

Wschody i zachody malarstwa

Marta Skłodowska

Finally someone let me out of my cage
Now, time for me is nothing
cos I'm counting no age
Now I couldn't be there
Now you shouldn't be scared
I'm good at repairs
Feelings, sensations
that you thought were dead
No squealing, remember
That it's all in your head.
Gorillaz, Clint Eastwood

„Przestań malować” - takie wydane samemu sobie polecenie to dobry punkt wyjścia, żeby bezkompromisowo zastanowić się nad tym, jaki jest cel malowania kolejnych obrazów, rola artysty, sens sztuki i znaczenie malarstwa jako formy wyrazu w nowoczesnym świecie. Właśnie tak zrobił Jörg Immendorff, kiedy w 1966 roku na wpół gotową pracę przekreślił jaskrawą czerwienią i umieścił na niej deklarację: „Hört auf zu malen!”.

Jak można się domyślić, zarówno to, że Jörg Immendorff i Markus Lüpertz należą obok Gerharda Richtera, Georga Baselitza, Siegmara Polke, Rosemarie Trockel, Anselma Kiefera, czy Martina Kippenbergera do najważniejszych postaci niemieckiej sztuki, jak i ta wystawa ich prac, ze zbiorów Kunstsammlungen Chemnitz, świadczą o tym, że mimo że przewartościowali tradycję, to nie udało im się zrezygnować z malarstwa. Ich twórczość może być jeszcze jednym ciekawym kontekstem do dyskusji o współczesnym obliczu tego medium, jego wyczerpaniu i wstępującej w nie nowej sile, wschodach i zachodach - obu niemieckich artystów łączy przynależność do generacji, która przyczyniła się do jego odnowy.

Zanim w latach 80. wybuchła eksplozja malarstwa zaspokajająca „głód obrazów” wywołany przez minimal art i konceptualizm lat 70., oni byli wśród prekursorów poszukiwania innego języka. Okazał się nim neoekspresjonizm, a jego głównym ośrodkiem była początkowo Hochschule für Bildende Kunst w Berlinie. Kierunek poszukiwaniom artystów (wśród których był również Markus Lüpertz) nadał silny wpływ Georga Baselitza. Udało mu się zmienić Akademię Sztuk Pięknych we Wschodnim Berlinie na tę leżącą niedaleko, ale po drugiej stronie żelaznej kurtyny, w Berlinie Zachodnim. Doświadczenie życia w dwóch krajach oddzielonych nie barierą języka, ale murem ustroju politycznego, pozwala oglądać jego pełne brutalnej ekspresji figury nie tylko jako reakcję na intelektualne trendy dominujące w sztuce tamtego czasu, ale także jako sposób wymknięcia się sztywnym ramom systemu.

Efektem rozpoczętego w Berlinie procesu stała się nowa fala malarstwa, która w latach 80. doszła do głosu za pośrednictwem artystów urodzonych w latach 50. określanych jako Neue Wilde (Nowi Dzicy). Ich wpływ objął nie tylko Niemcy: we Włoszech pojawiła się Transavanguardia, w Polsce m.in. poznańska Gruppa. Nazwa ukształtowała się przy okazji zbiorowej wystawy Les Nouveaux Fauves w Akwizgranie wiosną 1980 roku¹. Jej tytuł wyraźnie podkreślał pokrewieństwo nowego nurtu nie tylko z ekspresjonizmem, ale także z fowizmem.

Spontaniczne gesty stały się ważniejsze od warsztatowej doskonałości. Farba przekazywała energię niecierpliwości tworzenia - co można też uznać za wpływ malarstwa informel. Obrazy krzyczały o uwagę - trudno było je przeoczyć ze względu na często jaskrawe, wręcz neonowe kolory, pojawiła się też wydobyta z undergroundu ikonosfera elementów graffiti i komiksu, tytuły były rozbudowane i absurdalne. Siłę oddziaływania potęgowały duże formaty i apelujące

bezpośrednio do zmysłów faktury obrazów-objektów. To kontrastowało z trywialną tematyką, która okazywała się pozbawioną złudzeń refleksją nad kondycją społeczeństwa i człowieka. Grunt do tego przewartościowania przygotowali m.in. Immendorff i Lüpertz, kierując uwagę na możliwości tradycyjnego medium.

Twórczość pierwszego z nich pokazuje, że wpływ na ukształtowanie się tego nurtu miało także poszukiwanie inspiracji u źródeł sztuki, pierwotna wiara w możliwość odnalezienia i przekazania drzemiących w człowieku sił. Lüpertz w 1963 roku stworzył pierwsze obrazy, którymi samookreślił się jako malarz dytyrambów, antycznych „pieśni kozła” śpiewanych w starożytnej Grecji ku czci Dionizosa. Liryka mieszała się w nich z patosem, cierpienie z ekstatyczną radością. „Dytyramb, który wynalazłem, czyni widzialnym czar tego wieku” - przekonywał malarz-poeta. Dionizyjskie znaczy instynktowne, nie podległe rozumowi, mroczne jak Obraz z kośćmi z 1980 roku, na którym wizualną analogią do pradawnej muzyki staje się wyczuwalny (styszalny?) rytmiczny grzechot, abstrakcyjne pulsowanie kości: kości - tancerzy, kości pogrążonych w czerwonej ognistej poświacie albo noszących ślady krwi. Zamiast tej drapieżności w obrazach z serii Rückenakte pojawia się antyk znany ze starożytnych rzeźb. Odwrócone plecami postacie w mitologicznym pejzażu co prawda mają klasyczne proporcje, ale są tworzone z nieklasyczną niecierpliwością, niosącą z sobą ryzyko nieporządku i niedoskonłości. Figuracja nie oznacza tu poprawnej anatomii, umiejętności idealnego naśladowania, jaką malarz mógłby zaimponować. Lüpertz malując, stosuje się do własnej rady: „Uważaj, żebyś kiedy malujesz, nie uczył się tego robić”. To właśnie jego próba rozszerzenia formuły malarstwa - nie przez rewolucję, ale przez absolutną autonomię; nie bunt, ale... spokojne ignorowanie zasad. Powtarzające się cały czas typy przedstawień należą do kanonu, ale z zaangażowaniem zostają poddane przekształceniom pozwalającym im stać się osobistą wypowiedzią. U Lüperta powtarzają się m.in. portrety - od wczesnych parafraz disnejowskiego Kaczora Donalda, przez Uwięzionych, Cyklopów, Autoportrety, tajemnicze Mykeniczne uśmiechy.

Twarz często staje się polem gry, na którym dobrze widoczny staje się centralny dla sztuki Lüperta problem - walka tocząca się między doświadczeniem abstrakcji a reprezentacją. W głowach-totemach z obejmującego obrazy, rysunki i gwasze cyklu Parsifal - Männer ohne Frauen Lüpertz odśladania to co organiczne, surowe, pierwotne, szorstkie, pozbawione perfekcji (silne znaczenie pracy z materiałem rozciąga się na rzeźbę: widać to po pełnej rys i zadrapań powierzchni Judyty, powtarzającej motyw z dużej rzeźby figuralnej; sama głowa bohaterskiej kobiety, która pozbawiła głowy Holofernesa, delikatnie skłania do zastanowienia się nad ironią losu). Rytmiczne sekwencje znaków zaburzają konwencjonalny porządek reprezentacji, a odniesienia do reprezentacji uniemożliwiają pełną abstrakcję. Lüpertz nie opowiada się ani po jednej, ani po drugiej stronie. Odnajduje się tu rytm nie struktury kości, ale pulsowanie wewnętrznych rytmów, niepokój. Nie jest ważne zewnętrzne podobieństwo, bardziej wewnętrzna indywidualność i emocje. Dlatego pojawiająca się struktura geometryczna, to raczej ryty plemienne niż racjonalizm konstruktywizmu.

Ale refleksja nad samym malarskim medium, której rolę podkreślało jego artist's statement „Maluję obrazy o malowaniu”, nie dotyczy tylko formalnych aspektów obrazów z tego cyklu. Mimo że bohaterem tytułowym jest Parsifal, jeden z rycerzy pojawiających się w legendach arturiańskich (operę o nim skomponował w 1882 roku Ryszard Wagner), to pozostaje on tylko „maską” pierwszoplanowego bohatera i zarazem „podmiotu lirycznego”, którym jest Artysta Malarz. Nie tylko dlatego, że niczym Świętego Graala poszukuje sensu sztuki. Druga część tytułu - Mężczyźni bez kobiet - przypomina o tym, że Parsifal zdobył święty kielich i miłość pani Blanszflor dzięki temu, że umiał oprzeć się czyhającym na niego po drodze pokusom i zachować

czystość serca. Ta postać sprowokowała więc Lüpertzę do pytań o związki między seksualnością i moralnością oraz ich wpływ na kreatywność. Do pytań o to, czy sztukę należy po freudowsku rozumieć jako sublimację, a rolę aktu twórczego porównywać z aktem seksualnym.

Jörg Immendorff także pytał sam siebie, kim jest artysta, aby w końcu autoironicznie zauważyć, że ogląda świat oczami mały. Mała stała się jednym z bardziej charakterystycznych motywów osobistej ikonografii malarza, który do końca życia na nowo odkrywał, przetwarzał i dekontekstualizował symbole pojawiające się we wcześniejszych pracach. Niemal obsesyjnie powtarzał ją we wszystkich wielkościach, rozmiarach, pozycjach i wymiarach: dwuwymiarowe na płaszczyźnie obrazu, trójwymiarowe jako rzeźby. Ciekawska, zmysłowa, nieokietznana i dwuznaczna (w sztuce chrześcijańskiej symbol zła, a na Dalekim Wschodzie mądrości, tak jak sambikizaru, trzy mały osłaniające organy zmysłów przed tym co złe w myśl słów: „nic nie widzieć, nic nie słyszeć, nic nie mówić”) okazała się zwierzęciem tkwiącym w Immendorffe, zaskakującym nawet dla niego samego i dlatego tak interesującym. „Dla mnie mała była po prostu drugim Ja. Symbolem ambiwalencji artystycznej egzystencji, pewności i zwątpienia w samego siebie. Jest zarazem nieporadna i mądra, to symbol przeciwieństw” opowiadał. Jeszcze inną stroną jego artystycznej osobowości, była pojawiająca się w wielu pracach „Malerbiene”, pracowita „Pszczółka”, która stanowiła zarazem nawiązanie do pszczelego wosku, jednego z najważniejszych materiałów używanych przez Josepha Beuysa.

Pozatym artysta potrafił przecież genialnie „małpować” - tak też przecież można zdekonspirować „naśladowanie”. Malerstamm to seria osiemnastu mały z brązu (których poprzedniczkami było m.in. dwanaście złotych mały Przyjaciół Akademii z 2002 roku czy mały wyrzeźbione dla córki Idy). Jak dzieci bawią się w dorosłych obserwowanych w różnych codziennych sytuacjach: czytając gazetę, jak Syzyf dźwigając ciężki kamień, biegając, próbując dotknąć przelatującego ptaka, przemawiając z mównicy, chowając za plecami kieliszek wina, bawiąc się lokomotywą, trzymając utensylia malarskie. Wypatrują czegoś w górze, wskazują palcem. Nie tylko mała z paletą okazuje się artystą. Tytuły-imiona poszczególnych figurek historia sztuki potoczyła z największymi artystycznymi nazwiskami: Hans (Arp?), Constantin (Brancusi?), Caspar (David Friedrich?), Kurt (Schwitters?), Otto (Dix?), Baldung (Grien?), Max (Beckmann?), Anselm (Kiefer?). W jeszcze innych pracach mała pojawiała się z pędzlem, nieprzypadkowo przypominającym miotłę. Właśnie za pośrednictwem pędzla i farb Immendorff potrafił wypowiadać się na temat porządków społecznych i politycznych, dyskutować i krytykować.

Mimo że do porzucenia zdezaktualizowanych i skonwencjonalizowanych mediów takich jak malarstwo i rzeźba oraz zastąpienia ich np. rzeźbą społeczną, czyli tworzeniem zmian w świadomości społecznej, namawiał swoich studentów - wśród nich Immendorffa - Joseph Beuys, profesor Akademii Sztuk Pięknych w Düsseldorfie, to Immendorffowi udało się iść jego drogą i jednocześnie się zbuntować. Serią Café Deutschland, w nieortodoksyjny sposób pointującą sytuację w podzielonych Niemczech, chciał udowodnić Beuysowi, że malarstwo też może być sztuką społeczną i polityczną. Sytuację napięcia między mistrzem i uczniem podkreśla namalowany przez Immendorffa Podwójny portret - postać rozdająca się na nim w Jörga Beuysa, w nieodłącznym kapeluszu i rybackiej kamizelce, i Josepha Immendorffa, noszącego maoistowską czarną czapkę z daszkiem.

Linoryt Café Deutschland - Heuler (Maleraffe mit Tomate), 1978/1992, to jedna z prac towarzyszących 19 dużym obrazom powstającym od 1978 do 1982 roku. Prace z tego cyklu przenoszą widza do nasyconej symboliką przestrzeni na granicy niemieckoniemieckiej. Tu rozgrywają się kolejne stacje drogi przemian politycznych. Śnieg i lód stają się odwołaniem do zimnej polityki, czytelne w odbiorze są także swastyki, czarne orły, narodowe flagi czy zburzona Brama

Brandenburska. BRD i DDR zmieniają się w Ddrrrr i Brrrrd (na Café Deutschland 1 z 1976 roku), dyskutują artyści i intelektualiści tacy jak: Bertold Brecht, Marcel Duchamp, Andy Warhol i Joseph Beuys, jako postacie negatywne występują politycy. Drewniane deski kawiarnianej podłogi stają się sceną, na której mieszają się perspektywy publiczna i prywatna, spotykają się aktualna sytuacja społeczna i sytuacja malarza w społeczeństwie.

Immendorff pokazał jak inscenizować całe historie - nieprzypadkowo studiował nie tylko sztuki piękne, ale przez pewien czas także scenografię. Wprowadził też narrację rodem z komiksów, jakby zaprzeczając temu, że malarstwo jest przecież zasadniczo niepiśmienne i nieruchome. Jego kompozycje można nie tylko oglądać, ale i czytać.

Impulsem do powstania całej serii stało się berlińskie spotkanie z mieszkającym w Dreźnie malarzem A. R. Penckiem. Zaprzyjaźnionych artystów dzieliła granica, pomimo tego (a może właśnie dlatego?) zawiązali kolektyw, napisali manifest. Na obrazach mogli podawać sobie ręce przez mur, siedzieć przy kawiarnianym stoliku i malować klapę, umożliwiającą wydostanie się ze świata podzielonego żelazną kurtyną.

W tym miejscu dwaj artyści prezentowani na wystawie znowu się spotykają - Markus Lüpertz zwykł mawiać, że „malować znaczy zwyciężać”. Nie tylko należeli do pokolenia, które ukształtowało obowiązujące długi czas trendy we współczesnym malarstwie - przez swoje poszukiwania potrafili dać mu nową energię. Odkryli, że może być ono czynnością wręcz organiczną, a obraz ma siłę - chociaż na czym ona polega, ciężko przekazać słowami, może najbliższej prawdy był Joseph Beuys, tłumacząc obrazy martwemu zajęcowi.

Marta Skłodowska, historyk i krytyk sztuki, autorka tekstów o sztuce współczesnej w prasie artystycznej i katalogach wystaw. Współpracowała m.in. z Gazetą Wyborczą, czasopismami Art&Business, Exit, Obieg (www.obieg.pl) i Kwartalnikiem Rzeźby Polskiej Orońsko.