

Dr Daniel Spanke, dyrektor Kunsthalle Wilhelmshaven, wyjątek tekstu katalogu do wystawy „Surowe drewno“ (Strenges Holz); Tłumaczenie z niemieckiego na język polski Jan de Weryha-Wysoczański.

Antyrustyka

Jan de Weryha stosuje drewno, swój materiał w jakim pracuje, w stanie nieporównywalnej surowości: łupane na szczapy, po części zwęglone, układane warstwami lub ustawiane (fot. str. 61, 63, 64/65), występujące w pociętych deskach, w konstrukcjach półek z przegródkami (fot. str.64/65), albo jego pocięta kora układana ściśle przy sobie, tworząca razem powierzchnie przestrzennych form i tablic (fot. str.64/65). Te liczne w ten sposób powstałe prace artysty posiadają jeden dla siebie wspólny i wyrazisty architektoniczny charakter. Jego obrazy- tablice działają jak ściany murów, których struktura zbliża się czasem do ornamentu, pomimo to (fot. str. 63) działają nie tylko tak, jak gdyby ta struktura miała być na nich zewnętrznie nałożona i przez to tam niezbędna, ale raczej z wywodzącej się w tym wypadku konieczności samej zasady powstawania i jego techniki. Sześciiany de Weryhy (fot. str. 54) i jego kolumny (fot. str.56) są w swej bliskości do architektury, już z racji chociażby samego motywu, szczególnie wyraźnie zauważalne. Mamy tu jednak do czynienia z architekturą wyjątkową, z tą, która w dziełach Jana de Weryhy posiada swoją własną charakterystykę: mniej są tutaj widoczne te gładkie, doskonałe, nowoczesne ze stali i szkła fasady ery przemysłowej. O wiele bardziej chodzi tu o tradycyjne techniki, jak np. mury z łamanego kamienia (fot. str. 54, 56, 59), tradycyjne wiązanie muru (fot. str. 61, 63) lub drewniane konstrukcje szkieletowe (fot. str. 64/65). Wymienione tutaj prace tchną mniej miejską i kosmopolityczną atmosferą, lecz zdają się być bardziej uskrzydłone tak zwaną dzisiaj sielankową tradycją kultury. 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. Budowniczość 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 skalę, w naturalny sposób powstałej władzy. Opowiada to o tym, że siła, która służy i uprawnia do wykonywania władzy nie odpowiada nieprawnemu jej przywłaszczeniu, ale dowodzi jej powstania na drodze naturalnego zakorzenienia się w jej historycznym rozwoju. Rustyka jest tutaj symbolem, którego nieufność przeciwko nowemu, z jego zagrażającym upadkiem, gwałtownie spotyka się z panującym porządkiem. Jak widzimy rustyka działa konserwatywnie i anty- nowoczesnie. Ze swoimi w rzeczy samej rustykalnoanalogicznymi strukturami wnosi Jan de Weryha na obszar sztuki, w tym wypadku sztuki konkretnej, coś zupełnie nowego. Stara się on odwrotnie jak Donald Judd, Max Bill czy też Carl Andre lub im podobni nie posługiwać się, odpowiadającemu realności naszego życia i jego racjonalności, do perfekcji doprowadzonym charakterem

materiału. Bardziej on sam wprowadza do swoich prac prawdziwość użytego przez siebie materiału. Naturalność, pierwotność jak również nieobliczalność drewna pozostają w pracach Weryhy ciągle wszechobecne. Osiąga on to poprzez już wspomniany na początku nieporównywalnie bardzo ograniczony sposób obróbki drewna. Nie dochodzi u niego do jakiegoś rodzaju prób zmiany natury, tak jak widzimy to w przypadku Heinera Szamidy, pracującego z rozporą, materiałem wysoko cenionym przez artystów, ale poza tym nie posiadającym większej wartości. Nie ma tutaj również miejsca próba uszlachetniania materiału, jak to jest w przypadku szlifowanego klejonego drewna, któremu piękno nadane przez Helgę Weihs przyjmuje zupełnie własny wymiar pozyskiwanego artystycznego zamysłu. W przeciwieństwie do nich drewno obiektów Jana de Weryhy pozostaje ciągle tylko w niewielkim stopniu formowane. Tak dalece pozostaje artysta de Weryha sam w cieniu swoich prac, drewna- bohatera na pokaz, że pozostawia mu równocześnie wielką część sceny w swoich dziełach sztuki. Naturalnie leży u podłoża „Understatement“ de Weryhy artystyczna decyzja. „Pozwalać przemawiać naturze materiału“ pozostaje również dzisiaj sprawą głównych linii tematycznych w sztuce współczesnej. Ale przecież ta „słuszność materiału“ wywodzi się bardziej z wyrazu orientacji koncepcji pracy, jak np. ekspresjonizmu, pomyślmy o drewnianych laskach Emila Nolde, czy też informelu, gdzie zastosowanie farby jako substancji u Emila Schumachera jest dobrym przykładem. De Weryha prowadzi w swojej pracy dwie surowości równocześnie: słuszność materiału i racjonalność konstruktywnych konceptów. Szwajcarski artysta malarz Richard Paul Lohse rozumiał swoje prostokątne obrazy, według matematycznych zasad podzielone, jako modele, jako indywidua w demokratycznym społeczeństwie, wolne i według każdego dającego się zastosować prawa równocześnie mogące egzystować (fot. str. 10). Każda jedna z tych płaszczyzn odpowiada poszczególnemu indywiduum, zaś całość i jej zasady struktur odpowiadają społecznionemu równouprawnieniu. Jan de Weryha traktuje indywidualność poszczególnych elementów swoich prac chyba jeszcze bardziej poważnie. Tak więc nie decyduje o ich formie poprzez łatwe do przeniknięcia zasady, według których całość jest formowana, lecz w pełni pozostawia ją otwartą, utrzymującą część nieobliczalnego zachowania się materiału. Jedna ze szczap drewna jest przypuszczalnie trochę konieczna w formie i musi być przez inne uzupełniona, lub jakaś inna pozostaje trochę za długa – tworzy się więc wolna przestrzeń pomiędzy tymi elementami, która nie zewala na stworzenie jednej czystej powierzchni o zamkniętej całości (fot. str. 61, 63). Jan de Weryha sonduje poniekąd w sposób artystyczny, jak bardzo coś indywidualne może pozostać równocześnie przynależnym elementem jakiejś większej innej formacji. Aby pokazać ten głęboki charakter swojego projektu świata jest forma jego dzieł, obiektopodobnych tablic i rzeźby przestrzennej, bez wątplenia szczególnie przydatna. Mamy tutaj więc do czynienia z zupełnie innym uzasadnieniem dla pierwotności, której artysta swojemu materiałowi – drewnu – przyznaje, inaczej jak jest to w przypadku rustyki. Pomimo monumentalności jego prac, po części szczególnie wielkich formatów (fot. str. 64/65), chodzi tu nie tak bardzo o wątpliwe estetyczne uzasadnienie „rodzimowości“, która sielankowości była zawsze bliska, i nie o demonstrację tej rzekomo w sposób naturalnie prawny legitymującej się władzy, lecz zupełnie o coś innego. Decydujące jest to właśnie, że Jan de Weryha przyznaje swoim protagonistom własną historię: one były już czymś zanim stały się częścią dzieła de Weryhy. W tym na pierwszy rzut oka mało kultywowanym, surowo działającym drewnie są zatem do odczytania znaki jakiejś pewnej niezłomności – nie podporządkowania się całkowicie wzorcowi, wprowadzenia oporu własnej natury w jakiejś większej zależności jako napięcia, które ożywiałyby całość. Potęga silnie działającego dzieła, jego moc obrazu uzasadnia się poprzez wyważenie pomiędzy upartością powtarzalności elementów a koniecznością ich zwartości na podstawie ich podobieństwa. To wyrównanie sił odróżnia ten typ wzoru od anarchizmu, ale i również od ideologii państwowej. O tyle można więc tutaj mówić o antyrustyce.