

Andrzej Pieńkos

Kiefer albo zakończenie sporu o obrazy

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4 (10), 112-123

1991

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Kiefer albo zakończenie sporu o obrazy

Jest za dużo tekstów o Kieferze¹. Każdy następny będzie właściwie, z konieczności, polemicznym wobec poprzednich, przeważnie prowokacyjnych w założeniu. Jeśli zdecydowałem się powiększyć ich liczbę, to nie z przekonania, że pozostało jeszcze coś szczególnie doniosłego do napisania na jego temat. Od początku lat osiemdziesiątych reputacja malarza jest ustalona, przycichły głośnie kontrowersje wokół jego postaci, nie ma też już skandalu związanego z niektórymi interpretacjami dzieł. Historia sztuki sytuuje Kiefiera na pozycji klasyka sztuki XX wieku.

Piszę z potrzeby wyjaśnienia kilku spraw, u nas w Polsce kontrowersyjnych, m. in. ze względu na ciągle znikomą liczbę publikacji o malarzu, po dwóch niewielkich, zauważonych przez nielicznych, wystawach w warszawskiej Galerii Foksal.

Nie w pełni chyba zdajemy sobie sprawę z rozmiarów i przyczyn powodzenia tego czterdziestopięcioletniego artysty, urodzonego w 1945 roku (dla wielu krytyków to data symboliczna). Dochodzące jednak do Polski echa międzynarodowej sławy Kiefiera, ugruntowanej przez jego wielką wystawę amerykańską w 1988 roku (Chicago, Filadelfia, Los Angeles, Nowy Jork) mogą wzbudzać pewne podejrzenia. Jesteśmy przecież coraz bardziej nieufni wobec lansowanych wielkości w sztuce i to cieszących się takim, finansowym również, powodzeniem. W dodatku Kiefer kojarzy się w Polsce często (tym, którym w ogóle się kojarzy), z ciągle jeszcze drażliwymi tematami „germańskimi”, podejmowanymi przez niego w niewielkiej przecież części twórczości, głównie w latach siedemdziesiątych. Kojarzy się również z tendencją zwaną ogólnie *Neue Wilde* (lub podobnie) — dlatego, że jest niemieckim malarzem, a nowe niemieckie malarstwo zwykliśmy, dla świętego spokoju zaszufiadkowania, nazywać tak w całości. Konfrontacja takiego prostego wyobrażenia z nowszą twórczością Kiefiera może wzbudzić pewne zdziwienie i... jeszcze większą nieufność (zmienił się wraz z modą?).

Śledząc bogatą literaturę poświęconą Kieferowi można dostrzec istotne przyczyny tego ogromnego sukcesu, warunkowanego na pewno nie tylko wielką artystyczną klasą dzieła. Kiefer zaspakaja wielorakie potrzeby zachodniego intelektualisty: przede wszystkim po prostu — snobizm. Na poziomie najbardziej prymitywnego odbioru wydaje się

¹ Fragmenty nieco zmienionej wersji tego tekstu zostały opublikowane w katalogu drugiej wystawy Anselma Kiefiera w Warszawie: *Anselm Kiefer*, Galeria Foksal SBWA, Warszawa, XII 1989.

on artystą syntetyzującym różne tendencje dwudziestowiecznych awangard — dostrzega się u niego i echa Dubuffeta, i *arte povera*, i Pollocka, i konceptualizmu, i malarstwa materii, i Rauschenberga. Takie muzeum wyrafinowanej sztuki nowoczesnej... i antysztuki. Gdy intelektualista zauważy następnie, na ogół oczami historyków sztuki, iż rzekomym wpływom towarzyszą nie tylko ambitne tytuły, ale i ukryte aluzje do irracjonalnego — jest syty podwójnie. Przeinterpretowanie obrazów Kiefera uczyniło je fascynującymi rebusami, które mogą rozwiązywać w nieskończoność kompetentni specjaliści. W słynnej rozmowie z Beuysem, Cucchim i Kounellisem w Bazylei, w 1985 roku, Kiefer wypowiedział często później cytowane zdanie, że w dzisiejszych czasach „malarz dźwiga wielki bagaż kultury na plecach”. Sam został przecież obarczony takim bagażem interpretacji, że stronic katalogów jego wystaw przesycone są najbardziej hermetyczną erudycją. Taki obraz artysty, wykreowany przez krytykę, może kojarzyć się nieufnym odbiorcom z hermetyzmem paranaukowej bądź paraspirytualistycznej twórczości lat siedemdziesiątych w USA i Europie.

Owej kultury dzieła Kiefera są niewątpliwie pełne, tyle że — zaznaczą jedynie na razie — jest ona „naturalizowana” i pozbawiona konstytuującego ją i wydającego na wszelkiego rodzaju interpretacje elementu — spójności historycznej. Jej rudymenty dają się jednak, niewątpliwie, wypreparować z dzieł Kiefera. W epoce, którą lubimy nazywać czasami epoką upadku wartości, malarstwo Kiefera oferuje — na najbardziej powierzchownym poziomie — aluzje do Wielkich Tekstów, niekiedy manifestacyjnie — zdawałoby się — wypisane grubą farbą wśród spopielalej materii na płótnie, dalej ciężkie foliały Księgi, tematy tabu, pra-krajobrazy... Historycy sztuki uczynili z dzieła Kiefera poligon doświadczalny, na którym można dokonywać wyjątkowych wyczynów erudycji, przemierzając dystans od Wagnera do Jaspersa Johnsa, od Gilgamesza do Hölderlina. Żadne z głośniejszych zjawisk sztuki najnowszej nie stwarza takiej szansy. Nic więc dziwnego, że zwolniona przez myślenie awangardowe z pokory i odpowiedzialności za swoją postawę wobec dzieła historia (i krytyka) sztuki korzysta z niej. Erudyci zdzierają kolejne warstwy palimpsestu, z obrazu nie zostaje już nic; w efekcie Kiefer zostaje uznany za jednego z najbardziej wykształconych (oczytanych) artystów współczesnych. Jaki to ma związek ze sztuką?

W modelu takim sztuka dobrze pełni swą rolę „po filozofii”. Wydaje mi się jednak, iż ta jałowa (z punktu widzenia sztuki), a pouczająca (z punktu widzenia kondycji dzisiejszej humanistyki) uczona kontrolersja wokół dzieł Kiefera (przypomnijmy: zaczęło się od sporu — jest-że Kiefer pronazistowski czy anty-?) wyczerpuje się po ostatnich dokonaniach nauki amerykańskiej, zwłaszcza po publikacji katalogu

wspomnianego show z 1988 roku. Zamieszczony tamże obszerny esej Marka Rosenthala niewątpliwie imponuje bogactwem wiedzy — jednocześnie wprowadza jednak w pewne zażenowanie jako spóźniony triumf pozytywistycznego scjentyzmu, obco brzmiącego w sąsiedztwie wspnianiałych reprodukcji obrazów. Najczęściej pojawiająca się w tekstach poświęconych Kieferowi analiza ikonograficzna pozostaje sztuką samą w sobie chyba dlatego, że to malarstwo chce właśnie powrócić przed tego rodzaju myślenie o sztuce. Kiefer wymaga, owszem, od widza swoich *Bewusstseinsbilder*² wiedzy, ale wiedzy w znaczeniu nieco dzisiaj zapomnianym. Na pewno nie wiedzy szczegółowej, którą popisują się liczni piszący o nim krytycy. Nie znajdują w jego dziełach punktów zaczepienia dla analizy erudycyjnej, wyliczającej składniki skomplikowanej struktury dzieł. Malarz oczekuje raczej od nas świadomości istnienia wiedzy, którą jego obrazy mówią. Żąda wysiłku pamięci.

Materiały działalności uchodzącej za artystyczną, powstałe w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, a przynajmniej duża ich część, wprowadzały nas w pewien letarg, podtrzymywany następnie przez retrospektywne wystawy i publikacje. Dzieła tworzone dla interpretacji prowokowały autonomiczny wobec nich komentarz, którego autor musiał jedynie trafić na zakodowane punkty zaczepienia i od nich rozwiązać własną „lekturę tekstu”. W związku z tym pewne władze czy umiejętności, tradycyjnie wymagane przy komentowaniu sztuki, mogły pozostać uśpione. Eksplozja tzw. nowego malarstwa nie naruszała w większym stopniu owego *status quo*. Uwaga krytyka musiała być nadal skierowana na „filozofię” znajdującą się poza dziełem artysty, musiała być wyczulona zwłaszcza na relację, w jakiej kolejne zjawisko stawało wobec poprzednich.

Dzieło Kiefiera wymaga, abyśmy obudzili w sobie starą, zapomnianą „sztukę widzenia”. A znaczy to: umiejętność jednolitego patrzenia na artystyczny twór, nie wydobywającego zeń poszczególnych odniesień, nie analizującego struktury, jakby była ona zbudowana na jakichś prawach systemowych, np. lingwistycznych. Znaczy to także: umiejętność widzenia tej rzeczywistości, wobec której dzieło istnieje, a nie tylko jego własnego, wewnętrznego, niezależnego, „artystycznego” świata. Maria Tarabuła, w jednym z nielicznych w Polsce artykułów poświęconych „nowemu malarstwu”³, podsumowała różne o nim sądy, przytaczając powszechnie panującą opinię, że „nie jest to jeszcze malarstwo”.

² Nieprzetłumaczalne określenie użyte wobec obrazów Kiefiera w: W. M. Faust i G. de Vries *Hunger nach Bildern. Deutsche Malerei der Gegenwart*, Köln 1987, s. 74.

³ M. Tarabuła *Żuje wszystko, co zobaczy*, „Res Publica” 1987 nr 2.

Obrazy „młodych malarzy” ograniczały się, w większości, oczywiście celowo, do manifestacji postawy; relatywizująca cytatowość tego zjawiska pozwalała je nadal traktować jak twory awangardowe. „Jest za dużo obrazów...”, stwierdził Kiefer we wspomnianej rozmowie w Bazylei. Rozumiem to tak: jest za dużo dzieł artystów przekonanych o tym, że pewne środki artystyczne już się przeżyły, są skompromitowane; jest za dużo obrazów powstających w celu udowodnienia tego zjawiska, biorących siebie w cudzysłów. Z twórczości Kiefera odczytuję natomiast jego przekonanie, iż pewne środki artystyczne nie kompromitują się nigdy („sztuka widzenia” wspiera się na tej prawdzie). Jego tak częsta ironia niewiele ma wspólnego z szyderstwami *Neue Wilde* wymierzonymi w style, obrazy, postawy, w instytucję malarstwa wreszcie.

Jesteśmy zmęczeni, nieufni wobec wielkiej rzeki farby. Kiefer proponuje nam jednak malarstwo będące nie tylko sekwencją „czystych obrazów”. Swoją twórczością wyprzedził on zresztą wielką eksplozję „nowego malarstwa” i może jako jeden z nielicznych zaspokaja ten autentyczny współcześnie „głód obrazów”.

W głośnej książce *Hunger nach Bildern* autorzy⁴ kategorycznie stwierdzili, iż Kiefer z całą mocą pragnie pozostać artystą. Tylko i aż artystą. Dodajmy, że tak „ograniczona” ambicja różni go od jego nauczyciela Beuysa, z którym często jest porównywany. Pozostać na obszarze sztuki ...ale — twierdzą — nie sztuki czystej, to w pewnym sensie zbliża rzeczywiście Kiefera do Beuysa, który marzył przecież o sztuce nie będącej jedynie działaniem „artystycznym” (w naszym dzisiejszym rozumieniu, zawężonym do pewnego profesjonalizmu).

Wołanie o sztukę nie-czystą, nie wyłącznie „artystyczną”, było popularne już w latach trzydziestych. Te tęsknoty wracają ostatnio ze szczególną siłą. Czesław Miłosz w wykładach harwardzkich⁵ z lat osiemdziesiątych, nawiązując do myśli Oscara Miłosza wyrażonej właśnie pół wieku wcześniej, tłumaczy nasze obecne poczucie zagrożenia (również cywilizacyjnego) wielkim dwudziestowiecznym kryzysem poezji (sztuki), ograniczającej się do samowystarczalnej refleksji nad sobą samą: zamiast być ze świata, sztuka zaczęła egzystować obok niego.

Wróćmy do Kiefera. Na czym więc polegałaby sugerowana tu konkretna różnica między postawą tego artysty a postawą awangardową, z którą niesprzeczna jest na ogół ideologia „nowego malarstwa”? Na niektóre, światopoglądowej natury, różnice między Kieferem a awangardą zwracał

⁴ Por. przypis 2.

⁵ Cz. Miłosz *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*, Paris 1983 (Warszawa 1987).

uwagę przed laty Krzysztof Pomian.⁶ Pozornie malarstwo Kiefera (i rzeźba — jeśli tak można umownie określić jego konstrukcje z paletami z ołowiu z ostatnich pięciu lat), podobnie jak cała niemal dwudziestowieczna sztuka, skupiona jest przede wszystkim na problemie swojej własnej kondycji: uskrzydłone bądź popekane palety, pracownice malarza, pomniki *Nieznanemu malarzowi*, cykl obrazów pt. *Bilderstreit* (*Spór o obrazy*).

Motywy autotematyczne zajmują istotnie proporcjonalnie dużo miejsca w dorobku artysty. Sądzę jednak, że tylko pozornie nadają one sens temu dziełu. Pojawiają się jako jeden z ważnych elementów rzeczywistości, z której dzieło Kiefera wyrasta, ale tylko jako jeden z..., na równych prawach z innymi. Pojawiają się bowiem jako jedna z jej tajemnic, by powrócić do rozróżnienia „problem” — „tajemnica” Gabriela Marcela (przypomnianego historykom sztuki przez Wiesława Juszcza)⁷. Owe odniesienia do świata sztuki nie mają statusu nadrzędnej, a najczęściej jedynej w ogóle motywacji dzieła, wyczerpującej zarazem jego zawartość semantyczną, jak to było np. w konceptualizmie. I co jeszcze ważniejsze: nie są problemem do rozwiązania, przedmiotem lub rezultatem analizy; analizy języka sztuki — jak w konceptualizmie czy minimalizmie, czy analizy historii sztuki — jak w wielu przejawach artystycznych lat osiemdziesiątych. Filozofia nie jest tu nauką szczegółową, dlatego też „rozwiązywanie” tych odniesień przez szczegółową naukę o sztuce mija się z tym malarstwem. Telluryczny nastrój wielkich obrazów Kiefera bierze się z obciążenia ich ciężkimi osadami nie-artystycznych nieczystości. Mam wrażenie, że nie pojawiają się tu owe osady jako cytaty, świadczące o swoim pochodzeniu, cytaty od których można ciągnąć długie nici interpretacji. W dziełach Kiefera „sztuka” nie pojawia się jako problem — zjawisko, które potocznie określilibyśmy w ten sposób, jest to raczej obecność nierozwiązywalnej (stąd może obronna ironia Kiefera) tajemnicy sztuki, która nie jest wyłącznie profesjonalnym problemem. Jej istnienie daje się odczuć w całości każdego obrazu, a nie tylko dzięki tytułom i motywom autotematycznym, jak np. paleta.

W odróżnieniu od np. Roberta Rauschenberga, Kiefer posługuje się techniką assemblage'u, nie absolutyzując jej. Struktura jego obrazów nie odsłania ostentacyjnie rodzaju techniki, pochodzenia przedmiotu—cytatu; poszczególne elementy są wtapiane w całość, a nie zestawiane, jak u wielu twórców pop-artu czy *Nouveau Réalisme*, jako podzespoły

⁶ K. Pomian *Malarz spalonej ziemi*, „Kultura” Paryż 1984, październik; przedruk w: „Szkice” 1985 nr 1.

⁷ W. Juszcza *Historia i trwanie*, w: *Sztuka i wartość*, Materiały Seminarium Metodologicznego SHS Nieborów 1986.

prowokujące swoim własnym statusem. Przedmioty i materie wmontowywane przez Kiefera w jego obrazy i rzeźby nie tracą swojej tożsamości. Nie wydają się przy tym — nawet jeśli na pierwszy rzut oka nimi są — rzeczami wziętymi przez człowieka (kulturę) w posiadanie. Odwołując się do Heideggera: dla twórców pop-artu i pokrewnych kierunków, rzeczy stają się w obrazach, collage'ach, assemblage'ach „narzędziami”. Wyrwane z jednego kontekstu, odbudowują w ich dziełach kontekst inny, zawsze jednak w odniesieniu do kultury (pop-, kontr-, czy innej jej formy). W dziele Kiefera są one natomiast „pozostającymi tym, czym są”. O ile u wspomnianych twórców kierunków awangardowych lat sześćdziesiątych owe przedmioty—cytaty relatywizowały całe dzieło — taki był, zdaje się, cel tych działań — to u Kiefera wyrwane z potoczności, przenoszone są w wymiar mityczny (trudno w dzisiejszym języku określić precyzyjnie tę sferę) wraz z całą rzeczywistością dzieła. Znaczenie zyskuje bowiem całość, a nie zestawiane elementy; przedmiot jednolity, a nie działanie — koncept artysty i jego specyficzna technika. Tego ujednoczenia nie podważa Kieferowska ironia, nigdy nie wymierzona w całość obrazu, w jego trwanie, nie poddająca go w wątpliwość, lecz powstająca pomiędzy próbą przedstawienia owej rzeczywistości, z której rodzi się obraz, a koniecznością jej artystycznej interpretacji. Odwieczna autoironia malarstwa.

Grube zacieki farby na obrazach Kiefera nie są świadectwem jakiegoś określonego proceduru technicznego, a przynajmniej nie tylko tego. Widzieć w nich można znaki autoironii materii samej, czy też znaki jej umierania bądź bolesnego trwania. Zacieki farby u „młodych malarzy” lat osiemdziesiątych, również polskich, są na ogół gestem malarza, nośnikiem dystansu wobec przedstawienia, a więc manifestacją postawy artysty. Prowadzą nas ku refleksji nad problemem autotematyzmu, a więc problemem kulturowym. U Kiefera odsłaniają — wraz z innymi środkami — tajemnicę eschatologiczną. Kondycja artysty — ulubiony problem kultury współczesnej — jest w dziełach Kiefera zjawiskiem spoza kultury, pojawia się w rzeczywistości wyższego rzędu.

Jednorodny przedmiot, jakim wydaje się każde dzieło Kiefera, nie jest wartością samą dla siebie, fetyszem. Ostatnie wielkie konstrukcje metalowe — regały ze „schowanymi” na nich księgami o kartkach z ołowiu — dowodzą tego dobitnie. Od 1970 roku, od początku niemal jego twórczości, jest to wizja pewnej rzeczywistości, określonej w dużej mierze przez *genius loci* krainy zamieszkiwanej od 1971 przez malarza — mitycznego germańskiego lasu Odenwald. Określonej zresztą przezeń do dziś — świadczy o tym największe *Gesamtkunstwerk* Kiefera: odkryta przez artystę niedaleko zamieszkiwanego przez niego Buchen zaniedbana stara cegielnia w Höpfigen, remontowana obecnie, czy raczej utrwalana,

przeistaczana w siedzibę sztuki (?), w miejsce intesywniej będące samym sobą (?). Świadczą także jej fotograficzne echa zamknięte wśród kart ołowianych ksiąg ostatniego cyklu *Zweiströmland (Kraj dwóch rzek)*. Kiefer poza farbą i pędzlem używa ołowiu, fotografii w nim zatopionych, słomy, kabli, śmigła samolotu, itp. — przedstawiciele „nowego malarstwa” ograniczają się na ogół programowo do środków czysto malarzkich. Myślę, że przyczyna tkwi w określeniu relacji sztuka — rzeczywistość; Kieferowi chodzi istotnie o malarstwo sytuujące się wobec rzeczywistości, im zaś o gest artystyczny, o odniesienie się do sytuacji w sztuce, lub szerzej — w kulturze, o malarstwo wobec malarstwa lub innych zjawisk społecznych. Dla współtwórczego odbioru dzieł Kiefiera szczególnie ważne jest odczucie żywej malarskiej materii. Treści, które „kryją się” za słomą, ołowiem, itd., nie są jednak wtórne. Nie należy bowiem rozłączać — wbrew nakazom logiki dwudziestowiecznego oświeconego logosu — materialnego bytu np. słomy od jej estetycznego efektu, od związanych z nią mitów, od naszej wiedzy o wiązanych z tymi materiałami wyobrażeniach. Jeśli sądzę, iż wolno tu używać jako układu odniesienia do twórczości Kiefera słowa „rzeczywistość” obejmującego tak totalnie rozumiany obszar zjawisk, to dlatego, że szuka on „jedności”, utraconej jedności zjawisk. Przypomnijmy sobie zresztą najważniejsze fascynacje Kiefera: Hölderlin, Rilke, van Gogh. Nauczyciel Beuys... Dopiero w nurcie tego „całościowego” dążenia pojawia się refleksja nad sztuką, jej ograniczeniami, miejscem, wielkością. Oto jak ograniczony jest autotematyzm Kiefera, może trochę podobny do tego, nie w pełni jeszcze docenionego, z późnej twórczości Georges’a Braque’a, zwłaszcza jego *Ateliers* (pozornie tylko malarskich pracowni).

Tak pojmowana filozofia Kiefera obejmuje również rozumienie historii. Poprzez żywioły materii malarskiej nie otwiera się u niego jakaś ironiczno-gorzka, pesymistyczna czy krytyczna wizja konkretnej historii, jak np. wizja takich artystów, jak Immendorff lub Lüpertz — lecz ukazuje się zapomniane przez nas Tragiczne, z nierozłącznie z nim związanymi paradoksami i nierozwiązywalnymi sprzecznościami, w których ma swoje miejsce również Historia, obejmująca także wydarzenia dziejowe narodu niemieckiego. Dwuznaczność wymowy obrazów i rzeźb Kiefera nie jest nigdy dwuznacznością problematyki artystycznej, próbuje on po prostu pokazać konflikt mocy ponadludzkich, ponadkulturowych. Wynika ona także często ze zderzenia problematyki artystycznej z ową odłanianą wizją.

Sztuka Kiefera była pojmowana jako bunt, wyzwanie. I tu również zaszło chyba znaczne nieporozumienie. Tendencją buntowniczą wobec *status quo* społecznego, obyczajowego, a zwłaszcza artystycznego jest na pewno *Neue Wilde*. U Kiefera nie ma śladu takiej postawy. Nie

odnosi się on do chwilowej terażniejszości, choć początkowo był w Niemczech tak odbierany. Jeśli dzieło to rzuca wyzwanie, to nie wobec jakichś szczególnych momentów historii najnowszej Niemiec czy też szczegółowych interpretacji tej historii — ale wobec całej naszej koncepcji progresywno-wystawczej, naukowo uzasadnianej historii. Armin Zweite określił to ostatnio jako „zniesienie (likwidację) historii” przez Kiefera.⁸ Jeden z najpiękniejszych obrazów malarza — *Die Frauen der Revolution* (*Kobiety Rewolucji*, 1986) najlepiej może odsłaniać to dążenie „Historia błyszczy jako wieczna terażniejszość” — te słowa Jaspersa⁹ dotyczące sztuki w ogóle, znajdują tu znakomite potwierdzenie. Rzeczywistość malowana jest całością natury, faktów historii i wyobrażeń o nich, mitów i „realnych” czynów ludzkich (w tym i sztuki). Tak całościowo pojmowanie rzeczywistości sprawia, że Kiefer jest, moim zdaniem, jednym z nielicznych w naszej współczesności epików. Obrazy jego i książki są niemal zawsze dowodami tragicznego trudu (stąd epicka moc) przebijania się przez Historię do owej kompletnej rzeczywistości, której staje się ona częścią integralną.

Kiefer bywa traktowany często jak publicysta, któremu przyznaje się dobre opanowanie nowoczesnego malarskiego rzemiosła, publicysta, z którym można prowadzić polemikę.¹⁰ I oto w ostatnich latach, gdy zniknęły z tego dzieła owe „kontrowersyjne”, „publicystyczne” tematy — okazało się, że takie jego traktowanie od początku nie miało sensu, bowiem malarskie opracowanie sprowadzało tę „publicystykę” na grunt tak wieloznacznych interpretacji, że żadna polemika nie była już możliwa. Gdy się to okazało, obrazy Kiefera przestały wzbudzać gwałtowne kontrowersje.

Od około 1984–85 roku następuje w twórczości Kiefera stopniowe uspokajanie efektów, jakby (klasyczne?) ściszenie.

Wiąże się z tym coraz śmielsze rezygnowanie z iluzji przestrzennej, odchodzenie od pewnej uchwytniej narracyjności, rozgrywanej na „scenie udostępnianej spojrzeniu widza”, ze śladem „czegoś, co się dokonało, wynikiem działań, które trzeba uwzględnić, by zrozumieć znaczenie

⁸ A. Zweite *The High Priestess. Observations on a Sculpture by Anselm Kiefer*, w: A. Kiefer. *The High Priestess*, London 1989 (katalog wystawy w Anthony d'Offay Gallery).

⁹ K. Jaspers *Vom Ursprung und Ziel der Geschichte*, przekład fragmentu *Wolność i komunikacja*, w: L. Kołakowski, K. Pomian *Filozofia egzystencjalna*, Warszawa 1965, s. 182.

¹⁰ Szczególnie często zarzucano Kieferowi (zwłaszcza w RFN) wskrzeszanie hitlerowskiej „świećności narodu niemieckiego”, ale także szerzej: sentymenty do germańskiego imperializmu, do którego miał się Kiefer rzekomo afirmatywnie odwoływać w takich np. obrazach jak *Deutschlands Geisteshelden* (*Duchowi bohaterowie Niemiec*), 1973; *Unternehmen Seelöwe* (*Operacja Lew Morski*), 1975; *Varus* (*Warus*), 1976.

nadane dziełu przez artystę”¹¹. Owe sceny, umieszczane w latach 1981–83 w „siedzibach śmierci” (Pomian) — wnętrzach inspirowanych fotografiami architektury faszystowskiej — ustępują przestrzeni mniej iluzyjnej, mniej jednoznacznej, splekanej ziemi, miejscom spotkania żywiołów. Zamiast epickiej narracyjności pojawia się pomnikowa metaforyka — we wspomnianych *Die Frauen der Revolution*, w dziełach takich, jak *Das Buch* (Księga, 1985), *Emanation* (1984–86), *Für Chlebnikow* (*Dla Chlebnikowa*, 1984–86), *Jerusalem* (1986), *Gefallene Bilder* (*Upadłe obrazy*, 1986), *Saturnzeit* (*Czas Saturna*, 1986).

W obrazach tych i w rzeźbach z ołowiu z uskrzydloną paletą Kiefer osiąga wyjątkową spójność stylistyczną, odchodzi jeszcze dalej od programowej amorficzności przeciwstawianych mu tutaj kierunków artystycznych. Proces ten nie jest przy tym dotknięty w żadnym stopniu estetyzacją, której tak często ulegali np. przedstawiciele różnych wersji malarstwa materii (por. ewolucję Dubuffeta czy Tapiesa) i innych nurtów sztuki lat sześćdziesiątych (por. coraz bardziej dekoracyjne koncepty Stelli czy Christo wśród wielu innych). Wydaje się, iż stałe dążenie do coraz bliższego i prawdziwszego (pozbawionego anegdotycznych naleciałości) obcowania z rzeczywistością prowadziło Kiefiera raczej ku swoistemu, bogatemu w odcienie, ascetyzmowi. Jest on widoczny zwłaszcza w przypominających regały konstrukcjach kilkumetrowej wysokości, wypełnianych zamkniętymi księgami o kartach z ołowiu, o których bogactwie wnętrza wiemy, ale jest ono dla nas niedostępne: *Zwei-strömland* (1989).

Jest w tym coś wyniośle tragicznego, jakieś dojmująco realne poczucie kontaktu z Biblioteką¹², z niepewną obecnością mitu, którego trwanie utwierdza niszcząca materia. I tu, dzięki mistrzowskiemu, wieloznaczeniowemu użyciu materiałów, udaje się Kieferowi — podobnie jak w obrazach z późnych lat osiemdziesiątych (a nie we wszystkich wcześniejszych) — uniknąć iluzjonizmu, który pozwalał niekiedy jego wcześniejsze dzieła traktować publicystycznie.

Tę niezwykłą formułę obiektu pojawiającego się z pewnego odległego, poza-historycznego „kiedyś” (choć może być widziany poprzez konkretne aluzje do wspólnej historii polsko-niemieckiej) zrealizował także Kiefer w zbudowanym w grudniu 1989 roku w warszawskiej Galerii Foksal, wypełnionym i „porośniętym” makiem, samolocie z ołowianych blach. Owa wielka, kilkumetrowej długości, nie-rzeźba wydarzyła nam

¹¹ K. Pomian, op. cit.

¹² Wysuwane przez A. Zweite porównanie tego „regału” Kiefiera z powieścią Umberto Eco *Imię róży* wydaje mi się niezbyt głęboko uzasadnione ze względu na brak u Kiefiera elementu cytatu kulturowego, piramidy zamierzonych aluzji literackich.

się z jakiegoś czasu szczególnej intensywności, czasu, w którym dochodzi do spotkania materii i sensów, na pewno nie codziennego i na pewno nie określonego żadną konkretną symboliką takiej czy innej tradycji artystycznej bądź religijnej. Do tej strefy przedkulturowego bycia zjawisk Kiefer dociera niekiedy w sposób bliski niemieckiej tradycji poetycko-filozoficznej, żywej w naszym stuleciu: jedną z inspiracji omawianego dzieła stanowiła etymologia i przysłuchiwanie się np. przysłowiom, w których (m. in. polskie „Cicho jak makiem zasiał”) pierwotna istota rzeczy — nie zneutralizowana przez potoczną mowę — może się objawiać w błysku frazeologicznej niecodziennosci.

Myślę, że te ostatnie dzieła Kiefera każą historii sztuki najnowszej przewartościować nieco opisywanie takich zjawisk, jak *environnement*, instalacja, *assemblage*. *Zweistromland* zatracając status malarstwa nie ma jednocześnie znamion dzieła sztuki rzeźbiarskiej czy tzw. instalacji. Sprawia wrażenie, jakby artysta chciał zrezygnować z pośrednictwa obrazu, rzeźby, ich utrwalonych formuł, nawet z nowocześniejszych „międzymedialnych” tworców i uobecnić tajemnicę bardziej bezpośrednio, w przedmiocie pozbawionym odniesień do jakiegokolwiek formy artystycznej, lecz nie będącym też imitacją przedmiotów rzeczywistych. W ten sposób — nie zrywając więzów z najgłębiej rozumianą tradycją — staje się Kiefer niewątpliwie nowatorem, może nawet, tego dziś nie jesteśmy chyba w stanie objąć naszą skalą ocen, rewolucyjnym.

Zbliża się tu do Beuysa i „reliktów” pozostających z jego szamańskich czynności, które miały doprowadzić do obcowania z absolutem, tyle tylko, że „relikty” Kiefera obywają się całkowicie bez komentarzy, obdarzone są intensywniejszą samodzielną mocą materii. Również i one sprawiają jednak wrażenie jakby pozostałości nie-artystycznego działania.

Pisać o Kieferze w Polsce wypada, należy nawet. Jest bardzo mało polskich tekstów o jego twórczości. Ale nie tylko dlatego — uważam nawet, że popularyzowanie jego dzieł przez artykuły mija się z celem: w tym przypadku bardziej niż w jakimkolwiek innym powinno się ono odbywać poprzez prezentację samych utworów. Jest to zresztą artysta, którego nie należy w ogóle „upowszechniać” — mogący liczyć na współtworzenie tylko ze strony „garstki szczęśliwych”.

Mamy moralny obowiązek odpowiedzi... To po pierwsze. Kiefer obliguje nas do tego, choćby z powodu swoich zainteresowań historycznych (przypomnijmy np. obrazy *Noch ist Polen nicht verloren* — *Jeszcze Polska nie zginęła* z 1978 i późniejsze wersje, *Ritt an die Weichsel* — *Pochód na Wisłę* z 1980). Zwłaszcza teraz, gdy skomplikowany tzw. problem niemiecki staje się ponownie aktualny dla Europy, a my chyba

niezbyt dobrze uświadamiamy sobie istnienie w Niemczech głębszej refleksji nad ponurą historią najnowszą, a szczególnie charakter tej refleksji i jej filozoficzne horyzonty. Lepiej może znana jest u nas filmowa niemiecka refleksja na ten temat, filmy Syberberga czy Herzoga. U tego ostatniego odnajdujemy rzadkie we współczesnej sztuce, uznawane niekiedy za typowo niemieckie, napięcie między (trywialnie skracając) naturą, filmowaną ze szczególną materialnością, uwielbieniem jej fizycznej obecności, a kulturą, najczęściej okaleczoną, niszczoną. W filmach tych występuje zadziwiająco intensywne przesycenie obrazu mityczną dostojnością, trochę podobnie jak u Kiefera, zadziwienie konfrontacji mitu z historią i ostatecznie stapianie się tych elementów. Jednakże wyjątki wymienione potwierdzają tylko regułę — a jest nią nasza ignorancja, jeśli chodzi o posiadający wielką doniosłość dla współczesnego myślenia i odczuwania dorobek artystów z RFN, kontynuujących niemiecką tradycję sztuki stojącej blisko swoich korzeni. Stało się tak chyba tylko z powodów politycznych, tzn. czuwania komunistycznej cenzury — woleliśmy do niedawna raczej nie zauważać tam istnienia takiego, jak omawiane w niniejszym tekście, spojrzenia na nędzę dwudziestowiecznej sztuki, kultury, na „czas upadku wartości”. Do niedawna nie była prawie w ogóle u nas znana poezja Paula Celana, nie dane nam było poznać Beuysa, a więc inspiratorów, w pewnym stopniu, drogi twórczej Anselma Kiefera. W tej sytuacji Kiefer jest dziś, obawiam się, zjawiskiem dla Polski znacznie bardziej egzotycznym niż większość innych we współczesnej sztuce światowej.

Być może fakt, iż dzieło Kiefera dopiero teraz zaczyna istnieć w Polsce, stanowi pewną szansę. I to jest drugi powód pisania o Kieferze, ważniejszy, bo nie okazjonalny i niekoniunkturalny. Możemy mianowicie przejść już do porządku nad uszczegółowionym odbiorem Kiefera, skupionym na anegdotycznych treściach, i uznać go za okres błędów i wypaczeń historii sztuki. Niemcy dostrzegali u Kiefera swe wewnętrzne rozgrywki, aluzje do swoich kompleksów, bluźniercze często refleksje nad narodowymi mitami i historią. My czujemy raczej niedookreślony „pierwiastek germański”, przesycenie materii elementem mitycznym. Mniejsze znaczenie dla nas mają te mity jako takie, ich szczegółowa treść, większe — sama wiedza o ich obecności.

Poznajemy obecnie Kiefera nie obciążanego już nadmiernym „bagażem kultury”, który określałem tu umownie jako publicystykę — łatwiej więc może będzie dotrzeć do istotnej wartości jego dzieł. Przy całej jego „germańskości”, znajdujemy również u Kiefera pierwiastek „swojski”: głębokie zakorzenienie w tradycji, w wiecznych symbolach myśli ludzkiej. W sztuce tego niemieckiego artysty możemy odkryć tworzenie, które nie uchylając się od doraźnej aktualności tematów z wielkim

wysiłkiem tę aluzyjność przekracza, by utrzymać kontakt z oddalającą się (i oddalaną) w przerażający sposób rzeczywistością wyższego rzędu. Pewne tendencje w najnowszej polskiej sztuce, np. poszukiwanie przez naszych artystów swoistego *genius loci* miejsc, w których tworzą (Tarasiewicz, Tatarczyk i inni) świadczy o tym, że widmo, którego zarysy próbowałem wyżej naszkicować, krąży nie tylko po Europie, ale i po Polsce...

Andrzej Pieńkos

Trzeba spokojnie

Pisarstwo krytyczne Edwarda Balcerzana¹ nie tylko porządkuje literacką niwę, uczy i zmusza do polemik; może się także podobać. Syntetyczne rozprawki, skłaniające się ku socjologicznym i historycznym uogólnieniom, cechuje lekkość stylu. W przeciwieństwie do wielu kolegów po piórze Balcerzan chowa przed czytelnikiem wyposażenie swego warsztatu krytycznego. Nie przedstawia mozolnego wysiłku dochodzenia do prawdy, pokazuje czysty ekstrakt myślenia. Metoda ta bywa źródłem zniewalającej elegancji. Teksty Balcerzana, na ogół krótkie, prawie lapidarne, pełne błyskotliwych formuł i spostrzeżeń, mają jednak swoje miejsca niedookreślenia.

Przyjrzyjmy się rozprawie *Przygoda druga: żywioły prozy w PRL*. Tekst ten jest bardzo udaną próbą uporządkowania powojennych utworów narracyjnych. Funkcje narzędzi opisu pełni siedem różnych kategorii zwanych przez Balcerzana orientacjami. I tak orientację socjologiczną reprezentują (wymieńmy dla przykładu) Edward Redliński i Marek Nowakowski, mitograficzną — Tadeusz Nowak i Czesław Miłosz, psychiatryczną — Jerzy Andrzejewski i Tadeusz Kijowski, kulturoznawczą — Teodor Parnicki i Stanisław Dygat, kosmologiczną — Stanisław Lem, literaturoznawczą — Wilhelm Mach i Jacek Bocheński, autobiograficzną — wszyscy po trochu, ale najwyraźniej Tadeusz Konwicki, Kazimierz Brandys, Gustaw Herling-Grudziński.

W obrębie każdej orientacji autor wyodrębnia dwa bieguny literackich zachowań: neutralny i aktywny. Zwolennicy neutralności będą unikać osobistego angażowania się w politykę, podobnych doświadczeń oszczędzą swym bohaterom. „Aktywiści” reprezentują odmienny wariant

¹ E. Balcerzan *Przygody człowieka książkowego (ogólne i szczególne)*, Wydawnictwo PEN, Warszawa 1990.