs. Artystka tworzy obiekty geometryczne, zestawia naprzemiennie jasne i ciemne podłużne listewki, które kształtem przypominają budki do których można wejść lub konstrukcje przypominające regały czy ścieżki układane z listewek na podłodze.⁵⁹ Artyści tacy jak Heiner Szamida, Helga Weihs i Jan de Weryha-Wysoczański drewnem, zajmują się w sposób bardzo niezależny i frapujący. To organiczne tworzywo staje się być przy tym każdorazowo osadzone w zupełnie nowym, surowym porządku, który jakoby zmusza do zastanowienia się nad stosunkiem pomiędzy naturą a ludzką organizacją, kulturą a naturalną indywidualnością. Tych trzech artystów tej wystawy rozwija przy tym w swoich pracach własne możliwości form kultury i wzrastania natury rozumiane nie, jako przeciwieństwa, lecz wspólny fundament twórczych działań.... (...)... Poprzez tworzenie wielkoformatowych drewnianych tablic-obiektów, zbudowanych z wielobarwnych rodzajów drewna, stawia Jan de Weryha-Wysoczański swoje prace w obszarze wpływów minimalistycznego i ornamentalnego. W jego pracach łatwość obcowania z materiałem kontrastuje z

⁵⁷ Dr Daniel Spanke, dyrektor Kunsthalle Wilhelmshaven, tekst pt. *Antyrustyka* do katalogu wystawy *Surowe drewno (Strenges Holz)*, 2004.

⁵⁸ Wywiad z artystą Janem de Weryha-Wysoczańskim – Maryla Popowicz-Bereś, data 21.11.2012 r.

⁵⁹ Helga Weihs, „Wbrew wszelkim oczekiwaniom”, Association Paderborn, Paderborn 2007, s. 4-5.

monumentalizmem i siłą, wynikającymi z pozostawianych surowych, nieokorowanych kawałków drewna, działających na odbiorcę w szczególnie wysoce przekonywujący sposób. Pierwotnemu patosowi materiału przeciwstawia artysta własną twórczą fantazję, która jednak ciągle podporządkowywana jest silnemu wpływowi charakteru drewna. Tym samym stają się często jego obiekty 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..."⁶⁰

W przeciwieństwie do nich drewno obiektów Jana de Weryhy pozostaje ciągle tylko w niewielkim stopniu formowane, artysta pozwala „przemawiać naturze materiału [...]”. De Weryha prowadzi w swojej pracy dwie surowości równocześnie: słuszność materiału i racjonalność konstruktywnych konceptów.”⁶¹

W ten sposób opisuje to Agata Patrańska-Obarewicz: „On nie udaje artysty, on tworzy ze swoim materiałem niewidzialną wstęgę jedności. Naturalnie jest twórcą nieprzeciętnym, wybitnie dotykających nut nie tylko współlistnienia człowieka i przyrody ale i sztuki w rozumieniu prawdy i sensu. [...] Szacunek Jana do drewna mnie wzrusza i onieśmiela... W jego przygodzie z drewnem odnajduję swoją wizję uczciwej walki ze swoimi emocjami, moją wizję sztuki... Jakby nie odciął drewnianej pępownicy z matką naturą!”⁶²

Na podstawie powyższej analizy wybranych dzieł widzimy jak twórczość artysty rozkwita i zmienia się pod wpływem bliższego poznania materiału, drewna.

⁶⁰ Artinfo.pl, fragment tekstu pt. „Surowość drewna”. *Współczesna rzeźba w drewnie. Pomiędzy porządkiem a organicznością*; data 15.03.2013 r.

⁶¹ Dr Daniel Spanke, tekst pt. *Antyrustyka* do katalogu wystawy *Surowe drewno (Strenges Holz)*, 2004.

⁶² Agata Patrańska-Obarewicz, wyjątek tekstu pt. *Drewniana pępownina*, katalog wystawy Jana de Weryhy-Wysoczańskiego, Gdańsk 2009.

Artysta Jan de Weryha-Wysoczański w pierwszej fazie twórczości konstruuje monumentalne wręcz obiekty drewniane o dużej ciężkości, punktem oparcia wszystkich powstałych prac w pierwszym etapie jest podłoga, ziemia. Wszystkie realizacje tworzone są jedynie z naturalnego drewna. Takie rozwiązanie przypomina w dużej mierze działania charakterystyczne dla land artu, w nurcie gdzie artyści do swoich realizacji wykorzystywali jedynie wytwory natury. Tworzą w oparciu o wykorzystanie cech krajobrazu w terenie, materiałów naturalnych: wody, kamienia, drewna, ziemi czy elementów roślinnych.⁶³

U Jana de Weryhy mamy do czynienia z podobną na pozór, zasadą budowania formy na podłożu. Szczególnie jest to widoczne w obiektach („Drewniana kolumna”, 2003, „Drewniany kubik”) i kręgach („Bez tytułu”, 2003) zbudowanych ze swobodnie położonych ścierek i szczap drewnianych. Nie są one jednak jak na przykład u Richarda Longa głównego przedstawiciela tego nurtu, „dokumentem” wędrówki, są bardziej znakiem pewnego procesu zgłębiania samego drewna, logicznym następstwem faktów „wchodzenia” w ów materiał. Przede wszystkim są one pierwszym etapem rozwoju artysty, po którym następują formy, nieco odmienne w swej statyce i tektonice. A zatem nie są one końcowym śladem dokonanej wędrówki a właściwie jej początkiem. Od Longa różni Wysoczańskiego głównie także pejzaż, u Longa są to otwarte przestrzenie krajobrazu. Odwrotnie u Wysoczańskiego gdyż on tworzy głównie w zamkniętych wnętrzach, jego krajobraz jest nienaturalny, należący do „pierwszej nowoczesności”⁶⁴. Droga wyznaczona jest zatem nie przez krajobraz przyrody lecz „krajobraz industrialnej kultury”⁶⁵ – wewnętrzną przestrzeń fabryki.

⁶³ Michael Lailach, *Land Art*, Taschen GmbH, 2007, s. 5.

⁶⁴ M. Kapiszewska, *Zrozumieć współczesność*, Warszawa 2009, s. 239.

⁶⁵ Profesor Dr Jan Stanisław Wojciechowski, *Epifanie natury w późno-nowoczesnym świecie* Obiekty z drewna Jana de Weryhy-Wysoczańskiego, 2005, *Format*, nr. 47, s. 7.

Po przedstawieniach obejmujących jedynie podłoże przychodzi czas na ścienne realizacje. Nowe pionowe „środowisko”⁶⁶ było następstwem ukazania nieco innej formy pokazania prac. Wyeksponowana jest coraz głębiej struktura „wnętrze” różnych rodzajów drewna, i tak w latach 2001-2003 powstało wiele, numerowanych „Drewnianych tablic”. Przywodzą one asocjacje z nurtem minimal art. Takie skojarzenia obecne są w wypowiedziach niektórych piszących o jego obiektach jak np. Helmut Orpel lub Mieczysław Szewczuk czy inni. Kieruje nimi zapewne impuls płynący z faktu, iż są one niefiguralne, abstrakcyjne, geometryczne, tzn. uporządkowane w postaci figur kwadratów, prostokątów, kubów. Sprzyjające takim porównaniom może być również to, iż niektóre pionowe obiekty porządkują drewno układając je jak książki i tworząc potężne, tajemnicze „biblioteki”. Dodajmy również że, krytycy zauważają też wiele cech, które od asocjacji z minimalizmem odwodzą. Geometryczne obiekty z drewna Jana de Weryhy są bowiem niezwykle witalne i wymowne w ujawnianiu nieogarnionych w swym bogactwie postaci drewna. Pojawia się ono geometrycznie uporządkowane, ale wewnątrz surowe, „naturalne” w swej przyrodniczej, a nie racjonalnej i zgeometryzowanej postaci. To raczej nieogarniona i żywiołowa „natura” drewna ujęta zostaje dla umożliwienia percepcji w geometryczną ramę. Asocjacje z minimalizmem są zatem powierzchowne. Lub jak pisze Monika Branicka że jest to Minimalizm z duszą.⁶⁷

Minimal art w sojuszu z konceptualizmem to efektowna faza dematerializacji i denaturalizacji sztuki. Wszak obiekty Andre, Judda, Morrisa czy Serry to przestrzenna imaginacja figur językowych i figur myślowych. Akcent położony jest tu na tautologii, czyli ucieczkę od wszelkich metafor, symboli i „objawień”, w dążeniu do osiągnięcia podstaw abstrakcyjnego języka i ustanowienia jego znaczeniowych

⁶⁶ Ibidem.

⁶⁷ Monika Branicka, *Dusza drewna*, „Art & Business”, Instytut Promocji Kultury Sp. zo. o. Warszawa, nr: 7-8/2005, s. 53.

punktów zerowych. Minimalistyczne obiekty są pomyślane tak, aby „mówiły” tylko tyle ile widać w geometrycznej, obojętnej materiałowo i przestrzennie, płaszczyźnie lub bryle. 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, postmodernizmu.

Jan de Weryha-Wysoczański jest właśnie manifestacyjnie „cielesny”. Cieleśny w szczególnym sensie, ponieważ materialem jego rzemiosła jest drewno w swej gołej surowej postaci. Minimalistyczna logika to odwrotność artystycznych objawień, a sztuka de Weryhy jest epifaniczna a nie tautologiczna.

Ta sztuka Weryhy-Wysoczańskiego Sztuka epifaniczna to sposób na ujawnianie czegoś co jest „głębiej”, to uwalnianie „światła”, to tworzenie warunków dla owych „prześwitów” i wglądów. Jan de Weryha-Wysoczański wyrasta z owego późno-nowoczesnego sprzeciwu wobec dematerializacji sztuki, jego sztuka jest celebracją materialności, „cielesności” drewna. Można powiedzieć, iż sztuka Weryhy – zgodnie z jego biografią, debiutował wszak w latach siedemdziesiątych – jest kontynuacją owego ekspresywnego zwrotu jaki dokonał się po minimalizmie i konceptualizmie. 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. Szczególnie ostrą artykulację – której echa bardzo mocno docierają do współczesnych czasów – przybrał on w XVIII wieku, gdy dokonywał się zasadniczy przełom w postrzeganiu relacji człowieka i natury. Wyklarowała się wówczas – mówiąc w wielkim skrócie – opozycja pomiędzy „naturalistycznym” i „romantycznym” postrzeganiem natury.⁶⁸

⁶⁸ Profesor Dr Jan Stanisław Wojciechowski, op.cit.

W latach 1968-70 sztuka zwróciła się ku naturze, ta zmiana zapoczątkowała nowy prąd, który dziś nosi nazwę sztuka ziemi.⁶⁹ Nurt ten jak sama nazwa wskazuje do swych działań wykorzystuje ziemię, lecz nie tylko ona jest tworzywem działań, stają się nim również jej pochodne czyli piasek, skały, drewno, rośliny i inne naturalne materiały. Wszystko głównie realizowane jest w monumentalnych rozmiarach, przedstawiają realizacje w plenerze. Powstanie innowacyjnego nurtu datuje się na 1968 r. jest to data umowna, właśnie wtedy to w Nowym Jorku w Dwan Gallery przedstawiono wystawę Earthworks. Zaś w roku 1967 zaczęły się ukazywać podobne prezentacje w Europie. W zachodnioniemieckiej galerii Gerry Shuma, przedstawiono zapisy na taśmie filmowej, artystami biorącymi udział w tym przedsięwzięciu byli ; Walter de Maria, Jan Dibbets, Barry Flanagan, Michael Heizer, Richard Long, Dennis Oppenheim i Robert Smithson.⁷⁰ Wielu z nich było inspiracją na artystycznej drodze Jana de Weryhy-Wysoczańskiego⁷¹. Dzieła tych artystów jak opisuje w swojej książce G. Dziamski „okazały się czymś więcej niż tylko propozycją nowego kierunku artystycznego – były zasadniczą rewizją współczesnych założeń na których opierała się cała modernistyczna tradycja artystyczna i zapowiedzią głębokich przemian w pojmowaniu sztuk, którym pełen wyraz miała dać dopiero twórczość następnej dekady”.⁷² Czyli między innymi twórczość Jana de Weryhy-Wysoczańskiego. Obiekty przedstawione na wyżej wymienionych wystawach posiadały cechy, które identyfikują się z ogólnymi zmianami obecnymi w sztuce, z końcówką lat pięćdziesiątych. Transformacje jakie nastąpiły w owym czasie wywróżyły zdefiniowany przez krytyków literackich kryzys zwany „postmodernizmem”, aby wskazać dzieła

⁶⁹ *Sztuka ziemi*, [w:] *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, Wyd. V, pod red. K. Kubalska Sulikiewicz i inni, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006, s. 404.

⁷⁰ G. Dziamski, *Sztuka u progu XXI wieku*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 2002, s. 128.

⁷¹ Wywiad z artystą Janem de Weryha-Wysoczańskim – Maryla Popowicz-Bereś, data 21.11.2012 r.

⁷² G. Dziamski, *Sztuka u progu XXI wieku*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 2002, s. 128 i dalsze.

wychodzące z ram określonej estetyki. „W antyformalne działanie przystąpiło wielu artystów, filozofów i estetyków a w swoim ferworze nowatorski prąd ogarnął wszelkie dziedziny twórczości.”⁷³

Sztuka ziemi umownie zawiera w ryzy działania, które wchodziły w ogólne przemiany w kierunkach zainteresowań przyjęciem i dystrybucją sztuki, procesami naturalnymi, unicestwieniem przedmiotów artystycznych.

Jednym z osób rozpoczynających działania Land artu, oraz organizatorem wystawy w Dwan Gallery był Robert Smithson. Czołowy przedstawiciel sztuki ziemi był zarówno artystą jak i krytykiem – także własnych prac.⁷⁴ Jego traktowanie dzieła i wymowne artykuły, wiążą się głęboko z procesami twórczymi Jana de Weryhy-Wysoczańskiego, z jego traktowaniem rzeźby a w szczególności poszanowania materiału. Robert Smithson w swoich artykułach karmił szczególnie tzw. rzeźbiarzy-spawaczy. Byli to dla niego przedstawiciele modernistycznej szkoły rzeźbiarskiej tworzący z oczarowaniem w stali i aluminium. Nie akceptował ich zaangażowania w technologiczno-przemysłową ideologię. Domagał się zwrócenia ku procesom naturalnym, a tym samym porzucenie modernizmu, który wbrew jego modelowi wołał do technologicznego myślenia. Technologiczne myślenie nie radziło sobie jego zdaniem z faktem, iż każda rzecz ma swój kres, ulega zniszczeniu, transformacjom, że traci swe funkcje. Taki lęk powodowany był przez zbyt luźne struktury jakimi modernizm operował. Przekładało się to także na lęk przed śmiercią jako ostateczną, niszczycielską siłą. Zmiana myślenia prowadziła więc i do odmiennego traktowania śmierci – tym razem jako pewnej nieuchronnej zmiany. Konsekwencją nowego

⁷³ G. Dziamski, *Postmodernizm*, [w:] *Od awangardy do postmodernizmu*, pod red. G. Dziamskiego, Instytut Kultury, Warszawa 1996 r., s. 396, 25.

⁷⁴ Jak podaje Grzegorz Dziamski artykuły Smithsona zostały wydane pośmiertnie przez jego żonę w tomie *The Writings of Robert Smithson*, New York 1979.

stosunku do natury było odmienne od modernistycznego wzorca pojmowanie entropii.⁷⁵

Robertowi Smithsonowi długo zajęło przedstawienie obrazowe założeń opisywanych w swoich pismach. Wcześniej przedstawił próby takie jak np. wystawa swoich prac pod tyt. „Non-Site Earthworks”. Przedstawione tam zostały, trójwymiarowe mapy. Wyznaczone places (Sites) pokazał poprzez: zdjęcia, mapy, pozamykane w pudełkach i skrzyniach (Non-Sites) oraz próbki geologiczne. Dzięki takim zestawieniom Smithson połączył w swych pracach przeciwieństwa, rzeczy materialne z abstrakcyjnymi, konkretne z wyobrażonym, niematerialne z namacalnym. Miało to wielki wpływ na przyszłych twórców w owym nurcie, „a dialektyka miejsca i nie-miejsca stała się podstawową zasadą” sztuki ziemi.⁷⁶

W 1970 roku artysta Robert Smithson konstruuje słynną „Spiralę grobli” na jeziorze w stanie Utah (ilustracja 13), jest to monumentalnych rozmiarów praca o długości 460 metrów i szerokości 4,5 metra, która dopiero w pełni oddaje jego teoretyczną koncepcję.

(Ilustracja numer 13) Sztuka Smithsona uznawana przez wielu za żart, jest wzorcowym przykładem dwudziestowiecznego land Artu – Sztuki ziemi. „Spiralna Grobla” jest metaforą prehistorycznych pomników takich jak Stonehenge w Anglii (il.14).

„Grobla spiralna” Smithsona usypana z ziemi, skal i kryształów soli przez jednego człowieka, odwołuje się do symboliki spirali, jako ornamentu nieskończoności i księżycowego-lunarnego światła. Kształt spirali Smithsona najlepiej podziwiać z Okna samolotu. Spiral Jetty warto zobaczyć dzieło, w którym żywioł ziemi wkracza w królestwo wody i spotykają się w słonym pocałunku. Jak pisze krytyk sztuki Roger Piaskowski na swoim blogu⁷⁷, wydaje się, że oglądamy architekturę duszy

⁷⁵ G. Dziamski, *Sztuka u progu XXI wieku*, Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora 2002, s. 129, 130.

⁷⁶ G. Dziamski, *Sztuka...*, op. cit., s. 131.

⁷⁷ panweb-eye.blogspot.com, 30.03.2013 r.

artysty, który jak Druid ofiarował swoje dzieło samemu stwórcy ziemi i władcy żywiołów.⁷⁸ Spirala poddawana siłom natury przestała istnieć, obiekt zachował się jedynie na fotografiach co było zamiarem artysty.

Ten przykład mocno odbija się w pierwszej fazie twórczości artystycznej Jana de Weryhy-Wysoczańskiego. Kolejno poczęły powstawać prace mające dużo wspólnego z wyżej omawianą spiralą. Artysta tworzy obiekty z naturalnego materiału, przypisane podłożu, na planie kół spirali czy w rezultacie układu jakby rzekę z polan drewna. Przedstawiają to kolejno ilustracje numer 15,16 i 17.

Następnym monumentalnym przedsięwzięciem R. Smithsona jest praca z 1971 r. pt. Broken Circle i Spiral Hill (ilustracje 18,19).

Przedstawia ona groblę złożoną z dwóch części – półkolistej kładki i półkola, zanurzającego się w jezioro.

Jest to praca z serii sztuki ziemi i powstała w północno-wschodniej Holandii, w miasteczku Emmen w prowincji Drenthe, w pobliżu granicy z Niemcami. W jednej części pracy odnajdujemy całkiem przypadkowy element, czyli ogromny głaz, którego artysta nie usunął z powodu dużego ciężaru, jednak ta niezamierzona forma wzbogaciła dzieło o nowe treści. Te ogromne kamienie są rzadkością w tamtym rejonie i są znakiem pamięci, pochowania Huna. Między innymi praca artysty odwołuje się do prehistorii.⁷⁹ Na wprost obiektu znajdującego się na wodzie „Broken Circle”, w tłuczaczeniu dosłownym złamane koło, tworzy on na lądzie drugą jakby część pracy, i nazywa ją „Spiral Hill”. Przedstawia ona górę, na której szczyt prowadzi spiralna ścieżka usypana z białego piasku ilustracja nr ta sama. Stworzone obiekty są w swojej geometrii połączone.

Pomysł na gruncie którego powstał projekt „Broken Circle/Spiral Hill” wyszedł z pierwszej fazy rozwoju koncepcji *Land Art* – sztuki ziemi wychodzącej z galerii i poza przestrzeń intencjonalnie kreowaną przez

⁷⁸ panweb-eye.blogspot.com 30.03.2013 r.

⁷⁹ G. Dziamski, *Sztuka...*, op. cit., s. 132.

człowieka (parki, ogrody, przestrzeń miejska) i uzupełniającą krajobraz, dorównującą skalą tworom natury i często podlegającą, jak one, naturalnym przekształceniom i degradacji. To właśnie wyłączenie z determinującego kontekstu otoczenia pozwala im zaistnieć jako samodzielnym bytom, a nie przedmiotom interpretacji, czy towarom; umożliwia to widzowi wejście w relację z dziełem w miejsce biernej kontemplacji implikowanej przez zdefiniowaną przestrzeń muzealno-galeryjną.⁸⁰

Ilona Szymańska w swoim artykule *Sztuka rekultywacji – rekultywacja przez sztukę* wspomina co dla artysty było integralną częścią obiektu, a było to nieukończone przez artystę nagranie video *Breaking Ground: Broken Circle/Spirall Hill*, nieukończone z powodu wypadku lotniczego i zarazem śmierci autora, nagranie będące nie tylko rejestracją tworzenia dzieła, ale w zamierzeniu nawiązujące do megalitycznych rzeźb, geologicznej przeszłości miejsca, procesu wydobywania i katastroficznych powodzi – obiekty miały stanowić mikrokosmos, odzwierciedlający tragiczną powódź która miała miejsce na Zelandii w 1953 roku.⁸¹

Opisana wyżej praca odbija się w twórczości Jana de Weryhy-Wysoczańskiego, powstaniem kolejnych podobnych obiektów. Między innymi najbardziej odnoszącymi się w formie układu do powyższego przedstawienia są prace bez tytułu datowane na 2000 r. (ilustracje numer 20, 21, 22).

W pracach Jana de Weryhy-Wysoczańskiego jak i w twórczości Roberta Smithsona celem procesu twórczego przestało być dzieło, a stała się nim sakralizacja przestrzeni.

W podobnym duchu tworzył Michael Heizer. Jego twórczość niosła dwa przesłania. Przede wszystkim realizował swoje struktury podobnie jak: Majowie, Aztekowie, Egipcjanie czyli nawiązując do religijnych

⁸⁰ Ilona Szymańska, *Sztuka rekultywacji – rekultywacja przez sztukę*, www.surowce-naturalne.pl, 21-02-2013 r.

⁸¹ Ibidem.

rytów.⁸² Odnosił się do nich tak jakby sam tęsknił czy też chciał się zbliżyć do absolutu. Natomiast drugą sprawą istotną w owej twórczości było używanie przez artystę do celów twórczych gigantycznych sprzętów, maszyn, koparek i spychaczy. Lucy Lippard opisuje te działania Heizera jako „ekologiczny kompleks Edypa”.⁸³

W pierwszym przesłaniu Heizera podobnie jak u Jana de Weryhy – Wysoczańskiego, istnieje nawiązanie do tradycji indiańskich, Wysoczański tworzy coś na wzór totemów i form grobowców, a Heizer konstruuje obiekty przypominające nasypy indiańskich kurhanów. Jednak nie ważne w obu działaniach jest to do jakiej kultury ich działania zostaną wpisane, ważny staje się tu fakt iż obaj artyści tworzą prace ocierające się o wymiar sakralny.

Michael Heizer zasłynął głównie dzięki realizacji pod tytułem Podwójny negatyw (lub Podwójne przeczenie) powstałej 1971 roku. Sens dzieła polegał na tym iż artysta opróżnił kanion w Newadzie z kamienia ważącego 240 ton, dzięki czemu powstała poprzeczna luka (il.23).

Artysta swoim działaniem stworzył sztuczną wyrwę i jak opisuje ją prof. Jerzy Ludwiński w swoim wykładzie pt. Luki w procesach najważniejszą rzeczą są być może te pęknięcia, coś co się dzieje w tych lukach, wyrwach, dziurach. Gdy na przykład Michael Heizer zrobił na pustyni Mohave prace, która nazywała się "Podwójny Negatyw", pomijając wszystkie inne efekty jakie ta praca wniosła do sztuki, realizacja ta była pięknym przekrojem poprzez warstwy ziemi istniejące na tej pustyni. I analogicznie, że te luki, dziury są pięknym przekrojem poprzez warstwy albo w przestrzeni sztuki, albo w czasie sztuki. I coś tu się całkowicie odwróciło. Sztuka jest ustawicznym, choć ja sam tego nie wiem, drążeniem, taką podróżą do źródeł, chyba to jest jej sens i wtedy stają się bezsensowne rozmaite pojęcia.⁸⁴

⁸² G. Dziamski, *Sztuka...*, op. cit., s. 132.

⁸³ L. Lippard, *Overlay. Contemporary Art and the Art of Prehistory*, New York 1983, s. 57.

⁸⁴ Profesor Jerzy Ludwiński, wykład pt. *Luki w procesach* w Galerii RR w Warszawie w dniu 16 grudnia 1984 r.

Sztuka tworzona przez Weryhę odnosi się do tego modelu, pojawiają się w niej różne dziwne w świecie cyfryzacji i postępu, rzeczy z poprzednich epok, są powroty aż do kręgów kamiennych, budowli megalitycznych. A więc niewiele a praktycznie wcale nie ma w nich awangardy, o ile w takim nowoczesnym świecie awangardą nie jest użycie tak zwykłego materiału jakim jest drewno. Nastąpiło zwrócenie się ku ideałom dawnych epok, pomijając sam fakt użycia jedynie drewna. Dzięki działaniom takich artystów jak Jan de Weryha-Wysoczański czy Michael Heizer (między innymi) powstała jakaś wyrwa w tym co do tej pory określane było jako sztuka nowoczesna. Do niedawna świat sztuki dotyczył właściwie jedynie sztuki nowoczesnej, muzea sztuki nowoczesnej, galerie sztuki nowoczesnej, książki o sztuce nowej i najnowszej itd. W tym momencie sztuka jest obecna wszędzie i ciężko w tym wszystkim wyodrębnić coś co jest dobrą sztuką od czegoś co może na pierwszy rzut oka nie wygląda atrakcyjnie, a przy głębszym poznaniu odkrywa wiele treści.

Grzegorz Dziamski w swojej książce tak pisze o Smithsonie i o Heizerze, iż ci dwaj artyści swoimi pracami „Spiralna grobla” i „Podwójny negatyw” zapoczątkowali prace zwane „site works” lub site „constructions”. Lata 70 powołują wielu artystów tworzących podobnie: Roberta Morrisa, Ian Baxter, Roberta Irwina, Alice Aycock, Marry Miss, i wielu innych.⁸⁵ Między innymi do tych działań można dopisać Jana de Weryhę- Wysoczańskiego.

Dosyć odmienną wizję miał Dennis Oppenheim. Jedynie część jego prac można zaliczyć do land artu. Starał się nadać swoim wykonom charakter rytualny. Podobnie jak Jan de Weryha-Wysoczański próbował pokazać, iż spotkanie z naturą nie musi odnosić się jedynie do konsumpcji czy produkcji, chciał wrócić do pierwotnego zespolenia, głębokich odczuć do naturalnych ideałów, o czym mówi filozofia ekologiczna.

⁸⁵ G. Dziamski, *Sztuka...*, op. cit., s. 133.

„We wszystkich tych pracach Oppenheim starał się zachować specyficzną dla rytuału równowagę pomiędzy tym, co indywidualne, a tym co zbiorowe, przynależne świadomości kolektywnej. Tylko zakorzenienie w pamięci zbiorowej pozwala dzisiejszej sztuce uniknąć jałowości”.⁸⁶ Przykładowa praca Oppenheima z tej dziedziny jest „Annual Rings” („Doroczne kręgi”) (ilustracja numer 24).

Działanie przypomina kręgi słoje drzewne, które w sztuce Jana de Weryhy są wręcz nieuniknione.

Porównując sztukę Jana de Weryhy-Wysoczańskiego z twórcami europejskimi na szczególną uwagę zasługuje Richard Long. Jego dzieła były głównym źródłem inspiracji dla Jana de Weryhy. Trudno powstrzymać się tu od stwierdzenia, iż dzieła de Weryhy-Wysoczańskiego są jakby kopią prac Longa z tą różnicą że w drewnie.

Angielski artysta stworzył ogrom prac, które szybko ulegały unicestwieniu i ich istnienie obrazuje jedynie dokumentacja fotograficzna. Z taką samą siłą jak Weryha w drewnie, Long integrował w środowisko czyli w bardzo nieznacznym stopniu, według jego zasady aby stan pierwotny mógł ulec odrodzeniu. Jedną z jego pierwszych prac jest praca pod tytułem „A Line Made by Walking” (ilustracja numer 25).

Praca przedstawia udeptaną ścieżkę, trwale wpisaną już w twórczość Longa, wędrówkę. Ten motyw zapoczątkował innowacyjną próbę artystyczną, podejmowaną później przez wielu innych twórców między innymi Jana de Weryhę-Wysoczańskiego jak na przykład przedstawia pracę pt. „Chilehaus Five Lines” (ilustracja numer 26).

Na której widzimy ułożoną drogę z polan drewna. Jedyną różnicą niż u Longa jest przestrzeń przedstawionej realizacji a mianowicie betonowa hala.

W dalszej twórczości Richarda Longa widoczne są ciągle jakieś linie. Sam artysta mówi: „wędrowanie wyraża przestrzeń i wolność, a

⁸⁶ Ibidem.

wiedza o nim może żyć w wyobraźni każdego i to jest inna przestrzeń wędrówki”.⁸⁷ W wielu realizacjach, układach z kamieni wspomniany artysta jest jakby prototypem prac Jana de Weryhy-Wysoczańskiego. Jednym z licznych przykładów może być np. praca na fotografii numer 27 z fotografią numer 28.

Jedna praca od drugiej różni się jedynie materiałem wykonania. Obie prace na planie koła złożone z elementów skierowanych ku górze, jedyną różnicą jest materiał z którego zostały zrobione, a mianowicie u Longa jest to kamień a u Weryhy drewno. Tych zestawień można by przytoczyć bardzo wiele, więc niewątpliwie działalność twórcza Richarda Longa z zakresu sztuki land artu, była głównym źródłem inspiracji Jana de Weryhy-Wysoczańskiego.

Kolejną osobą, której prace przywodzą na myśl dzieła Weryhy jest, Emilie Benes Brzezinski, amerykańska rzeźbiarka, tworzy w podobnym charakterze jak Jan de Weryha, jej również monumentalne rzeźby, powstają z natury, która jest inspiracją i materiałem twórczym. Wszystkie prace artystki zrobione są z drewna, żywicy, i podobnie jak u Weryhy noszą znamiona życia i działalności człowieka, takie jak między innymi blizny, pęknięcia, ślady pił mechanicznych, dłut, świderów oraz siekier. W jej twórcach na pierwszy rzut oka zauważa się grę biegunowo różnej energii: masy i pustki, mocy i bezwładu, ociążałości i pełnej energii.⁸⁸ W Warszawie w Zamku Ujazdowskim w dniach 10.09.2002 – 06.10.2002 artystka przedstawiła dwie instalacje: „Las” i „Tytani” (il.29).

W pierwszej z nich, poszczególne pnie różnych drzew: dębu, klonu, wiśni, orzecha, jesionu, lipy, wiązu połączyła w sztuczny las, rodzaj korytarza, który umożliwia widzowi poznanie skomplikowanej gry ran i żłobień na ich powierzchni. Przeróżne drzewa połączył ślad uprzedniej walki o światło. W drugiej pracy artystka podjęła kwestię rozumienia materii rzeźbiarskiej powstałej przy okazji pracy nad Lasem. „Tytani” to

⁸⁷ Cyt. za G. Dziamski, *Sztuka...*, op. cit., s. 135.

⁸⁸ Culture.pl, *Emilie Benes Brzezinski, Dialog z drewnem*.

pięć olbrzymich pni drzew tworzących promieniujący energią krąg, który stał się miejscem zadumy nad związkami natury i człowieka.⁸⁹

Prace Brzezińskiej mają wiele wspólnego z działalnością Jana de Weryhy-Wysoczańskiego i nie tylko materiał i technika wykonania je łączy, niosą podobne przesłanie i siłę, oraz głównym związkiem jest ich silny związek natury do człowieka.

Terminem, który ujmuje zjawiska sztuki końca lat 60, charakteryzującej się zastosowaniem prymitywnych materiałów i surowców oraz rezygnacją z formy i obrazowania dla celów artystycznych jest termin *arte povera* (sztuka biedna)⁹⁰.

Takim mianem określił sztukę ziemi krytyk G. Celant, *arte povera* oznaczać miała sztukę wyzbywającą się przedmiotowych i komercyjnych wartości, sztuka ta miała być antydoktrynalna oraz przemijalna, w to pojęcie wpisują się oczywiście wszystkie nurty związane z działalnością Jana de Weryhy a są to; konceptualizm, minimal art, performance czy sztuka ziemi.⁹¹

Według Grzegorza Dziamskiego i tak obecnie większość artystów z tego kręgu zdobyła sukces komercyjny, a ich dokonania wystawiane są w prestiżowych galeriach i muzeach. Trudno jest tu więc mówić o kontestacji, która już tej sztuki nie definiuje. Nie należy jednak pomijać faktu, iż dzięki *arte povera* obudziło się wśród twórców zaintrygowanie bezużytecznymi na pozór materiałami i ich znaczeniem kulturowym.⁹²

Jak Anna Podsiadły historyk sztuki opisuje jedną z wystaw w której brał udział Jan de Weryha: „Orońska wystawa poświęcona drewnu stanowiła zestawienie i konfrontacje różnych strategii wykorzystywania tego tworzywa i technik jego obróbki, prezentując niezwykle bogactwo gatunków, kolorów, faktur. Jednocześnie była dość obszerną prezentacją form indywidualnej ekspresji artystów celebrujących „cielesność“ drewna

⁸⁹ Ibidem Culture.pl.

⁹⁰ Hasło: *Arte Povera*, [w:] *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, op. cit., s. 22.

⁹¹ Patrz Hasło: *Sztuka ziemi...*, s. 404.

⁹² G. Dziamski, *Sztuka...*, op. cit., s. 138.

lub stosujących tę materię z innych pobudek i impulsów. Genetyczne uwarunkowania twórczości zaprezentowanych rzeźbiarzy były bardzo różne. [...] Wśród zaprezentowanych na wystawie osobowości artystycznych znalazły się prace rzeźbiarzy, dla których drewno stanowi podstawowy materiał do pracy albo jeden z najważniejszych. Do tych zaliczamy zdecydowanie Jerzego Fabera, Stefana Borzęckiego, Jana de Weryha-Wysoczańskiego, Stanisława Kulona, Adama Prockiego czy Antoniego Rzęsę.”⁹³

Zdaniem Jana de Weryhy-Wysoczańskiego sztuka dobra to taka sztuka, którą potrafi sam natychmiast zrozumieć. Zawsze interesowała go najbardziej prostota i jasność wyrazu. I nie chodzi tutaj wcale o to, że sztuka prosta oznacza w najmniejszym stopniu sztuki słabej. Artysta uważa, że przekaz płynący z dzieła nie powinien być ukryty, aby łatwo można było go poprawnie odczytać. Doskonałość harmonii, wirtuozeria dobranych proporcji, niezakłócony niczym płynący rytm, czysta niczym nie skażona barwa, jasna kompozycja, czytelne przesłanie, to chyba najważniejsze z podstawowych atrybutów, których zawsze próbuje doszukiwać się w rozważaniach dotyczących tematu piękna czy sztuki. Dla samego artysty oczywisty jest fakt, że pojęcie piękna należałoby rozpatrywać zawsze w bardzo wielu płaszczyznach i pod różnym kątem, ale wyniki zapewne będą również względne i o tym nie należy zapominać.

Jest bardzo wielu artystów których Jan de Weryha-Wysoczański podziwia. Należą do nich między innymi Carl Andre, Robert Smithson, Cy Twombly, Sol LeWitt, Donald Judd, Frank Stella, Philip Glass, Witold Lutosławski, Henryk Mikołaj Górecki, Krzysztof Penderecki, Erik Satie, Ludwig van Beethoven, Claude Debussy, Fryderyk Chopin.

Z kolei nie potrafi konkretnie określić podziwianych przez siebie dzieł, ale szczególnie preferując te zaliczane do nurtu Minimal Art, do

⁹³ Anna Podsiadły, wyjątek tekstu pt. *Drewno jako materia rzeźby*, *Orońsko Kwartalnik Rzeźby*, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, rok XXI: 3(80)2010, s. 1-6.

którego sam poniekąd się zalicza, poza tym również często dla znalezienia wewnętrznego spokoju sam wpatruje się we własne drewniane prace.

Artysta również sądzi, że wszystkie okresy w historii sztuki, wszystkie na swój sposób są ważne.

Artysta twierdzi, iż potrzeba sztuki w życiu człowieka ma taką funkcję; by ludzie lepszymi się stawali... i twierdzi, że do funkcji sztuki należy kształtowanie człowieka....⁹⁴

Głównym środkiem wyrazu Jana Weryhy jest drewno, „jest ono wytworem natury, który nie jako 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 pozostania przy nim pomimo, jakby to mogło się wydawać dzisiaj, oferowanych i o wiele bardziej „aktualnych” technik multimedialnych.”⁹⁵

„...natura sama i to jeszcze w okresie, gdy byłem dzieckiem uwodziła i zaczarowywała mnie bezustannie swoim bezgranicznym pięknem. Wraz z upływem czasu i rozwoju mojej osobowości dojrzewały we mnie również kolejne procesy i, jak to w życiu bywa, między innymi te, które dla mojej artystycznej wrażliwości nie pozostały bez znaczenia a wprost przeciwnie stawały się priorytatywne i wręcz decydujące. W taki właśnie mniej więcej sposób w swoich poszukiwaniach doszedłem do jednego z najstarszych i najpiękniejszych wytworów natury, używanych przez artystów już od tysięcy lat – do drewna, materiału będącego niewyczerpywalną skarbnicą, z której czerpię i definiuję w swojej pracy ściśle określony, adekwatny i odpowiadający jego charakterowi bardzo bogaty zasób środków artystycznych.” W tym momencie należy dodać, że „Weryha-Wysoczański nigdy nie zdecydowałby się ściąć zdrowego drzewa na potrzeby sztuki. Dlatego też wszedł on do spółki z urzędem miasta, który od czasu do czasu dostarcza mu chore czy też powalone przez wichury drzewa. Prawdopodobnie jest Weryha-Wysoczański

⁹⁴ Wywiad de Weryha-Wysoczański – Maryla Popowicz-Bereś; data 21.11.2012 r.

⁹⁵ M. Knorowski, wstęp do katalogu wystawy pt. *Objawienia w drewnie, Orońsko 2006*, s. 3.

jednym z najbardziej ekologicznie świadomych artystów rzeźbiarzy pośród swoich kolegów po fachu. Po pierwsze używa on tylko materiału, który natura mu dobrowolnie sama oddaje, po drugie nie używa on w pracy żadnych farb, lakierów czy środków chemicznych. Oprócz drewna spróchniałego czy zaatakowanego przez szkodniki, nie ma w jego pracy poza tym żadnych innych odpadów.”⁹⁶

⁹⁶ Bianca Fischer, *Eine Hommage an Mutter Natur – Jan de Weryha-Wysoczanski: Alles Holz (Hommage dla matki natury, Jan de Weryha-Wysoczański: wszystko z drewna)*, Harburger Anzeigen und Nachrichten, nr 195, 158 rocznik, 22 sierpnia 2002.

Rozdział III

Sztuka Jana de Weryhy-Wysoczańskiego w nurcie rozwojowym sztuki współczesnej

Jan de Weryha-Wysoczański pojawia się na arenie sztuki polskiej, po wielu latach nieobecności. Choć większą część swego dojrzałego życia artystycznego spędził w Niemczech, wyjazd z Polski nie przerwał więzi kulturowej, co udowodnił jego powrót do ojczyzny. Praktyka zawodowa rzeźbiarza a szczególnie jego dzieła powstające 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 zadziwia nikogo.

Artyści, a szczególnie rówieśnicy Wysoczańskiego, zaakceptowali trendy dominujące w sztuce współczesnej na świecie konceptualizm, minimal art, performance, nowe media. W Polsce nastąpiło osłabienie spekulacyjnego, czysto pojęciowego charakteru konceptualizmu, poprzez wątki personalistyczne, zwrócono się też ku materialnemu fundamentowi sztuki-ku przyrodzie. Jan de Weryha-Wysoczański wyjechał z PRLu z ekwipunkiem europejskich wartości intelektualnych i artystycznych.

Kilkanaście już lat Jan de Weryha-Wysoczański powołuje do życia i prezentuje publiczności niemieckiej obiekty z drewna. Nie bez znaczenia dla jego twórczości jest ogromny atelier w Hamburgu – dawny obiekt przemysłowy (część zamkniętych przed paru laty zakładów napraw i konserwacji taboru kolejowego), który zgodnie ze zwyczajem praktykowanym od kilkadziesiąt lat w wielu miastach, przysposobione zostało za wsparciem władz miejskich na potrzeby sztuki, i oddane w użytkowanie dwóm twórcom, w tym właśnie Janowi Wysoczańskiemu.

Hala mająca powierzchnię 3000 m², ogromna przestrzeń postindustrialna⁹⁷ stała się miejscem kulturowej rewitalizacji. W samym fakcie oddania dawnej przestrzeni przemysłowej we władanie artystów kryje się wielki potencjał znaczeniowy. To znak pewnego „obrotu rzeczy” charakterystycznego dla współczesnych, rozwiniętych społeczeństw Zachodu. Techniczne oraz inżynierskie działania, i towarzyszące temu intensywne przekształcanie przyrodniczego otoczenia, spotykają się z oporem. Większego znaczenia dla rozwoju nabiera za to wysiłek intelektualny i przestrzeń duchowa, spożytkowana i kształtowana przez kulturę symboliczną, zwłaszcza działalność artystyczną. Sztuka Jana de Weryhy-Wysoczańskiego wpisuje się w ten proces.

Innowacyjne dzieła twórcy zaczęły powstawać kilka lat temu – dzięki warunkom narzuconym przez położenie pracowni. Czyli od zagospodarowywania wnętrza kolosalnego budynku dawnego magazynu. Towarzyszyła temu także jasna decyzja wyboru tworzywa. Wybór padł na drewno, materiał jakże inny w swym „klimacie” i wewnętrznej strukturze od stalowej budowy maszyn, które kiedyś wypełniały to wnętrze. W materiale tym, tak chętnie stosowanym przez rzeźbiarzy, zawarty jest nie tylko pewien polemiczny potencjał wobec metalu – symbolu uprzemysłowienia, ale tkwią także wielkie możliwości uzyskiwania monumentalnej skali, możliwości zastosowania różnorodnych technologii obróbki, oraz niezwykle bogactwo typów, odcieni, faktur. Prace Jana Weryhy mogą budzić pewne skojarzenia z tak charakterystycznym dla land artu, pracami R. Longa, który z wędrówki po ziemi uczynił pierwotną regułą swojej sztuki, napotkane obiekty przyrody – kamienie uczynił „świadkami” tej wędrówki, a spiralne formy, w jakie je układał wyrażały i potęgowały ową ziemską grawitację. U Jana de Weryhy mamy do czynienia z podobną – na pierwszy rzut oka – grawitacyjną zasadą budowania formy. Szczególnie w obiektach („Drewnianej kolumnie”, 2003, „Drewnianym sześcianie”) i kręgach („Bez tytułu”, 2003)

⁹⁷ M. Knorowski, „Objawienia w drewnie”, *Orońsko kwartalnik rzeźby*, 1(62) 2006. s. 3.

zbudowanych ze swobodnie położonych ścinek i szczap drewnianych. Nie są one jednak – jak u Longa – „dokumentem” wędrówki, są raczej śladem pewnego procesu oglądu samego drewna, konsekwencją „wchodzenia” w ów materiał. Przede wszystkim są one pierwszym etapem pracy artysty, po którym przyjdą inne formy, nieco odmienne w swej statyce i tektonice. A zatem nie są one końcowym śladem dokonanej wędrówki a właściwie jej początkiem. Od Longa różni Wysoczańskiego radykalnie także pejzaż, to nie są otwarte przestrzenie przyrodniczego krajobrazu – odwrotnie – to zamknięte wnętrza, krajobraz nienaturalny, świat wykreowany przez wysiloną, nowoczesną gospodarkę, przez kolejnictwo – kanoniczny środek komunikacji „pierwszej nowoczesności”. Szlak wyznaczony jest zatem nie przez krajobraz przyrody lecz „krajobraz industrialnej kultury” – wewnętrzną przestrzeń fabryki. Po podłodze czas przyszedł na ściany. To nowe – pionowe „środowisko” wymusiło nieco inną formę prac. Odsłaniana jest coraz głębiej materia - „wnętrze” różnych gatunków drewna. Materia ta musi zrezygnować ze swobodnego ciążenia, jakie wystarczało na podłodze, musi zostać doprowadzona do pionu, a to w najbardziej naturalny sposób wiąże się z jakąś konstrukcją – jakimś podłożem, do którego trzeba mocować i jakąś ramą, która będzie trzymać. W latach 2001-2003 powstały liczne, numerowane „Drewniane tablice”.

Droga Jana de Weryhy oprócz własnego miejsca posiada także swój indywidualny rytm i czas trwania, odmierzany kształtowaniem się idei artystycznych w jego głowie. Propozycje rzeźb, które konstruowane są na ścianach, wpisują się w nurt minimal artu. Te asocjacje zauważają niektórzy krytycy piszący o jego obiektach. Kieruje nimi zapewne impuls płynący z faktu, iż są one niefiguralne, abstrakcyjne, geometryczne, tzn. uporządkowane w postaci figur kwadratów, prostokątów, kubów. Sprzyjające takim porównaniom może być również to, iż niektóre pionowe obiekty porządkują drewno układając je jak książki i tworząc potężne, tajemnicze „biblioteki”. Dodajmy, iż krytycy ku uczciwości,

konstatują również, szereg cech, które od skojarzeń z minimalizmem odwodzą.

Krok po kroku zmienia się twórczość artysty w kolejnych etapach jego życia, dlatego tak ciężko jest umieścić działania de Weryhy-Wysoczańskiego w jednym nurcie, który w pełni i wyczerpalnie opisywałby jego działalność artystyczną. Sztuka zwana ekologiczną jest najbliższa działaniom Jana de Weryhy-Wysoczańskiego.

L. Sosnowski mówi o sztuce ekologicznej, która ilustruje innowacyjną relację człowieka do natury. Sosnowski opisuje: „Zależnie od źródła wpływów środowisko to może być przyroda, lub natura. Różnice oddaje przedmiotowe bądź podmiotowe jej traktowanie. W drugim przypadku znaczenie pojęcia zostaje wzbogacone o nowe treści: zostaje mu przypisany pewien duch, pewna indywidualizująca świadomość ponadludzkiego charakteru. Naturą to obecnie coś co wyrasta ponad naturalno-przyrodnicze otoczenie człowieka.”⁹⁸

Oprócz tego, autor dostrzega, iż sztuka ekologiczna spowodowała zmiany w przeżyciu estetycznym, a co za tym idzie w estetycznym doświadczeniu.⁹⁹ Owa sztuka w tym rozumieniu, jest ogólnodostępna i odbierana przez ogół. Dążeniem nowego prądu, sztuki ekologicznej stało się tworzenie nieznanej do tej pory koncepcji postrzegania natury.

Mianem sztuki ekologicznej można nazwać realizacje artystyczne, niosące ze sobą niewątpliwie szczególną koncepcję. Nie wymienia się jakichś konkretnych stylów, form, szczególnej odmiany środków artystycznych czy innych podobnych własności artystycznych. Nazwa ta zawiera mnogość form artystycznych realizacji, które uwydatnia pewien swojego rodzaju transcendentalny składnik umieszczony w dziele. Franciszek Chmielowski pisze, że sytuacja podobna jest do tej kiedy próbujemy objąć pojęciem sztuki sakralnej dzieła ewokujące pewną

⁹⁸ L. Sosnowski, *Ekologia – wegetarianizm – estetyka*, [w:] *Estetyka a ekologia*, pod red. K. Wilkoszewskiej, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1992, s. 99-111.

⁹⁹ Ibidem, s. 109.

refleksję¹⁰⁰, jak na przykład „Kubik” Jana de Weryhy-Wysoczańskiego czy rzeźbę „Bez tytułu”, przedstawiającą pewną formę krzyża. Sztuka ekologiczna jest więc rozpoznawalna ze względu na ideę związku człowieka z jego środowiskiem naturalnym, które pojmowane jest jako całe uniwersum, które dopełniamy swoją obecnością.¹⁰¹

Sztuka ekologiczna mająca miejsce w Polsce tworzona w Osiekach czy ich okolicach głównie i przede wszystkim związana była z performance art, happeningiem czy akcjami, a także literackimi czy poetyckimi zapisami. Ruchy plenerowe jakie miały miejsce w latach 70 i późniejszych. Motyw natury, przyrody, jawił się w działaniach artystów jako pole do działań, podkreślał problematykę ekologiczną bądź też miał prowadzić dialog z naturą, a głównie z tym jej elementem jaki artyści mogli odnaleźć na plenerze.¹⁰²

Już w latach 50 XXw występują pierwsi twórcy podążających zgodnie z nową koncepcją sztuki. Jednym z nich jest Jerzy Bereś tworzący dzieła w których brak jest nowoczesności, postępu, podboju i emancypacji człowieka, który jedynie złą naturę ujarzmił i sobie ją podporządkowuje. Jego tworzywem wytwórczym były prymitywne materiały czyli: drewno, kamień, sznur, płótno. Za pomocą tych materiałów, budował twory na kształt prymitywnych narzędzi chłopskich.¹⁰³ „Prace te nie były jednak tylko niefunkcjonalnymi narzędziami rolniczymi, miały w sobie jakąś preindustrialną magię, były zwiadami i dlatego mogły być odczytywane jako fantazje na temat pradawnych czasów; fantazje odwołujące się do współczesnych wyobrażeń o prasłowiańskich bóstwach, demonach, chłopskich umiejętnościach obróbki drewna utożsamianych przez Beresia

¹⁰⁰ F. Chmielowski, *Obecność ekologicznego myślenia w sztukach plastycznych*, [w:] *Poznanie i doznanie. Eseje z estetyki ekologii*, pod red. M. Gołaszewskiej, Universitas, Kraków 2000, s. 180.

¹⁰¹ Loc. cit.

¹⁰² G. Dziński, *Sztuka...*, op. cit, s. 142.

¹⁰³ Jerzy Bereś. *Zwidy – wyrocznie – ołtarze – wyzwania*, pod red. Aleksandry Węckiej, Poznań: Wydawnictwo Muzeum Narodowego w Poznaniu 1995.

z naturalną formą obcowania człowieka z naturą.”¹⁰⁴ Jest to główny element spójny z twórczością Jana de Weryhy-Wysoczańskiego.

Autentyczne współzycie z naturą było negacją wspomnianego wcześniej już motywu zniewolenia przyrody. Najlepszym przykładem na bunt przeciwko niszczeniu natury jest dzieło Beresia „Zwid wielki” powstałe w Puławach w 1966 roku a bezpośrednim impulsem powstania tego dzieła był znaleziony przez niego zdewastowany stary dąb. Pień dębu ustawił w pionie na żelaznych wspornikach w hali fabrycznej.

Jerzy Bereś jasno pokazuje – natura to także my. Niszcząc ją, niszczymy siebie. Musimy respektować prawa natury, której dopełnienie stanowimy.

Oprócz Jerzego Beresia w Polsce sztukę ekologiczną w kolejnych dekadach uprawiali także: Danuta Mączak, Dariusz Lipski, Jacek Jagielski, Mariusz Gil, Kazimierz Sita.¹⁰⁵ Używali oni charakterystycznych dla idei sztuki ekologicznej tworzyw takich jak: drewno, kamień, piasek i inne wzięte z natury materiały. U wszystkich tych twórców obecna była myśl opozycyjna w stosunku do wspomnianego już paradygmatu wyższości dobrej kultury nad niszczycielską naturą. Sztuka ujawniała głęboki sens związku człowieka z naturą.¹⁰⁶

Przedstawione powyżej przykłady prac i porównanie ich z twórczością Jana de Weryhy-Wysoczańskiego niewątpliwie ukazują związek nierozzerwalny z naturą i charakterystyczną dla niej transcendentną wymową. Z naturą korespondowało już nawet renesansowe malarstwo, ale jednak sztuka współczesna nazwała ten związek i nadała jakże wymowny charakter duchowej deklaracji artysty.

Program sztuki ekologicznej nie zgadza się na zastaną formę kultury, kwestionującą naturę. Artyści tego nurtu starają się przedstawić i pokazać jakie niebezpieczeństwo niesie za sobą niszczenie natury, którą

¹⁰⁴ G. Dziamski, *Sztuka...*, op. cit., s. 143.

¹⁰⁵ G. Dziamski, *Sztuka...*, op. cit., s. 146.

¹⁰⁶ Prekursorów takiego myślenia Chmielowski upatruje w malarstwie włoskiego trecenta. Zob. F. Chmielowski, *Sztuka ekologiczna – casus Hundertwasser*, [w:] *Estetyka...*, op. cit., s. 191-193.

przecież sami jesteśmy. Dzieła Jana de Weryhy-Wysoczańskiego wprowadzają świeżość w dobie modernizmu, niosą silnie odczuwane elementy duchowe oraz wyczuwa się w tej twórczości motywy transcendentne. Jak pisze o jego twórczości Jan Stanisław Wojciechowski, krytyk sztuki; ”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 surowej postaci. Prześwity, objawienia, wglądy w naturę – epifanie natury w warunkach późnej nowoczesności. [...]”¹⁰⁷

Innowacyjny zryw twórców sztuki pojmowanej jako natura objął można powiedzieć, cały świat. Pierwsze twory tego typu miały miejsce, w Stanach Zjednoczonych i tam właśnie narodził się bunt wobec betonowej rzeczywistości, następnie wszystko przypląwa do Europy, która pomimo odstępów czasowego poradziła sobie w równej mierze z ideą i rozwojem sztuki ekologicznej.

Działania sztuki natury przedstawione powyżej są zaledwie niewielką częścią tych płodów artystycznych, powstałych wraz z nowym prądem, do którego z czystym sumieniem można wliczyć działalność twórczą Jana de Weryhy-Wysoczańskiego.

¹⁰⁷ Profesor Dr Jan Stanisław Wojciechowski, wyjątki tekstu pt. *Epifanie natury w późno-nowoczesnym świecie. Obiekty z drewna Jana de Weryhy-Wysoczańskiego*.

Zakończenie

Opisana powyżej twórczość Jana de Weryhy-Wysoczańskiego ukazuje jak płodny w nowe prądy był wiek XX i XXI, oraz jak wiele nurtów może wejść w skład jednej twórczości artystycznej, na drodze w poszukiwaniu stylu.

W początkowych realizacjach zauważamy niewątpliwy wpływ innych twórców na sztukę de Weryhy-Wysoczańskiego. Jedyną różnicą w kompozycjach jest materiał z którego korzysta. Wielu krytyków opowiadało się za wpisaniem tej sztuki do nurtów takich jak, minimalizm, konceptualizm, sztuki konkretnej, land art, czy też romantyzmu, jednak w zasadzie żaden z wymienionych prądów w pełni nie oddawał idei sztuki tworzonej przez Wysoczańskiego. W dalszym etapie widzimy, iż sztuka tworzona przez de Weryhę jest w swoim bycie wyszukana, i jest celebracją, zgłębianiem natury.

Jego prace opierają się o tradycje archaiczne. Jan de Weryha-Wysoczański jest artystą rzeźbiarzem poszukującym poprzez działania w drewnie zrozumienia specyfiki tego materiału. Wnikliwie i dogłębnie go obserwując, sprawdzając ze szczególną uwagą i delikatnością obchodzi się z ukochanym materiałem. Zmieniając po części i kształtując drewno, równocześnie go sobie podporządkowuje, tak jak czynili to artyści od zarania dziejów.

Jego drewniane konstrukcje ocierają się o sakralne wątki i ekologiczną refleksję. Wpisanie twórczości artysty w nurt sztuki ekologicznej jest najbardziej trafne, choć nie jest ona jeszcze w pełni spójną koncepcją, ale zawiera jednak pewne łączące ją składniki. Po pierwsze odnosi się do nowego paradygmatu kultury, nawołuje do zmian w myśleniu współczesnego człowieka. Nawołuje do rewolucji w cywilizacji, postuluje porzucenie dotychczasowego kształtu racjonalistycznej współczesnej kultury.

Sztuka Jana de Weryhy pokazuje nowy model współdziałania człowieka z naturą, przywraca jej pierwotne znaczenie. Podnosi drewno do rangi sztuki nadając mu nowe życie, i głębszy sens, skłania do refleksji nad współczesną cywilizacją czy samym sobą, by odnaleźć się w zgodzie z matką naturą.

Zainteresowanie estetyków związkiem człowieka z naturą nastąpiło zaraz po powstaniu refleksji filozoficznej. Po pierwsze ten nowy prąd estetyczny interesować zaczyna się dotąd lekceważonym środowiskiem naturalnym, po drugie skupia swoją uwagę na nowej sztuce. Predyspozycja występowania pierwiastków „eko” we wszystkich dziedzinach działalności ludzi w XX wieku widziana jest chyba najwidoczniej w artystycznej działalności. Stało się tak pewnie dlatego, że twórczość ta była często spontaniczna. Artysta stosuje do swych obiektów np. pień czy konar drzewa, niby nikomu nie przydatny i porzucony. Ten na pozór pozbawiony jakichkolwiek wartości element dla Weryhy staje się godny uwagi i za pomocą kilku wysublimowanych cięć czy układów artysta przeistacza go w dzieło sztuki.

Jest to sztuka pozbawiona kanonu ciasnych ram ograniczenia. Pozwala sobie na szybkie zmiany, na prężną ewolucję.

Sztuka w wydaniu Jana Wysoczańskiego wydaje się być naturalną potrzebą człowieka i to potrzebą nagłą. Czy jednak sztuka może zbliżyć człowieka ku naturze? Sztuka artysty przywodzi na myśl drogowskaz prowadzący do tego, co eko filozofia nazywa krucjatą wobec przemiany świadomości. Wyznacznik, który daje nam artysta poprzez swoje dzieło, bez względu na to jak je odczytamy, jest już wstępem do poznania do rozmowy z naturą. Jest to znak niewątpliwie bardzo cenny, bo sztuka ma silną moc, wpływa na głębokie emocje dużo bardziej niż co innego.

Bibliografia

Wydawnictwa zwarte

- Chmielowski F., *Obecność ekologicznego myślenia w sztukach plastycznych*.
- Dziamiński G., *Sztuka u progu XXI wieku*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 2002.
- Dziamiński G., *Postmodernizm*, [w:] *Od awangardy do postmodernizmu*, pod red. G. Dziamińskiego, Instytut Kultury, Warszawa 1996.
- Encyklopedia polskiej emigracji i Polonii (Encyklopedia polskiej emigracji i Polaków za granicą)*, t. V, Toruń 2005.
- Encyklopedia Brytannica, hasło Cross.
- Feldhorn J., „*Dzieła i twórcy*”, *Popularny zapis historii sztuki*, Warszawa 1961.
- Inglot J., *The Figurative Sculpture of Magdalena Abakanowicz. Bodies, Environments, and Myths*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 2004.
- Kapiszewska M., *Zrozumieć współczesność*, Warszawa 2009.
- Kuźmicki A., Biblioteka jungowska, Tom 3, Wyd. 1, Warszawa: Wydawnictwo Psychologii i Kultury ENETEIA, 1995.
- Lailach M., *Land Art*, Taschen GmbH, 2007.
- Lippard L., *Overlay. Contemporary Art and the Art of Prehistory*, New York 1983.
- Maisel W., *Archeologia prawna Polski*, Warszawa-Poznań 1982
- Polak w świecie. Leksykon Polonii i Polaków za granicą (Polak w świecie, Encyklopedia polskiego zamieszkałych za granicą)*, Warszawa 2001.
- Poznanie i doznanie. Eseje z estetyki ekologii*, pod red. M. Gołaszewskiej, Universitas, Kraków 2000.

- Scheer A., *Krzyże pokutne ziemi Świdnickiej*, Świdnica 1987.
- Seweryn T., *Kapliczki i krzyże przydrożne w Polsce*, Warszawa 1958.
- Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, Wyd. V, pod red. K. Kubalskiej, R. Wołagiewicza, *Grzybnica – cmentarzysko kultury wielbarskiej z kręgami kamiennymi*, „Koszalińskie Zeszyty Muzealne”.
- Sosnowski L., *Ekologia – wegetarianizm – estetyka*, [w:] *Estetyka a ekologia*, pod red. K. Wilkoszewskiej, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1992.
- Sulkiewicz i inni, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006.
- Szolginia W., *Architektura*. Warszawa: Sigma NOT, 1992.
- Szuchta R., Trojański P., „*Holokaust*”, *Zrozumieć, dlaczego*, wyd. Bellona.
- A.M.Vogt, *Das architektonische Denkmal. Seine Kulmination im 18. Jahrhundert*, [w:] *Denkmäler im 19. Jahrhundert. Deutung und Kritik*, Herausgeber: Hans-Ernst Mitting und Volker Plagemann, *Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts*, t. 20, München 1972.
- Weihs H., *Wbrew wszelkim oczekiwaniom*, Pok. Cat Art Association Paderborn, Paderborn 2007.
- Weryha-Wysoczański R. kawaler de, Lenczewski T., *Genealogia rodu de Weryha-Wysoczańskich*, [w:] *Genealogisches Handbuch des Adels, Adelige Häuser XXX*, t. 145, Limburg a. d. Lahn 2008.

Katalogi wystaw

- Bigos I., *Tabularium – Jan de Weryha-Wysoczański*, katalog wystawy, Gdańska Galeria Miejska, 2009.
- Knorowski M., interview do katalogu wystawy pt. *Objawienia w drewnie*, Orońsko 2006.
- Rogacka-Michels K., *Tabularium – Jan de Weryha-Wysoczański*, katalog

wystawy, Gdańska Galeria Miejska, 2009.

Spanke D., tekst pt. *Antyrustyka* do katalogu wystawy *Surowe drewno (Strenge Holz)*, Kunsthalle Wilhelmshaven 2004.

Wojciechowski J. S., katalog wystawy w Katowicach, Katowice: Galeria Szyb Wilson 2005.

Teksty wywiadów

Wywiad z artystą Jan de Weryha-Wysoczański – Maryla Popowicz-Bereś,
21.11.2012 r.

Artykuły prasowe

Branicka M., *Dusza drewna*, art & Business Sztuka Polska i Antyk,
Instytut Promocji Kultury Sp. zo. o. Warszawa, nr: 7-8/2005.

Brennecke E., „*Porządkować, zachować, odmienić*”, Harburger
Anzeigen und Nachrichten, 24 sierpnia 2000.

Drużyłowski E., *Kamienie mówią. Wyprawy krzyżowe*, „*Kultura Dolnośląska*”, 3 (1987).

Fischer B., *Hommage dla matki natury*, (*Eine Hommage an Mutter Natur*), Harburger Anzeigen und Nachrichten, 22 sierpnia 2002.

Grubba-Thiede D., *Gdy postawa staje się formą, EXIT sztuka w polsce new art in Poland*, Kwartalnik Quarterly No. 2 (66) 2006.

Jerzy Bereś. *Zwidy – wyrocznie – ołtarze – wyzwania*, pod red. A.
Węckiej, Wydawnictwo Muzeum Narodowego w Poznaniu,
Poznań 1995.

Kopcińska K., Żuk Piwkowski J., *Drugie życie drewna – Jan de Weryha-*

Wysoczański, tytuł roboczy, otwarty magazyn sztuki, dwumiesięcznik, Stowarzyszenie Edukacji i Postępu STEP, Warszawa, nr 11-12.(10) 2005.

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

Kostołowski A., *Symbol symboli. Historia znaku krzyża*, „*Więź*”, nr. 8, (1984).

Ludwiński J., wykład pt. *Luki w procesach*, w Galerii RR w Warszawie w dniu 16 grudnia 1984 r.

Milka I., *Dolnośląskie krzyże pokutne „Chrześcijanin a Współczesność”*, nr. 3, 1986.

Olędzka-Frybesowa A., *Krzyż przez stulecia*, „*Znak*”, nr. 4, 1982.

Patralska-Obarewicz A., wyjątek tekstu pt. *Drewniana pępowina*.

Podsiadły A., wyjątek tekstu pt. *Drewno jako materia rzeźby*, Orońsko Kwartalnik Rzeźby, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, rok XXI: 3(80)2010.

Taylor R., *Przewodnik po symbolice kościoła*, Wrocław 2006.

Wojciechowski J. S., *Epifanie natury w późno-nowoczesnym świecie – Obiekty z drewna Jana de Weryhy-Wysoczańskiego*, Format Pismo Artystyczne, nr. 47.

Strony internetowe

<http://www.de-weryha-art.de>, zob. *Gazeta prawna*, Wystawa rzeźb Jana de Weryha-Wysoczańskiego w Łodzi, 04.01.2005, Kultura; internet: <http://www.de-weryha-art.de>, data 03.09.2012 r.

Orpel H., *Mówiące powierzchnie i naturalny materiał – minimalistyczne obiekty Jana de Weryhy-Wysoczańskiego* (*Sprechende Oberflächen und natürliches Material – die minimalistischen Objekte von Jan de Weryha-Wysoczański*),

ArtProfil – das Fachmagazin für aktuelle Kunst, 2003 z. 1,
internet: <http://www.de-weryha-art.de>, data 03.09.2012 r.

Ratajczak S., *Arboretum duszy mojej – o znanym w Niemczech rzeźbiarzu
polskim Janie de Weryha-Wysoczańskim*, internet:
<http://www.polregio.eu>, data; 10.09.2012 r.

Eduka.pl, *kwadrat*, internet data 02.02.2013 r.
<http://images.ioh.pl/artykuly/heraldyka/03.jpg>.
<http://pl.wikipedia.org/wiki/Menhir>.
<http://www.latofostra.pl>.
panweb-eye.blogspot.com.
www.robertsmithson.com.

Szymańska I., www.surowce-naturalne.pl, *Sztuka rekultywacji –
rekultywacja przez sztukę*, 21.02.2013 r.

Interia.pl, *sztuka ziemi, land art*. 02.02.2013 r.

Locke J., *Blog design, Photography, Double Negative*, 13.02.2013 r.
<http://www.nationalgalleries.org>.
<http://whitemarkarts.wordpress.com>.
<http://www.de-weryha-art.de>.

Culture.pl, *Emilie Benes Brzezinski, „Dialog z drewnem”*.
<http://sennik-mistyczny.pl>, *symbolika, kwadrat*.
[nie z tej ziemi.org](http://nieztejziemi.org), *Menhiry – moce minerałów*.

Spis ilustracji

1. Jan de Weryha-Wysoczański, „Drewniany kubik”, 2003 r., różne drewno, wym: 230 x 230 x 230 cm, Galeria Kaplica Orońsko, źródło: www.de-weryha-art.de.
2. Jan de Weryha-Wysoczański, „Drewniany kubik”, 2003 r., różne drewno, wym: 880 x 220 x 16 cm, Galeria Patio Łódź, źródło: www.de-weryha-art.de.
3. Jan de Weryha-Wysoczański, „Drewniany kubik”, 2003 r., różne drewno, wym: 890 x 230 x 15 cm, Muzeum Rzeźby Współczesnej – Orońsko, źródło: www.de-weryha-art.de.
4. Jan de Weryha-Wysoczański, praca bez tytułu, 2008 r., drewno – brzoza, wym: 900 x 900 x 43 cm, źródło: www.de-weryha-art.de.
5. Jan de Weryha-Wysoczański, praca bez tytułu, 2000 r., drewno – lipa, wym: 200 x 197 x 56 cm, źródło: www.de-weryha-art.de.
6. Jan de Weryha-Wysoczański, praca bez tytułu, 2008 r., modrzew, wym: 201 x 63 x 60 cm, źródło: www.de-weryha-art.de.
7. Totemy Indian północnoamerykańskich, brak daty powstania, brak autora, różne drewno, farba, park totemów Vancouver Kanada, źródło: <http://images.ioh.pl/artykuly/heraldyka/03.jpg>.
8. Menhir, 4500 lat p.n.e, brak autora, wym: 9,5 m, Bretania, źródło: <http://pl.wikipedia.org/wiki/Menhir>.
9. Jan de Weryha-Wysoczański, „Drewniana tablica”, 2003 r., różnego rodzaju kora drzewna, wym: 253 x 200 x 11cm, Galeria Miejska Gdańsk, źródło: www.de-weryha-art.de.
10. Ściana płaczu, ok. 19 r. p.n.e., kamień, wym: ok. 60 m, Jerozolima, źródło: Jerzy Ciecieląg, *Powstanie barKohby* 132-135 po Chr., Zabrze 2008, s. 206.

11. Jan de Weryha-Wysoczański, praca bez tytułu, 2006 r., drewno różne, wym: 500 x 500 x 45 cm, Muzeum Rzeźby Współczesnej, Orońsko, źródło: www.de-weryha-art.de.
12. Jan de Weryha-Wysoczański, praca bez tytułu, 2006 r., brzoza, wym: 900 x 900 x 50 cm, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko, źródło; www.de-weryha-art.de.
13. Robert Smithson, praca pt. „Spirala grobli”, 1970 r., błoto, ziemia, woda, skały bazaltowe, kryształy soli, wym: 460 x 4,5 m, Wielkie Jezioro w stanie Utah w USA, źródło: www.robertsmithson.com.
14. Stonehenge, krąg kamienny, ok. 1800-1450 lat p.n.e., kamienie, ziemia, wym: średnica ok. 40 m, wysokość ok. 9 m, hrabstwo Wiltshire, Anglia źródło: www.okragledomy.com.
15. Jan de Weryha-Wysoczański, praca bez tytułu, 2008 r., drewno – brzoza, wym: 900 x 900 x 43 cm, źródło: www.de-weryha-art.de.
16. Jan de Weryha-Wysoczański, praca bez tytułu, 2000 r., modrzew, 500 x 500 x 53 cm, źródło: www.de-weryha-art.de.
17. Jan de Weryha-Wysoczański, praca z 2011 r. pt. „Chilehaus Five Lines” instalacja, brzoza, 9000 x 230 x 14 cm, źródło: www.de-weryha-art.de.
18. Robert Smithson, praca pt. “Broken Circle”, ”Spiral Hill”, 1971 r., skały, ziemia, sól, 1500 stóp, New Jersey, źródło;www.robertsmithson.com.
19. Robert Smithson, praca pt. “Broken Circle”, ”Spiral Hill”, szkice do dzieła, źródło: www.robertsmithson.com.
20. Jan de Weryha-Wysoczański, praca bez tytułu, 2000 r., wierzba, 90 x 90 x 36 cm, źródło: www.de-weryha-art.de.
21. Jan de Weryha-Wysoczański, praca bez tytułu, 2000 r., kora drzewna, 90 x 90 x 34 cm, źródło: www.de-weryha-art.de.
22. Jan de Weryha-Wysoczański, praca bez tytułu, 2000 r., brzoza, 115 x 115 x 7 cm, źródło: www.de-weryha-art.de.

23. Michael Heizer, praca pt. „Double Negative”, 1970 r., skały, piasek, piskowiec, 9 x 15 x 457 m, w pobliżu Overton, Newada, źródło: John Locke, *blog design, Photography, Double Negative*, 13.02.2013 r.
24. Dennis Oppenheim, praca pt. “Annual Rings” (Doroczne kręgi), 1968 r., śnieg, 150 x 200 ?, źródło: www.dennis-oppenheim.com.
25. Richard Long, praca pt. “A Line Made by Walking”, 1967 r., trawa, ziemia, ok. 20 x 0,20 m, źródło: www.richardlong.org.
26. Jan de Weryha-Wysoczański, praca z 2011 r. pt. „Chilehaus Five Lines” instalacja, brzoza, 9000 x 230 x 14 cm, źródło: www.de-weryha-art.de.
27. Richard Long, praca pt. “Blaenau Ffestiniog Circle”, 2011 r., 370 x 4000 x 4000 mm, skały, Galeria Tate, Anglia, źródło: www.richardlong.org.
28. Jan de Weryha-Wysoczański, praca bez tytułu, 2001 r., różne drewno, 140 x 140 x 33 cm, źródło: www.de-weryha-art.de.
29. Emilie Benes Brzeziński, praca pt. „Las”, 1997 r., różne drewno, ok. 15 x 20 m, Galeria Sztuki Współczesnej Kouros na Manhattanie, źródło: www.culture.pl.

Ilustracje



Ilustracja 1: Jan de Weryha-Wysoczański, „Drewniany kubik”, 2003 r., różne drewno, wym: 230 x 230 x 230 cm, Galeria Kaplica Orońsko, źródło: www.de-weryha-art.de



Ilustracja 2: Jan de Weryha-Wysoczański, „Drewniany kubik”, 2003 r., różne drewno, wym: 880 x 220 x 16 cm, Galeria Patio Łódź, źródło: www.de-weryha-art.de



Ilustracja 3: Jan de Weryha-Wysoczański, „Drewniany kubik”, 2003 r., różne drewno, wym: 890 x 230 x 15 cm, Muzeum Rzeźby Współczesnej – Orońsko, źródło: www.de-weryha-art.de



Ilustracja 4: Jan de Weryha-Wysoczański, praca bez tytułu, 2008 r., drewno – brzoza, wym: 900 x 900 x 43 cm, źródło: www.de-weryha-art.de



Ilustracja 5: Jan de Weryha-Wysoczański, praca bez tytułu, 2000 r., drewno – lipa, wym: 200 x 197 x 56 cm, źródło: www.de-weryha-art.de



Ilustracja 6: Jan de Weryha-Wysoczański, praca bez tytułu, 2008 r., modrzew, wym: 201 x 63 x 60 cm, źródło: www.de-weryha-art.de



Ilustracja 7: Totemy Indian północnoamerykańskich, brak daty powstania, brak autora, różne drewno, farba, park totemów Vancouver Kanada, źródło: <http://images.ioh.pl/artykuly/heraldyka/03.jpg>



Ilustracja 8: Menhir, 4500 lat p.n.e, brak autora, wym: 9,5 m, Bretania, źródło: <http://pl.wikipedia.org/wiki/Menhir>



Ilustracja 9: Jan de Weryha-Wysoczański, „Drewniana tablica”, 2003 r., różnego rodzaju kora drzewna, wym: 253 x 200 x 11cm, Galeria Miejska Gdańsk, źródło: www.de-weryha-art.de



Ilustracja 10: Ściana płaczu, ok. 19 r. p.n.e., kamień, wym: ok. 60 m, Jerozolima, źródło: Jerzy Ciecieląg, Powstanie barKohby 132-135 po Chr., Zabrze 2008, s. 206



Ilustracja 11: Jan de Weryha-Wysoczański, praca bez tytułu, 2006 r., drewno różne, wym: 500 x 500 x 45 cm, Muzeum Rzeźby współczesnej Orońsko, źródło: www.de-weryha-art.de



Ilustracja 12: Jan de Weryha-Wysoczański, praca bez tytułu, 2006 r., brzoza, wym: 900 x 900 x 50 cm, Centrum Rzeźby Polskiej Orońsko, źródło: www.de-weryha-art.de



Ilustracja 13: Robert Smithson, praca pt. „Spirala grobli”, 1970 r., błoto, ziemia, woda, skały bazaltowe, kryształy soli, wym: 460 x 4,5 m, Wielkie Jezioro w stanie Utah w USA, źródło: www.robertsmithson.com



Ilustracja 14: Stonehenge, krąg kamienny, ok. 1800-1450 lat p.n.e., kamień, ziemia, wym: średnica ok. 40 m, wysokość ok. 9 m, hrabstwo Wiltshire, Anglia źródło: www.okragledomy.com



Ilustracja 15: Jan de Weryha-Wysoczański, praca bez tytułu, 2008 r., drewno – brzoza, wym: 900 x 900 x 43 cm, źródło: www.de-weryha-art.de



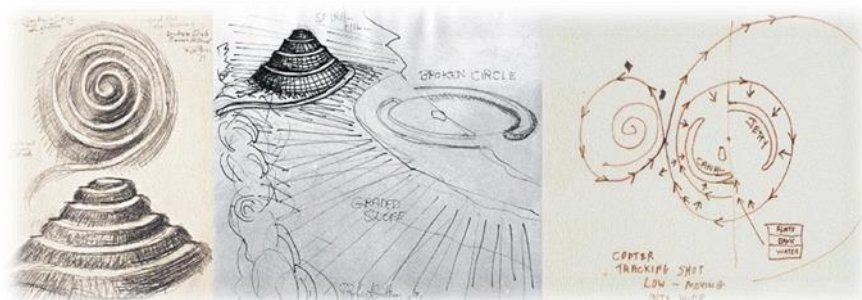
Ilustracja 16: Jan de Weryha-Wysoczański, praca bez tytułu, 2000 r., modrzew, 500 x 500 x 53 cm, źródło: www.de-weryha-art.de



Ilustracja 17: Jan de Weryha-Wysoczański, praca z 2011 r. pt. „Chilehaus Five Lines” instalacja, brzoza, 9000 x 230 x 14 cm, źródło: www.de-weryha-art.de



Ilustracja 18: Robert Smithson, praca pt. “Broken Circle”, ”Spiral Hill”, 1971 r., skały, ziemia, sól, 1500 stóp, New Jersey, źródło: www.robertsmithson.com



Ilustracja 19: Robert Smithson, praca pt. “Broken Circle”, ”Spiral Hill”, szkice do dzieła, źródło: www.robertsmithson.com



Ilustracja 20: Jan de Weryha-Wysoczański, praca bez tytułu, 2000 r., wierzba, 90 x 90 x 36 cm, źródło: www.de-weryha-art.de



Ilustracja 21: Jan de Weryha-Wysoczański, praca bez tytułu, 2000 r., kora drzewna, 90 x 90 x 34 cm, źródło: www.de-weryha-art.de



Ilustracja 22: Jan de Weryha-Wysoczański, praca bez tytułu, 2000 r., brzoza, 115 x 115 x 7 cm, źródło: www.de-weryha-art.de



Ilustracja 23: Michael Heizer, praca pt. „Double Negative”, 1970 r., skały, piasek, piskowiec, 9 x 15 x 457 m, w pobliżu Overton, Newada, źródło: John Locke, *blog design, Photography, Double Negative*, 13.02.2013 r.



Ilustracja 24: Dennis Oppenheim, praca pt. “Annual Rings” (Doroczne kręgi), 1968 r., śnieg, 150 x 200 ?, źródło: www.dennis-oppenheim.com



Ilustracja 25: Richard Long, praca pt. “A Line Made by Walking”, 1967 r., trawa, ziemia, ok. 20 x 0,20 m, źródło: www.richardlong.org



Ilustracja 26: Jan de Weryha-Wysoczański, praca z 2011 r. pt. „Chilehaus Five Lines”, instalacja, brzoza, 9000 x 230 x 14 cm, źródło: www.de-weryha-art.de



Ilustracja 27: Richard Long, praca pt. “Blaenau Ffestiniog Circle”, 2011 r., 370 x 4000 x 4000 mm, skały, Galeria Tate, Anglia, źródło: www.richardlong.org



Ilustracja 28: Jan de Weryha-Wysoczański, praca bez tytułu, 2001 r., różne drewno, 140 x 140 x 33 cm, źródło: www.de-weryha-art.de



Ilustracja 29: Emilie Benes Brzeziński, praca pt. „Las”, 1997 r., różne drewno, ok. 15 x 20 m, Galeria Sztuki Współczesnej Kouros na Manhattanie, źródło: www.culture.pl