

JUSTYNA BALISZ
Kraków, Berlin

ARTYŚCI A HISTORIA

KILKA UWAG O RECEPCJI FASZYZMU W SZTUCE NIEMIECKIEJ

KONIEC WOJNY – KONIEC SZTUKI?

W okresie panowania Trzeciej Rzeszy apogeum osiągnęła wroga ruchom awangardowym i modernizmowi polityka kulturalna. Jej pierwsze przejawy zaznaczały się już w okresie Republiki Weimarskiej¹. To wieloletnie wywyższanie zachowawczej i ideologicznie poprawnej twórczości doprowadziło w powojennych Niemczech nie tylko do zerwania ciągłości z tradycją awangardową i modernistyczną, tak silnie zakorzenionymi tu za sprawą *Bauhausu* i ekspresjonistów, ale wzbudziło również głębokie wątpliwości, co do roli i znaczenia sztuki w szerszym kulturowym kontekście. Przecież to sztuka pomogła Hitlerowi wprawić w ruch maszynę propagandy, to ona zdolna była do preparowania efektownych iluzji na użytek władzy, „uwodziła tłumy” w złej sprawie, dała się zaprząć w tryby zbrodniczej ideologii. Jednak wbrew tym ponurym powojennym prognozom, dziś możemy już z pewnością stwierdzić, że sztuka nie tylko nie straciła na znaczeniu, lecz wzmocniła dodatkowo swoją pozycję, stając się istotnym miejscem kiełkowania dyskursów pamięci.

Po około dwóch dziesięcioleciach poszukiwań, które w wielkim skrócie określić można jako czas oscylowania między milczącą abstrakcją a ilustracyjnym realizmem, nastąpił przełom. Sztuka niemiecka od co najmniej czterdziestu lat w wielkim stylu próbuje zmierzyć się z historią ojczyzny, w której podane zostały w wątpliwość jej ideały.

W „La Procédure silence” Paul Virilio cytuje słowa Jacqueline Lichtenstein: „Kiedy odwiedziłam muzeum w Auschwitz, miałam wrażenie, jakby w witrynach pokazano dzieła sztuki współczesnej i wydało mi się to absolutnie przerażające. To nie witryny z walizkami, protezami, czy zabawkami dla dzieci tak mnie przerażyły (...).

¹ Ruch antymodernistyczny usankcjonowany został instytucjonalnie już w 1927 r., kiedy to Alfred Rosenberg założył *Nationalsozialistische Gesellschaft für deutsche Kultur*, od 1928 r. przekształcone na *Kampfbund für deutsche Kultur*. W tym samym 1928 r. w Monachium wydana została książka czołowego krytyka modernizmu i antysemitę Paula Schulze-Naumburga pod zniemiennym tytułem: *Kunst und Rasse*. Zob. P. Krakowski, *Sztuka Trzeciej Rzeszy*, Kraków 2002; H. J. Czech, N. Doll (wyd.), *Kunst und Propaganda im Streit der Nationen 1930-1945*, kat. wyst., Deutsches Historisches Museum, 26 I-29 IV 2007.

Nie, w muzeum zdawało mi się, że znajduję się w muzeum sztuki współczesnej. Kiedy wsiadłam do pociągu powrotnego, powiedziałam sobie: 'Oni zwyciężyli! Zwyciężyli, bo stworzyli formy postrzegania, które kontynuują dokładnie tą samą sztukę zniszczenia, którą sami praktykowali'². Dla Theodora Adorno, rozwój takich „form postrzegania” po II wojnie światowej, był nie tyle nieunikniony, co nawet konieczny – uważał on przecież, iż „dla dobra człowieczeństwa nieludzkość sztuki musi przewyższać nieludzkość świata”³. Zwycięstwo, o którym z takim przerażeniem mówiła Lichtenstein, przyznać można przecież jedynie wtedy, jeśli mamy na myśli trwałość obrazów okrucieństwa, ale przecież nie o takie zwycięstwo nazistom chodziło. Sztuka wyszła z tej walki zwycięsko: udało jej się wejść w szczerzy dialog z przeszłością bez negowania tradycji wraz ze wszystkimi jest blaskami i cieniami, bez wywyższania jednych i potępienia innych środków formalnych. Sztuka niemiecka podjęła się konfrontacji z traumą, pomimo tego, iż w nią zwątpiono – i na tym polega jej „ostateczne zwycięstwo”.

OD „GODZINY ZERO” DO CZASU PRZED BURZĄ

Data 8 maja 1945 r. metaforycznie bywa określana jako *Stunde Null* (Godzina Zero), *Stunde Nichts* (Godzina Nic) lub *Neubeginn* (Nowy Początek). Lata wojny postrzegano często jako przerwę w ciągłości niemieckiej historii (*Geschichtsverlust*), teraz kraj miał narodzić się na nowo. Jednak wypierane z pamięci wydarzenia tym bardziej uwierały i domagały się refleksji⁴. Hermann Glaser niezwykle trafnie ujął dylematy powojennej kultury w RFN pisząc: „Jak Feniks z popiołów (...) rodziła się świadomość kulturowa, szukając miejsca między dniem wczorajszym i jutrzejszym, tradycją i nowym początkiem, prowincjonalizmem i światowością”⁵. Usilne poszukiwania takiego „miejsca pomiędzy” znajdują wyraz w sposób niezwykle wyrazisty w twórczości artystów po 1945 r.

Czy po katastrofie możliwa jest jeszcze sztuka? Wielokrotnie zadawano sobie to pytanie cytując emblematyczne dla tamtych czasów dictum Theodora Adorno o barbarzyństwie pisania wierszy po Auschwitz⁶. Pierwsze lata po wojnie zdominowała codzienność. Pejzaż ruin inspirował artystów w dużej mierze jedynie do czysto

² P. Virilio, *La Procédure silence*, Paris 2000. Tłumaczenie na podstawie wydania niemieckiego: P. Virilio, *Die Kunst des Schreckens*, Berlin 2001, s. 9-10.

³ T. W. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, Warszawa 1974, s. 179.

⁴ M. Mitscherlich, A. Mitscherlich, *Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens*, München 1967; M. Mitscherlich, *Erinnerungsarbeit*, Frankfurt am Main 1987.

⁵ H. Glaser, *Kultura RFN. Zarys historii 1945-1989*, Warszawa 2002, s. 5.

⁶ T. W. Adorno, *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1952. W *Dialektyce negatywnej* (1966) Adorno odchodzi od radykalności tego stwierdzenia konstatując: „Wciąż trwające cierpienie ma także prawo do ekspresji jak maltretowany do krzyku; dlatego raczej mylny byłby sąd, że po Oświęcimiu nie można już napisać żadnego wiersza”. Por. T. W. Adorno, *Dialektyka negatywna*, Warszawa 1986, s. 509.

reportażowego przedstawiania „okropności wojny”. Niezagojone rany wspomnień jakby wymykały się wszelkim możliwościom artystycznego wyrazu. Te powojenne zmagania na polu sztuki były poszukiwaniem odpowiedzi na pytanie, które stanie się jednym z punktów zapalnych długoletnich dyskusji – jest to pytanie o styl, które dodatkowego ciężaru nabrało w obliczu podziału kraju na strefy okupacyjne.

Dyrektorem *Kunstakademie* w Stuttgarcie został w 1946 r. zwolennik abstrakcji i ideałów modernistycznych – Willi Baumeister. Rok później najwyższe stanowisko *Hochschule der Bildenden Künste* w Berlinie Zachodnim objął Karl Hofer – entuzjasta realizmu w sztuce. Hofer był jednocześnie pierwszym po wojnie prezydentem *Deutsches Kunstlerbund* (Związku Artystów Niemieckich). Baumeister i Hofer reprezentowali antypody powojennej sztuki w Niemczech Zachodnich. Postawy artystyczne polaryzowały się wówczas bowiem między radykalnymi sympatykami sztuki przedstawiającej i abstrakcyjnej⁷. Poza sporem na poziomie czysto formalnym, antagonizm ten skrywał w sobie owo trudne pytanie o kształt, jaki należy nadać pamięci o wojnie w kraju, który ponosił tak dotkliwą klęskę.

W 1947 r. ukazała się książka będąca manifestem wiary w abstrakcję Willi’ego Baumeistera – zatytułowana *Das Unbekannte in der Kunst*. Z kolei rok później Hans Sedlmayr wydał głośne polemiczne pismo „Verlust der Mitte”. Hans Belting określa konflikt między tymi dwoma postawami mianem „sporu o obraz człowieka”⁹. Rzeczywiście – dla Sedlmayera owa tytułowa „utrata środka” oznaczała przede wszystkim utratę człowieka jako obrazu Boga. Autor poszukiwał możliwości odrodzenia ideału w humanistycznych wyobrażeniach renesansu, a dalekiej od takich wyobrażeń sztuce abstrakcyjnej zarzucał brak wartości etycznych. Baumeister podnosił z kolei wagę niedookreślonego charakteru sztuki nieprzedstawiającej, która – jego zdaniem – dzięki temu zbawiennemu uniezależnieniu od przedmiotu pozwala na w pełni wolne wyrażanie ludzkiego ducha¹⁰. Pomimo tego że zadeklarowany malarz – realista – Karl Hofer – jako jeden z pierwszych znalazł się wśród artystów represjonowanych przez reżim nazistowski¹¹, a po wojnie udawało mu się w swojej twórczości w prze-

⁷ „Gdy zorientowałem się jak łatwo jest malować bezprzedmiotowo, przestało mnie interesować tego typu malarstwo”. Ta wypowiedź Hofera, wygłoszona na łamach magazynu dla kobiet „Constanze”, skłoniła Baumeistera do wystąpienia z *Deutscher Kunstlerbund*. Za: K. Thomas, *Kunst in Deutschland seit 1945*, Köln 2002, s. 69.

⁸ H. Sedlmayr, *Verlust der Mitte*, Salzburg 1948.

⁹ H. Belting, *Identität im Zweifel. Ansichten der deutschen Kunst*, Köln 1999, s. 183.

¹⁰ Do bezpośredniej konfrontacji między Baumeisterem i Sedlmayerem doszło w lipcu 1950 r., podczas tzw. *Erster Darmstädter Gespräch*. W dyskusji brali udział czołowi intelektualiści tamtych czasów m. in. Alexander Mitscherlich i Theodor W. Adorno. Świadczy to o powadze, z jaką traktowano po wojnie problem stylu w sztuce. Por. H. G. Evers (wyd.), *Erstes Darmstädter Gespräch – Das Menschenbild in unserer Zeit*, Darmstadt 1950.

¹¹ „W 1933 zostałem jako pierwszy niemiecki profesor wyższej szkoły zwolniony z mojego stanowiska. Zabroniono mi malować, wystawiać i sprzedawać dzieła. Byłem mało ostrożny w moich wypowiedziach i dziś wydaje mi się, że cudem ostatecznie przy życiu”. Za: P. Krakowski, *Sztuka Trzeciej Rzeszy...*, s. 129.

konujący sposób diagnozować sytuację Niemiec po katastrofie, wroga modernizmowi argumentacja Hansa Sedlmayera zbyt kojarzyła się z nazistowską propagandą.

Ostatecznie w latach 50. w zachodniej części Niemiec to abstrakcja przejmie estetyczny prym. Pograżenie się w „internacjonalizmie” i czerpanie wzorców z ideałów sztuki zza oceanu wydawało się bezpieczne, rozwiewało wszelkie wątpliwości, umożliwiało artystom ucieczkę w świat wolny od upiorów przeszłości, niewygodnych asocjacji i niepotrzebnych dwuznaczności. Abstrakcja zdawała się być wówczas ponadnarodowym językiem (*Weltsprache Abstraktion*¹²), uniwersalną platformą komunikacji, była postrzegana jako *Niemandsland* – apolityczny obszar niezawłaszczony przez ideologię. W Sowieckiej Strefie Okupacyjnej, a później w *DDR*, ta postawa „kapitalistycznego Zachodu” postrzegana była jako wysoce niepatriotyczna i eskapistyczna.

Retoryki antywojennej używano tu do prowadzenia walki na linii wschód – zachód, była ona raczej narzędziem służącym do narodowo-ideologicznego wyznania wiary, niż przejawem krytycznej konfrontacji z problemem (oczywiście były i tu wyjątki). „Antyfaszyzm był znakiem, pod którym *DDR* otrzymało i utrzymywało swoją rację bytu i stał się czymś w rodzaju wspierającego państwo mitu o dużych możliwościach moralnego i politycznego testowania rzeczywistości”¹³. W tych pełnych patosu dziełach przeważała ikonografia pasyjna, przyjmowały one nierzadko formę ołtarza, jak widzimy to na przykładzie znanych tryptyków Hansa Grundiga *Den Opfern des Faschismus (Ofiarom Faszyzmu, 1946/1949)* i Horsta Strepela *Nacht über Deutschland (Noc nad Niemcami, 1945/1946)*.

W Niemczech Zachodnich w historii sztuki pojęcie „sztuka niemiecka” zostało na długo po wojnie zastąpione uogólniającą nazwą „sztuka krajów zachodnich”. Figuracja wydawała się być już na zawsze *passé*, odpokutowywała czas, w którym odgrywała służebną rolę wobec zbrodniczej polityki.

W 1948 r. po raz pierwszy po wojnie niemiecki pawilon na weneckim Biennale wypełniły dzieła sztuki¹⁴: „Niemieccy artyści chętnie przyjęli zaproszenie i wracają na Biennale po tym, jak przez długi czas pozostali oddaleni od tego międzynaro-

¹² *Abstraktion als Weltsprache* to tytuł rozdziału o latach pięćdziesiątych w sztuce, znajdujący się w katalogu wystawy „Weltkunst”, wyd. Laszlo Glozer, Köln 1981.

¹³ E. Santner, *The Trouble with Hitler: Postwar German Aesthetics and the Legacy of Fascism*, „New German Critique” 57/1992, s. 13.

¹⁴ Pierwszy budynek niemieckiego pawilonu – zaprojektowany przez Daniele Donghi – powstał w 1909 r. Pawilon przebudowano w 1938 r. (arch. Ernst Haiger). Pozbyto się wówczas wszelkich subtelności architektonicznych na rzecz z gruba ciosanego monumentalizmu, typowego dla budowli Trzeciej Rzeszy. Przestrzeń centralna zamknięta została apsydą, gdzie prezentowane były szczególnie godne wyróżnienia rzeźby. Sam Haiger tak opisywał nowe oblicze pawilonu: „Silne, wysokie filary z kamienia dźwigają portyk, a przed bramą wejściową godło Trzeciej Rzeszy przygotowuje nas na nowego ducha niemieckiej sztuki”. Po licznych dyskusjach zdecydowano się po wojnie na zachowanie budowli Haigera, usunięto jedynie symbole Trzeciej Rzeszy i przez niewielkie ingerencje architektoniczne zlikwidowano „sakralny” charakter wnętrza. Za: Ch. Becker, A. Langer, *Biennale Venedig. Der deutsche Beitrag 1895-1995*, Ostfildern 1995, s. 81-87.

dowego konkursu. Tym oto ograniczonym wkładem, rozpoczynamy znów udział w europejskim świecie kultury¹⁵ – pisał w przedmowie do katalogu Eberhard Hanfstaengl, komisarz pokazu. Wystąpienie na Biennale było rodzajem rehabilitacji, próbą powrotu do straconej ery modernizmu, wypełnienia historycznej próżni, którą pozostawiły po sobie lata dyktatury Trzeciej Rzeszy. Wśród artystów obecni byli – napiętnowani przez reżim hitlerowski – przedstawiciele *Entartete Kunst* – między innymi Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff, Willi Baumeister i Otto Dix.

Kolejne dziesięciolecie w Niemczech Zachodnich to lata dalszego zwycięskiego pochodzenia abstrakcji. W 1955 r., z inicjatywy Arnolda Bode – artysty i organizatora wystaw – odbyły się pierwsze *documenta* w zrujnowanym w czasie wojny *Museum Fridericianum* w Kassel. Kiedy w atmosferze cudu gospodarczego Niemcy nadal usilnie próbowały uwolnić się od ciężaru przeszłości, Bode znów przypomniał wydarzenia sprzed kilkunastu lat, koncypując pokaz przede wszystkim jako retrospektywę w formie przeglądu twórczości klasycznej awangardy. Taki stan rzeczy trwał zresztą aż do 1968 r., kiedy to na czwartych *documentach* z „pokazu ku pamięci” ostatecznie zrezygnowano. Współczesną produkcję artystyczną reprezentowała natomiast wszechobecna wówczas sztuka nieprzedstawiająca. To, że w Kassel programowo królowała abstrakcja, było podyktowane atmosferą tamtych lat, ale nie bez znaczenia pozostał także wpływ, jaki miał na pokaz główny ideolog i współzałożyciel *documenta* – historyk sztuki, autor popularnej książki *Malerei im 20. Jahrhundert*¹⁶ – Werner Haftmann. Haftmann w pełni popierał artystów wybierających rozbrat z figuracją i historycznymi tematami na korzyść introspekcji: „Człowiek sztuki dawno zostawił za sobą wojnę, a reakcją na nią były jego własne dzieła¹⁷ – stwierdzał z przekonaniem. *Documenta* okazały się być wielkim sukcesem, labirynty modernizmu odwiedziło ponad sto tysięcy osób, na czele z ówczesnym prezydentem Republiki Federalnej Niemiec – Theodorem Heussem. Pierwsze oznaki wydobywania się sztuki z zakłętego kręgu abstrakcji to lata 60., czas rewolt studenckich, buntu przeciwko ojcom, wzmoczonego ataku krytycznych głosów wobec euforii konsumpcji i tabuizowaniu przeszłości. Osiągną one swoje tragiczne apogeum w terrorystycznych atakach *RAF* w kolejnym dziesięcioleciu. Na początku lat 60. powstały pierwsze figuratywne obrazy Georga Baselitza i Eugena Schönebecka oraz manifesty tzw. Kapitalistycznego Realizmu Gerharda Richtera i Konrada Luega. Wszyscy wymienieni artyści przybyli z Niemiec Wschodnich na Zachód (jeszcze przed 1961 r.), wychowani byli w tradycji realistycznej, znali zatem doskonale obowiązujące kanony tamtejszej sztuki. Nie pozostało to bez znaczenia dla ich artystycznych wyborów. Innym czynnikiem, który sprowokował zwrot ku przedmiotowi, były silne tendencje przeciwstawiające się abstrakcyjnemu ekspresjonizmowi dające się zauważyć

¹⁵ Tamże, s. 155.

¹⁶ W. Haftmann, *Malerei im 20. Jahrhundert*, München 1993. Pierwsze wydanie książki ukazało się w 1954 r.

¹⁷ Tamże, s. 423.

wówczas w Europie i w Ameryce (*Nouveau Réalisme*, *pop art*). Były to nierzadko ironiczne parodie autonomicznych, spontanicznych gestów artysty – w nurt ten wpisują się na przykład malujące maszyny Jeana Tinguely (*Metamatics*).

W 1964 r. powstała w Berlinie Zachodnim galeria *Großgörschen 35*, wokół której skupili się m.in. Karl Horst Hödicke, Bernd Koberling i Markus Lüpertz. Wszyscy oni stawiali sobie za cel zażegnanie sporu między figuracją a abstrakcją: „Według mnie byliśmy pierwszą naprawdę znaczącą generacją malarzy po wojnie (...). Byłem wtedy tak opętany abstrakcją, że nie odczuwałem abstrakcji jako opozycji dla sztuki przedstawiającej, lecz jako coś tak oczywistego jak stół. Chciałem do abstrakcji mojej świadomości stworzyć przedmiotowe analogie, czyli abstrakcyjne pojęcie przedmiotowości” – wspominał po latach Lüpertz¹⁸.

Nic nie było już w stanie zahamować nowych tendencji, na artystycznej scenie pojawiła się grupa młodych twórców, którzy nie tylko dokonali radykalnej zmiany w języku formalnym powojennej niemieckiej sztuki, ale także rozpoczęli eksplorację rzadko do tej pory odwiedzanych terenów skażonych tematami tabu.

Zdaniem Karin Thomas, specjalizującej się w sztuce niemieckiej, odnowienie metafizyki ekspresjonistycznego impulsu niemieckiej proweniencji w sztuce należy zawdzięczać charyzmatycznej postaci Josepha Beuysa¹⁹. Ponadto, artysta ten otwarcie mówił o swojej niechlubnej wojennej przeszłości, nawoływał do duchowej odnowy i kreował w tym celu opartą na chrystologicznych wątkach „prywatną mitologię”²⁰. Jeden ze swoich wykładów Beuys rozpoczął od efektownej przypowieści: „Wyjdźmy z założenia, że także ja mogę się załamać, wyjdźmy z założenia, że już przeżyłem załamanie, że musiałem znaleźć się w grobie, ale mimo tego było możliwe z tego grobu powstanie”²¹. W innym miejscu ów katartyczny moment przełomowy swojego życiorysu Beuys nazywa po imieniu: „Właściwie ten szok po zakończeniu wojny jest moim pierwotnym przeżyciem, moim podstawowym przeżyciem, które doprowadziło do tego, że wogóle zacząłem zajmować się sztuką”²².

Ekspresjonistyczny impuls połączony z tematem „przepracowywania przeszłości” znajduje najdobitniej swój wyraz we wczesnym cyklu prac Georga Baselitza znanym jako *Heldenbilder*. Przedstawione na nich karykaturalne, monstrualne postacie są portretami antybohaterów, rozbitków na morzu historii, tragicomicznym

¹⁸ Markus Lüpertz im Gespräch mit Heinz Peter Schwerfel, „Kunst Heute” 4/1989, s. 30.

¹⁹ K. Thomas, *op. cit.*, s. 152.

²⁰ Apologia mitu i symbolika zmartwychwstania były pożądanymi figurami w krytyce artystycznej Trzeciej Rzeszy. Por. P. Krakowski, *op. cit.*, s. 139. Beuysowi zależało na odnowieniu ich pozytywnego znaczenia.

²¹ J. Beuys, *Sprechen über Deutschland, Rede vom 20. November 1985 in den Münchener Kammer spielen*, Wangen 1995, s. 9.

²² J. Beuys, w: „Penthouse” 106/1980, s. 98. Beuys jest autorem pracy zatytułowanej *Auschwitz Demonstration* (1956-1964, Hessische Landesmuseum, Darmstadt), artysta brał również udział w międzynarodowym konkursie na pomnik w byłym obozie koncentracyjnym Auschwitz-Birkenau (1957-1958). Zob. F. J. van der Grinten, *Beuys Beitrag zum Wettbewerb für das Auschwitz – monument*, w: Joseph Beuys. *Symposium*, Kranenburg 1995.

epilogiem do mrzonek nazistów o ideałach nowego człowieka. Markus Lüpertz z kolei od początku lat 70. obsesyjnie powtarzał semantycznie obciążone motywy hełmów, mundurów czy kłosów²³ po to, aby ułożyć te trofea w obrazowe *memento mori*. Jednocześnie kładąc nacisk na formalny aspekt płócien, starał się je wyzwolić od jednoznaczności, na jaką wydawały się być skazane po wojnie²⁴. Anselm Kiefer – nieznany jeszcze wówczas szerszej publiczności artysta – udał się w 1969 r. w podróż po Niemczech, Francji, Włoszech i Szwajcarii, aby sfotografować się w geście nazistowskiego pozdrowienia na tle rozmaitych atrakcji turystycznych. Na podstawie zebranego materiału powstały później książki – kolaże oraz cykl obrazów zatytułowany *Heroische Sinnbilder*. Kiefer po raz pierwszy podjął się rewizji dziedzictwa kulturowego Niemiec, zestawiając swoje zdjęcia z relikdami sztuki z przeszłości, które skompromitowane zostały przez historię. Kiefer pytał także o indywidualną winę i o tkwiący w każdym z nas niebezpieczny potencjał, który doprowadził do usankcjonowania się zbrodniczego systemu. Artysta przedłożył książki jako pracę dyplomową na *Karlsruher Kunstakademie* i pomimo ogólnego oburzenia, udało mu się otrzymać dyplom – dzięki przychylności profesora Rainera Küchenmeistera, który sam doświadczył okrutności wojny (ojciec artysty skazany został za działalność w ruchu oporu, a jego matka zginęła podczas jednego z bombardowań)²⁵.

KRYTYCY I KURATORZY WOBEC „GŁODU OBRAZÓW” I „FALI HITLERA”²⁶

W latach 80. „niemieckie tematy” stały się coraz częstszym motywem w sztuce RFN. Szczególnie wtedy, kiedy pojawiają się one w twórczości neoekspresjonistów, debata przenosi się natychmiast z problemu stylu na problem ideowy. Dwuznaczna, gdyż napiętnowana po historycznych doświadczeniach i zarazem przecieź niezwykle „niemiecka” figuracja Nowych Dzikich, okazała się znakomitym punktem wyjścia do rozważań na temat przeszłości.

²³ Powstałe w przeciągu trzydziestu lat cykle obrazowe Lüpertz’a podejmujące temat wojny pokazane zostały na wystawie *Homo homini lupus*, Markus Lüpertz – Krieg, kat. wyst., Reuchlinghaus Pforzheim, 23 X-27 XI 1994; Galerie der Stadt Stuttgart, 24. 02. – 30. 04. 1996.

²⁴ Por. D. Dietrich, *Allegories of Power: Markus Lüpertz's „German Motifs”*, „Art Journal” 48/1989, s. 164-170.

²⁵ Anselm Kiefer, *Heroische Sinnbilder*, kat. wyst., Ausstellungsraum Celine und Heiner Bastian, Berlin, 2 V-13 IX 2008.

²⁶ Anselm Kiefer, o publikacji wspomnianych fotografii z 1969 r. w czasopiśmie „Interfunktionen”, tak pisał do Wulfa Herzogenratha: „Byłoby naturalnie lepiej, gdyby fotografie zostały opublikowane wcześniej, gdyż w 1975 r. rozpoczęła się ‘fala Hitlera’ (Hitlerwelle)”. List z 6 XI 1990 r., w: W. Herzogenrath, *Bilder entstehen nicht nur aus „Nach-Denken”, sonder auch aus „Vor-Leben”*, w: Anselm Kiefer, kat. wyst., Neue Nationalgalerie 10 III-20 V 1991, s. 93.

Biennale 1980. „Nadmiar niemieckości”

W 1980 r. Klaus Gallwitz, dyrektor *Städel Museum* we Frankfurcie został kuratorem niemieckiego pawilonu na Biennale w Wenecji. Na reprezentantów swojego kraju wybrał dwóch artystów: Georga Baselitza oraz Anselma Kiefera. Na Biennale można było zobaczyć *Model rzeźby* (1980) Baselitza, obrazy Kiefera z lat siedemdziesiątych: *Parsyfal* (1973) i *Bohaterowie Ducha Niemieckiego* (*Deutschlands Geisteshelden*, 1973) oraz serie książek tego artysty z lat 1968-1980, między innymi *Operacja Lew Morski* (*Operation Seelöwe*), *Martin Heidegger* czy *Hoffmann von Fallersleben na Helgolandzie* (*Hoffmann von Fallersleben auf Helgoland*).

Klaus Gallwitz w swoim przyczynku do katalogu Biennale opublikował tekst, w którym starał się wyłożyć istotę prac Kiefera. Kurator – jakby chcąc zawczasu odeprzeć przewidywany atak krytyki – tłumaczył: „Te obrazy i książki nie są ani egzaltacją ani przysięgą (...). Kiefer nie propaguje żadnej mitologii, lecz parafrazuje ich propagandę (...)”²⁷. W równej mierze skupiał się też na kluczowych dla twórczości tego artysty pojęciach „energii”, czy transformacji²⁸. Rzeźba, a dokładniej „model rzeźby” Baselitza, przedstawiała wyrastający z prostokątnego, nieobrobionego bloku drewna korpus z podniesioną prawicą. Lekko rozwarłe usta postaci zdają się być przygotowane do wydania rozkazu lub krzyku, charakterystyczny zarost nad górną wargą oraz fryzura nieuchronnie przywołały na myśl *image* Adolfa Hitlera. Tym razem Gallwitz nie nawiązywał w tekście ani razu do tych ewidentnych konotacji, które ewokuje dzieło Baselitza. W eseju do katalogu skoncentrował się na formie, na jej charakterystycznym *in statu nascendi*, podkreślał proces powstawania dzieła, „bezlitosny proces poszukiwania”²⁹.

Krytycy jednakże zupełnie inaczej zinterpretowali pokaz i zamiast doczytywać się w ambiwalencji obiektów przestrogi przed formami języka charakterystycznymi dla narodowego socjalizmu lub odczytać je jako zachętę do przerwania zmywu milczenia, zaklasyfikowali pokaz jako „niemiecką inscenizację”³⁰, a gest uniesienia prawej ręki u Baselitza został niemal jednogłośnie i zarazem bezkrytycznie zinterpretowany jako *Hitlergruß*³¹. Hans-Joachim Müller pisał w magazynie „Kunstwerk”: „Kiefer szpera z niespotykanym zamiłowaniem w niemieckich mitach siły i wspaniałości”³².

Amerykańska badaczka twórczości Kiefera – Lisa Saltzman podkreśla, iż przeważająca część negatywnych głosów pojawiła się ze strony niemieckiej krytyki i uzasadnia to faktem, że obraz Niemiec, który zaproponował w swych obrazach

²⁷ Tamże, s. 117.

²⁸ K. Gallwitz, *The heroes of history*, w: *La Biennale visual arts 80, General Catalogue*, Venice 1980, s. 116.

²⁹ Tamże.

³⁰ W. Spiess, *Überdosis am Teutschem*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung” 2 VI 1980.

³¹ Ch. Becker, A. Lager, *Biennale Venedig...*, s. 63.

³² H. J. Müller, *Ausstellungen – Rückschau – Biennale 1980*, „Kunstwerk” 1980/4, s. 58.

Kiefer nie licował z „autoprojekcją czy autoreprezentacją Republiki Federalnej i jej konstytucyjnej demokracji”³³. Zwraca uwagę na powiązania między krytyką i polityką (czy raczej *political correctness*) i sugeruje, iż brak akceptacji Kiefera w ojczyźnie, nawet przez liberalną lewicę, wynika z jej marksistowskich korzeni. Idealem lewicowej krytyki była bowiem raczej Nowa Rzeczowość z lat 20., postrzegana jako „realizm krytyczny”, daleki od sztuki będącej pożywką dla mieszczańskich elit³⁴.

Z kolei dla innego amerykańskiego historyka i krytyka sztuki – Benjamin Buchloha – kontrowersje Biennale z 1980 r. stały się jednym z impulsów do napisania artykułu pod zmiennym tytułem: *Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting*³⁵, będącego druzgoczącą krytyką figuratywnych tendencji w sztuce (a tym samym głównie tak zwanego „Nowego Niemieckiego Malarstwa”)³⁶. Buchloh broni modernizmu, staje się orędownikiem historycznej awangardy i zagorzałym wyznawcą jej utopijnych idei. Powrót figuracji jest dla niego oznaką politycznej opresji, tendencji autorytarnych, a wreszcie symbolem dyktatu rynku sztuki. Tego typu formy, zdaniem Buchloha, mają jedynie rację bytu w ustabilizowanych politycznie i ekonomicznie warunkach i służą wyłącznie ślepemu potwierdzaniu skostniałego *status quo*³⁷. Autor potępia zwroty takich artystów jak Picasso czy Malewicz ku figuracji argumentując, że w ten sposób próbują oni „zatrzymać modernizm i zaprzeczyć jego historycznej konieczności, tak samo, jak próbują odrzucić dynamiczne zmiany życia społecznego i historii za pomocą ekstremalnych form i autorytarnej alienacji z tego procesu”³⁸. Odrodzenie dawnych form skutkuje pojawieniem się „pustych figur”, które są jedynie znakami „nostalgii za tym momentem w przeszłości, gdy sposób malowania, do którego się odnoszą, miał historyczną autentyczność”³⁹. Figuracja jest zatem dla Buchloha oznaką upadku, regresji i rozpaczliwym poszukiwaniem kulturalnej tożsamości, gestem bezsilnej obrony w obliczu dominacji kultury amerykańskiej. Neoekspresjonizm jednakże, w świetle tej radykalnej teorii, kompromituje się sam, gdyż w celu legitymizacji swej pozycji potrzebuje odwoływania się do niemieckiego dziedzictwa kulturowego⁴⁰. Tymczasem jego figury należą do przeszłości i dlatego

³³ L. Soltzman, *Anselm Kiefer and Art after Auschwitz*, Cambridge 2000, s. 110.

³⁴ Tamże, s. 102-103.

³⁵ B. H. D. Buchloh, *Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting*, „October” 1981/16, s. 39-68.

³⁶ Warto wspomnieć w tym miejscu, iż ten sam krytyk jako redaktor awangardowego czasopisma o sztuce „Interfunktionen”, zamieścił na jego łamach w 1975 r. (nr 12) wybrane zdjęcia wspomnianego już kontrowersyjnego cyklu przedstawionego przez Kiefera jako praca dyplomowa. Buchloh cenił ich konceptualny aspekt, od którego Kiefer odszedł w wielkoformatowych obrazach z lat siedemdziesiątych. Por. Ch. Mehring, *Continental Schrift. The Story of Interfunktionen*, „Art Forum” 5/2004.

³⁷ Zob. też: N. Douglas, *The Politics of Space – Architecture, Painting and Theater in the Post-modern Germany*, New York 1996, s. 79-82.

³⁸ B. H. D. Buchloh, *op. cit.*, s. 49.

³⁹ Tamże, s. 60.

⁴⁰ Tamże, s. 64.

nie mogą już być autentyczne. W eseju nie znajdziemy wielu konkretnych nazwisk współczesnej autorowi sceny, wspomniani zostali (przypisy, cytaty z katalogów) jedynie Baselitz (rzeźba z weneckiego Biennale 1980), Lüpertz oraz Kiefer. Wszystkie przykłady potwierdzają tezę Buchloha, iż autorytaryzm pojawia się nie inaczej, lecz właśnie pod przykrywką „irracjonalności i ideologii indywidualnej ekspresji”⁴¹. Płomienna argumentacja Buchloha spotkała się z równie mocną retorycznie polemiką, autorstwa między innymi Donalda Kuspita⁴².

Krytyczne głosy nie zdołały jednak zapobiec sukcesowi nowej figuracji, być może wręcz przyczyniły się do jej międzynarodowego rozgłosu. Argumenty Buchloha, użyte przez niego w celu zdeprecjonowania „stylu”, nietrudno obalić, a zarzucane „nowemu niemieckiemu malarstwu” cechy zrozumieć jako celowe strategie stosowane przez artystów w celu wejścia w dialog z przeszłością. Wydaną w 1982 r. książkę *Hunger nach Bildern* autorzy Wolfgang Max Faust i Gerd de Vries określali mianem „spontanicznej reakcji na współczesną sytuację malarstwa w Niemczech Zachodnich”⁴³. Faust i de Vries byli zdania, iż proces desubiektywizacji i rozszerzenia pojęcia sztuki po wojnie umożliwił nowe spojrzenie na relację obraz – artysta, jednostka kontra dzieło. Doświadczenia te zaowocowały wielowymiarowym obrazem sztuki, której sytuacja obecnie – wedle obserwacji autorów – „staje się wielopostaciowa, kształtuje granice, filiacje, odgałęzienia: powstaje patchwork możliwości”⁴⁴.

Nowy spór o obrazy

Podobnie jak de Vries i Faust również organizatorzy istotnych wystaw na gruncie niemieckim w latach osiemdziesiątych rozumieli przemiany. Pod przewodnictwem artystycznym Christosa M. Joachimedesesa i Normana Rosenthala na przełomie 1982 i 1983 r. miała miejsce w berlińskim *Martin-Gropius-Bau* wystawa *Zeitgeist*. Przedstawiciele nowej figuracji stanowili na niej zdecydowaną większość, z artystów niemieckich znaleźć można było między innymi: Baselitza, Fettinga, Hödicke, Immendorffa, Kiefera, Koberlinga, Middendorfa, Polke, Pencka, Salomé⁴⁵.

W 1989 r. z kolei, z inicjatywy Muzeum Ludwig w Kolonii odbyła się wystawa zatytułowana *Bilderstreit*. W katalogu ukazał się wówczas istotny tekst Hansa Beltinga: *Bilderstreit: ein Streit um die Moderne*. Podobnie jak Buchloh, Belting

⁴¹ Tamże, s. 66.

⁴² D. Kuspit, *Flak from the 'Radicals': The American Case Against New German Painting*, w: B. Wallis (wyd.), *Art After Modernism: Rethinking Representation*, New York 1984.

⁴³ W. M. Faust, G. de Vries, *Hunger nach Bildern*, Köln 1982, s. 6.

⁴⁴ Tamże, s. 16.

⁴⁵ Ch. Joachimedes, N. Rosenthal (wyd.), *Zeitgeist, Internationale Kunstausstellung*, kat. wyst., Martin – Gropius-Bau, Berlin 16 X 1982 – 16 I 1983.

dostrzega cykliczność procesu, w którym figuracja święci swoje wzloty i upadki, jednakże podczas gdy dla amerykańskiego krytyka jest ona zawsze symbolem regresji, recesji modernistycznego paradygmatu (analogicznie do recesji kapitalizmu w historii politycznej XX w.), dla Beltinga stanowi nieodłączny element nowoczesności, w której „uwolnione zostały tematy i formy”⁴⁶. Belting wpisuje współczesne wydarzenia w tradycję ikonoklazmu, która – jego zdaniem – od czasów Bizancjum nie straciła na aktualności. Zdegradowanie dzieł znakomitej części artystów w Trzeciej Rzeszy jako „tworów szaleństwa, zuchwalstwa, nieudolności i wynaturzenia”⁴⁷ to kolejne *Bildersturm* (obrazoburstwo) w dziejach. Belting przypomina, że w roku wystawy *Entartete Kunst* (1937) na Wystawie Światowej zaprezentowana została *Guernica* Picassa, która stanowiła „symbol oczekiwanej z nadzieją syntezy sztuki autonomicznej i zaangażowanego stosunku do świata”⁴⁸. Sukces abstrakcji w latach po 1945 r. był dla autora oczywistą konsekwencją politycznych doświadczeń minionych bez mała 15 lat i przeżytej traumy. 1945 rok – „domniemana godzina zero” – to dla Beltinga raczej początek „restauracji moderny”⁴⁹, której łatwo i bez walki udało się wspiąć na pozycję oficjalnego stylu, choć wcześniej od takiego zaklasyfikowania usilnie się broniła. Momentem przełomowym były dla Beltinga lata 60. – „druga godzina zero”, w których artyści „opuszczają świątynie autonomicznej sztuki”⁵⁰. Ta nowa inicjacja nie wywyższyła żadnego nowego stylu, lecz wyzwoliła pluralizm stylowy. Do pojęcia postmodernizmu autor podchodzi z dystansem, choć przyznaje, że nie jest ono bezsadne. Dla Beltinga zdecydowane kontrastowanie pojęć takich, jak abstrakcja i figuracja nie ma sensu, gdyż właściwy spór przeniósł się już z poziomu sztuki na metapoziom walki o pojęcia (*Die Postmoderne: ein Streit ohne Bilder*)⁵¹. Tak zwane „nowe tendencje” były dla autora naturalnym spadkiem po modernizmie, który pozostawił po sobie zbyt wiele sprzecznych zjawisk, by móc ostatecznie połączyć się w jednolity symbol.

Historia jako miejsce pracy

W 1988 r. z inicjatywy Georga Bussmana w *Kunsthau Hamburg* odbyła się wystawa pod znaczącym tytułem *Arbeit in Geschichte, Geschichte in Arbeit*. Pokaz ten nie był manifestacją konkretnego stylu, podążał natomiast za zdobywającą siebie

⁴⁶ H. Belting, *Bilderstreit: ein Streit um die Moderne*, w: *Bilderstreit. Eine Ausstellung des Museums Ludwig in den Rheinallen der Kölner Messe*, 8 IV – 28 VI 1989, Köln 1989, s. 15.

⁴⁷ Słowa Adolfa Sieglera wygłoszone na otwarciu wystawy „Entartete Kunst” w 1937 roku. Za: N. Doll, *Ausstellungsführer „Entartete Kunst”*, w: H. J. Czech, N. Doll (wyd.), *Kunst und Propaganda op.cit.*, s. 304.

⁴⁸ H. Belting, *Bilderstreit...*, s. 17.

⁴⁹ Tamże, s. 18.

⁵⁰ Tamże, s. 22.

⁵¹ Tamże, s. 26.

coraz szersze rzesze zwolenników ideą wielości. Stawiał sobie przede wszystkim za cel zaprezentowanie artystów, dla których wydarzenia ostatniej wojny stały się „materiałem do pracy”. Można było zobaczyć zarówno obrazy „Nowych Dzikich” – Wernera Büttnera, Anselma Kiefera czy Martina Kippenbergera, fotografie Bernharda Prinza, abstrakcje geometryczne Helmuta Federle, jak i instalacje Gerharda Merza i Olafa Metzela. Znajdujące się w tytule słowo *Arbeit* to zamierzone nawiązanie do powszechnie znanego wyrażenia „przepracowywanie przeszłości” (*Verarbeitung der Vergangenheit*). Historia w rozumieniu organizatorów jest „surowcem”, materiałem, który może podlegać zmianom. Jest to historia ciągle na nowo poddawana interpretacji, postrzegana jako proces: „Dialektyka tytułu wskazuje na to, że z jednej strony artysta pracuje nad tematem historycznym, z drugiej dopiero w ten sposób historię tworzy”⁵². Bussmann jest zdecydowanym przeciwnikiem potępienia twórców takiej sztuki, która stawia sobie za cel odważną konfrontację z niewygodnymi tematami. Podkreśla przy tym, że nie chodzi o refleksję nad zamkniętym rozdziałem z przeszłości, lecz o pewne uniwersalne zjawiska. Należy do nich faszyzm, który „nakierowuje nas na podstawowe problemy organizacji społeczeństwa obywatelskiego i jego kultury (...)”⁵³. Artystów znacznie mniej zajmuje wizualizowanie wydarzeń z lat 1933-1945 niż analiza istotnych, ponadczasowych zagrożeń. Ich twórczość to próba zmierzenia się z negatywnymi ideami, ideałami i uczuciami, które w czasie rodzenia się zbrodniczej ideologii decydowały o losach Europy, a których kontynuacje w przeróżnych formach przemilcza się współcześnie.

Punktem wyjścia wystawy była dla organizatorów sztuka w latach 70. i tacy jej reprezentanci, jak Jochen Gerz, Hanne Darboven czy Klaus Staeck, następną dekadę reprezentowali m. in. Anselm Kiefer, Markus Lüpertz, Georg Baselitz, tuż obok znajdowali się twórcy zmierzający się z próbą „denazyfikacji estetyki”: Gerhard Merz czy Günther Förg. Swoją tekst do katalogu Bussmann zbudował wokół idei „sztuki jako systemu myślenia zmysłami”, którą należy przeciwstawić koncepcji nauk historycznych⁵⁴. Bussmann zauważa, że sztuka porusza się nieustannie na linii społeczeństwo – jednostka, a prawda w niej jest pojęciem kształtującym się w polu napięć pomiędzy indywidualnymi, „totalnymi” pozycjami artystycznymi. Dynamika tego procesu powoduje, iż w sztuce „historia jest czymś, co dopiero należy wyprodukować, skonstruować: ‘Geschichte in Arbeit’”⁵⁵. Bussmann staje w opozycji do powojennych nawoływań Adorna, pisząc o konieczności nadania wspomnianiu formy: „Chodzi o to, aby na nowo odzyskać możliwość mówienia, aby wypróbować inną motywację, inny sposób opowiadania”⁵⁶. Wątpliwości dotyczące sensu two-

⁵² G. Bussmann im Gespräch mit Heinz Schütz, „Ich kann beim besten Willen kein Hakenkreuz entdecken”, „Kunstforum International” 1988-95, s. 100.

⁵³ Tamże, s. 99-100.

⁵⁴ G. Bussmann, *Arbeit in Geschichte Geschichte in Arbeit*, w: *Arbeit in Geschichte Geschichte in Arbeit*, kat. wyst. Kunsthau Hamburg 23 IX – 13 XI 1988, Berlin 1988, s. 11.

⁵⁵ Tamże, s. 12.

⁵⁶ Tamże, s. 14.

rzenia po tragedii są dla niego przykładem negatywnego idealizmu. Podkreśla tym samym rolę, jaką odgrywa dialog i konfrontacja, jest to zadanie w ramach powojennej „pracy u podstaw”: „rozmowa i przemyślenia toczą się dalej, to należy do naszej pracy”⁵⁷.

We wstępie do katalogu znajdziemy również tekst historyka – Saula Friedländera zatytułowany *Uwagi dotyczące nowego dyskursu o nazizmie*. Jest to fragment eseju pod tytułem *Kitsch und Tod* napisanego w 1982 r. w Paryżu, a dwa lata później przetłumaczonego na niemiecki *Der Widerschein des Nazismus*. Friedländer pisze, iż dyskurs o nazizmie pozostawia ciągle „osobliwe wrażenie niewystarczalności”⁵⁸, uczucie niepokoju budzi zarówno to, że nadal tak wiele pozostaje w sferze przemilczeń, jak i to, w jaki sposób mówi się o przeszłości – to tutaj „odczuwa się powrót fascynacji”⁵⁹. Fascynacja – jako immanentny element procesu zrozumienia pewnych mechanizmów jest – zdaniem autora – mimo wszystko, konieczna. Siła uwodzenia jest nie do odparcia i powstaje wraz z samym aktem zbliżenia się do niebezpiecznego tematu. Jak ujął to w jednym z wywiadów, nawiązując do Friedländera Georg Bussmann: „Zasadniczo wszystko to jest obumarłym materiałem, który ożywa dopiero wtedy, gdy się do niego zbliżę, kiedy przemienię go w sobie w obraz, to znaczy, że gdy coś uwodzi, to ja jestem tym, który daje się uwodzić”⁶⁰.

Friedländer nie tylko diagnozuje, ale jednocześnie wylicza zadania, które musi postawić przed sobą „nowy dyskurs o nazizmie”. Autor proponuje analizę przyczyn tragedii poza czynnikami społeczno-ekonomicznymi i politycznymi. Wskazuje na – pomijany przez tak zwane marksistowskie pojęcie faszyzmu – czynnik psychologiczny, gdyż atrakcyjność nazizmu to nie tylko doktryna, lecz przede wszystkim „siła emocji”, „obudzone obrazy i fantazmaty”⁶¹. „Dlatego wydaje mi się rozsądnym wyjście z założenia, iż nowy dyskurs o nazizmie rozwija się dziś na poziomie wyobraźni, w przestrzeni obrazów i uczuć”⁶². Takie spojrzenie podkreśla w oczywisty sposób szczególną rolę artystów i wizualnej argumentacji w trudnej konfrontacji z przeszłością.

Anselm Kiefer w Neue Nationalgalerie. Nowa interpretacja na nowe czasy

Upadek muru berlińskiego 9 XI 1989 r. i formalne zjednoczenie Niemiec 3 X 1990 r. wzbudziły jednocześnie wiele obaw (mówiono nawet, w najbardziej radykal-

⁵⁷ G. Bussman im Gespräch mit Heinz Schütz..., s. 103.

⁵⁸ Tamże, s. 103.

⁵⁹ Tamże.

⁶⁰ G. Bussmann in Gespräch mit Heinz Schütz..., s. 101.

⁶¹ S. Friedländer, *Anmerkungen zum neuen Diskurs über den Nazismus*, w: *Arbeit in Geschichte...*, s. 18.

⁶² Tamże.

nych wypowiedziach, o rodzeniu się „Czwartej Rzeszy”⁶³) i nadziei (poszukiwanie – kolejnego już – „nowego początku”).

W latach dziewięćdziesiątych mieliśmy do czynienia w sztuce z istotnymi zjawiskami, których pokłosie znaleźć można do dzisiaj: kanonizacją budzących jeszcze niedawno spory artystów, koniunkturą zinstytucjonalizowanej, oficjalnej formy wspominania (liczne pomniki) oraz próbami inscenizacji historycznej ciągłości sztuki ze wschodnich i zachodnich Niemiec. Wartym wzmianki przykładem tej ostatniej strategii była zakrojona na ogromną skalę wystawa *Deutschlandbilder*, pokazywana w berlińskim *Martin – Gropius-Bau* w 1997 r.⁶⁴ Z kolei *casus* stopniowej „kanonizacji” dawnych rebeliantów przeciwko polityce zapomnienia ilustruje znakomicie spektakularna, indywidualna wystawa *enfant terrible* niemieckiego dyskursu z przeszłością – Anselma Kiefera w *Neue Nationalgalerie*, otwarta wiosną 1991 r.

Była to właściwie pierwsza tak znacząca wystawa artysty w rodzimym kraju. Została odpowiednio nagłośniona w mediach i opatrzona chwytliwym hasłem reklamowym: „Kiefer – największy niemiecki artysta od czasów Beuysa”. Po niemal wyklęciu malarza, wyniesiono go do rangi „największego niemieckiego artysty”, akceptując tym samym pełne uwielbienia głosy amerykańskiej krytyki. Czy jednak nagle całe gremium niemieckiej opinii publicznej przeszło na stronę amerykańskich kolegów? W swych późniejszych refleksjach nad tą zaskakującą zmianą w postawie środowisk opiniotwórczych Otto Karl Werckmeister pisał: „To specyficznie demokratyczne ustalenie chwały, którą dla Kiefera ogłosiła Nationalgalerie w Berlinie, odbyło się pod funkcjonalną i treściową przesłanką”⁶⁵ i „kształtuje się bardziej poprzez rosnący consensus opinii publicznej, który zostanie osiągnięty już wtedy, gdy pytanie samo w sobie (czy Kiefer jest największym ...⁶⁶) zostanie wzięte na serio, wszystko jedno, czy mu zaprzeczymy, czy przytakniemy”⁶⁷.

Warto zauważyć, iż na wystawie nie pokazano „niewygodnych” dzieł artysty, ograniczono się programowo do twórczości Kiefera z ostatnich pięciu lat (argumentując, dość pokretnie, iż poprzedni okres twórczości obejmował pokaz w Ameryce). We wstępie do katalogu Dieter Honisch skupiał się na potrzebie zmiany kursu w sposobie interpretacji dzieł Kiefera, poruszając głównie problemy, rzadko wcześniej wspomniane, takie jak materialność dzieł i istotna rola widza jako podmiotu.

⁶³ Zob. „New German Critique” 52/1991 (special issue on German unification).

⁶⁴ E. Gillen (red.), *Deutschlandbilder*, kat. wyst. Martin – Gropius-Bau, 7 IX 1997 – 11 I 1998. We wstępie do katalogu czytamy: „Nadszedł czas, aby na drodze do przemienionego społeczeństwa, w spokoju przyjrzeć się pozostawionemu nam dziedzictwu, wyjaśnić trudne związki, podkreślić zarówno podobieństwa, jak i różnice (...). Dzięki wspólnemu pokazowi zajmowanie się artystami obu niemieckich państw zyskuje wolną od uprzedzeń, dokładniejszą i bardziej obiektywną postać”. Zob. U. Eckhardt, *Geleitwort*, w: *Deutschlandbilder...*, s. 10-11.

⁶⁵ O. K. Werckmeister, *Der größte deutsche Künstler und der Krieg am Golf*, „Kunstforum” 123/1993, s. 210.

⁶⁶ Wtrącenie autorki.

⁶⁷ O. K. Werckmeister, *op. cit.*, s. 210.

Na plan pierwszy wysuwał takie cechy prac, jak warstwowa struktura i otwartość na znaczenia⁶⁸. „Wielkość” Kiefera została zatem zaakceptowana i doceniona, ale na akceptację nie miały wpływ miała także istotna zmiana w sposobie interpretacji – z warstwy czysto semantycznej nacisk przesunął się na warstwę formalną. Kiefer został doceniony nie tylko jako szperający w niemieckiej przeszłości wicherzyciel, ale także po prostu jako znakomity artysta.

UWAGI KOŃCOWE

Powyższy tekst ma charakter pogładowej rekapitulacji dziejów powojennej niemieckiej sztuki w kontekście jej zmagania z najnowszą historią. Nacisk położony został na twórczość artystów z Niemiec Zachodnich, analiza tematu w kontekście polityki historycznej NRD stanowi problem, który wymaga osobnego opracowania.

Tekst wyłania kluczowe momenty, ukazując (w niezwykle skrótowny sposób) jak artyści niemieccy negocjowali dla siebie możliwość indywidualnego wypowiedziania się na temat trudnego dziedzictwa swojego kraju. O ich sukcesie może świadczyć fakt, że wystawiona po raz pierwszy w całości w 2008 r. seria obrazów Kiefera *Heroische Sinnbilder*, nie wzbudziła kontrowersji, za to towarzyszyły jej rzeczowe dyskusje i podkreślające konstruktywny sens tych prac relacje krytyków. Ten sam artysta został w 2009 roku laureatem prestiżowej Pokojowej Nagrody Księgarzy Niemieckich (*Friedenspreis des Deutschen Buchhandels*).

Można oczywiście ubolewać nad tym, iż prace podejmujące trudny temat wojny nie prowokują tak żywych dyskusji, jak kilka dziesięcioleci wcześniej. Być może przesunęły się nieco granice, jesteśmy już w stanie odróżnić miałą prowokację od głębokiej artystycznej refleksji, ale nie znaczy to, że wszystko zostało już „przepracowane”, nadal przecież wiele faktów pozostaje w sferze przemilczeń, tak samo jak niejeden problem nadal wzbudza emocje. Celem sztuki, rozumianej – za Georgiem Bussmannem – jako „system myślenia zmysłami”, jest podtrzymywanie ich temperatury i dbanie o to, aby na swój sposób ocalić od zapomnienia.

Jeszcze raz pozwolę sobie powołać się na Anselma Kiefera, który pomimo tego, iż już dziś rzadziej podejmuje temat niemieckiej przeszłości w swoich pracach – w jednym z ostatnich wywiadów powiedział: „Rozumiem, kiedy mówi się, że zrytualizowane przyznawanie się do winy jest kontaproduktywne, gdyż w ten sposób pozbawia się słów ich głębi. Ale nigdy nie powiedziałbym, że to już wystarczy, że należy już o tym nie mówić”⁶⁹.

⁶⁸ D. Honisch, *Die Bildwirklichkeit Kiefers*, w: Anselm Kiefer, kat. wyst. Neue Nationalgalerie Berlin 1991, s. 9-14. O tym aspekcie twórczości Kiefera oraz samej wystawie z punktu widzenia krytyki amerykańskiej zob. A. Huysen, *Kiefer in Berlin*, „October” 62/1992, s. 84-101.

⁶⁹ U. Poschardt, *Anselm Kiefer macht den Hitlergruß zu Kunst*, „Die Welt” 18 V 2008.

„Zrytualizowana” pokuta i wieczne rozdrapywanie ran nie są być może najwłaściwszym podejściem do przeszłości. Nie możemy jednak zanegować faktu, że wojna stała się immanentnym elementem naszej świadomości historycznej. Jak zauważyła Eleonora Jedlińska, pisząc o recepcji *Holocaustu* w sztuce – Zagłada stała się dla artystów paradygmatem, podobnym do tego, jakim przez stulecia była dla zachodniej sztuki wiara chrześcijańska⁷⁰.

Temat pamięci o II wojnie światowej to niekończąca się opowieść, kształtowana ciągle na nowo w zależności od kontekstu i perspektywy, z jakiej się mu przyglądamy, stanowiąca istotny element tożsamości kolejnych pokoleń. Nawet wtedy, jeśli chcemy zapomnieć, owo zapomnienie jest nieodłącznie związane z dynamiką pamięci. Jak zauważa wybitna badaczka pamięci zbiorowej – Aleida Assmann: „Wspomnienia nie występują jako zamknięte systemy, lecz dotykają, wzmacniają, krzyżują, modyfikują czy polaryzują się w społecznej rzeczywistości zawsze w relacji z innymi wspomnieniami i impulsami zapomnienia”⁷¹. Artyści są tymi, którzy potrafią stawiać trafne diagnozy stanu pamięci zbiorowej w kontekście współczesności, wzbogacając tę pamięć dodatkowo o nieoczekiwane aspekty i przyczyniając się tym samym do ciągłego poszerzania jej horyzontów.

ABSTRACT

The article reviews the phenomenon of reception of the Second World War in German art after 1945. The pivotal stages are presented on the examples of key artistic events and their reception. It is the story of the breaking of a conspiracy of silence in art and of seeking an adequate form that would enable a confrontation with the past. The way led from a triumph of „mute” abstraction, through the rebellion of neo-expressionists against the suppression of the war years from memory, to a pluralism of forms and utterances on the theme of German history. The text also shows how artists, after winning for themselves the possibility of speaking up in the ongoing debate on the consequences of the Second World War, contribute to a continual expansion of the horizon of collective memory.

⁷⁰ E. Jedlińska, *Sztuka po Holocaustcie*, Łódź 2001, s. 194.

⁷¹ A. Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München 2006, s. 17.