

Dr Jan Stanisław Wojciechowski

Epifanie natury w późno - nowoczesnym świecie
Obiekty z drewna Jana de Weryhy-Wysoczańskiego

Twórczość Jana de Weryhy-Wysoczańskiego pojawia się, po wielu latach nieobecności, ponownie w kręgu polskiej kultury sztuk pięknych i inspiruje szereg refleksji o charakterze osobistym, społecznym i trochę politycznym, a przede wszystkim artystyczno/estetycznym.

Trudno powstrzymać się od osobistego spostrzeżenia – moje spotkanie z Janem w lipcu 2004 roku od pierwszej chwili było niezwykle przyjazne i ufnie, jak ze starym przyjacielem, który musiał kiedyś wyjechać, by nagle wrócić i kontynuować przerwane niegdyś rozmowy na temat perspektyw sztuki współczesnej, stanu polskiej kultury artystycznej, sytuacji artysty w nowej przestrzeni kulturowej, jaka rozpościera się dziś dzięki nowej konfiguracji państw, społeczeństw i kultur w zjednoczonej Europie i globalnej gospodarce. A przecież nie znałem wcześniej Jana, dojrzał on jako artysta co prawda w tym samym czasie – w latach siedemdziesiątych, ale jako student gdańskiej uczelni plastycznej kształcił się w nieco innym od mojego – warszawskiego, środowisku artystycznym. Ponadto większą część swego dojrzałego życia artystycznego spędził w Niemczech, gdy ja doświadczałem zmiennych, historycznych losów Polski. Wyjazd z Polski nie przerwał więzi kulturowej, co udowodniło nasze przyjazne i pełne wspólnych tematów spotkanie.

Jego opowieść o własnych losach a potem moja analiza jego prac pozwoliły dostrzec inny jeszcze aspekt związany z osobą artysty - wiedza i umiejętności wyniesione z Polski nie były i nie są sprzeczne z praktyką oraz oczekiwaniami publiczności i krytyki niemieckiej. Praktyka zawodowa Jana a szczególnie jego twórczość artystyczna rozwijana w jego atelier - *Ausbesserungswerk* w Hamburgu i prezentowana od kilku lat w kręgu niemieckich instytucji sztuki, bardzo życzliwie komentowana przez osobistości życia artystycznego Niemiec, spotyka się także z bardzo dobrym odbiorem w Polsce. Tu przed Janem, oprócz wielkiej wystawy w Galerii Szyb Wilson, otwierają się perspektywy kilku innych, m.in. w instytucji kanonicznej dla współczesnej polskiej rzeźby - Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku. To równoległe zainteresowanie w Niemczech i w Polsce nie dziwi mnie, bariery polityczne, które wpłynęły na wyjazd Jana z Polski na szczęście, przynajmniej już w latach siedemdziesiątych, nie były barierami kulturowymi. Sztuka nowoczesna, ściśle reglamentowana w Polsce jeszcze w latach pięćdziesiątych a nawet sześćdziesiątych, w latach siedemdziesiątych upowszechniła się w niektórych galeriach i wydziałach polskich uczelni. W polskim życiu artystycznym lat siedemdziesiątych miał miejsce jeden z najciekawszych jej epizodów. Twórcy, a szczególnie najmłodsza wtedy generacja - rówieśnicy Wysoczańskiego - adoptowali do swoich potrzeb, bez żadnych kompleksów, różne trendy, które dominowały cały ówczesny *art world*: konceptualizm, *minimal art*, *performance*, nowe media. Najlepsze ze wzorów późnej awangardy (neoawangardy) przepracowywali oni zgodnie z duchem czasu – osłabiając spekulacyjny, czysto pojęciowy charakter konceptualizmu, wprowadzając wątki personalistyczne, bądź zwracając się ku politycznym, antropologicznym kontekstom, ku materialnej substancji sztuki, ku przyrodzie. Jan de Weryha-Wysoczański wyjechał z PRLu z bagażem europejskich wartości intelektualnych i artystycznych.

Od kilku lat Jan de Weryha-Wysoczański tworzy i prezentuje publiczności niemieckiej obiekty z drewna. Nie bez znaczenia dla charakteru i rozwoju tej pracy jest monumentalna pracownia w Hamburgu – stary obiekt przemysłowy (część zamkniętych przed paru laty

zakładów napraw i konserwacji taboru kolejowego), który zgodnie z dobrą praktyką europejską obecną od kilkudziesięciu lat w wielu miastach, adoptowany został z pomocą władz miejskich na potrzeby sztuki, i oddany w użytkowanie dwóm artystom, w tym właśnie Janowi Wysoczańskiemu. Hala o powierzchni 3000 m², ogromna przestrzeń postindustrialna stała się miejscem kulturowej rewitalizacji. W samym fakcie oddania dawnej przestrzeni przemysłowej we władanie artystów jest wielki potencjał znaczeniowy. To znak pewnego „obrotu rzeczy” charakterystycznego dla współczesnych, rozwiniętych społeczeństw zachodu, gdzie wysilona modernizacja osiągnęła swoją późną fazę, techniczne oraz inżynierskie działania, i towarzyszące temu intensywne przekształcanie przyrodniczego otoczenia, spotykają się z oporem i zostają radykalnie zakwestionowane. Większego znaczenia dla rozwoju nabiera za to wysiłek intelektualny i przestrzeń duchowa, zagospodarowywana i kształtowana przez kulturę symboliczną, zwłaszcza sztukę. Twórczość Jana de Weryhy-Wysoczańskiego wpisuje się w ten proces.

Jego nowe prace powstawać zaczęły kilka lat temu - zgodnie z warunkami dyktowanymi przez miejsce – od zagospodarowywania podłogi gigantycznej hali dawnego magazynu części kolejowych. Towarzyszyła temu także jasna decyzja materiałowa – wybrane zostało drewno, materiał jakże inny w swym „klimacie” i wewnętrznej strukturze od stalowych konstrukcji maszyn, które niegdyś wypełniały to wnętrze. W materiale tym, tak chętnie stosowanym przez rzeźbiarzy, zawarty jest nie tylko pewien polemiczny potencjał wobec metalu – symbolu industrializacji, ale tkwią także ogromne możliwości uzyskiwania monumentalnej skali, możliwości zastosowania różnorodnych technik obróbki, oraz niezwykle bogactwo gatunków, kolorów, faktur. Te wstępne, wyjściowe decyzje przekładają się na pewne rezultaty artystyczne, otrzymaliśmy – w pierwszej fazie twórczości Jana – bardzo duże obiekty drewniane o wyrazistym ciężeniu, mocno przypisane płaszczyźnie, po której stąpamy. Może to budzić pewne skojarzenia z, tak charakterystycznym dla *land art*, 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) 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 odysei 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. Odślaniana jest coraz głębiej materia - „wnętrze” różnych gatunków drewna. Materia ta musi zrezygnować ze swobodnego ciężenia, 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”.

Na tak wytyczonym „szlaku”, wyznaczanym przez wewnętrzną przestrzeń potężnej budowli, spodziewać się należy zapewne obiektów, które wykorzystają w przyszłości konstrukcję

dachu. Na ten moment należy jeszcze poczekać, wędrownka Jana oprócz własnego terytorium ma także swój własny rytm i czas trwania, odmierzany kształtowaniem się idei artystycznych w jego głowie.

Prace, które pojawiły na etapie zagospodarowywania ścian, przywodzą asocjacje z *minimal art*. Takie skojarzenia obecne są w wypowiedziach niektórych piszących 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 gwoli uczciwości, konstatują, szereg cech, które od skojarzeń 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. Sens obiektów Jana de Weryhy upatruje w zgoła odwrotnych do *minimal art* podstawach filozoficznych. *Minimal art* w sojuszu z konceptualizmem to efektowna faza dematerializacji i de-naturalizacji sztuki. Wszak obiekty Andre, Judda, Morrisa czy Serry to przestrzenna imaginacja figur językowych i figur myślowych. Akcent położony jest tu na tautologie, czyli ucieczkę od wszelkich metafor, symboli i „objawień”, w dążeniu do osiągnięcia podstaw abstrakcyjnego języka i ustanowienia jego znaczeniowych 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 (jeśli unikać nieco zdewaluowanego pojęcia postmodernizmu). A czyż Jan nie jest manifestacyjnie „cielesny” właśnie? Cielesny w szczególnym sensie, bowiem przedmiotem jego artystycznej eksploatacji jest drewno w swej surowej postaci. Minimalistyczne tautologie to odwrotność artystycznych epifanii, a sztuka de Weryhy jest – w moim przekonaniu – epifaniczna a nie tautologiczna. Sztuka epifaniczna – powiem, by nie było nieporozumień – to sposób na ujawnianie czegoś co jest „głębiej”, to uwalnianie „światła”, to tworzenie warunków dla owych „prześwitów” i wglądów.

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 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. Na naturę przenoszone są dawniej boskie plenipotencje. W „naturalistycznych” koncepcjach oświeceniowych miała ona również radykalnie regulacyjne funkcje ugruntowane w zasadzie użyteczności. Na koncepcjach tych oparła się dzisiejsza cywilizacja techniczna i postęp rozumiany przede wszystkim w kategoriach materialnych.

Jednocześnie natura postrzegana była w owym czasie w coraz ściślejszej relacji do poznawczych możliwości ludzi. Dostęp do natury postrzegany jest także coraz częściej jako działanie wewnętrznego głosu człowieka, poznać możemy ją w pełni tylko dzięki artykulacji tego, co znajdujemy w nas samych. Natura jawi się odtąd także w pryzmacie ludzkich artykulacji, pojawia się w formach ludzkiej ekspresji. Ekspresji czyli ujawnianiu czegoś przy pomocy jakiegoś medium, tym „medium” staje się człowiek, a przede wszystkim szczególnie wrażliwy człowiek, czyli artysta. Do tych idei odwoływali się zwykle oponenci pragmatyzmu i utylitaryzmu cywilizacji technicznej. Po tej stronie sytuowali się na ogół zwolennicy kreatywnych mocy ludzkiego ducha w jego postaci nie zredukowanej do praktycznego rozumu. Filozoficzna teoria natury jako źródła, z którego czerpać możemy niejako poprzez nas samych, była rozstrzygająca dla wielkiego fermentu myśli i wrażliwości, którą określamy także mianem „romantyzmu”. Wrażliwość ta podbiła całą europejską kulturę, nie przestając być punktem odniesienia radykalnych krytyk i polemik ze strony „naturalistów i scjentystów różnej maści, kwestionujących całkowicie lub ściśle limitujących skalę owego ludzkiego zapośredniczenia kultury.

W XX wieku spór ten wejdzie w swoją nową fazę. Nie było dobrym obyczajem w dobie XX-wiecznego modernizmu sięgać do romantyzmu. Jeśli już to w trybie prześmiewczym, krytycznym. Wielu modernistów określało się jako anty-romantycy. W XX wieku „natura” w swych mocnych naturalistycznych ujęciach poznawczych uplasuje się w regułach językowych, a wzorce poprawności rozumowania tworzyli analitycy angielscy czy neopozytywiści – logicy, matematycy, teoretycy języka. Refleksem artystycznym tych mód myślowych będzie omawiany tu minimalizm a zwłaszcza konceptualizm. Romantyzm jawił się raczej w trywialnej postaci pop-kulturowych, ckliwych wizualizacji. Jednakże idea ta żywa w XIX w Anglii, podjęta została i rozwinięta w Niemczech m.in. przez Herdera czy np. Hölderlina, w przepracowanej filozoficznej postaci mocno zabrzmi w XX wieku u Heideggera. Filozoficzny spadek romantyzmu próbował w latach sześćdziesiątych przywrócić współczesnej kulturze artystycznej Isaiach Berlin w swych słynnych wykładach Mellonowskich w zakresie sztuk pięknych. Idee te odzyskują ważną pozycję w różnych nurtach francuskiego poststrukturalizmu i amerykańskiego neopragmatyzmu, a także współczesnych filozofów i socjologów niemieckich, mają one także swoje miejsce w intelektualnej i politycznej debacie toczonej w latach dziewięćdziesiątych wokół idei „trzeciej drogi”. Niezwykle ciekawe wydają się także najnowsze wysiłki adoptowania pewnych – na nowo interpretowanych – aspektów romantycznej duchowości do polskiej filozofii kultury.

W orbicie tego sporu pozostaje oczywiście dziewiętnastowieczna a szczególnie dwudziestowieczna sztuka rozpięta pomiędzy „obiektywistycznymi” dziełami konstruktywistycznej awangardy a różnymi formami indywidualnej ekspresji. Sztuka ostatnich trzech dziesięcioleci XX wieku i sztuka najnowsza jest refleksem owego „ekspresywnego zwrotu”, jest w swym głównym nurcie zdecydowanie kontekstualna, operująca ciałem, ziemią, materią, a także krytyczna wobec roszczeń praktycznego rozumu i jego cywilizacyjnych produktów.

Obiekty Jana de Weryhy nie są figurami pojęciowymi, nie są czysto konceptualnym stanowiskiem w sporze o sposobie istnienia twórców pojęciowych. Obiekty Jana de Weryhy są materialne, konkretne, zakotwiczone głęboko w „naturze” drewna. Jego wysiłki ujęcia drewna w geometryczne struktury nie są motywowane chęcią osiągnięcia czysto intelektualnego rygoru, geometria jest służebna, jest swoistą gramatyką, dzięki której „natura” może jaśniej przemówić. A może są tylko sposobem zachęty „natury” do przemówienia, do ujawnienia swoich własnych cech, niedostrzegalnych w potocznym ujęciu.

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.

Plasując swoją pracę i jej rezultaty w postaci obiektów sztuki w dawnych fabrykach i kopalniach, Jan de Weryha-Wysoczański podejmuje na nowo polemikę, starą jak historia nowoczesności. Zajmuje stanowisko w sporze o rolę i miejsce ludzkiej duchowości w kreowaniu współczesnego świata. Polemizuje z pozycji „romantycznych” właśnie, zgodnie z którymi świat ten nie może być tworzony inaczej jak tylko z pozycji człowieka, nie inaczej jak po wcześniejszym przepracowaniu przez ludzką wrażliwość. Podejmuje tę pracę niejako w sporze z tymi, którzy modelować chcieliby go wyłącznie w trybie „technicznym”, a to oznacza dziś nacisk na rozwój cyfrowych mediów i antropotechnologii, oznacza preferowanie bezwzględnych, globalnych reguł ekonomicznych, których ludzkie zakorzenienie ogranicza się do „popędów” i egoizmu.

Działalność tę – co warto przy tej okazji także zauważyć - podejmuje nie bez pomocy innych ludzi, którym leży na sercu kierunek przemian naszej rzeczywistości, i którzy mają możliwość projektowania i finansowania nowych funkcji starych budowli przemysłowych, które są „naturalnym środowiskiem” de Weryhy. W społeczeństwie niemieckim inicjatywę w tym względzie mają władze publiczne – władze miasta, w Polsce – to pozytywne bez wątpienia zjawisko warto podkreślić – dawne przestrzenie przemysłowe dla celów sztuki i kultury duchowej przywracają biznesmeni. Na tym tle szczególnie interesująco wygląda Galeria Szyb Wilson. Galeria mieści się w ogromnej hali byłej kopalni na granicy Janowa i Niszowca, starych, śląskich dzielnic familioków. Powołali ją do życia ludzie, którzy nie tylko interesują się sztuką ale nie są im także obojętne losy ludzi i ich kultury w tym regionie. A skupiają się tu niestety, jak w soczewce, wszelkie dolegliwości jakie związane są z przemianami cywilizacyjnymi.

Romantyczne idee ożywiły literaturę i filozofię niemiecką ale i polska kultura, jak powszechnie się uważa, wyrasta z romantyzmu, i z tym dziedzictwem stale się wadzi. Niespodziewanych znaczeń nabiera to dziś, w dobie późnej nowoczesności, i na nowej mapie duchowości europejskiej, na której Polskę i Niemcy nie dzieli już żelazna kurtyna. Dodajmy do tego całkiem realny wymiar tej wspólnoty. Twórczość zrodzona w opuszczonej hali fabrycznej w Hamburgu osiąga swoją wielką prezentację w pomieszczeniach po kopalni na Górnym Śląsku, a równolegle pojawi się w Orońsku, w dawnej kaplicy dworskiej, gdzie całkiem już w polskich klimatach kulturowych, epifanie natury uzyskają dodatkową duchową ramę. Tak jak pewien fakt historyczny – ściśle Jałta – wpłynęła kiedyś na ciągłość życia i przebieg kariery zawodowej Jana de Weryhy-Wysoczańskiego, tak nowy fakt historyczny – tym razem nowy etap zjednoczenia Europy – może nadać tej twórczości zdwojoną siłę, uzyskaną dzięki obecności w niej w niej wątków charakterystycznych zarówno dla sztuki niemieckiej jak i polskiej, obecnych w obu kulturach od dawna i na nowo aktualnych i żywych.

„Romantyczny” głos natury w jego pracach pojawia się donośnie nie tylko jako przeciwwaga dla, dominującego w globalnych mediach, „głosu cyberprzestrzeni”. Twórczość Wysoczańskiego przywraca imperatyw włączenia ludzkiej duchowości w proces

rozpoznawania rzeczywistości i kreowania jej na miarę ludzkich potrzeb. To społeczny wymiar jego pracy artystycznej. U głębokich źródeł twórczości Jana dostrzegam bowiem także pogląd, iż nie rządzą nami siły, obojętne etycznie i bezwzględne dla słabszych, skazanych z góry na wykluczenie, siły, których ekonomiczną parafrazą jest jakaś „niewidzialna ręka”. Zawsze działamy w świecie uwarunkowanym przez ludzkie decyzje, przez naszą wolę podążania w wybranym kierunku. Czasem – jak Jan de Weryha-Wysoczański - wędrujemy we wnętrzu starej hali fabrycznej, w okolicach, w których forsowna modernizacja zostawiła głębokie rysy w przyrodzie, a paradoksalnym efektem tego „wędrowania” jest ponowne dojście do głosu „natury” poprzez ciągle nie do końca poznane postaci drewna, a w konsekwencji także poruszona zostaje (a może przy tej okazji leczona) ludzka psyche.