Strach przed bliskim Innym. Czy w powojennej historii sztuki niemieckiej jest miejsce na "funkcjonariuszy państwowych"?

Justyna Balisz-Schmelz

English version available at / Wersja angielska dostępna pod adresem: https://www.riha-journal.org/articles/2020/0249-balisz-schmelz-EN (RIHA Journal 0249)

Streszczenie

Artykuł skupia się na zasadniczym problemie metodologicznym powojennej historii sztuki niemieckiej jakim jest konieczność połączenia w spójną narrację dwóch diametralnie odmiennych perspektyw: wschodnio i zachodnioniemieckiej. Rekonstrukcje kluczowych wystaw oraz kontrowersji narosłych wokół sztuki wschodnioniemieckiej po 1989 roku wskazują na to, że rewizja kanonu historyczno-artystycznego może napotykać na znacznie większe trudności wówczas, gdy wymaga to nie tyle przyjęcia perspektywy dalekiego Innego (etnicznego, kulturowego), lecz uwzględnienia perspektywy bliskiego Innego (politycznego, ideologicznego). Przykład Niemiec po 1989 roku pokazuje jak problematyczne bywa włączenie takiej bliskiej Inności do jednej narracji historyczno-artystycznej zwłaszcza wówczas, gdy zachodzi przy tym konieczność przewartościowania wykształconego na Zachodzie pojęcia sztuki, a także krytycznego przemyślenia na nowo własnej tożsamości.

Spis treści

Wstęp

Dwie historie sztuki w jednym państwie

Między kanonem a śmietniskiem historii

Nowa interpretacja na nowe stulecie

Oblicza inności

Postkolonializm lepszy od postsocjalizmu?

Konkluzje

Wstęp

[1] W czasie obchodów rocznicy zjednoczenia Niemiec 2 października 1990 roku Günter Grass (1927–2015) wygłosił w niemieckim Bundestagu utrzymaną w minorowych tonach przemowę, która wydaje się istotna z kilku powodów. Grass, zaniepokojony kierunkiem procesu zjednoczeniowego, ostrzega przed nieuchronnością narastających podziałów ekonomicznych i społecznych, a w ich

następstwie – przed widmem zaostrzających się antagonizmów wewnątrz państwa niemieckiego. Ta kumulacja negatywnej energii psychicznej – profetycznie wieszczy Grass – skanalizowana zostanie rychło w postaci strumienia nienawiści skierowanego w stronę słabszych, innych, nie-swoich. To główna oś argumentacyjna przemówienia, odnosząca się do dominującej linii polityki rządu RFN, upatrującej w implementowaniu na tereny byłej NRD wolnorynkowej gospodarki remedium na zatarcie różnic spowodowanych ponad czterema dekadami wzajemnej izolacji. Kulminacją tej gorzkiej diatryby, opisującej przede wszystkim koszty gospodarcze i społeczne zjednoczenia jakie będą musieli ponieść mieszkańcy byłej NRD, jest jej uszczypliwa puenta, mówiąca o stosunku do kultury wschodnioniemieckiej:

Ani jeden obraz namalowany w NRD – lub – jak to się ogólnie mówi – w niewoli, nie będzie uchodził za sztukę i nie będzie pokazywany w muzeach. Liczy się już tylko kultura zachodnia – ponad wszystko! [...] Koniec z pobłażaniem. Koniec z uprzywilejowaniem. Co to znaczy "tożsamość kulturowa"! Coś takiego nie pojawia się ani w traktacie państwowym [Staatsvertrag, 18 września 1990],, ani w zjednoczeniowym [Einigungsvertrag, 31 sierpnia 1990]. Wszystko na złom! – brzmi powtarzana diagnoza. O waszym "Kulturbund" i co tam jeszcze mieliście, możecie zapomnieć.[1]

Grass wskazuje w niej na pojawienie się w Niemczech po 1989 roku całej rzeszy obywateli brutalnie odciętych od korzeni i pozbawionych przeszłości w następstwie upadku muru berlińskiego. Przywołuje przy tym niemodne wówczas, skompromitowane w czasach Trzeciej Rzeszy, a w następstwie zdezawuowane w Niemczech Zachodnich[2] pojęcie tożsamości kulturowej, które – w kontrze do powojennej RFN – tworzyło jedną z głównych podpór ideologicznych NRD. W celu jej podtrzymywania powoływano między innymi rozmaite instytucje kulturalne takie jak wspomniany przez Grassa Kulturbund.[3]

---

[1] Günter Grass, "NRD na wyprzedaży. Mowa wygłoszona w Berlińskim Reichstagu", w: *O kondycji Niemiec. Tożsamość niemiecka w debatach intelektualistów po 1945 roku*, red. Joanna Jabłkowska, Leszek Żyliński, tłum. Joanna Jabłkowska, Poznań 2008, 444-455, tutaj 454.

[2] W latach 50. problematyczne, nacechowane narodowo (a wręcz nacjonalistycznie) pojęcie "Niemcy" zastąpione zostało określeniem *Abendland* (co można tłumaczyć jako "chrześcijański Zachód"). W fazie koncepcyjnej, do 1954 roku, pierwsze documenta w Kassel (1955), pomyślane jako "festiwal zachodnich awangard", nosiły nazwę: *documenta. Abendländische Kunst des XX. Jahrhunderts*. Walter Grasskamp, "To Be Continued: Periodic Exhibitions (dOCUMENTA, For Example)", w: *Tate Papers* 12 (2009), https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/to-be-continued-periodic-exhibitions-documenta-for-example (wejście 2 września 2019). Sztuka niemiecka rozpłynęła się w internacjonalistycznych określeniach takich jak *Westkunst* (sztuka Zachodu), a jej wiodącym językiem miała być *Weltsprache Abstraktion* (światowy język abstrakcji). Zob. Gregor Wedekind, "Abstraktion und Abendland: die Erfindung der documenta als Antwort auf unsere deutsche Lage", w: *Kunstgeschichte nach 1945: Kontinuität und Neubeginn in Deutschland*, red. Nicola Doll, Köln 2006, 165-181, tutaj 168.

[2] Jednym z najistotniejszych narzędzi budowania tożsamości obywateli w NRD była sztuka. W początkowych latach istnienia NRD służyła ona partii komunistycznej do utrwalania i legitymizowania systemu władzy, lecz z czasem także, zwłaszcza od lat 70., przejęła funkcję alternatywnej sfery publicznej. W jej ramach artyści wypracowali aluzyjny system symboli i metafor umożliwiających im komunikowanie się z coraz bardziej rozczarowanym i pozbawionym iluzji społeczeństwem.[4] Powstające wówczas obrazy takich artystów jak Wolfgang Mattheuer, Volker Stelzmann czy Bernhard Heisig określa się w literaturze przedmiotu mianem obrazów problemowych [niem. Problembilder].[5] Zaskoczony powagą, z jaką mieszkańcy NRD traktowali sztukę, zachodnioniemiecki krytyk Die Zeit Hans-Joachim Müller notował: "Pośród galeryjnej publiczności NRD narodziła się z biegiem lat niebywała wiara w przydatność obrazu jako użytecznej społecznie energii".[6]

[3] Należy przy tym pamiętać, że historia sztuki NRD była historią produkcji obrazów na ogromną skalę, obrazów tworzonych nie tylko przez profesjonalnych artystów (uczestniczących zarówno w oficjalnym jak i nieoficjalnym obiegu), lecz obejmującą także twórczość amatorską, nieprofesjonalną. Niezliczone prace powstawały także na zlecenie organizacji partyjnych i umieszczane były w budynkach użyteczności publicznej: domach wczasowych, centrach szkoleniowych, stołówkach, biurach partyjnych czy klubach robotniczych.[7] Wiele

[3] Założony w 1945 *Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands* był w zamyśle organizacją ponad podziałami na strefy okupacyjne, opartą na etosie antyfaszystowskim, promującą pluralistyczną sztukę szerzącą idee humanizmu. Po przejęciu władzy przez SPJN w NRD *Kulturbund* stał się kulturowo-politycznym instrumentem władzy, na Zachodzie traci wówczas zupełnie na znaczeniu.

[4] Por. Bernd Lindner, "Wunschbilder? Kunstrezipienten als Förderer und Kritiker von Auftragskunst in der DDR", w: *Enge und Vielfalt. Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR. Analysen und Meinungen*, red. Paul Kaiser, Hamburg 1999, 223-239, zwłaszcza 228.

[5] Roland Prügel, *Kritischer Realismus – "Problembilder" in der DDR in den späten 60er und 70er Jahren*, referat wygłoszony podczas konferencji *Avantgarde und Geschichte im Kalten Krieg*, Deutsches Historisches Museum, 04.12.2009- 05.12.2009, https://www.academia.edu/11948770/Kritischer_Realismus_Problembilder_in_der_DDR_in_den_sp%C3%A4ten_1960er_und_1970er_Jahren (wejście 13 luty 2019).

[6] Za: Bernd Lindner, *Nähe + Distanz. Bildende Kunst in der DDR*, Erfurt 2017, 10.

[7] Przechowywaniem prac należących do komunistycznych organizacji partyjnych zajmuje się dziś Kunstarchiv Beeskow, centrum dokumentacji sztuki NRD, założone w Beeskow (Brandemburgia) w 1995 i finansowane przez trzy kraje związkowe.). Na stronie archiwum czytamy: "Kunstarchiv [Archiwum sztuki] Beeskow rozumie swoją rolę jako miejsce dokumentacji sztuk plastycznych NRD. W jego skład wchodzi dziś 23.000 obiektów, przede wszystkim obrazów, grafik, rysunków i akwarel, ale również fotografii, rzeźb, rękodzieła i medali. Do roku 1989 należały one do partii, organizacji społecznych, organów państwowych NRD, Funduszu Kultury NRD oraz Magistratu Berlina (Wschodniego)". https://www.kunstarchiv-beeskow.de/index.php?lg=pol (wejście 2 luty 2019). Zob. Marlene Heidel, *Bilder außer Plan. Kunst aus der DDR und das kollektive Gedächtnis*, Berlin 2015 i Jérôme Bazin, *Réalisme et* égalité *– Une histoire sociale des arts en République Démocratique Allemande* (*1949-1990*), Dijon 2015. Bazin proponuje w

zakładów pracy dysponowało własnymi kolekcjami – w zbiorach Radziecko-Niemieckiego Towarzystwa Akcyjnego Wismut w Chemnitz w 1989 roku znajdowało się ponad 4 000 dzieł sztuki.[8]

W pisaniu 'wspólnej' powojennej historii sztuki niemieckiej pojawia się zatem zasadniczy problem metodologiczny: jak połączyć ze sobą w spójną narrację dwie odmienne historyczno-artystyczne perspektywy – wschodnio i zachodnioniemiecką?

[4] W niniejszym artykule pragnę szkicowo zrekonstruować kontrowersje narosłe wokół żmudnego procesu poszerzania kanonu sztuki niemieckiej po 1945 roku, wymuszonego przez zmiany geopolityczne po 1989 roku, a także wykazać, że rewizje kanonu historyczno-artystycznego napotykają na nieoczekiwane i znacznie większe trudności wówczas, gdy wymaga to nie tyle przyjęcia perspektywy dalekiego Innego (etnicznego, kulturowego), lecz uwzględnienia perspektywy bliskiego Innego (politycznego, ideologicznego). Dzieje się tak nie tylko dlatego, że implikuje to konieczność krytycznego przemyślenia na nowo własnej tożsamości. Przykład Niemiec po 1989 roku pokazuje jak problematyczne staje się włączenie inności do jednej narracji historyczno-artystycznej zwłaszcza wówczas, gdy zachodzi przy tym konieczność przewartościowania pojęcia sztuki wypracowanego w nowoczesności przez kulturę zachodnią.

Dwie historie sztuki w jednym państwie

[5] Już w pierwszych latach po zjednoczeniu dość szybko przyjęto prowizoryczne, lecz dalekosiężne w skutkach kryterium ewaluacji produkcji artystycznej byłej NRD, oparte nie tyle na ocenach estetycznych, co moralnych.[9] Dominował uproszczony, czarno-biały, obraz tej sztuki: dysydenci kontra *Staatskünstler* (artyści państwowi/ partyjni), sztuka oficjalna *versus* nieoficjalna. Wynikać mogło to między innymi z braku odpowiednich narzędzi do rozpoznania znaczenia tej sztuki. Język pojęć i kryteria wartościowania stosowane w zachodniej literaturze historyczno-artystycznej nie dysponowały określeniami na wiele zjawisk, a te, które były dostępne, skłaniały do wygłaszania negatywnych sądów.

[6] Innym powodem takiego stanu rzeczy był znikomy przepływ informacji zza żelaznej kurtyny, co dotyczyło nie tylko NRD. Mechanizm odgradzania działał również w drugim kierunku. W RFN, inaczej niż miało to miejsce w przypadku

swoim studium społeczną perspektywę "oddolną". Podobną metodologię proponuje April A. Eisman. Zob. April A. Eisman, "Whose East German Art is This? The Politics of Reception After 1989", w: *Imaginations. Journal of Cross-Cultural Image Studies*, May 21, 2017, http://imaginations.glendon.yorku.ca/?p=9487 (wejście 2 luty 2019).

[8] Paul Kaiser, "Ressentiment und Konfliktentzug. Die Präsentations- und Sammlungspolitik ostdeutscher Kunst nach dem Ende der DDR als Rahmenhandlung des Bilderstreites", w: *Bilderstreit und Gesellschaftsumbruch. Die Debatten um die Kunst aus der DDR im Prozess der deutschen Wiedervereinigung,* red. Karl-Siegbert Rehberg i Paul Kaiser, Berlin-Kassel 2013, 72-90, tutaj 77.

[9] Frank Eckhart, *Eigenart und Eigensinn. Alternative Kulturszenen in der DDR* (*1980-1990*), Bremen 1993, 65.

muzyki czy literatury, wiedza na temat sztuki wschodnioniemieckiej była szczątkowa. Pierwszymi publikacjami umożliwiającymi zapoznanie się z twórczością artystów z ‘innych Niemiec’ były książki kolońskiej historyczki sztuki Karin Thomas *Die Malerei in der DDR 1949-1979* (Köln, 1980) i wpływowego krytyka sztuki i kuratora z NRD – Lothara Langa[10] *Malerei und Graphik in der DDR* (Leipzig, 1978). Książka Thomas zasługuje na szczególną uwagę. Publikacja ukazała się w 1980 roku, a zatem pisana już ze świadomością znaczących zmian jakie dokonywały się od połowy lat 70. na scenie artystycznej NRD, zaskakuje rzeczowością i próbą obiektywnego ujęcia rozwoju sztuki NRD przy zastosowaniu 'wewnętrznych' kryteriów oceny, takich, jakie obowiązywały wówczas w samych Niemczech Wschodnich. Wieńczy ją konstatacja, że największym wyzwaniem jest w tej chwili wypracowanie nowej definicji realizmu socjalistycznego, takiej, która byłby na tyle pojemna, aby pomieścić nowe zjawiska w sztuce NRD. Jako wzorcowy przykład historyka sztuki, któremu w umiejętny sposób udało się połączyć tradycję ikonologii z marksizmem-leninizmem, Thomas podaje Jana Białostockiego.

[7] Przysłowiową puszkę Pandory otworzyła w grudniu 1990 roku prowokacyjna wypowiedź artysty Georga Baselitza (ur. 1938) dla popularnego magazynu *art. Das Kunstmagazin.*[11] Pochodzący z Łużyc Georg Kern *aka* Baselitz, określający

[10] Biografia Langa w znakomity sposób obrazuje wymykające się jednoznacznej ocenie postawy środowisk twórczych NRD. Lang, od 1946 roku członek SPJN, od 1962 był dyrektorem gabinetu rycin przy Institut für Lehrweiterbildung Ost-Berlin, gdzie w 1967 roku zorganizował jedyną w NRD wystawę outsidera Gerharda Altenbourga. W latach 60. było to ważne miejsce na mapie artystycznej NRD umożliwiające publiczne zaprezentowanie swoich prac wielu twórcom, którzy nie mieliby na to szans w innych instytucjach. W 1968 roku gabinet zamknięto, a Langa – za wydanie edycji grafik innego dysydenta Wielanda Forstera – zwolniono. W latach 70. Lang pracował jako kurator wystaw sztuki NRD na Zachodzie. W 1977 roku został kuratorem głośnego wschodnioniemieckiego pokazu na documentach w Kassel. W 1976 roku poparł zorganizowanie Altenbourgowi wystawy z okazji jego 50. urodzin w Schloss Hinterglauchau. Na jej otwarciu Lang wygłosił pełną peanów przemowę, i nie poniósł żadnych konsekwencji. Dyrektora galerii zaś – Güntera Ullmanna – zwolniono. O szacunku, jakim darzono Altenbourga w RFN nie wspomina Lang w swojej książce ani słowem (artysta wystawiał już w 1959 roku na documentach 2, był nagradzany licznymi odznaczeniami, na przełomie lat 1969/1970 odbyła się retrospektywa mająca swoje stacje w Hannowerze, Baden Baden, Berlinie Zachodnim, Hamburgu i Düsseldorfie). Po latach ujawniono, że Lang od 1967 roku należał do nieoficjalnych współpracowników Stasi. Za: Lindner, *Nähe + Distanz*, 69-70.

[11] Preludium tej prowokacji Baselitza były wydarzenia wokół pokazania artystów z NRD na wspomnianych powyżej documentach 6 w Kassel w 1977 roku. Pośród artystów, mających być wizytówką sztuki NRD, znaleźli się głównie przedstawiciele tzw. Szkoły Lipskiej. Doszło do skandalu, gdy obserwator z NRD zażądał usunięcia z wystawy prac Pencka, niepokornego i pielęgnującego od lat kontakty z przyjaciółmi z Zachodu artysty, który mieszkał jeszcze wówczas w Dreźnie, zanim został wynarodowiony w 1980 roku. W odpowiedzi przesiedleńcy ze Wschodu na Zachód: Gerhard Richter oraz Georg Baselitz zrezygnowali manifestacyjnie z udziału w pokazie. W 1988 roku Baselitz po raz kolejny dał wyraz swojej niechęci wobec artystów z NRD: wystąpił z zachodnioniemieckiej berlińskiej

sam siebie mianem transgranicznika, przeprowadził się z Berlina Wschodniego do Zachodniego, po tym jak w 1957 roku wyrzucony został z Hochschule Berlin-Weißensee za "niedojrzałość społeczno-polityczną".[12] Radykalny głos Baselitza wprowadził do debaty nad sztuką NRD powtarzany przez kolejną dekadę wachlarz stereotypowych pojęć i utrwalił szereg pejoratywnych wyobrażeń na temat tworzących ją artystów: artyści partyjni, państwowi, prowincjonalni.[13] Warto przytoczyć obszerny fragment tej skrajnie bezkompromisowej wypowiedzi:

W NRD nie było artystów, wszyscy wyjechali […]. To nie wyrok, to konstatacja! […] Żadnych artystów, żadnych malarzy. Żaden z nich nie zdołał namalować nigdy obrazu. Pracowali nad odtworzeniami, nad rekonstrukcjami, niczego nie wynaleźli. To jest nudne. To są interpretatorzy, którzy wypełniali wymogi systemu NRD. Artyści ci działali na rzecz propagandy ideologii […]. Nawet nie apologeci, zwyczajne dupki. Nie można zapominać, że Niemcy były podzielone i ci, którzy malowali mieszkali w Niemczech Zachodnich bądź się tam przenieśli.[14]

[8] Dla Baselitza nie istnieją motywacje pozaartystyczne bądź pozaideologiczne, które mogły determinować indywidualne wybory. Ujawniło to jeszcze jedną – silnie zarysowującą się w niemiecko-niemieckim sporze o obrazy – linię podziału, przebiegającą tym razem wewnątrz sceny artystycznej byłej NRD między tymi, którzy zostali, a tymi, którzy wyjechali bądź uciekli. Sven Marquardt (ur. 1962), inny niemiecki artysta, aktywny współtwórca alternatywnej sceny artystycznej Berlina Wschodniego,[15] tak wspomina swój pierwszy kontakt z Berlinem Zachodnim:

Stanąć nagle po drugiej stronie, to ma w sobie coś smętnego. I bardzo absurdalnego. Pomyślałem sobie: Marquardt, wyobraź sobie, że tu zostajesz, ale

---

Akademii Sztuki na wyraz protestu przeciwko zatrudnieniu na niej uciekiniera z NRD, związanego przez długi czas z Wyższą Szkołą Grafiki i Sztuki Książki w Lipsku, Volkera Stelzmanna. Początkiem lutego 1992 roku zaś wystąpił z niej ponownie (wraz z Richterem, Gotthardem Graubnerem i 18 innymi malarzami oraz rzeźbiarzami z RFN) w reakcji na połączenie Akademie der Künste-West z Akademie der Künste-Ost, z czym wiązało się automatyczne przyjęcie do nowopowstałej instytucji wszystkich członków Akademii ze Wschodu. Por. Gisela Schirmer, *DDR und documenta: Kunst in deutsch-deutschen Widerspruch*, Berlin 2005, 82-143, Eckkart Gillen, bez tytułu, w: *Enge und Vielfalt. Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR*, red. Paul Kaiser i Karl-Siegbert Rehberg, Berlin 1999, 589-590, tutaj 589.

[12] Zob. Justyna Balisz-Schmelz, *Przeszłość niepokonana. Sztuka niemiecka po 1945 roku jako przestrzeń i medium pamięci*, Kraków 2018, 161-165.

[13] W tekstach powracają ponadto określenia: *Auftragskunst* (sztuka na zamówienie), *Schreibtischtäter* (sprawcy znad biurka), *Klassenkampfillustratoren* (ilustratorzy walki klasowej), czy wręcz *Unkunst* (niesztuka).

[14] Axel Hecht i Alfred Welti, "Ein Meister, der Talent verschmäht. Werkstattgesprach mit Georg Baselitz", w: *art. Das Kunstmagazin* (12)1990, Heft 6, 54-72, tutaj 69. Wszystkie cytaty, jeśli nie zaznaczono inaczej, w tłumaczeniu własnym autorki.

[15] Zdjęcia Marquardta można było oglądać m.in. na wystawie *Gegenstimmen. Kunst in der DDR 1976-1989*, kuratorzy: Eugen Blume i Christoph Tannert, Martin-Gropis-Bau, Berlin 16. 07.-26. 09. 2016.

za to nigdy już nie będziesz mógł wrócić do swego domu po tamtej stronie. Chcesz tego? [...] Niestety w którymś momencie robi się tego za dużo [...]. Od tego wszystkiego, co widzę i co na mnie spływa, tracę oddech. Bycie wolnym zaciska mi krtań.[16]

[9] Dla Marquardta, ikony wschodnioniemieckiej kontrkultury, środowisko z którego się wywodził i tworząca je tkanka relacji interpersonalnych stanowiły o jego tożsamości. Ucieczka na Zachód pociągałaby za sobą porzucenie tego artystycznego *milieu*, przyjaciół, rodziny, oraz realiów, które go ukształtowały. Nie oznacza to bynajmniej, że się na nie bezkrytycznie godził; wręcz przeciwnie. Wybrał NRD nie tyle z pobudek ideologicznych, co osobistych.

[10] Takiego – zdawałoby się oczywistego – argumentu na próżno jednak szukać będziemy w polemicznej burzy rozpętanej przez wypowiedź Baselitza.[17] Pojawiające się argumenty można natomiast po zsumowaniu sprowadzić do pytań o niemiecką tożsamość oraz o zachodnioeuropejską ideę sztuki i jej społecznej funkcji.[18] Wykształcone na Zachodzie pojęcie sztuki, opierające się na filarach wolności i autonomii[19], wykluczało z jej obszaru większość dzieł powstałych w byłej NRD.[20] Kurator Jan Hoet (1936-2014), na pytanie dlaczego nie zaprosił do

[16] Sven Marquardt, *Noc jest życiem. Autobiografia*, tłum. Katarzyna Bieńkowska-Szreniawska, Kraków 2016, 148-149.

[17] Artystę poparł ówczesny dyrektor Muzeum Ludwiga w Kolonii – Siegfried Gohr, pełną goryczy i rozczarowania odpowiedź wystosował natomiast patron tegoż muzeum, znany kolekcjoner sztuki NRD (w tym dzieł Baselitza), przedsiębiorca z Aachen – Peter Ludwig (1925-1996). Gohr (ur. 1949) konsekwentnie nie godził się na publiczne pokazanie dzieł wschodnioniemieckich artystów z kolekcji Ludwiga. Ludwig wraz z małżonką byli w 1983 roku inicjatorami zachodnioniemieckiej placówki Ludwig Institut für Kunst der DDR Oberhausen, prężnie działającej do 1998 roku, ważnego miejsca wystaw oraz konferencji problematyzujących sztukę NRD. W 2009 roku nowa dyrektorka Ludwig Galerie Schloss Oberhausen wyselekcjonowała 129 obrazów, 33 rzeźby i 500 grafik z kolekcji Ludwigów, po czym podarowała je jako depozyt wieczysty Muzeum Sztuki w Lipsku oraz Muzeum Niemieckiemu w Norymberdze. Program galerii uległ tym samym przeprofilowaniu sprzeniewierzając się intencji i woli inicjatorów jej powstania. Por. *Bilderstreit und Gesellschaftsumbruch*, red. Rehberg i Kaiser, 494-503.

[18] Por. Martin Damus, *Malerei der DDR. Funktionen der bildenden Kunst im Realen Sozialismus*, Reinbek bei Hamburg 1991 oraz Martin Damus, *Kunst in der* BRD *1945-1990: Funktionen der Kunst in einer demokratisch verfassten Gesellschaft*, Reinbek bei Hamburg 1995.

[19] Typowym przykładem takiego myślenia jest wypowiedź dyrektora Ludwig Museum w Kolonii w latach 1985-1991 Siegfrieda Gohra: "Sztuka awangardowa rodzi się z konfrontacji między artystami, którzy z racji swojej wolności są niewygodni dla społeczeństwa i prowokują do namysłu. Dzieła artystów awangardowych zawierają w sobie polemiczną energię i polemiki generują". Siegfried Gohr, "Ostkunst bleibt ein schwieriges Kapitel", w: *Kölner Stadtanzeiger*, 14.07.1990, brak strony.

[20] Jak zauważa przywołany przez Waltera Grasskampa historyk sztuki Georg Bussmann, obrona zachodniego modelu sztuki wraz z jej retoryką wolności i autonomii sztuki, służyła pośrednio legitymizowaniu zachodniego modelu gospodarki, który potrzebuje sztuki do "neutralizowania" i tuszowania swoich negatywnych skutków. Walter Grasskamp, "Die

udziału w documenta 9 (1992) ani jednego wschodnioniemieckiego artysty, otwarcie odpowiedział, że w opresyjnym systemie politycznym sztuka nie ma racji bytu, gdyż warunkiem *sine qua non* jej zaistnienia jest wolność.[21] Hermann Pfütze na łamach cenionego w kręgach naukowych czasopisma *Kunstforum International* w reakcji na wystawę kuratora Eckharta Gillena *Deutschlandbilder* (przełom 1997/1998), na której pokazano między innymi przedstawicieli Szkoły Lipskiej,[22] pisał w niewybrednych słowach o ich twórczości jako "ambasadorce wrogiej sztuce woli".[23] Podjętą w 1998 roku decyzję o włączeniu pracy Bernharda Heisiga do galerii sztuki znajdującej się w budynku Reichstagu, pochodzący z Lipska kurator Christoph Tannert (ur. 1955) wraz z sygnatariuszami zredagowanego przez niego listu otwartego, określił mianem "historyczno-artystycznej pomyłki" [*ein kunsthistorische Irrtum*].[24]

[11] Bernhard Heisig (1925-2011), nestor wzmiankowanej powyżej Szkoły Lipskiej, dzięki swojej niezłomności, charyzmie i nonkonformizmowi, wywarł niebagatelny wpływ na całe pokolenie tzw. twórców autonomicznych w NRD,[25] wspierając ich eksperymenty z nowymi mediami. Jako rektor i wykładowca

---

unästhetische Demokratie", w: *Die Zeit* 28. 09. 1990, https://www.zeit.de/1990/40/die-unaesthetische-demokratie/komplettansicht (wejście 07.01.2020).

[21] "Das Mysterium weiß man nie. Gespräch zwischen Jan Hoet, Petra Kipphoff und Hans Joachim Müller", w: *Die Zeit*, 17.1.1992, https://www.zeit.de/1992/04/das-mysterium-weiss-man-nie (wejście 07.01.2020).

[22] *Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land*, katalog wystawy w Martin-Gropius-Bau, Berlin, red. Eckhart Gillen, Köln 1997. Termin Szkoła Lipska rozpowszechnił początkiem lat 70. berliński krytyk Lothar Lang. Określa on środowisko artystów związanych z lipską Wyższą Szkołą Grafiki i Sztuki Książki, należeli do niego m.in.: Bernard Heisig, Werner Tübke, Walter Libuda, Arno Rink i Wolfgnag Mattheuer. Początki Szkoły sięgają lat 60., kiedy na profesora i rektora Szkoły powołany został Bernhard Heisig. W literaturze przedmiotu wyróżnia się "pierwszą" (lata 60. i 70.) oraz "drugą" Szkołę Lipską (po 1989), do której zalicza się m.in. Neo Raucha, Tima Eitela i Michaela Triegela. Por. "Die Leipziger Schule", w: Lang, *Malerei und Graphik in der DDR*, 120-136 oraz Karl-Siegbert Rehberg, "Mitarbeit an einem Weltbild: die Leipziger Schule", w: *Kunst in der DDR. Eine Retrospektive der Nationalgalerie*, red. Roland März, Eugen Blume, kat. wyst., Berlin 2003, 45-59.

[23] Hermann Pfütze, "Kunst aus einem geteilten Land", w: *Kunstforum International*, Bd. 139, Dezember 1997- März 1998, 320-321 . Zdaniem krytyka sama broni się jedynie sztuka Gerharda Altenbourga i Rogera Loewiga (obaj artyści funkcjonowali na marginesach sceny artystycznej NRD).

[24] Christoph Tannert et al., *Offener Brief gegen die Einbeziehung von Bernhard Heisig bei der kunstlerischen Ausgestaltung des Berliner Reichstages, 31. Januar 1998*. Za: Rehberg i Kaiser, *Bilderstreit und Gesellschaftsumbruch*, 425. Por. *Kunst im Reichstagsgebäude. Im Auftrag des Deutschen Bundestages*, red. Götz Adriani, Andreas Kaernbach i Karin Stempel, Köln 2001. Heisig namalował do Reichstagu obraz *Zeit und Leben*. Umieszczono go w kawiarni, w 2011 roku przeniesiony został do bardziej 'prestiżowego' miejsca – biblioteki.

[25] Gabriele Muschter, Rüdiger Thomas, *Jenseits der Staatskultur:* Traditionen autonomer Kunst in der DDR, München, 1992.

Wyższej Szkoły Grafiki i Sztuki Książki w Lipsku, ustawicznie popadał w konflikty z władzą próbując przeforsowywać własną wizję nie tylko sztuki, lecz także historii. Jako jeden z pierwszych artystów niemieckich przepracowywał od początku lat 60. w bezlitosny i autokrytyczny sposób osobistą traumę związaną z udziałem w obronie Festung Breslau.[26] Na kontrowersyjnym przemówieniu podczas posiedzenia V Kongresu Związku Niemieckich Artystów (VBKD) w marcu 1964 roku (które kosztowało go utratę stanowiska rektora), ku przerażeniu zgromadzonych członków partii, nawoływał środowiska twórcze NRD do "samoodpowiedzialności" [*Selbstverantwortung des Künstlers*].[27]

[12] Jak zauważa Hans Belting (ur. 1935), Heisig jako jedyny artysta zaproszony do współreprezentowania Niemiec w Reichstagu, w pełni odpowiedział na oczekiwania inicjatorów galerii,[28] malując złożoną panoramę opowiadającą o niemieckiej tożsamości i historii.[29] Niemniej zdaniem Tannerta, jego bliskie relacje z władzą (praca na państwowej uczelni), której "instrumentem"[30] był styl malowania Heisiga (formalizm warsztatowy, krytyczny realizm, analizy historiozoficzne), dyskredytowały go jako reprezentanta zjednoczonej Republiki Berlińskiej.

[13] W 1993 roku dyrektor Neue Nationalgalerie w Berlinie – Dieter Honisch – podjął się ryzykownego przedsięwzięcia skonfrontowania ze sobą prac wyselekcjonowanych ze zbiorów narodowych galerii sztuki RFN i byłej NRD w celu pokazania ich obok siebie w zaprojektowanej przez Miesa van der Rohe świątyni modernizmu.[31] Sugerowano wówczas, aby prezentację sztuki z byłej NRD ograniczyć do artystów-dysydentów, takich jak Hermann Glöckner – przedstawiciel abstrakcji i NRD-owski spadkobierca konstruktywizmu.[32]

[14] Logika nakazująca krytykom i historykom sztuki utożsamianie sztuki z wolnością i autonomią posunięta została *ad absurdum* podczas wystawy *60 Jahre 60 Werke* w berlińskim Martin-Gropius-Bau, zorganizowanej z okazji 60-lecia ustanowienia konstytucji RFN.[33] Poszczególne lata od 1949 do 2009 zilustrowane

[26] Bernhard Heisig, *Die* Wut der Bilder, red. Eckhart Gillen, kat. wyst., Köln 2005.

[27] Eckhart Gillen, *Feindliche Brüder? Der Kalte Krieg und die deutsche Kunst 1945-1990*, Berlin 2009, 327.

[28] W 1999 roku niemiecki Bundestag zakupił prace 29 artystów, m.in. Gerharda Richtera, Günthera Ueckera, Markusa Lüpertza, Georga Baselitza, Sigmara Polkego, Hanne Darboven i Katharini Sieverding. Por. Rita Süssmuth, „Kunst im Reichstag”, w: *Kunst im Reichstagsgebäude*, 12-15 tutaj 12.

[29] Hans Belting, *Identität im Zweifel. Ansichten der deutschen Kunst*, Köln 1999, 12-13.

[30] Tannert, *Offener Brief*, 425.

[31] Wydarzenie przekształciło się w serię pokazów pod tytułem *Dialoge* [dialogi].

[32] Andreas Hüneke, "Reissverschlussallergie. Darf Kunst aus der DDR in der Berliner Nationalgalerie ausgestellt werden? Eine Antwort", w: *FAZ*, 20.05.1994.Przedruk w: *Bilderstreit und Gesellschaftsumbruch*, red. Rehberg i Kaiser, 386.

[33] *60 Jahre 60 Werke. Kunst aus der Bundesrepublik Deutschland von 1949 bis 2009*, Martin-Gropius-Bau, Berlin, 1. 05.-14. 06. 2009, kuratorzy m.in.: Götz Adriani, Robert Fleck, Siegfried Gohr, Susanne Kleine; katalog o tym samym tytule opublikowano pod

zostały każdorazowo jednym dziełem sztuki, ustanawiając tym samym ścisły kanon sztuki niemieckiej powstałej w tym przedziale czasu. Nie pokazano żadnego artysty z byłej NRD.[34] Twórcy prezentacji postawili niepodlegającą dyskusji tezę, że sztuka narodzić może się jedynie dzięki stojącemu na straży wolności sztuki art. 5 ust. 3 konstytucji.[35]

[15] Przykłady i głosy, będące w większości iteracjami powyżej przywołanych, można byłoby mnożyć. Na koniec warto jedynie wspomnieć, że owo stygmatyzujące postrzeganie, niemieszczącej się w zachodnich standardach estetycznych i wyobrażeniach o funkcji sztuki, obecne jest także w świadomości historyków sztuki spoza granic Niemiec. Świadczy o tym wypowiedź polskiego historyka sztuki, Piotra Piotrowskiego (1952-2015), jednego z najbardziej cenionych badaczy sztuki powojennej w Europie Środkowo-Wschodniej. Piotrowski również nie uchronił się przed bazującym (prawdopodobnie) na powierzchownej wiedzy osądem, pisząc jeszcze w 2005 roku:

Penck został wyeliminowany z organizowanej przez znanego kolekcjonera Petera Ludwiga w Aachen w 1979 roku wystawy sztuki współczesnej NRD wskutek nacisków ówczesnego przewodniczącego VBK Willy'ego Sittego. Wcześniej jego prace pokazywane w Kassel w ramach documenta 6 w 1977 roku, zostały całkowicie pominięte przez jednego z czołowych i bardzo wypływowych krytyków sztuki Republiki Federalnej, Eduarda Beaucampa, który w swoich recenzjach koncentrował uwagę na malarzach oficjalnych i jeszcze po zburzeniu muru podtrzymywał opinię o "wywrotowych" niemal wartościach sztuki tego rodzaju artystów-funkcjonariuszy państwowych.[36]

---

redakcją Waltera Smerlinga, Köln 2009.

[34] Por. wypowiedź historyka sztuki Matthiasa Flügge dla Deutschlandfunk Kultur, https://www.deutschlandfunkkultur.de/kunsthistoriker-haelt-ausstellung-60-jahre-60-werke-fuer.954.de.html?dram:article_id=144260, 14 maja 2009 (wejście 15 czerwca 2019); przedruk w: *Bilderstreit und Gesellschaftsumbruch*, red. Rehberg and Kaiser, 508-509.

[35] Walter Smerling, "Das Gestern kann uns nur ermutigen", w: *60 Jahre 60 Werke*, red. Smerling, 14-15; Por. *Bilderstreit und Gesellschaftsumbruch*, red. Rehberg i Kaiser, 504-511.

[36] Piotr Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jałty*. *Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945-1989*, Poznań 2005, 159. Stanowisko Piotrowskiego dziwi tym bardziej, że w wydanym *post mortem* tekście *Czy realizm socjalistyczny był globalny?* przyznaje on, że „nie wszystko, co powstało w Związku Radzieckim oraz Europie Wschodniej, co niejako zwyczajowo traktowane jest jako twórczość realizmu socjalistycznego, takową było. Innymi słowy, nie stawiam znaku równości między (oficjalną) sztuką sowiecką a socrealizmem". Jako przykład takiego "nieoczywistego socrealizmu" Piotrowski podaje twórczość Aleksandra Dejneki. Piotr Piotrowski, "Czy realizm socjalistyczny był globalny?", w: Piotr Piotrowski, *Globalne ujęcie sztuki Europy Wschodniej*, Poznań 2018, 87-106, tutaj 87-88.

[16] Pomijając fakt, że prace Pencka (1939-2017)[37] ostatecznie na documentach w 1977 roku nie zostały pokazane[38] przywołany przez Piotrowskiego historyk sztuki Eduard Beaucamp (ur. 1937),[39] od lat 70. próbuje walczyć z uproszczonym obrazem korzystającego z przywilejów państwowych, bezmyślnie realizującego zlecenia publiczne artysty-funkcjonariusza. Beaucamp niezwykle cenił twórczość Pencka,[40] ale poświęcił jej mniej uwagi, albowiem jego nadrzędnym celem było dowartościowanie i *zrozumienie* sztuki artystów takich jak Wolfgang Mattheuer, Werner Tübke czy Bernhard Heisig, reprezentujących nieoczywistą postawę nonkonformizmu pomimo współpracy z władzą.[41] Beaucampowi zależało przy tym na demitologizacji zachodniego modelu awangardy i związanego z nim pojęcia autonomii sztuki. Jego ambicją było ponadto dowiedzenie, że spory i podziały stanowią o istocie niemieckiej sztuki co najmniej od czasów reformacji[42] i bez nich jej obraz byłby niepełny.

[17] Bardzo podobnie do Beaucampa argumentuje również Hans Belting. Badacz przywołuje kolejne przykłady ideowych i politycznych konfliktów kształtujących od XVI wieku niemiecką sztukę, aby ostrzec przed tendencją do ich ignorowania:

Nie spoglądamy chętnie na podwójne oblicze niemieckiej sztuki, gdyż nic tak boleśnie nie reprezentuje naszej podzielonej, powojennej historii jak niedające się ze sobą porównać podwójne dziedzictwo, które z taką łatwością redukujemy do konfliktu między sztuką wolnego rynku a zniewoloną sztuką państwową […]. Sztuka (niemiecka) miała ogromne znaczenie w symbolicznej produkcji

[37] O niejednoznaczności postaw i biografii artystów z NRD niech poświadczy wypowiedź Pencka: "Zachód to było dla nas zło albo źli […]. W całym swoim zadufaniu uważaliśmy się za silniejszych, bardziej konsekwentnych, kroczących właściwą drogą sztuki, w przeciwieństwie do tych na Zachodzie, pod dekadenckimi wpływami. W rzeczywistości byliśmy odcięci, nawet jeśli dochodziło do buntów i przełamań". Otmar Rychlik, "Interview mit A.R. Penck", w: *A.R.Penck. Grafik*, kat. wyst., Wien 1987, 12. Cytujący również tę wypowiedź Pencka Eckhart Gillen czyni ciekawe spostrzeżenie: "Ten rodzaj samooceny wiele mówi o tradycji wynikającej z jego protestancko-pietystycznego pochodzenia, która to tradycja żywa była zwłaszcza w opozycyjnych środowiskach NRD. ‘To tęsknota za byciem twardym i silnym, co zdawało się umożliwiać spełnione życie w służbie ideologii’". Gillen, *Feindliche Brüder?*, 194.

[38] Por. przypis 11.

[39] Beaucamp od 1968 pracował jako felietonista dla *Frankfurter Allgemeine Zeitung* i regularnie odwiedzał wystawy i artystów NRD. Od 1968 pisał na łamach FAZ zwłaszcza o przedstawicielach Szkoły Lipskiej.

[40] W 1990 Beaucamp roku pisał afirmatywnie o Pencku jako o "prawdziwym dysydencie", którego sztuka czerpie "siłę z niezgody". Eduard Beaucamp, "Dissidenten, Hofkünstler, Malerfürsten. Über die schwierige Wiedervereinigung deutscher Kunst", w: Eduard Beaucamp, *Im Spiegel der Geschichte. Die Leipziger Schule*, Göttingen 2017, 169-176, tutaj 174.

[41] Por. April A. Eisman, *Bernhard Heisig and the Fight for Modern Art in East Germany*, New York 2018, 3.

[42] Eduard Beaucamp, "Zwischen Utopie und Höllenfahrt. Die Ambivalenz des modernen Avantgardismus", w: Beaucamp, *Im Spiegel der Geschichte*, 194-211.

tożsamości tak długo, jak długo definiowała się przez sprzeczności. Dla wielu to niewygodny temat, gdyż po upadku NRD najchętniej wymazaliby ten fragment z narodowej biografii.[43]

[18] Pod wpływem coraz liczniejszych głosów upominających się o dostrzeżenie specyfiki sztuki z byłych Niemiec Wschodnich od końca lat 90. coraz głośniej zacznie wybrzmiewać spór o 'niemieckość' niemieckiej sztuki. Włączenie do powojennej narracji historyczno-artystycznej dzieł artystów o odmiennym światopoglądzie i postawie ideowej, odwołujących się do innych, niemodnych wówczas w Niemczech Zachodnich tradycji (Max Beckmann, Lovis Corinth, Oskar Kokoschka), zrodziło potrzebę przemyślenia na nowo niemieckiego dziedzictwa kulturowego stwarzającego materię wspólnej, pozjednoczeniowej tożsamości.[44]

Między kanonem a śmietniskiem historii

[19] Posiłkując się definicją kanonu Aleidy Assmann, kanon (inaczej uświęcenie) to aktywna pamięć funkcjonalna, która – w przeciwieństwie do magazynu, gromadzącego pozostałości kultury, dla których brak już adresatów – przechowuje przeszłość jako teraźniejszość. Kanon umożliwia tym samym permanentne uaktualnianie się pewnych treści i związanych z nimi wartości, służących stabilizacji zbiorowej tożsamości.[45] Nie powinno zatem dziwić, że procesom poprzedzającym kanonizację (selekcja – uznanie wartości – trwanie) towarzyszą nierzadko konflikty.

[20] Ilustratywnym przykładem takiej radykalnej selekcji (podziału na aktywny kanon i martwe archiwum) unaoczniającym jednocześnie same mechanizmy wyłączania z kanonu, może być strategia kuratorska prezentowania prac niczym w muzealnym magazynie.[46] Jej skrajnym (a zarazem skandalicznym) wyrazem była prezentacja Offiziell/Inoffiziell – Die Kunst der DDR w Weimarze, będąca trzecią z cyklu wystaw pod wspólnym tytułem Aufstieg und Fall der Moderne, zorganizowanych z okazji przejęcia przez Weimar roli Europejskiej Stolicy Kultury w 1999 roku. Podczas gdy pierwsza z nich miała miejsce w weimarskim Schloßmuseum, dwie pozostałe odbyły się w Mehrzweckhalle, ponazistowskiej Halle des Volkes, która w czasach NRD otrzymała nową fasadę i służyła jako hala fabryczna. Na dolnym piętrze tego naznaczonego obecnością dwóch dyktatur budynku pokazano 120 obrazów ze zbiorów Hitlera, zakupionych przez niego między 1937 a 1944 rokiem na Wielkich Wystawach Sztuki Niemieckiej ("Die

[43] Belting, *Identität im Zweifel*, 23 i 62.

[44] Por. Werner Hofmann, *Wie deutsch ist die deutsche Kunst? Eine Streitschrift*, Leipzig 1999 oraz Volker Gebhardt, *Das deutsche in der deutschen Kunst*, Köln 2004.

[45] Sztuka (dzieła sztuki), obok religii i historii należy zdaniem Assmann do kluczowych dziedzin aktywnej pamięci kulturowej. Aleida Assmann, "Kanon i archiwum", tłum. Aleksandra Konarzewska, w: Aleida Assmann, *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. Magdalena Saryusz-Wolska,Warszawa 2013, 74-88, tutaj 78-79.

[46] Karl Siegbert-Rehberg, "Deklassierung der Künste als stellvertretender Gesellschaftsdiskurs. Zu Geschichte und Funktion des deutsch-deutschen Bilderstreites", w: Rehberg i Kaiser, *Bilderstreit und Gesellschaftsumbruch*, 23-62, tutaj 35.

Kunst dem Volke – erworben: Adolf Hitler").[47] Na górnym piętrze kurator Aachim Preiß (ur. 1956) pokazał zaś sztukę z byłej NRD (il. 1 oraz 2).

1 „Aufstieg und Fall der Moderne, część III: Inoffiziell/Offiziell - Die Kunst der DDR", Kunstsammlungen Weimar, Mehrzweckhalle, 9 maja 1999 – 26 września 1999, widok rotundy (© Klassik Stiftung Weimar, fot. Roland Dreßler)

Obrazy 'zaprezentowano' w niedoświetlonym pomieszczeniu w kształcie rotundy,[48] na tle szarej, niechlujnej tkaniny, stłoczone w kilku rzędach jeden obok drugiego, bez żadnego klucza chronologicznego czy stylistycznego, myśli przewodniej bądź tekstu wyjaśniającego. W ten sposób podkreślono bezwartościowość poszczególnych prac, będących niczym więcej niż odindywidualizowanymi produktami masowej produkcji na potrzeby partyjnej propagandy. Prace pochodzące ze wschodnioberlińskiego Pałacu Republiki oparto wręcz o ścianę, co potęgowało wrażenie poruszania się po śmietnisku historii. Scenografię dopełniały ustawione byle jak i byle gdzie plastikowe krzesła ogrodowe.

[47] Pokazanie prac z prywatnych zbiorów Hitlera w ramach jednego z najważniejszych wydarzeń kulturalnych w Niemczech było niewątpliwie odważną decyzją ze strony kuratora. Wcześniej można było oglądać te prace jedynie na niewielkich wystawach, jak np. *Kunst im 3 Reich. Dokumente der Unterwerfung* we Frankfurter Kunstverein w 1974 roku bądź w 1991 na wystawie *Rollenbilder im Nationalsozialismus. Umgang mit dem Erbe* na Uniwersytetcie w Bonn.

[48] Była to aluzja do dawnego miejsca upamiętnienia wojny chłopskiej w Bad Frankenhausen (obecnego Panorama Museum), gdzie znajduje się monumentalny obraz panoramiczny *Bauernkriegspanorama* autorstwa Wernera Tübkego powstały w latach 1977- 1987.

2 „Aufstieg und Fall der Moderne, część III: Offiziell/Inoffiziell - Die Kunst der DDR", Kunstsammlungen Weimar, Mehrzweckhalle, 9 maja 1999 – 26 września 1999, widok rotundy (© Klassik Stiftung Weimar, fot. Roland Dreßler)

[21] Zbulwersowani artyści samowolnie usunęli obrazy z wystawy, sprawa trafiła do sądu, ostatecznie pokaz zamknięto przed planowanym terminem.[49] Jak ujął to Neo Rauch (ur. 1960) – pochodzący z Lipska uczeń Bernharda Heisiga i Arno Rinka:

Nie mam nic przeciwko krytycznemu spojrzeniu. Jednakże stłoczenie prac bez zachowania między nimi odstępów, na tle papieru pakowego zakrawa na egzekucję masową, która nie daje delikwentom żadnych szans.[50]

Wymowa tego deprecjonującego gestu jest tym bardziej czytelna w konfrontacji z prezentacją klasyków sztuki modernistycznej, która miała miejsce w weimarskim pałacu miejskim, podkreślającym ich doniosłe znaczenie dla historii sztuki. Kontrowersyjne zestawienie ze sobą produkcji artystycznej dwóch systemów totalitarnych opierało się najprawdopodobniej na przeświadczeniu kuratora o wspólnej wszystkim tworzącym w ich ramach artystom postawie antymodernistycznej.

[22] Suplementem do głównej części wystawy była wąska przestrzeń-klin, przylegająca do rotundy, w której umieszczono – jak wyjaśnia kurator – prace "opozycyjnych artystów […] nie mające żadnego związku z politycznymi, społecznymi czy kulturalnymi realiami NRD, jawiące się natomiast jako część międzynarodowego, transatlantyckiego rozwoju sztuki".[51] O tym, jak chybione bywają takie typologie, świadczy przykład Petera Grafa (ur. 1937), którego prace

[49] Por. Hanns Wershoven, "Chronik", oraz "Juristischer Briefwechsel", w: *Der Weimarer Bilderstreit. Szenen einer Ausstellung. Eine Dokumentation*, red. Ulrike Bestgen, Susanne Meyer, Weimar 2000, 27-35 oraz 256-286.

[50] Neo Rauch, "Ich entziehe mich dem Lob", w: *Der Spiegel*, 24. 05. 1999, 192.

[51] Achim Preiß, "Die Debatte um die Weimarer Ausstellung *Aufstieg und Fall der Moderne*", w:, *Der Weimarer Bilderstreit*, 9-26, tutaj 25. Początkowo ta część wystawy miała być monograficznym pokazem prac na papierze Gerharda Altenbourga.

znalazły się w rotundzie. Graf – podobnie jak Baselitz – wyrzucony po roku studiów z Kunsthochschule Berlin-Weißensee, pracował w kręgu drezdeńskich artystów niezależnych i stał się jednym z głównych protagonistów portretującego to środowisko eksperymentalnego filmu dokumentalnego *Drei von vielen* Jürgena Böttchera (znanego także jako Strawalde) z 1961 roku.[52] Jedynym wytłumaczeniem faktu, że prace Grafa umieszczono na ‘śmietnisku’ w rotundzie jest ich figuratywność, która nie pasowała do modernistycznego paradygmatu utożsamianego przez Preißa z "wolnością sztuki".[53] W książce *Abschied von der Kunst des 20. Jahrhunderts* dowodzi on, że podczas gdy modernizm był wyrazem nieskrępowanego niczym indywidualizmu twórcy, sztuka NRD jest przykładem "ostatniego konserwatywnego kierunku w niemieckiej sztuce".[54] Autor przeciwstawia sobie dwa zbiory kategorialne: sztuki oficjalnej, powstałej na zamówienie i figuratywnej, czyli antymodernistycznej oraz nieoficjalnej, tworzonej na potrzeby prywatne, nieprzedstawiającej, modernistycznej. Te absolutne kryteria służą mu następnie za matrycę do oceniania jakości i funkcji poszczególnych prac.[55] Malarstwo przedstawiające Grafa nijak nie pasowało do jego wyobrażeń o sztuce nieoficjalnej. Ta bowiem – zgodnie z binarnym podziałem Preißa – tylko wówczas była (mogła być) nonkonformistyczna, gdy posiłkowała się stylistyką biegunowo różną od realizmu socjalistycznego.

Nowa interpretacja na nowe stulecie

[23] W latach dwutysięcznych zaobserwować można zjawisko narastającego zainteresowania niemieckich instytucji wystawienniczych sztuką z byłej NRD. W 2003 roku w Neue Nationalgalerie odbyła się pierwsza pozjednoczeniowa wystawa mająca charakter retrospektywy, zatytułowana *Kunst in der DDR* (il. 3 oraz 4). Retrospektywa zakończyła się frekwencyjnym sukcesem (210 000 zwiedzających w ciągu trzech miesięcy), a także miała znakomite recenzje, zaś niemiecka sekcja Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki AICA uhonorowała ją mianem wystawy roku.[56] Realizację tego dużego przedsięwzięcia

[52] Film przedstawia sylwetki trzech drezdeńskich artystów o imieniu Peter: Hermanna, Grafa oraz Makoliesa podczas przygotowań do wspólnej wystawy w domu Ralfa Winklera (znanego jako a.r. penck). Wszyscy trzej spotkali się na lekcjach rysunku Jürgena Böttchera w drezdeńskiej Volkshochschule, wykonują na co dzień zawody nieartystyczne i nie mają wyższego wykształcenia artystycznego. Stąd określają się tytułowym mianem "trzech z wielu" (robotników). Ze względu na zakaz rozpowszechniania, pierwsza publiczna projekcja filmu odbyła się dopiero w 1988 roku. Por. *Erste Phalanx Nedserd. Jürgen Böttcher/Strawalde, Winfried Dierske, Peter Graf, Peter Herrmann, Peter Makolies, Ralf Winkler/A.R. Penck: ein Freundeskreis in Dresden 1953–1965*, red. Lucius Griesebach, Nürnberg 1991, 82-85.

[53] Kristina Bauer-Volke, "*Aufstieg und Fall* – Der Eklat in Weimar. DDR-Kunst im Nachwende-Deutschland (*Aufstieg und Fall der Moderne*, Teil 3)", w: *Kritische Berichte* 27(1999), nr 3, 81–84.

[54] Achim Preiß, *Abschied von der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Weimar 1999, 9.

[55] Bauer-Volke, "*Aufstieg und Fall*", 83.

[56] *Bilderstreit und Gesellschaftsumbruch*, red. Rehberg i Kaiser, 484.

powierzono dwóm kuratorom z byłej NRD: Rolandowi Märzowi i Eugenowi Blume. To ważna decyzja personalna, albowiem po zjednoczeniu znakomita większość tekstów dotyczących sztuki z Niemiec Wschodnich wychodziła spod pióra zachodnioniemieckich historyków i krytyków sztuki.[57]

3 "Kunst in der DDR. Eine Retrospektive der Nationalgalerie", Neue Nationalgalerie, Berlin, 25 lipca 2003 - 26 października 2003, widok wystawy (© Neue Nationalgalerie, SMB, fot. Roman März).

[24] März i Blume wykorzystali przestrzeń Neue Nationalgalerie do zaprezentowania znacznie szerszego spektrum sztuki wschodnioniemieckiej wraz z kontekstami umożliwiającymi jej głębsze odczytanie. W tytule zasygnalizowali również istotne , zastrzeżenie: nie chodzi tu o sztukę NRD, lecz sztukę powstałą *w* NRD. Ten zmieniający diametralnie spojrzenie na twórczość zaprezentowanych artystów zabieg semantyczny odczytywać można jako krytykę niesławnej weimarskiej wystawy sprzed czterech lat ("Offiziell/Inoffiziell – Die Kunst der DDR").[58] Kuratorzy słusznie położyli wyraźny akcent na istotny wyróżnik pejzażu artystycznego NRD: lokalny charakter rozwoju sztuki, odmienną specyfikę poszczególnych, nierzadko konkurujących ze sobą ośrodków ["Bezirke"]. W zunifikowanym i operującym międzynarodowymi (a od lat 90. XX wieku globalnymi) kategoriami świecie zachodnioniemieckiej sztuki taki regionalizm był czymś zupełnie niezrozumiałym.

[57] Eisman, *Bernhard Heisig*, 173-175.

[58] Eugen Blume, Roland März, "Re-Vision Kunst. Denkmäler und Sinnzeichen", w: *Kunst in der DDR*, red. März i Blume, 17-31.

4 "Kunst in der DDR. Eine Retrospektive der Nationalgalerie", Neue Nationalgalerie, Berlin, 25 lipca 2003 - 26 października 2003, widok wystawy (© Neue Nationalgalerie, SMB, fot. Roman März).

[25] Uporządkowanie wystawy wedle klucza regionalnego było bez wątpienia znakomitym pomysłem, zastanawia jednak ilość przestrzeni wystawienniczej jaką wygospodarowano dla poszczególnych ośrodków. Podczas gdy artyści z Berlina Wschodniego zaprezentowani zostali w trzech salach wystawowych, a drezdeńscy w dwóch, obrazy Szkoły Lipskiej zajęły wyłącznie jeden słabo doświetlony pokój. Taka sama przestrzeń przypadła interesującemu, lecz powstającemu na obrzeżach głównego nurtu sztuki NRD konstruktywizmowi. Poprzez zafałszowanie proporcji pomniejszono znaczenie Szkoły Lipskiej, a nieobeznany ze sztuką NRD widz mógł odnieść wrażenie, że była ona zjawiskiem równie istotnym jak czerpiący z tradycji awangardy konstruktywizm, obrazy "berlińskiej melancholii"[59] zaś cieszyły się większym uznaniem od upolitycznionych, silnie uwikłanych w ideologię "obrazów gniewu" z Lipska.[60]

[26] Byłoby to zresztą zgodne z intencjami twórców wystawy albowiem – jak zaznacza w katalogu ówczesny dyrektor Neue Nationalgalerie Peter-Klaus Schuster – zależało im na wyeksponowaniu sztuki, która powstała "pomimo wszelkich kulturowych i politycznych ograniczeń oraz represji".[61] Takie zdefiniowanie ram każe zastanowić się jednak nad tym, czy rzeczywiście uzasadnione było określanie wystawy mianem retrospektywy. Co więcej, Schuster nazywa historię wschodnioniemieckiej sztuki "zamkniętym rozdziałem".[62] Jak zauważył w recenzji opublikowanej na łamach *Die Zeit* Hanno Rauterberg:

[59] Thomas W. Belschner, "Berlin – Schwarze Melancholie", w: *Kunst in der DDR*, red. März i Blume, 180-181.

[60] Heisig, *Die Wut der Bilder*. Por. Eisman, *Bernhard Heisig*, 179.

[61] Peter-Klaus Schuster, "Kunst in der DDR. Eine Retrospektive der Nationalgalerie. Zur Vorgeschichte und Absicht der Ausstellung", w: *Kunst in der DDR*, red. März i Blume, 9-13: 9.

[62] Schuster, "Kunst in der DDR”, 9.

Można niemalże odnieść wrażenie, że ktoś chciał włączyć do kanonu ten fragment historii sztuki, aby nareszcie definitywnie zamknąć go na klucz [...] To dlatego wystawa urywa się nagle w 1989 roku tak, jakby wraz z końcem państwa zginęli także wszyscy tworzący w nim artyści.[63]

[27] Z takich założeń wyłaniają się dwa budzące wątpliwości wnioski. Pierwszy z nich to obraz NRD jako państwa, które – wraz z mieszkającymi w nim artystami i artystkami – skazane było na porażkę,[64] co *nolens volens* unieważnia lata pracy wielu żyjących w nim ludzi, w tym także twórców. Wystarczy odwołać się w tym miejscu do słów Waltera Benjamina mówiących o tym, że "nie ma epok upadku".[65] Nawet okresy największych katastrof, stawiające opór opisowi przy pomocy znanych nam form dyskursywnych, symbolicznych czy systemów normatywnych, miały znaczący wpływ na historię.

[28] Drugi nasuwający się wniosek mówi o tym, że każda forma działalności artystycznej w Niemczech Wschodnich wiązała się z represjami i heroiczną walką o autonomię. Takiemu uproszczonemu obrazowi sztuki zaprzecza choćby biografia wspomnianego już w tekście Bernharda Heisiga. Jak na podstawie wieloletnich badań dowodzi April A. Eisman, Heisig nie był ofiarą systemu, lecz jego świadomym uczestnikiem, czynnie zaangażowanym w projekt socjalistycznych Niemiec, w których aktywnie renegocjował relacje władzy walcząc o własną koncepcję sztuki.[66] W przeciwieństwie do wystaw Heisiga sprzed zjednoczenia, retrospektywa z przełomu 2005 i 2006 roku[67] niemal zupełnie pomijała ten fakt, wysuwając na pierwszy plan prace o tematyce wojennej.[68] Podobnie jak z 'retrospektywy' w Neue Nationalgalerie, niewiele można było dowiedzieć się z niej o odmiennych relacjach w polu sztuki, czy o (samo)postrzeganiu i funkcji wschodnioniemieckiego artysty.[69]

---

[63] Hanno Rauterberg, "Kunst auf Freigang. Die Neue Nationalgalerie in Berlin zeigt großartige Bilder aus DDR-Zeiten, verschweigt aber deren Geschichte", w: *Die Zeit*, 31.07. 2003, https://www.zeit.de/2003/32/DDR (wejście 07 styczeń 2020); przedruk w: *Bilderstreit und Gesellschaftsumbruch*, red. Rehberg and Kaiser, 487.

[64] Por. Eisman, *Whose East German Art is This?*, 91.

[65] Walter Benjamin, *Pasaże*, tłum. I. Kania, Warszawa 2005, 503.

[66] Eisman, *Bernhard Heisig*, 184. W wywiadzie udzielonym Lutzowi Dammbeckowi w 1995 roku Heisig deklarował: "Nigdy nie chciałem wyemigrować. Zawsze miałem taką możliwość, ale czułem, że to tu jestem potrzebny. Sztuka na Zachodzie nie miała mi do zaoferowania tego, czego od niej oczekiwałem, dlatego Zachód nie był moim światem. Chciałem, aby ten świat, tutaj, był inny". Za: Eisman, *Bernhard Heisig*, 8.

[67] *Bernhard Heisig – Die Wut der Bilder*, kurator: Eckhart Gillen, Museum der Bildenden Künste (Lipsk), K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (Düsseldorf), Nationalgalerie – Staatliche Museen zu Berlin im Martin-Gropius-Bau (Berlin).

[68] Eisman, *Bernhard Heisig*, 182.

[69] Eisman, *Whose East German Art is This?*, 84. Hanno Rautenberg stawia podobny zarzut redaktorom katalogu wystawy *Kunst in der DDR* z 2003 roku. Zob. Hanno Rauterberg, "Kunst auf Freigang".

[29] Społeczne, polityczne i kulturowe role artystów w Niemczech Wschodnich miała szansę przybliżyć publiczności wystawa Hinter der Maske: Künstler in der DDR, inaugurująca w październiku 2017 roku otwarcie Museum Barberini w Poczdamie (il. 5 i 6). Niewątpliwie istotnym symbolicznym gestem, świadczącym o dokonujących się zmianach w polu niemiecko-niemieckiej pamięci po 1989 roku, było wygłoszenie podczas wernisażu przemowy przez prezydenta Republiki Federalnej Franka-Waltera Steinmeiera. Steinmeier nazwał w niej wystawę "kamieniem milowym na drodze do siebie nawzajem", a pokazywane prace "sztuką należącą do naszego wspólnego dziedzictwa".[70]

5 "Hinter der Maske. Künstler in der DDR", Museum Barberini, Potsdam, 29 października 2017 – 4 lutego 2018, widok wystawy (© Museum Barberini, Potsdam).

[30] Wydaje się jednak, że już sam tytuł wystawy zaprzecza deklarowanej przez prezydenta inkluzywności. Wskazuje na budowanie towarzyszącej jej narracji wokół etosu dysydenckiego, zgodnie z którym prezentowani artyści i artystki skazani byli na ukrywanie się, bądź na wyrafinowaną grę z władzą, i *en bloc* stawiali jej opór. Potwierdza to dalsza część przemowy Steinmaiera: "Jak podpowiada tytuł tej wystawy *Za maską*, za maskami kryją się artyści, którzy krytycznie podchodzą do oczekiwań państwa, a wręcz się im przeciwstawiają".[71] W początkowych passusach eseju kuratora Michaela Philippa pomieszczonego w katalogu czytamy: "Choć niektórzy artyści w NRD postrzegali sami siebie oraz swoje prace w kategoriach politycznych […], większość z nich uważała twórcze dążenia za istotniejsze od państwa".[72] Prócz niczym nie uzasadnionej, uogólnionej analizy ilościowej ('niektórzy' *versus* 'większość') autor stara się zatrzeć fakt, że sztuka w NRD *była* w znacznej mierze motywowana ideologicznie. Zastrzeżenia

[70] http://www.bundespraesident.de/SharedDocs/Reden/DE/Frank-Walter-Steinmeier/Reden/2017/10/171028-Barberini-Potsdam.html (wejście 10 czerwca 2019).

[71] http://www.bundespraesident.de/SharedDocs/Reden/DE/Frank-Walter-Steinmeier/Reden/2017/10/171028-Barberini-Potsdam.html (wejście 10 czerwca 2019).

[72] Michael Philipp, "Individuality and Historicity. Artists in the GDR", w: *Behind the Mask. Artists in the GDR*, red. Ortrud Westheider, Michael Philipp, kat. wyst., Munich, London, New York, 2018, 8-27, tutaj 9.

budzi także wpisująca się w modernistyczny mit wiara autora w możliwość całkowitego oddzielenia obszaru estetyki od obszaru polityczności.[73]

6 "Hinter der Maske. Künstler in der DDR", Museum Barberini, Potsdam, 29 października 2017 – 4 lutego 2018, widok wystawy (© Museum Barberini, Potsdam).

[31] Odpowiedzią na powyższy zarzut byłaby, pokazywana jako suplement do wystawy "Hinter der Maske", prezentacja szesnastu wielkoformatowych obrazów z berlińskiego Palast der Republik.[74] "Galeria pałacowa" to pokłosie zorganizowanego w 1976 państwowego konkursu o przewrotnym tytule: "Dürfen Kommunisten träumen?" [Czy komunistom wolno marzyć?]. W 1990 roku składające się na nią prace trafiły do magazynów Deutsches Historisches Museum (DHM) w Berlinie, skąd wydobyto je na światło dzienne zaledwie dwa razy w latach dziewięćdziesiątych.[75]

[32] Galerii z Palast der Republik poświęcono bogato ilustrowaną publikację inicjującą cykl *Barberini Studien* – książek powstałych na podstawie wyników pracy badawczo-naukowej towarzyszącej wystawom. Warto zaznaczyć, że jest to pierwsze opracowanie tego typu po 1989 roku. Jego autor, Michael Philipp, zgodnie z podtytułem publikacji określonej jako "dokumentacja", szczegółowo rekonstruuje historię powstania galerii, po czym przeprowadza jej wieloaspektową analizę kontekstową oraz formalno-treściową. W zamykających rozważania rozdziałach skupia się na losach malowideł po 1989 roku, przytaczając między innymi fragmenty z przeprowadzonych po latach rozmów z samymi autorami. Artyści podkreślają w nich doniosłe znaczenie prac z Pałacu Republiki dla ich drogi

[73] Por. Jacques Rancière, *Estetyka jako polityka*, tłum. Julian Kutyła, Warszawa 2007.

[74] Autorami płócien byli m.in.: Arno Mohr, Willi Neubert, Werner Tübke, Willi Sitte, Bernhard Heisig, Ronald Paris, Lothar Zitzmann, Wolfgang Mattheuer i René Graetz.

[75] W roku 1995 podczas wystawy w DHM *Auftrag: Kunst. 1949–1990*. *Bildende Künstler in der DDR zwischen Ästhetik und Politik* (kat. wyst. Pod red. Miniki Flacke, Berlin 1995), oraz na niesławnej weimarskiej wystawie *Aufstieg und Fall der Moderne* w roku 1999.

twórczej.[76] Te bezkrytyczne, czy wręcz (auto)afirmatywne wypowiedzi, skłoniły Philippa do konkluzji nacechowanej moralizatorsko:

Osobiste przekonania artystów są dowodem, czego można było się zresztą spodziewać, ich niezmiennej akceptacji. Skupiają się każdorazowo na własnej pracy, związek z sytuacją społeczną wraz z jej wielorakimi implikacjami, zostaje przemilczany. Galeria w Pałacu była tak zwaną sztuką państwową [Staatskunst].[77]

[33] Z wieńczących książkę akapitów dowiadujemy się wreszcie, że obrazy należy interpretować jako wyraz krótkiego epizodu związanego z pozorną liberalizacją za rządów Ericha Honeckera (przywódcy NRD w latach 1971-1989): „Zaledwie pół roku po otwarciu Pałacu Republiki […] nastąpiło przyspieszenie erozji państwa”.[78] Nawet jeśli rzeczywiście koniec 1976 roku przynosi radykalizację polityki kulturalnej NRD (wynarodowienie Wolfa Biermanna), takie domknięcie tekstu po raz kolejny sprawia, że prace artystów stają się *signum* upadku, zdewaluowanymi reliktami państwa, które definitywnie przestało istnieć.

Oblicza inności

[34] Spór o sztukę w zjednoczonych Niemczech miał bez wątpienia znaczący wpływ na poszerzenie kanonu. Co więcej,odegrał on niebagatelną rolę w skomplikowanym procesie zjednoczeniowym. Zasadna wydaje się teza socjologa Karla-Siegberta Rehberga mówiąca o tym, że na żadnym innym obszarze nie dyskutowano tak intensywnie, oraz że żaden inny dyskurs – czy to polityczny, czy historyczny – nie dostarczył tak cennych kluczy do zrozumienia zarówno przeszłości jak i teraźniejszości, umożliwiając publiczne przepracowanie obopólnych projekcji, zawiedzionych nadziei i skrywanych animozji.[79]

[35] Ten konflikt racji ujawnił także coś więcej: jak niechętnie kanon jest poszerzany, gdy wymaga to nie tyle włączenia do głównych narracji historyczno-artystycznych marginalizowanych dotąd obszarów, ile przedefiniowania zachodniego rozumienia sztuki. Rewizje kanonu następują zwykle dzięki 'oddolnemu' wysiłkowi badaczy i należy je wiązać ze zmianami geopolitycznymi, emancypowaniem się krajów pozaeuropejskich, marginalizowanych dotąd grup społecznych, a także demokratyzacją dostępu do archiwów czy magazynów muzealnych, co umożliwia wydobycie i upublicznienie niedostępnych dotąd treści. W wyniku tych uwarunkowanych społecznie, ekonomicznie i politycznie procesów, do krwiobiegu kultury włączane są nowe, nieobecne w niej dotychczas treści kulturowe.[80]

---

[76] Michael Philipp, *Dürfen Kommunisten träumen? Die Galerie im Palast der Republik. Eine Dokumentation*, München. London, New York 2017, 48.

[77] Philipp, *Dürfen Kommunisten träumen?*, 48.

[78] Philipp, *Dürfen Kommunisten träumen?*, 49.

[79] Rehberg, "Deklassierung der Künste als stellvertretender Gesellschaftsdiskurs", 52.

[80] Assmann, *Kanon i archiwum*.

[36] Zasadnym wydaje się przywołanie w tym miejscu kontrowersyjnego, acz przydatnego na poziomie analitycznym pojęcia "traumy sprawców",[81] ukutego przez socjologa Bernarda Giesena. Giesen odniósł go do pokolenia czynnie uwikłanego w nazizm, które po wojnie zmuszone zostało do rewizji autopostrzegania, przepracowania winy i wpisania jej w struktury psychiczne poszczególnych podmiotów. Ten bolesny proces nazywa Giesen "traumatycznym". Zdaniem socjologa nie idzie tu o intencjonalną walkę o pamięć odrębnego doświadczenia biograficznego w celu obrony podmiotowości i godności, by stworzyć własną, różniącą się od zastanych schematów narracyjnych wizję historii, lecz o pewien trudny proces związany z przyznaniem się do winy. Spory na temat dziedzictwa byłej NRD i jego miejsca w ogólnoniemieckiej historii kultury pociągają za sobą pytania o niemiecką winę. Jak bowiem nie bez cienia racji zauważył w 1982 roku Günter Grass: "To państwo i jego obywatele niosą cięższy balast niemieckiej przeszłości".[82]

[37] Drugim przydatnym pojęciem byłby tu jeden z zasadniczych terminów słownika badań postkolonialnych, a mianowicie pojęcie Innego. O trudnościach bezpośredniej aplikacji studiów postkolonialnych (jako praktyki politycznej i kulturowej) na gruncie historii sztuki Europy Środkowo-Wschodniej pisał obszernie Piotr Piotrowski. Zdaniem badacza naczelnym zadaniem studiów postkolonialnych jest krytyka centrum z perspektywy dalekiego Innego i podanie w wątpliwość wiodącej roli "Eurameryki" w rozwoju modernizmu, co wymaga spojrzenia na siebie Europy i Ameryki z punktu widzenia marginesów.[83]

[38] Niemniej jednak, na co zwraca uwagę Piotrowski, wobec wewnętrznych podziałów w Europie po 1945 roku, oraz zmian, jakie zaszły w następstwie przemian politycznych w tym regionie po 1989 roku, pojęcie Innego wymaga skorygowania i doprecyzowania. Konieczność ta wynika z odmiennego statusu pozaeuropejskiego Innego w stosunku do wschodnio- czy też środkowoeuropejskiego Innego. W przypadku kontaktów transoceanicznych mamy do czynienia z Innym *par excellence*: Innym – żyjącym w odmiennym kręgu kulturowym, komunikującym się za pomocą odmiennego repertuaru form symbolicznych i poruszającego się w odmiennej *episteme*. Tymczasem Inność traci na ostrości, gdy dotyczy mieszkańców tego samego obszaru kulturowego, czy geograficznego, a spowodowana jest jedynie różnicami wynikającymi z podziałów politycznych na różne (w praktyce dwie) ideologiczne strefy wpływów po 1945 roku. Takiego Innego w znaczeniu: nie-do-końca-swojego należałoby określić raczej mianem "bliski Inny".[84]

---

[81] Bernhard Giesen, "Das Tätertrauma der Deutschen. Eine Einleitung", w: *Tätertrauma. Nationale Erinnerungen im öffentlichen Diskurs*, red. Bernhard Giesen, Christoph Schneider, Konstanz 2004, 11-54: 22.

[82] Günter Grass w katalogu wystawy *Zeitvergleich: Malerei und Grafik aus der DDR*. Kunstverein in Hamburg and Kunstverein Stuttgart (1982-1983). Za: Belting, *Die Deutschen und Ihre Kunst*, 60.

[83] Piotr Piotrowski, "1989: Zwrot przestrzenny", w: *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*, Poznań 2010, 15-55, tutaj 43-50.

[39] To oksymoroniczne wyrażenie pojawiło się po raz pierwszy u Paula Celana, który w 1966, snując plany na przyszły tomik poezji, notował: "Titel für den Band 'Übertragungen': *FREMDE NÄHE*"[85] [Tytuł tomu "Przekłady": *BLISKA INNOŚĆ*]. Termin *Fremde Nähe* odnosił tu Celan do trudności towarzyszących pracy translatorskiej. Ta bowiem opiera się na twórczym, a zarazem nierozwiązywalnym paradoksie przekładania czy też przenoszenia [*übertragen*] z jednego języka na drugi, w wyniku którego powstaje efekt owej "bliskiej inności". W tym pierwszym ujęciu "bliska inność" jest dla Celana nośną metaforą pracy translatorskiej. Jednakże poza tym czysto technicznym wymiarem problem "bliskiej inności" miał dla niego również znaczenie kulturowe oraz – na poziomie bardzo osobistym – tożsamościowe. Przypomnijmy: Paul Celan był niemieckojęzycznym rumuńskim Żydem, co zmusiło go w czasie wojny do opuszczenia rodzimej Bukowiny. W 1942 roku stracił rodziców w obozie koncentracyjnym, a sam skazany został na ponadroczną tułaczkę po obozach pracy.

[40] Jednak, jak na przykładzie Maxa Beckmanna dowodzi Hans Belting, owa kondycja *fremde Nähe* niekoniecznie musiała być udziałem niemieckojęzycznych obywateli innego wyznania, czy należących do innej grupy etnicznej. "Życie jako emigracja"[86] – tak określa Belting sytuację egzystencjalną w następstwie emigracji politycznej w jakiej znalazł się w 1937 roku niemiecki malarz Max Beckmann.[87] Należy uzmysłowić sobie bowiem, że wielu intelektualistów i artystów, zwłaszcza tych powracających po 1945 roku z emigracji, znalazło się właściwie w 'bezalternatywnej' rzeczywistości.[88] Prócz wiążącego się z wieloma uciążliwościami pozostania na emigracji,[89] artyści mogli powrócić albo do

[84] Piotrowski, "Wschodnioeuropejskie peryferie artystyczne w obliczu teorii postkolonialnej", w: *id. Globalne ujęcie sztuki Europy Wschodniej*, 62-63 oraz 68-69.

[85] Za: Charles Bambach, *Thinking the Poetic Measure of Justice: Hölderlin-Heidegger-Celan*, New York 2013, 186.

[86] Belting, *Identität im Zweifel*, 146-172.

[87] Beckmann zmarł 27 grudnia 1950 roku, w dzień po ukończeniu tryptyku *Argonauten*, podczas spaceru w nowojorskim Central Parku, nigdy nie zobaczywszy ponownie swojej ojczyzny. Tę sytuację uwięzionego na wiecznej emigracji podmiotu najlepiej ukazują obrazy Beckmanna *Der Befreite* z 1937 roku oraz *Cabins* z 1948. *Der Befreite*, namalowany tuż po wyjeździe artysty z Niemiec do Holandii (gdzie dopiero po wojnie uzyskał status *non enemy*) pokazuje jak artysta uwolniwszy się z jednego więzienia trafia do innego, w autobiograficznym obrazie *Cabins* z 1948 roku powstałym tuż po pierwszym pobycie artysty w Stanach Zjednoczonych, a przed ostateczną emigracją za Ocean, Beckmann opowiada o podróży jako metaforze życia, którego jedynym i ostatecznym 'portem' jest śmierć. Belting, *Identität im Zweifel*, 152.

[88] Zob. także: Thomas Mann, *Brief nach Deutschland:* [*Warum ich nicht nach Deutschland zurückgehe*], Frankfurt am Main, 2011, URN: urn:nbn:de:101:1-2103082117279 (oryginał: Thomas Mann, "Warum ich nicht nach Deutschland zurückgehe: Antwort auf einen Brief Walter von Molos in der deutschen Presse", w: *Aufbau/Reconstruction. An American Weekly Published in New York* 11, no. 39 [28 September 1945], 5).

[89] Prozaiczną przeszkodą w wyborze tej drogi mogła być po prostu nieznajomość żadnego obcego języka. Beckmann nigdy nie poczuł się dobrze w Ameryce, gdyż nie znał angielskiego.

budzących niepokój realiów historycznej amnezji i kontynuacji (zwłaszcza na poziomie personalnym) struktur Trzeciej Rzeszy w RFN albo do okupowanej przez Związek Radziecki, lecz opartej na etosie antyfaszyzmu i 'demokracji' NRD. Wobec tego dla wielu z nich powrót do Niemiec Wschodnich wydawał się bardziej naturalnym wyborem, wynikającym z ich przedwojennych przekonań komunistycznych.[90]

[41] O ile Inny *par excellence* (daleki Inny) definiowany jest jako odmienny podmiot w kategoriach tożsamości kulturowej (uciskany podmiot postkolonialny, niższy w hierarchii, subkulturowy),[91] o tyle bliski Inny już niekoniecznie. W przypadku relacji RFN – NRD należałoby definiować go w kategoriach różnicy światopoglądowej bądź ideologicznej i społecznej oraz – co równie istotne – ekonomicznej. Hal Foster wskazuje na to, że w przypadku reprezentacji dalekiego Innego, niebezpieczeństwo niosła bezkrytyczna z nim identyfikacja. Wynikała ona nierzadko z przekonania, że Inny jest źródłem i rezyduum prawdy, przez co ma dostęp do procesów psychicznych i społecznych niedostępnych dla podmiotu białego. Ta wynikająca z życzeniowych projekcji "prymitywistyczna fantazja" w skrajnych przypadkach skutkowała 'romantyzacją', deformacją i uproszczeniem obrazu dalekiego Innego.[92] Bliskiego Innego należałoby postrzegać z kolei jako kogoś, z kim identyfikacja jest w pełni uprawomocniona, gdyż łączy nas z nim wspólna historia i doświadczenie kulturowe. Jego tożsamość zawiera zatem 'obcą' cząstkę nas samych, którą – czy tego chcemy czy też nie – zmuszeni jesteśmy inkorporować do organizmu społecznego. Zarówno na poziomie zbiorowym jak i jednostkowym, wymaga to przedefiniowania własnej podmiotowości/ samopostrzegania.

[42] Odniesienia do teorii postkolonialnej w próbach oceny NRD pojawiają się ponadto u takich autorów jak Katherine Pence czy Paul Betts,[93] którzy pisząc o kulturze codzienności i polityce NRD odwołują się do pojęcia alternowoczesności. Przestrzegają oni mianowicie przed normatywnym przykładaniem zachodniego modelu nowoczesności, bez prób zrozumienia wewnętrznej logiki NRD, co prowadzi nieraz do błędnych wniosków. Pozostawia również całe rzesze społeczeństwa 'pozbawione przeszłości'. Jak zauważa socjolog Karl-Siegbert Rehberg: "Kto pozbawiony jest możliwości tłumaczenia swojej własnej historii, przestaje mieć wrażenie, że jest dysponentem własnego życia".[94]

---

[90] Najlepszym przykładem takiego artysty jest czołowy przedstawiciel międzywojennej, berlińskiej awangardy John Heartfield.

[91] Hal Foster, "Artysta jako etnograf", w: Hal Foster, *Powrót realnego: awangarda u schyłku XX wieku*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Kraków 2012, 199-234, tutaj 203.

[92] Foster, "Artysta jako etnograf”, 205.

[93] Katherine Pence, Paul Betts, "Introduction", w: Pence, Betts, *Socialist Modern. East German Everyday Culture and Politics*, Ann Arbour 2008, 1-34.

[94] Rehberg, "Deklassierung der Künste als stellvertretender Gesellschaftsdiskurs", 51.

Postkolonializm lepszy od postsocjalizmu?

[43] "Konflikt o to, czym jest niemieckość w zjednoczonej Republice, koncentrował się wokół symbolicznie ważkich decyzji" – notuje Fatima El-Tayeb.[95] Zdaniem autorki, dokładnie tego problemu zarządzania pozjednoczeniową tożsamością dotykała dyskusja tocząca się wokół odbudowy pałacu królewskiego w Berlinie. Budynek poważnie ucierpiał podczas alianckich bombardowań, a po wojnie, jak wiele innych zabytków pozostałych po 'pruskim imperializmie' został 'doburzony' na zlecenie władz Sowieckiej Strefy Okupacyjnej.[96] Na jego miejscu, w pierwszej połowie lat 70. wzniesiono Pałac Republiki, mieszczący siedzibę parlamentu NRD i część rekreacyjną, zapamiętaną przez mieszkańców jako żywe forum kulturalne i popularne centrum rozrywki.[97] Po 1989 roku opustoszały Pałac Republiki odsyłał swoim istnieniem do tego, co w debacie pamięciowej Republiki Federalnej jest niewygodne, a mianowicie do 40 lat istnienia 'drugich Niemiec'. Decyzja polityczna, aby nie pozostawić Pałacu jako dyskusyjnego śladu po NRD, a sięgnąć do wcześniejszej przeszłości, zdaje się być znamienna. W zrekonstruowanym pałacu królewskim utworzono Humboldt-Forum, którego nazwa, poprzez odwołanie do braci von Humboldt, nawiązuje do oświeceniowych tradycji Prus. Ta nowa placówka muzealno-badawcza przeznaczona została do pomieszczenia zbiorów sztuki krajów pozaeuropejskich z kolekcji Muzeum Etnologicznego oraz Muzeum Sztuki Azjatyckiej, rezydującego od zjednoczenia w znajdującej się na południowo-zachodnich obrzeżach miasta dzielnicy Berlin-Dahlem. Zwrócono się tym samym ku jaśniejszym kartom niemieckiej historii, przy czym istniejące między dziedzictwem pruskim, hitleryzmem, a podziałem Niemiec związki przyczynowo-skutkowe zostały umiejętnie zatuszowane.

[44] Decydenci i zwolennicy zburzenia Pałacu Republiki napotkali na nieoczekiwany opór społeczny. Większość obiektów należących do zbiorów Muzeum Etnologicznego pochodzi z czasów kolonialnych, co sprowokowało opinię publiczną do pytań o ich proweniencję. Powróciły również postkolonialne dyskusje nad praktykami konstruowania europejskiej tożsamości w opozycji do Innego i budowania przewagi kulturowej za pomocą praktyk kolekcjonowania i nadawania znaczenia zgrabionemu, wybiórczo traktowanemu dziedzictwu materialnemu kultur pozaeuropejskich.[98]

---

[95] Fatima El-Tayeb, *Undeutsch. Die Konstruktion des Anderen in der postmigrantischen Gesellschaft*, Bielefeld 2016, 87.

[96] Por. Dieter Tucholke, „Negativbilder, Preussische Geschichte“, w: *Auftrag: Kunst 1949-1990. Bildende Künstler der DDR zwischen Ästhetik und Politik*, kat. wyst. w Deutsches Historisches Museum w Berlinie, red. Monika Flacke, Berlin 1995, 286-295.

[97] Por. Moritz Holfelder, *Palast der Republik: Aufstieg und Fall eines symbolischen Gebäudes*, Berlin 2009.

[98] Jürgen Zimmerer, "Kolonialismus. Die größte Identitätsdebatte unserer Zeit", w: *Süddeutsche Zeitung* 20. 02. 2019. https://www.sueddeutsche.de/kultur/kolonialismus-postkolonialismus-humboldt-forum-raubkunst-1.4334846 (wejście 21 czerwca 2019), Jürgen Zimmerer,“Humboldt-Forum: das koloniale Vergessen“, w: *Blätter für deutsche und internationale Politik*, lipiec 2015, https://www.blaetter.de/ausgabe/2015/juli/humboldt-forum-das-koloniale-vergessen (wejście 13 lipca 2020).

[45] Tymczasem, jak zauważa El-Tayeb, koncepcja Humboldt-Forum zakładała zainscenizowanie prusko-niemiecko-europejskiej-tożsamości poprzez skontrastowanie ze sobą tego 'obrazu inności' z europejską tradycją reprezentowaną przez sztukę znajdującą się na pobliskiej Museumsinsel.[99] Nie wzięto jednak pod uwagę, że taka wizja stwarza pewne niepodważalne normatywy. Jak czytamy na stronie inicjatywy No Humboldt zrzeszającej przeciwników zburzenia Pałacu Republiki:

Podobnie jak miało to już miejsce w przypadku „egzotycznych ciekawostek" pokazywanych w „gabinetach osobliwości" należących do elektorów brandenburskich i książąt pruskich, pałac berliński – Humboldt Forum, będzie najwyraźniej służył rozwojowi prusko-niemiecko-europejskiej tożsamości. Jest to przedsięwzięcie zaprzeczające idei równouprawnienia w społeczeństwie migracyjnym i ma zostać urzeczywistnione kosztem innych. Za pomocą obiektów spoza kultur europejskich zostaje zainscenizowane rzekomo "obce" i "inne" i skontrastowane ze zbiorami sztuki "europejskiej" na Museumsinsel. W ten sposób Europa zostanie skonstruowana jako pewna zastana norma.[100]

[46] *Casus* Humboldt-Forum jest symptomatyczny dla obchodzenia się z niemiecką przeszłością i strategii produkowania pozjednoczeniowej tożsamości, którą od lat 90. sterował hegemonialny dyskurs RFN. Ignorowanie 40 lat historii NRD, utożsamionej niemal wyłącznie z sowieckim stalinizmem i totalitaryzmem, ułatwiło wyrugowanie jej ze wspólnej, niemieckiej historii.[101] W fantazmatycznym 'muzeum uniwersalnym' prezentującym publiczności 'sztukę świata',[102] nie ma już miejsca na sztukę i pamięć bliskiego Innego. Daleki Inny zaś, mniej problematyczny, gdyż obcy kulturowo, historycznie, czasowo i geograficznie, podporządkowany został autorytarnie i wybiórczo nadrzędnemu programowi

[99] O nonszalanckim wręcz, selektywnym przywłaszczaniu sobie jako 'swojego' części dziedzictwa sztuki pozaeuropejskiej świadczy fakt, że wiele z dzieł pokazywanych na Museumsinsel pochodzi z Syrii, Iraku bądź Egiptu. Zob. El-Tayeb, *Undeutsch*, 82.

[100] http://www.no-humboldt21.de/resolution/english/ (wejście 4 stycznia 2019).

[101] Jak słusznie zauważa Fatima el-Tayeb, takie zmonopolizowanie zunifikowaną "zjednoczoną" pamięcią miało pełnić funkcje integracyjne, a "epizod" NRD mógł posłużyć do wzmacniania tej linii interpretacyjnej poprzez rozumienie go jako okresu radzieckiej okupacji, wzmacniając dodatkowo tendencje do coraz śmielszego wiktymizowania swojej roli w historii ("naziści" kontra "Niemcy"). El-Tayeb, *Undeutsch*, 84.

[102] W fazie koncepcyjnej Humboldt-Forum dyrektor Muzeów Państwowych Peter-Klaus Schuster przekonywał, że dzięki zainicjowaniu dialogu między zbiorami sztuki europejskiej na Wyspie Muzeów a sztuką spoza Europy w Humboldt-Forum, centrum Berlina przeobrazi się w "miejsce uniwersalnego oświecenia, miejsce sztuki i kompetencji świata, największe istniejące muzeum uniwersalne". Peter-Klaus Schuster, "Das universale Museum. Europa und die Welt – vom Betenden Knaben über Nofretete zum Humboldt-Forum", w: *Der Tagesspiegel*, 12. 08. 2005. https://www.berlin.de/aktuell/ausgaben/2005/dezember/ereignisse/artikel.230267.php (wejście 4 stycznia 2019).

instytucji czyli efektownemu wyreżyserowaniu wizji nakierowanych na przyszłość.[103]

Konkluzje

[47] Należy przypuszczać, że z tej samej przyczyny sztuka postkolonialna, sztuka dalekiego Innego łatwiej torowała sobie drogę do serc niemieckich (jak poświadcza przykład Piotra Piotrowskiego – nie tylko niemieckich) historyków i krytyków sztuki niż postsocjalistyczna sztuka bliskiego Innego. W świetle tego, co zostało napisane, przepisanie historii sztuki z uwzględnieniem obu niemieckich perspektyw wymaga nie tylko – jak w przypadkach stosowania na gruncie historii sztuki 'klasycznych' studiów postkolonialnych – zdecentralizowania modernizmu. Prócz decentralizacji, zachodzi również potrzeba przemyślenia na nowo samego zachodnioeuropejskiego pojęcia sztuki, jej form oraz nade wszystko funkcji, niezbędnego do wspierania polityki tożsamości mieszkańców (artystów) państw postsocjalistycznych. Przeświadczenie zachodnioniemieckiego środowiska artystycznego o tym, że stoi ono na straży historii i tradycji oraz właściwego rozumienia niemieckiej sztuki, należących do wspólnego zachodnioeuropejskiego dziedzictwa, brutalnie przerwanego 12 latami nazistowskiej dyktatury, napotkało na podskórną, niewygodną i niewypowiedzianą wprost intuicję, że "w NRD maluje się bardziej niemiecko".[104] Zjednoczenie obu państw niemieckich:

zmusiło nie tylko do przyjęcia stanowiska wobec skompromitowanych artystów państwowych, lecz również do konfrontacji z tradycją malarstwa wyrażającego pewien światopogląd, malarstwa sprzed czasów "sztuki zachodniej". Jeśli nie dało się dokonać jej oceny politycznej, zawsze można było zaklasyfikować te niechciane postawy artystyczne jako anachronizm […]. Polemika dotyka w tym przypadku problemu konieczności uznania tej sztuki jako przynależnej niemieckiej tożsamości, bez uciekania się do fałszywych estetycznych bądź też historycznych porównań.[105]

[48] Jak trudno pogodzić się z istnieniem "innych (bardziej niemieckich?) Niemiec" i innej historii sztuki, wobec której zachodnie kategorie epistemologiczne oparte na określonych modelach produkcji, dystrybucji i recepcji pozostają nieraz bezsilne, świadczy fakt, że pomimo zainteresowania sztuką NRD w kręgach akademickich i muzealnych, nadal tylko okazjonalnie włączana bywa do wspólnej, niemieckiej historyczno-artystycznej narracji.[106] W

[103] Por El-Tayeb, *Undeutsch*, 88.

[104] Günter Grass w przedmowie do katalogu *Zeitvergleich*, Hamburg 1982. Za: H. Belting, *Die Deutschen und Ihre Kunst*, 60. W przemowie z 1985 roku z okazji 50 rocznicy bezwarunkowej kapitulacji Niemiec, wygłoszonej w zachodnioberlińskiej Akademii Sztuki, Grass oskarża zachodnioniemieckie środowiska artystyczne o wspieranie przez lata polityki rządu mającej na celu „wymazanie” niemieckiej winy. Zob. Gillen, *Feindliche Brüder?*, 127-128.

[105] Belting, *Identität im Zweifel*, 9-10.

[106] Publikacje wydane po 1990 przełamujące ten schemat to m.in.: *Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land*, red. Gillen; Karin Thomas, *Kunst in Deutschland seit*

większości przypadków prezentacje tej sztuki, choć ważne, potęgują jedynie wrażenie "strachu przed bliskim Innym". Są w znacznej mierze odrobieniem lekcji obowiązkowej z historii sztuki, z osobnego, poświęconego wyłącznie jej rozdziału. Ich znamienita część aranżowana jest ponadto zgodnie z zachodnimi strategiami kuratorskimi, co przyczynia się do nieporozumień i wypaczania znaczeń.[107]

[49] Sztuka Niemiec Wschodnich przeżywa wprawdzie od początku lat 2000 swój renesans, stając się obiektem zainteresowania instytucji wystawienniczych i przedmiotem obszernych opracowań naukowych oraz popularnonaukowych, co jednocześnie zwiększa jej obecność w dyskursie publicznym. Problematyczna wydaje się jedynie towarzysząca częstokroć temu procesowi odzyskiwania pamięci narracja, w której ramy dyskursywne wyznacza paradygmat dysydencki. W konsekwencji poszukuje się we wschodnioniemieckim bliskim Innym bardziej tego, co bliskie, wspólne i wpasowujące się w zachodnie oczekiwania (represjonowany artysta, stawiający na innowacje formalne i osobistą wolność, walczący ze zbrodniczym systemem), niż tego, co 'obce', inne. Pochylenie się nad tym drugim aspektem mogłoby zaowocować lepszym zrozumieniem twórczości niektórych artystów,[108] bez czego nie sposób pojąć dlaczego nadal tak bardzo przywiązani są oni do swoich prac powstałych w NRD. Reasumując powyższe spostrzeżenia, można pokusić się o sformułowanie ostrożnej tezy: zamiast z akceptacją i 'uspołecznieniem' inności mamy obecnie do czynienia ze zjawiskiem integracji poprzez odnajdowanie podobieństw i niwelowanie różnic.

O Autorce

Dr Justyna Balisz-Schmelz (https://orcid.org/0000-0003-2679-5676), historyczka i krytyczka sztuki, absolwentka historii sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, w latach 2005–2010 studiowała historię sztuki oraz wiedzę o teatrze na Humboldt-Universität, a następnie na Freie Universität w Berlinie. Obecnie adiunkt w Zakładzie Historii Sztuki i Kultury Nowoczesnej Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, wykłada również na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Współpracowała z Centrum Badań Historycznych

---

1945, Köln 2002; *Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945–89*, kat. wyst., red. Stephaine Barron, Sabine Eckmann, Köln 2009; Gillen, *Feindliche Brüder?*

[107] Zob. na przykład A. A. Eisman na temat wystawy *Abschied von Ikarus: Bildwelten in der DDR – neu gesehen*, Neue Museum Weimar (kat. wyst. Red. Karl-Siegbert Rehberg, Köln 2012) 2012/2013, zwłaszcza utrwalania błędnych wyobrażeń o roli i pozycji artystek w NRD: Eisman, *Whose East German Art is This?* O najnowszej odsłonie niemiecko-niemieckiego sporu o obrazy w drezdeńskim Albertinum zob. Stefan Locke, High Noon in Dresden, https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/bilderstreit-im-albertinum-high-noon-in-dresden-15281890.html (wejście: 27 sierpnia 2020).

[108] Artystą krytycznie wyrażającym się o swoich wczesnych pracach namalowanych w stylu realizmu socjalistycznego jest Gerhard Richter. Richter był zdecydowanie przeciwny pomysłowi odsłonięcia jego dyplomowego muralu *Lebensfreude* [*Radość życia*] powstałego w 1956 roku na zlecenie drezdeńskiego Deutsches Hygienemuseum. Por. Wolfgang Büscher, "Der verborgene Richter", w: *Die Zeit*, 20. 05. 2008. https://www.zeit.de/2008/20/Richter-Wandbild (wejście 20 czerwca 2019).

PAN w Berlinie przy redakcji Modi memorandi. Leksykonu kultury pamięci. Autorka książki Przeszłość niepokonana. Sztuka niemiecka po 1945 roku jako przestrzeń i medium pamięci (2018). Publikowała artykuły w czasopismach naukowych (m.in. „Przegląd Zachodni”, „Jahrbuch der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin”, „Folia Historiae Artium”, „Zeszyty Artystyczne”, „Widok”) i pracach zbiorowych, m.in. Display. Strategie wystawiania i Polish Avant-garde in Berlin. Autorka m.in. kilkudziesięciu tekstów krytycznych (w pismach „Obieg”, „Szum”, „Fragile”). Jej zainteresowania naukowe skupiają się na sztuce niemieckiej po 1945 roku, bilateralnych relacjach artystycznych niemiecko-polskich i niemiecko-niemieckich; bada również możliwość aplikacji kulturoznawczych teorii pamięci zbiorowej na polu sztuk wizualnych.

Recenzenci
Anonimowy i Sylwia Świsłocka-Karwot

Redakcja
Magdalena Łanuszka, Międzynarodowe Centrum Kultury (MCK), Kraków

Licencja
The text of this article is provided under the terms of the Creative Commons License CC-BY-NC-ND 4.0