

## Rudi Fuchs Anselm Kiefer

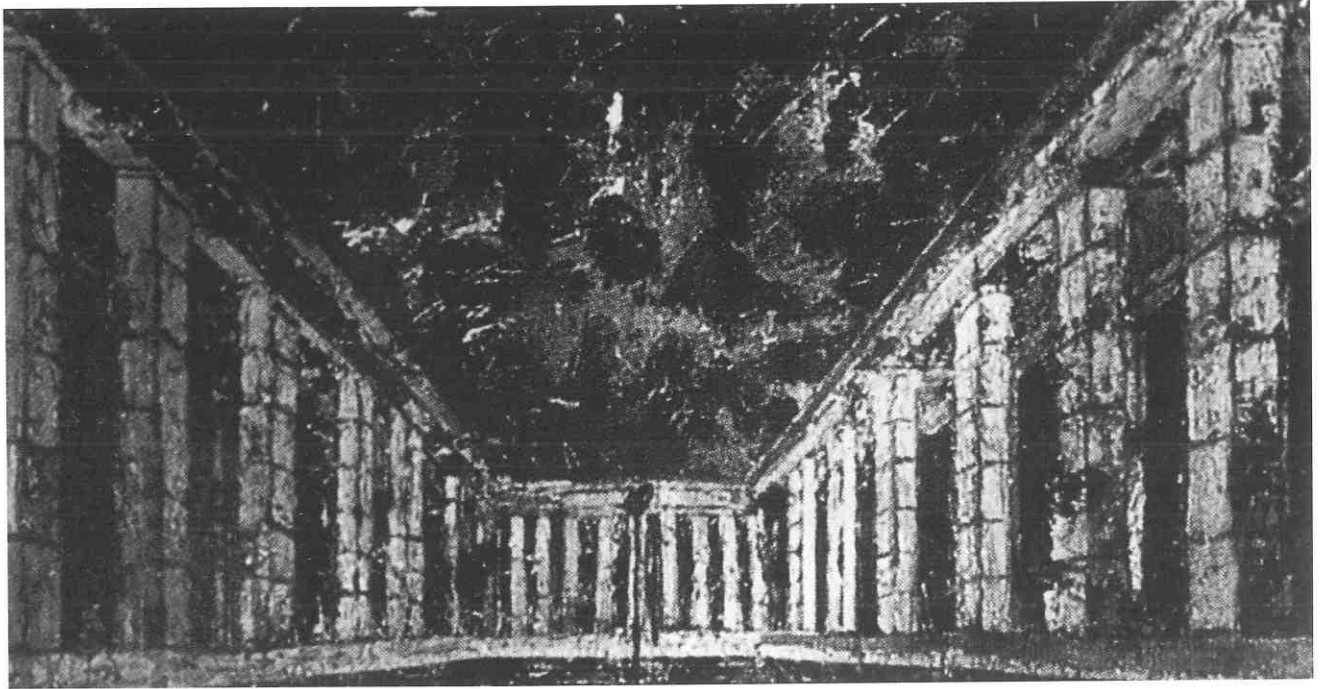
*Dragi Joyce,*

Napokon sam ipak pronašao tamni prolaz u prljavo dvorište gdje se između olinjalog Spielsalona i jednog bara nalazila Galerija W. Oronula u Kölnu. Žena u uskim, kričavo žutim hlačama dočekala me pred barom s umornim osmijehom. Bila je poput cvijeta među sivim zidovima. Dvorište je zaudaralo na pseći izmet. Uspinjući se stepenicama do Galerije na prvom katu, mislio sam na blještave, kromatizirane liftove New Yorka. Ali potom je tu bila slika... ni sam ne znam kakva: jer takvo što dotad nisam nikada vidio. Osim toga, tu se nalazio i dug stol s nizom teških knjiga naslovljenih »Ausbrennen des Landkreises Buchen« (»Spaljivanje okruga Buchen«). Listovi su se sastojali od spaljenog platna debelo premazanog bojom i crnim katranaom. W. mi je objasnio da umjetnik, imenom Anselm Kiefer, stanuje u mjestu Buchen u šumama Odenwalda južno od Frankfurta. Slika je također bila crna. Prikazivala je tamnu rijeku oslikanu grubim, energičnim potezima i uz to puna čudnih aluzija. Na obali rijeke bila je kuća, nekoliko stabala i, daleko u pozadini, gusti redovi borova. »Alarichs Grab« (»Alarichov grob«) zvala se slika pa je, prema tome, rijeka bila Busento, ona pod kojom junak Alarich leži pokopan zajedno sa svojim blagom. Slika mi se činila agresivnom, još agresivnijom negoli knjige. Znao sam da je Kiefer neko vrijeme radio s Beuysom i da ga je smatrao svojim »učiteljem«. Nema sumnje da je Beuys pripremio put mnogim mlađim umjetnicima, pa makar i samo time što je njemačkoj umjetnosti vratio njezino samopouzdanje. No ona vrsta mis-en-scene (postavljanja na scenu) koju je uveo Beuys svakako nije ni dotakla ovo slikarstvo. Ono što je, dakle, u crnim knjigama – recimo to tako – još i bilo razumljivo, bilo je kao slikarstvo mnogo provokativnije i teško prihvatljivo. Sama slika činila se ugnjetenom.

U Nizozemskoj sam navikao na jednu drukčiju estetiku – na francusku i američku (koja je samo daljnji dramatičan razvoj francuske estetike).

Tek nakon dugo vremena postalo mi je jasno da slikarstvu nije nužno – a niti je to obilježje kvalitete – da bude delikatno. Ti znaš na što ja mislim: na kraju, Ti si svojim »Uliksom« prilično brutalno razvukao život, jer je samo takvo nešto i odgovaralo Tvome velikom umjetničkom projektu. Ti nisi imao namjeru šokirati – u to sam uvjeren; bilo bi to malo-građansko poimanje moderne umjetnosti. Ti si čitaoca želio odvesti na drugu stranu života i bivanja, izgnati ga iz njemu prisnih postavki i čvrstih uvjerenja, ići mu na živce do nepodnošljivosti, kao što je to s bolom ili – ako dopustiš – kao kada bi satima razgovarao s nekim luđakom.

Nedavno sam vidio nove Kieferove slike, monumentalne enterijere golemih mramornih dvorana koje je on nazvao »Das Atelier des Malers« (»Atelje slikara«). Slikarstvo je bilo veličanstveno: iznijansirano, dotjerano, gotovo do dekadentnosti suptilno. Ali arhitektura je bila neoklasicistička, slična naci-arhitekturi. Bilo bi, naravno, smiješno smatrati da Kiefer taj stil gradnje bilo kako voli: dovoljno ga dobro poznam da Ti mogu garantirati kako to nije točno. Mora se dakle poći od toga da on upotrebljava takvu arhitekturu zbog toga što ona kao kulturni tabu slici pridodaje bezrezervnu brutalnost koju njegov rad treba da sadrži. Tako slika postaje dramatična forma ekstremizma. Čisto formalnim konceptom bilo bi to teško postići. Nakon desetljeća formalnog eksperimenta – a svi veliki umjetnici našeg stoljeća imaju udjela u tome – ne može se više natrag do u onu besanu noć u kojoj je Malevič koncipirao »Crni kvadrat« (kako izuzetna, odvažna slika!), ili do Mondrianove odluke da od rasvalog drvca jabuke načini apstraktnu sliku. Danas, 1984, gotovo je besmisleno »jednostavno tako« slikati neko drvo – preslikavanje drveta bilo bi odviše bezazleno. Jednom sam Kiefere upitao zašto je u lijepo oslikan ružičasto-smeđi krajolik postavio bosog čovjeka u bijeloj odori s gorućom granom u ruci. Tu sliku vidio sam u stanu jednog znanca u Bernu. Mali me čovjek na slici iritirao. »Ne možeš jednostavno slikati krajolik nakon što su preko njega prešli tenkovi«, rekao je; »s time moraš nešto učiniti. Možda ćeš taj argument smatrati sentimentalnim, ali on je kao naručen. Dva velika rata razorila su idilu u Evropi i otela su joj njezinu neudžnost. Umjetnik mora pronaći arhitektske slike koje promatrača konfrontiraju s novom situacijom. Stare, nekoć vitalne slike povijest je pretekla, otpisala. One dospijevaju u zaborav ili postaju dosadne i banalne.« Da bi naslikao nešto tako



dramatično kao što je »Crni kvadrat«, Anselm Kiefer morao se poslužiti naci-arhitekturom – iz umjetničkih razloga. To što je mogao naslikati takvu sliku arhitekture, k tome i tako golemu, svjedoči samo o njegovoj odvažnosti i samouvjerenosti.

Pokušavam se sjetiti kako je to bilo kada sam ga upoznao – nedugo nakon što sam u Kölnu vidio crnu sliku koju tada nisam volio, ali ni mogao zaboraviti. Znaš, u pogledu unatrag neke stvari poprimaju lelujavu formu slika iz sjećanja. Mislim pri tom na smeđe slike Israelsa, nizozemskog slikara iz kasnog 19. stoljeća: tamne, tihe prostorije pune sjena i šutljivih osoba pod jednom jedinom svjetiljkom. Tako je i prva slika mog sjećanja na Kiefera sumračna prostorija u staroj školskoj zgradi u Hornbachu, u kojoj je tada stanovao. Sjedili smo oko crne peći u ledenoj sobi. Prve riječi, upravo izgovorene, lebdjele su među nama čekajući odgovor. Prvi su razgovori isto toliko delikatni koliko i prva ljubav. Vani je opet snježilo – pošto je iza nas ostao put, ta mala, snijegom prekrita ulica što se kroz borove uspinjala brijegom. Tu i tamo šuma je razotkrivala bijela, brisana polja s vranama i srnama koje su u hitrim skokovima tražile zaklon drveća: »Im tiefsten Winter« (»U najdubljoj zimi«). Nebo je bilo sivo kao more. Selo, skupljeno oko crvene crkve, sjedilo je na brijegu poput broda. Kuća je bila hladna. Anselm i njegova žena Julia bili su vrlo oprezni, čak i nepovjerljivi. Svi smo bili zbunjeni. Ali ja sam bio potpuno zaokupljen kućom: posjedovala je sasvim izuzetan red, nemiran vjerojatno koliko i duh umjetnika. Nikada nisam bio tako fasciniran kao tada. Svaki put kada sam, godinu za godinom, ponovo dolazio, u kući je, već prema primanjima, mislim, uvijek bilo promjena. Iznenada bi, kao za promjene vremena, stara kuhinja, gdje smo prije pekli gusku i pili domaći malinovac, postala blještavo bijela. Na kraju se slikar prije nekoliko godina preselio u novi studio kod Buchena, s pogledom na novi auto-put koji je trebalo da rastereti promet u malom gradu.

Stari studio, koji sam najprije upoznao – soba u suterenu u školskoj

zgradi – bio je čak i ljeti hladan. Da bi se napravio zaklon od sunca, prozori su bili prekriveni tankim papirom, što je prostoru davalo ravnomjerno i bezbojno svjetlo. U jednoj drugoj prostoriji u podrumu Kiefer je izrađivao fotografije i knjige pod jakim neonskim osvjetljenjem. Pokazivao nam je svoju kuću kako bi neki seljak pokazivao svoju zemlju, a pokazao nam je i tavan. Taj je tavan kasnije imao biti upotrijebljen kao još jedan prostor za slikanje, te su tu među prašnim gredama bila napeta velika platna, ali u to vrijeme Kiefer je tu planirao i gradio svoje »scene« s glinenim tenkovima i paletama, pijeskom, ciglama, komadima željeza, granjem, gljivama i vodom. Sve to želio je fotografirati; fotografije su ulazile u knjige – a često su scene nalazile put i do slika. Ti različiti produkti ne čine različite kategorije, već su usko povezani dijelovi diferenciranih monologa njegove umjetnosti: drvorezi, fotografije, knjige, akvareli, sve.

Pitam se zašto Ti sve to pišem. Vjerojatno osobna sjećanja i promatranja malo znače, ali ja moram reći da je taj moj prvi posjet Kieferu u tom prilično zabačenom dijelu Njemačke, u snijegu, bio vrlo važan za moje kasnije razumijevanje njegove umjetnosti. Ti si napustio Dublin i otišao si u Trst, Pariz, u Zürich – i ondje, u egzilu, osjećao si se Ircem. To da distanca postaje velikom moći, otkrili su i drugi umjetnici, kao Strindberg ili Munch. Kiefer je ostao u zemlji u kojoj je rođen, on je distancu mogao čutjeti i *ovdje*: distancu prema vlastitoj povijesti. Južna Njemačka, gdje je odrastao, imala je prije veliku kulturu. Nisu iz toga kraja bili samo veliki srednjovjekovni carevi i lomače – bila je to i domovina velikih pjesnika kao što su Hölderlin ili Schiller, ili Eschenbach, koji je napisao »Parsifal«. Slom Njemačke, međutim, učinio je to nasljeđe dubioznim: njemačka kultura iznenada je bila zatrovana. Tako Njemačka, u kojoj je Kiefer rođen i koju je on, premda nevoljko i pun sumnje, pokušavao voljeti, nije bila sasvim identična s Njemačkom u kojoj je živio. Morao bih biti oprezan i ne dramtizirati, pogotovo stoga što je moja ocjena prožeta mojom fascinacijom Heineovom i

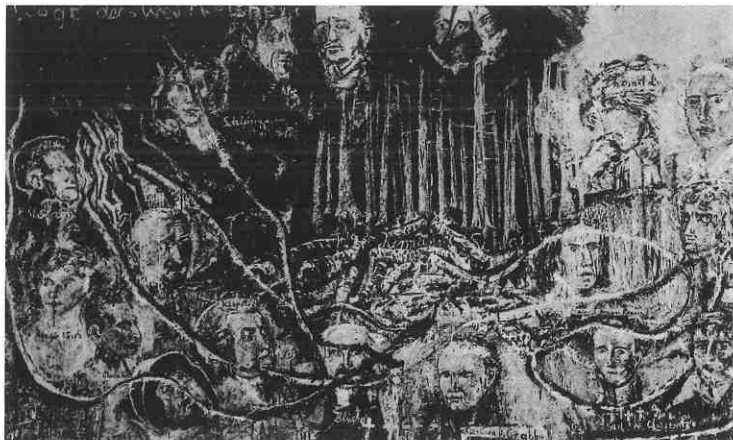
Hölderlinovom Njemačkom – ali u Kieferovoj sam kući, pri svakom posjetu i u svakom razgovoru, osjećao neobično jaku napetost između sadašnjosti i prošlosti, onu istu koja karakterizira i njegovu umjetnost. No, to odmah moram naglasiti, on nipošto nije historijski slikar. Kiefer je uistinu suvremen umjetnik, i njegov interes, da ne kažem strast za poviješću, odnosi se na izgubljeni dio sadašnjosti – njegove sadašnjosti. Kuća i umiljat krajolik okolice u nekom su smislu njegov egzil, kao što je Trst bio Tvoj, a kada odšeta od crkve u obližnje šume kroz polja, on je kao Heidegger sa svojim snom o osjetljivom miru u »Feldwegu«. Jednom smo otišli na izlet u Löwenburg, mjesto gdje je živio Eschenbach – bio je to posjet kao što je za tebe bio posjet Dublinu. Jest, kuća umjetnika izuzetno je mjesto. Tu on koncipira svijet u svojim slikama: avantura koja je nužna, ali i bez ikakve sentimentalnosti. Možda su Kieferova djela fragmenti neke velike zemljopisne karte, koja će, kada jednom bude gotova, pokazivati neki novi svijet.

S prozora studija na tavanu pružao se pogled na krajolik, na šume i polja. Što god da se u kući mijenjalo – krajolik je ostajao isti, uvijek bremenit starom kulturom. Mijenjao se samo onda kada bi stupao u sliku. Kiefer nije slikar pejzaža – njegova svijest o povijesti i o zahtjevima sadašnjosti ne bi mu to dopustila. Krajolik je upotrijebljen kao krajnje višestran akter – on poprma formu i izraz koje zahtijeva slika. Takav pristup krajoliku, slutim, dopušta zaključak o određenoj radnoj metodi. Pristupa li on isto tako i temi slike? Kiefer naglašava da je on slikar a ne netko tko ilustrira njemačku povijest. No, tematsko je suviše očito – često napisano i preko cijele slike – preizraženo a da bi moglo tek slučajno biti motiv. Ne, njegova slika nastaje stapanjem preklapljenih slika. A tako radi i njegov duh. Usprkos tome postoji jedna centralna tema koja određuje prostore slika (neki krajolik, ili enterijer) i koja nosi ostale slike, ali ih ne apsorpira (dok Mondrianova apstrakcija jabučino drvo, iz kojeg je i izvedena, potpuno apsorpira i na kraju sasvim rastvara). Jedna Kieferova slika nudi više od jednog aspekta, ona je poput rezonantnog luka.

Jesi li ikad vidio neki Mondrianov crtež cvijeća? To su oni nježni, svijetli prikazi bijelih cvjetova krizantema i orhideja, koje su dizajneri Jugendstila poslije toliko voljeli u njihovoj opuštenoj, lelujavoj eleganciji. Tipičan Fin-de-Siècle: sigurno se sjećaš što su sve umjetnici bečke secesije znali napraviti s takvim formama: rasute kose zlatolikih žena, lebdeće lišće ili labudovi ili ružičasti flamingosi – sve to postaje briljantnim ornamentom. Mondrian se pokušao usprotiviti tom ornamentu u svojim crtežima. On je cvjetne latice složio u gusti uzorak, gotovo već apstraktan. Ti su crteži kontrolirani, u njima forma ne nestaje kao galeb s vjetrom, cvjetanje je zaustavljeno – onako nepokolebljivo kao u jednoj od Tvojih veličanstvenih rečenica u »Uliksu«: »Zastajkivao je da bi promatrao kako štampar uredno niže svoja slova.« Sve do u najpompnije kontroliran pokret! Mondrianovi crteži, točnije rečeno, njegovoj kontroli podlegle zanjihane cvjetne forme, upućivale su prema budućnosti, objašnjavale kako je na umjetnosti tog vremena da razloži stvari i da, nadovezujući se na ono gdje je Cézanne prekinuo, razvije novi koncept forme i izoštri pravila. A upravo onakq kako si Ti znao o-blikovati rečenice slične brušenim dijamantima, tako je i Mondrian cvjetove podređivao strukturi. Očito je tada u svim umjetnostima postojao sveopći instinkt za jasnoću koju je trebalo novo vrijeme. To se, naravno, drukčije odražavalo u slikarstvu nego u romanu. Kada si Ti 1922. napokon objavio »Uliksa«, tu široku panoramu života, Mondrianove slike postale su, shodno njihovoj neprevidivoj unutrašnjoj logici, već sasvim apstraktne.

Mondrian-tradicija – ako je tako smijem nazvati, jer i mnogi drugi pojednako su djelovali na tom putu – imala je dalekosežni utjecaj. Taj se

Anselm Kiefer:  
Wege der Weltweisheit, 1976/77.



utjecaj formalno odrazio tako što je prouzročio nove tipove konstrukcije slike. Ali važnija i općenitija bila je njegova moralna posljedica. Mnogo više nego prije umjetnost je bila određenom mjerom vezana za stroge principe, te se djela umjetnika nisu više ocjenjivala samo prema njihovoj inovativnosti ili imaginativnosti, već i prema njihovoj lojalnoj podređenosti stilskim principima. Mi to moramo prihvatiti kao izuzetno značajnu historijsku nužnost – na kraju, Mondrian-tradicija dala je do danas sjajne umjetnike koje ću ja uvijek poštivati. A ona je prekinula i vezu s 19. stoljećem.

U svakom slučaju, kada sam se onomad u Galeriji W. prvi put susreo s Kieferovom slikom, upravo je principijelni obrat od Mondrian-tradicije, a ne ono formalno historijsko, bio ono što mi je tako otežavalo njezino akceptiranje. Ili je otežavajuća okonost bilo prije to što se (smatrao sam) ispostavilo da se Mondrian-estetika u međuvremenu vezala uz pojedine stilove apstraktne umjetnosti uopće. Tada mi se Kieferove slike nisu ni mogle činiti drukčijima nego opskurnim, konfuznim, stilistički nedefiniranim – dakle nemogućim. Tek nakon dugog vremena počeo sam shvaćati da baš ta svojstva mogu biti njihova prednost, jer upravo zbog njih slike mogu postati tako pune aluzija i tako ekstremne kao što i jesu. Kieferova apsolutna oslobođenost od zadanih pravila, a ne od prostih pravila prakse (što je slično shvaćanju slobode kod Uliksa ili Beuysa ili drugih, kao Polkea ili Pencka, koje bih mogao imenovati), zahtijevala je drukčije polazište u poimanju umjetnosti. Kada sam te slike intenzivno promotrio, počelo se uspostavljati i jedno drukčije razumijevanje za Mondriana. Umjesto logike u njegovu razvoju otkrio sam neke nepravilnosti, sjene i pomake među kojima je on »kreirao« svoju metodu – uistinu sam razumio egzistencijalni moral umjetnosti: biti heroj i avanturist, kao veliki Uliks.

Eindhoven, ožujak 1984.

*Predgovor katalogu izložbi:*

*Städtische Kunsthalle Düsseldorf*

*ARC/Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris*

*The Israel Museum, Jerusalem*

1984

*Prijevod Blaženka Perica*