

Symulacje pamięci

Violetta Sajkiewicz

Neo Rauch, **Begleiter. Mit realizmu**
Zachęta Narodowa Galeria Sztuki
12.03. – 15.05.2011
kuratorka: Joanna Kiliszek

1.

„Opowiem wam o Niemczech”, deklaruje bohater kultowej powieści Faserland Christiana Krachta, próbując określić w trakcie włości z okolic Hamburga nad Jezioro Bodeńskie, kim jest, jaka jest jego przynależność pokoleniowa i kulturowa. Podobnie – jako bolesną wędrówkę przez meandry niemieckiej tożsamości, narodowe traumy i mity – można odczytywać twórczość Neo Raucha, jednego z najciekawszych współczesnych malarzy, którego prace przypominano polskiej publiczności wiosną tego roku na będącej częścią jubileuszu 50-lecia artysty wystawie w Zachęcie. Jak sugerował tytuł ekspozycji, *Begleiter. Mit realizmu*, Rauch jest kimś w rodzaju przewodnika, który niczym Dantejski Wergiliusz prowadzi widzów przez kolejne kręgi piekła i czyściec niemieckiej kultury. *Begleiter* może być również rozumiany, wedle sugestii artysty, jako metafora sztuki, „która pozwala wejść w niebezpieczne obszary, a następnie bezpiecznie wyjść z nich bez uszczerbku zarówno pod względem fizycznym, jak i psychicznym”¹. Jednak bez wyjaśniającego komentarza dzieła Raucha są, zwłaszcza dla polskich odbiorców, hermetyczne i obce. Być może właśnie dlatego ich recepcja po wystawie w Międzynarodowym Centrum Kultury w Krakowie w 2001 roku była stosunkowo niewielka, a warszawska ekspozycja wywołała raczej konsternację niż zachwyt. Tym bardziej warto przypomnieć niektóre ważne dla tej twórczości konteksty.

Programowo synkretyczne malarstwo Raucha jest konglomeratem odniesień do współczesności, wspomnień z dzieciństwa i ponadpokoleniowej pamięci kulturowej, manifestującej się obecnością rozlicznych, chętnie wymienianych przez recenzentów, nawiązań do dzieł Jacques’a-Louisa Davida, Caspara Davida Friedricha, Carla Spitzwega, Georga Friedricha Kerstinga czy Edwarda Hoopera. Co nie znaczy, że należy postrzegać je wyłącznie jako postmodernistyczną grę

¹ Wystawa obrazów Neo Raucha w Galerii Zachęta. „Gazeta Wyborcza” z 11.03.2011.

fragmentami. Wynika raczej z wyniesionego z lektury Śmierci autora Rolanda Barthes'a przekonania, że każdy tekst jest mozaiką cytatów pochodzących z nie-kończenie wielu źródeł. Nawiązując do dzieł Biedermeiera, romantyzmu, symbolizmu, rozmaitych odmian realizmu, ale też do komiksu i grafiki książkowej połowy ubiegłego wieku, Rauch odnosi się do modernistycznych mitów postępu, wzrostu i produkcji, do kultu tężyzny fizycznej i pracy. Na jego obrazach odzywają upiory militarystyki, pojawiają się wyobrażenia Nietzscheańskiego übermenscha, robotników i romantycznych artystów. Ta mocno niekompletna wyliczanka pokazuje, jak skomplikowana jest materia jego malarstwa, jak bardzo uwikłana w rozmaite, często trudne do odczytania teksty kultury. Zwłaszcza że Rauch nieustannie „dziurawi tradycję”, odświeża stereotypowe myślenie o przeszłości, pokazując, w jaki sposób jest reorganizowana przez teraźniejszość, która – na co zwracał uwagę już Maurice Halbwachs – zachowuje z niej tylko to, co społeczeństwo dzięki swym aktualnym ramom może odtworzyć².

Za pamięcią grupy kryją się funkcjonujące w niej znaki i symbole, jest to pamięć uzyskana w toku edukacji, łącząca jednostkę z danym narodem czy regionem. Ten związek w wypadku Raucha jest szczególnie silny, w przeciwieństwie bowiem do Georga Baselitza, Sigmara Polke czy Gerharda Richtera – malarzy pochodzących ze wschodnich Niemiec, z którymi bywa porównywany – nigdy nie wyemigrował na Zachód. Oznajmiając, że pochodzi z Lipska, nie tylko zaznacza przywiązanie do miasta, w którym tworzy, ale też określa swoje artystyczne korzenie – edukację w poddanej komunistycznej indoktrynacji, tradycjonalistycznej Hochschule für Grafik und Buchkunst oraz związki z takimi zjawiskami w malarstwie, jak stara i nowa szkoła lipska. Równie ważny jest moment historyczny, w którym osiągnął artystyczną dojrzałość. Nazwany przez Roberta Smitha, dziennikarza „New York Timesa”, malarzem, który przyszedł z zimna, w obrazach z lat 90. przywołuje posępny klimat realiów życia za żelazną kurtyną, toteż – nie do końca słusznie – łączony bywa ze zjawiskiem nostalgii za komunizmem. W będącym jednym z jej symboli filmie *Good bye, Lenin!* w spreparowanej przez syna dla wybudzonej ze śpiączki matki sztucznej rzeczywistości nie dość, że pojawiają się atrapy Ostproduktes, to stanowisko pierwszego sekretarza partii obejmuje Sigmund Jähn, pierwszy wywodzący się z NRD kosmonauta. W podobny sposób symulacja odrywa się od pierwowzoru w malarstwie Raucha, z tą jednak różnicą, że zamiast kopiować przeszłość, przywołuje ją metonimicznie poprzez charakterystyczne dla niej sposoby obrazowania. Odnosząc się do doświadczeń swojego pokolenia, przywraca przeszłość za pośrednictwem obrazów

² Halbwachs M., *Spoleczne ramy pamięci*, przekł. Król M., PWN, Warszawa 1969, s. 432.



zaczepniętych z ilustracji do będących wyrazem oficjalnej, komunistycznej ideologii elementarzy, prospektów, książek instruktażowych i poradników, na które nakłada zapamiętane z dzieciństwa historie przygodowe. Nawiązuje do Tajemniczej broni Edgara Pierre'a Jacobsa, inaugurującej cykl komiksów o przygodach profesora Blake'a i kapitana Mortimera, czy wydawanych od 1955 roku w NRD zeszytów z serii *Mozaik*, propagujących socjalistyczne wartości opowieści rozgrywających się między innymi na planecie Neonu, od nazwy której podobno wzięło się imię artysty.

To, co minione, powraca jako pastisz przede wszystkim za sprawą dominujących w starszych pracach, poszarzałych, „brudnych” barw, które kojarzą się ze wschodnimi Niemcami, z charakterystyczną seledynową lub oliwkową kolorystyką lamperii, burymi tkaninami z tworzyw sztucznych i żółtordzawymi odbitkami filmów ORWO. Wyblakłe lub, przeciwnie, zabrudzone barwy znaczą dystans do przeszłości, oddalanie się od niej. Podobną funkcję spełniają umieszczane na obrazach tytuły, sprowadzające się często do skrótu lub krótkiego hasła, funkcjonujące niczym nazwy handlowe zamieszczone na plakatach i billboardach, czy zaczepnięty z komiksów sposób narracji. Propagandowe slogany maskują niemożność komunikacji, strach, jaki inwigilowani przez Stasi mieszkańcy NRD odczuwali przed wypowiedzeniem swoich myśli. Wydawałoby się, że dialogi toczą się między postaciami, lecz komiksowe dymki zwykle pozostają puste, czasami wypełniające je barwy odzwierciedlają emocje, innym razem przekształcają się w okna, które otwierają się na to, co niedostępne, na ukryte przed wzrokiem widzów wnętrze pędzącego pociągu, czy – jak w pokazywanym w *Zachęcie Uhrenvergleich* (2001) – antycypują złowieszczą przyszłość.

2.

Rauch, odwołując się do tekstów reklamowych i propagandowych, mających na celu potwierdzenie znaczeń funkcjonujących w danym obszarze kulturowym, równocześnie je podważa. Manipuluje nimi, pokazuje punkty zbieżne estetyki socrealizmu, komiksu i amerykańskiej grafiki reklamowej połowy XX wieku, by odsłonić leżące u ich podstaw symulacje. Realizm socjalistyczny nakładał przyszłość na teraźniejszość, projektując na znaną widzom rzeczywistość wizję doskonałego społeczeństwa jutra. Prace lipskiego artysty wywracają te wyobrażenia na nice, zamiast krainy powszechnej szczęśliwości przedstawiają przerażający obraz społeczeństwa zdominowanego przez technokratów i planistów, w którym schematycznie potraktowani robotnicy budują podwaliny nowej rzeczywistości. Ubrani w unifikujące kostiumy: robocze uniformy, dresy lub mundury, nie są indywidualniami, lecz członkami kolektywu, odpersonalizowanymi trybami w mechanizmie produkcji, zdeterminowanymi przez odgrywane przez siebie role: operatorów maszyn, uczniów, inżynierów, żołnierzy, sportowców, artystów, robotnic, matek i żon.

Wyłaniająca się z tego malarstwa posępna antyutopia odsłania upiorną twarz modernistycznych mitów postępu i kolektywu, jak w *Gazie Kaisera* lub *Metropolis* Langa, upodobnieni do maszyn robotnicy zatracają swą podmiotowość. Jednak to nie apokaliptycznym wizjom ekspresjonistów, lecz pisarstwu Ernsta Jüngera, nacjonalistycznego ideologa konserwatywnej rewolucji, obraży Raucha zawdzięczają najwięcej. Dla autora *W stalowych burzach* praca, rozumiana szeroko, jako każde działanie twórcze zmierzające do nadania światu formy, jest manifestacją woli mocy, afirmacją siły i energii Robotnika, terminu, któremu nadaje głębokie, metafizyczne znaczenie. Będąc ucieleśnieniem epoki opanowanej przez prymat pracy, Robotnik tworzy typy, określane jako *Arbeitscharakter*, znoszące tradycyjną opozycję między jednostką a masą, charakteryzujące się zarówno funkcjonalizacją działań, jak i gotowością do całkowitego poświęcenia dla realizacji powierzonych zadań. Jünger zakładał tym samym, że entuzjazm robotników, niezbędny do tego, aby ich zbiorowy wysiłek przekształcił się w totalną mobilizację, ma swe źródło w heroizmie. W obrazach Raucha widzimy upadek tej wizji. Robotnicy, umieszczeni w sterylnie zimnych, pustych i nieprzyjaznych przestrzeniach fabryk, maszynowni, hal sportowych i placów budowy, skrupulatnie wykonują absurdalne czynności, które – choć z pozoru racjonalne i rutynowe – wydają się nie mieć większego sensu. Podłączają kolorowe wiązki kabli, przekopują ziemię, pozostając w ścisłym związku nie tylko z maszynami, ale też z opisywaną przez Jüngera w artykule *Technika* i jej przyporządkowanie techniczną dyscypliną.

Rauch, czytając pisma Jüngera przez doświadczenie kogoś, kto wychował się w NRD, przedstawia klęskę rozmaitych wizji Robotnika Nadczłowieka. Maluje ludzi bez właściwości, przegrane, uzależnione i zdominowane postaci o podobnych do siebie twarzach, będące marionetkami w rękach bliżej nieokreślonych sił historii. Budowany przez nich nowy, wspaniały świat przypomina wioski potiomkinowskie, a jego fasadowość można potraktować jako metaforę życia obywateli państw byłego bloku wschodniego, rozdartych między rzeczywistością codziennej egzystencji a fikcjami propagandy. Mechanizm ukazany przez Raucha ma jednak bardziej uniwersalny charakter, polityka bowiem nie jest, jak pisał Jean Baudrillard, sprawą „realnej przestrzeni i funkcji, lecz symulowanego modelu, którego widome działania to tylko kwestia wywołanego efektu”³. Opanowanie przestrzeni symulowanej jest źródłem władzy, tymczasem malowany przez Raucha idealny świat modernistów, stworzona przez nich rzeczywistość pokazowa, okazuje się tandetną atrapą, kartonowym modelem do składania. Zamiast miast i fabryk przyszłości oglądamy makiety i przekroje, miniaturowe światy poddane dyktatowi szalonych planistów, które nie imitują rzeczywistości, nie zastępują jej, lecz ją wypierają. Podobnie jak będące „aktorami” makiet Edwarda Gordona Craiga, całkowicie podporządkowane swemu demiurgowi, wycięte z kartonu figurki, które zastąpiły nie tylko współczesnych mu aktorów egoistów, ale też aktora

³ Baudrillard J., *O uwodzeniu*, przekł. Migalski J., Warszawa 2005, s. 67.

przyszłości – Nadmarionetę, bohaterowie obrazów Raucha są jedynie pionkami na szachownicy dziejów.

Zdaniem Slavoj Žižka, jedynym sposobem na przeżycie w NRD „była ucieczka w obłąd, oderwanie się od rzeczywistości”⁴, które Rauch obrazuje, łącząc elementy fantastyki z utopią historyczną. Jego obrazy rozgrywają się w konkretnym czasie i przestrzeni, a zarazem, jak na symulacje przystało, przekraczają ich granice, godząc ze sobą przeciwstawne konwencje i sposoby obrazowania. Często powtarzane stwierdzenie, że łączą Wschód z Zachodem, niewiele wyjaśnia, zwłaszcza że po roku 2002 płasko, graficznie malowane obrazy ustępują miejsca monumentalnym płótnom nawiązującym do niemieckiego malarstwa XIX wieku, gęstszym od symboliki i bardziej narracyjnym. Zgodnie z zasadą, że tradycję wymienia się jedynie na inną tradycję, przeszłość na inną przeszłość, metonimiczna nostalgia za NRD zostaje zastąpiona przez odwołania do romantyzmu. Przestrzeń ulega zagęszczeniu, kolorystyka staje się mocniejsza, zdominowana przez zmagania między błękitem paryskim a cynkową zielenią, żółcią chromową i purpurą. Jednak „akcja” rozdarta jest nie tylko za sprawą kolorów. Obok partii obrazów wykonanych starannie, z dużą dbałością o szczegóły, na płótnach pojawiają się fragmenty, które wydają się celowo niedokończone, wypełnione przez smugi i rozmazy. Obszary gęste od znaczeń sąsiadują z pustymi polami koloru, strefami abstrakcji, niedomalowanymi i zamglonymi, które mogą się odnosić do tego, co wyparte, ocenzurowane bądź usunięte z pamięci. Tym samym artysta demaskuje mit realizmu, w przewrotny sposób przypominając, że iluzjonizm reprezentacji obrazowej można w każdej chwili zawiesić, konfrontując widza z płaskim, ledwie zamalowanym płótnem. Rauch, malując próżnię, nieobecność, brak wszelkiej hierarchii przedstawieniowej, nie uwodzi estetyką obrazu i podobieństwa, lecz metafizyką zniesionej rzeczywistości.

Wydaje się, że w heterogenicznej przestrzeni jego obrazów nic do siebie nie pasuje. Poszczególne elementy są połączone znaczeniowo, ale wizualnie pozostają rozłączone, podobnie jak w cyfrowym obrazie kompozytowym. Warstwy nakładają się na siebie, czyniąc ich wymowę niejednoznaczną. Według Thomasa Wagnera, można je zrywać „niczym kartki ułożone jedna na drugiej i nigdy nie dotrzeć do pustego tła, «dna obrazu». [...] Zachodzące na siebie w ten kompleksowy sposób przestrzenie obrazu ujawniają permanentny proces cyrkulacji właściwie sprzecznych ze sobą konstelacji: przestrzeń wewnętrzna i zewnętrzna, przestrzeń obrazu i przestrzeń widza wchodzą w zagadkowe relacje, a logikę tych połączeń bardzo trudno rozszyfrować”⁵. Rauch nawarstwia na siebie obrazy, umieszcza

⁴ Žižek S., *Marzenia na podstuchu*, przekł. Bieroń T., „Europa” 17(160)/2007, s. 8.

⁵ Wagner T., *Świat w tylnej szybie samochodu. Neo Rauch i dialektyczny porządek malarstwa* [polska wkładka katalogu], [w:] *Neo Rauch. Sammlung Deutsche Bank*, Frankfurt nad Menem 2000, s. 10.

obok siebie postaci i obiekty o nieprzystającej do siebie skali i stopniu realności, obnażając naśladownictwo ukryte w samej rzeczywistości. Postaci przebijają się z jednej przestrzeni do drugiej, są w nieustannym ruchu, linearną perspektywę Quattrocenta zastępuje opisywana przez Virilia falująca optyka ponowoczesności. Jak we śnie pomieszczenia i krajobrazy ulegają przemieszaniam, zacierają się granice między wnętrzem a tym, co znajduje się na zewnątrz, prawo grawitacji zostaje uchylone. Przez okna – motyw nieustannie powracający w twórczości lipskiego twórcy – wnikamy do świata istniejącego równoległe do naszego, w którym pojęcia zbliżenia i oddalenia, horyzontu, odległości i przestrzeni przestają mieć jakiegokolwiek znaczenie.

Umieszczając obok siebie elementy nieprzystające, Rauch podważa realność kreowanego przez siebie świata, w miejskiej architekturze umieszcza wagę, romantyczne, dzikie pejzaże przeszywa wybrzuszeniami i rowami, śladami destrukcyjnej siły natury, ale też niszczycielskiej działalności człowieka przekształcającego swoje otoczenie. Malowane przez niego nizinne krajobrazy z okolic Lipska, dymiące fabryki, elektrownie, stacje transformatorowe, tereny powojkowe i malownicze wioski są niezwykle efektowne, na poły rzeczywiste, a zarazem fantastyczne za sprawą pojawiających się w nich przecięć i nieciągłości. W *Landchaft mit Sendeturm* (1996) autostrada nagle się urywa przed przecinającymi ją pod kątem prostym torami kolejowymi, które podobnie jak ona ugrzęzły w bieli płótna, prowadząc donikąd. Bywa, że czas zastyga w bliżej nieokreślonej przeszłości, innym razem zapętla się w niezliczonych powtórzeniach, sprawiając, że odległe od siebie epoki historyczne sąsiadują ze sobą na jednym planie. Obrazy wypełniają się figurami zaczerpniętymi z rozmaitych porządków czasowych i kulturowych, tuż obok siebie można zobaczyć ubranych w staroświeckie dresy młodych ludzi, kirasjerów i piechurów z czasów wojen napoleońskich, kuglarzy, groteskowych dyrektorów cyrku, mężczyzn w redingotach, cylindrach i wiązanych pod szyją halsztukach, ale też postaci historyczne, takie jak Alexander von Humboldt, XIX-wieczni propagatorzy kultury fizycznej: Moritz Schreber i Friedrich „Turnvater Jahn”, młody Fryderyk Nietzsche czy... Neo Rauch. Dzieje są tu ujęte ponadhistorycznie, jako ciąg zjawisk osadzonych w czasie cyklicznym, powtarzających się w następujących po sobie okresach wzrostu i upadku, tworzenia i niszczenia. Świat jest stawianiem się, nieustannym ścieraniem sprzecznych sił.

Rauch zatrzymuje akcję, wydłuża i celebrytuje chwilę, ukazuje rzeczywistość jak w stop-klatce. Scala pozornie odrębne sceny w symultanicznie rozgrywające się na kilku zachodzących na siebie płaszczyznach całości. Mnożą się odbicia i sobowtóry. Czasami przedstawia tę samą postać zdublowaną czy wręcz zwielokrotnioną, ujętą w różnych sytuacjach, jakby towarzyszący jej Doppelgänger, duchowy bliźniak, wykonywał jej ruchy z wyprzedzeniem. Innym razem – jak w *Die Fuge* (2007), monumentalnej kompozycji z malowniczym krajobrazem w tle zdominowanym przez ośnieżony wulkan symbolizujący niekontrolowane i nieprzewidywalne siły +



Neo Rauch, **Kalimuna**, 2010
kolekcja Bayerische Staatsgemöldesammlungen, Pinakothek der Moderne Erworben von PIN.
Freunde der Pinakothek der Moderne für die Sammlung Moderne Kunst
dzięki uprzejmości Galerie EIGEN + ART Leipzig/Berlin and David Zwirner, Nowy Jork
fot. Uwe Walter



– na płótnie współistnieje kilka niezależnych od siebie narracji. Co łączy zatopionego w lekturze młodzieńca, unoszącego się nad nim trójkę młodych ludzi z upozowanymi na wzór grupy Laokoona strażakami, usiłującymi wyciągnąć brodatego mężczyznę z otchłani pochłaniającej go ziemi? Odpowiedzi można szukać w sposobie scalania przez Raucha przedstawionego materiału, bliskim Eisensteinowskiemu montażowi atrakcji. Nie rezygnując z iluzorycznej obrazowości, nie traktuje jej jako czegoś samowystarczającego i wszystko określającego, lecz postrzega ją jako świadomie dobieraną dla określonego celu, silnie oddziałującą atrakcję, definiowaną przede wszystkim w kontekście wyrazistej zmysłowości: erotyki, walki lub destrukcji. Wzmacnia ją obecność motywów fantastycznych, futurystycznych tworów techniki i niepokojących hybrydycznych istot: ptakowców, psów z ludzkimi głowami czy połączenia plezjozaura z jednorożcem, tworzących przedziwne baśniowe bestiarium, skłaniające do porównań malarstwa Raucha z pracami Paula Delvaux i René Magritte'a. Jednak artysta odżegnuje się od repertuaru metod klasycznego surrealizmu i techniki automatyzmu. To, co nieświadome, wplecione jest w tkankę obrazów nie za sprawą przypadku, mitologicznych czy alegorycznych uzasadnień, lecz ze względów czysto malarskich, formalnych.

Realność świata przedstawionego ulega podważeniu poprzez zawieszenie, cudowność będącą efektem zderzenia nadmiaru rzeczywistości, niemalże barokowego horror vacui mnożonych przez Raucha detali, z nagłym jej brakiem powodującym surreálną bliskość przedmiotów. Być może właśnie dlatego malowane przez niego zwyczajne sytuacje wydają się dziwaczne i przerażające, jak w przygotowanej na wystawę indywidualną w Metropolitan Museum w Nowym Jorku serii prac opatrzonych w tytułach prefiksem para-, sugerujących konotacje z tym, co paranormalne, paradoksalne, paralelne, z paranoją i paralizmem. Niemal wszystkie obrazy z tego cyklu zdają się odnosić do tematu władzy i zależności, psychologicznych pojedynków uciśnionych i uciskających. W *Paranoi* (2007) trzy osoby przerażone tym, co może nastąpić, z niepokojem spoglądają w pustą przestrzeń otwartych drzwi. Postaci widoczne na obrazach wydają się oczekiwać na ukryte niebezpieczeństwo, napięcie tężeje. Rauch, malując sytuację zagrożenia, utrwala chwilę inercji, zatrzymania akcji, do jakiego dochodzi w punkcie kulminacyjnym dramatu. Rejestruje moment nadmiaru i ekscesu, łącząc, podobnie jak filmy science fiction, emocje charakterystyczne dla ilinx, zabaw przyprawiających o zawrót głowy, z opartą na kreacji alternatywnych rzeczywistości mimikrą. Choć katastrofa wisi w powietrzu, nie następuje, teatralne gesty i pozy zastępują autentyczny dramat, wszystko jest grą, udawaniem, symulacją. Stąd wielokrotnie powtarzający się motyw kurtyny i sceny, podkreślający dystans między obrazem a obserwatorem, rzeczywistością a opartym na piętrzących się iluzjach światem równoległym. Zwłaszcza nowsze dzieła Raucha są niezwykle widowiskowe, czasami wręcz efekciarskie. Cechuje je kampfowe umiłowanie tego, co nienaturalne, sztuczności i przesady. Jesteśmy świadkami ceremonii, maskarad i falsyfikacji,

w trakcie których tłum przebierańców wciela się w ciągle nowe role, kwestionując wszelkie zasady porządku i hierarchii. Patetyczne tematy zostają przełamane nieledwie cyrkowymi sztuczkami. Jest to karnawałowy świat na opak, rządzący się logiką odwrotności, przemieszczeń dołu i góry, parodii, profanacji, błazeńskich koronacji i detronizacji, gdzie artystę-błazna obiera się królem, a oficjalne ceremonie przekształcają się w maskarady.

3.

Tropiąc sztuczność, Rauch obiera podwójną perspektywę, spogląda z dystansem na rzeczywistość, inscenizuje ją, a zarazem jest jej częścią, aktorem grającym jedną z głównych ról – rolę artysty. Nieustannie wracając do tematu medium malarstwa i jego miejsca w świecie sztuki, pokazuje jej uwikłania w relacje z instytucjami artystycznymi, krytykami i widzami oraz, last but not least, z tradycją. Przedstawia malarstwo jako monstualną istotę, golema uwięzionego w ramach konwencji – zamrożonego, pozbawionego mocy, lecz potencjalnie groźnego. Punktem wyjścia jego rozważań o sztuce jest, z jednej strony, oparta na romantycznym etosie geniusza Nietzscheańska filozofia tworzenia, z drugiej – konstruktywistyczna wizja artysty będącego robotnikiem formy i inżynierem idei, który równocześnie jest podmiotem i przedmiotem procesu przekształcania natury, aktywnie uczestniczącym w budowaniu nowego społeczeństwa. Jednak Benjaminowska opozycja *homo creator*, artysty dążącego do wyrażenia siebie, i *homo faber*, producenta organizującego proces tworzenia i uczestniczącego w nim, rzadko jest u Raucha jednoznaczna. W Wahl (1998) pracownia malarska jest miejscem produkcji, warsztatem wypełnionym kablami i beczkami, twórczość zaś utożsamiona zostaje z opartym na powtórzeniu procesem wytwarzania, którego rezultatem są trzy abstrakcyjne płótna przedstawiające geometryczny wzór, mogący się kojarzyć ze znakami ostrzegawczymi lub pismem Braille’a. Ten sam motyw pojawia się w innych pracach, między innymi w programowym obrazie *Unterträglicher Naturalismus* (1998), w którym postać malarza, zamieniwszy pędzel na strzelbę, w symbolicznym akcie uśmierca naturalizm. Sztuka nieprzedstawiająca zwycięża, ale rezultat zmagania figuracji z abstrakcją, podobnie jak walki artystycznej fikcji z przemocą realności, nie jest ostateczny, mit realizmu wciąż odżywa.

Jakie znaczenie ma jeszcze sztuka? – zdaje się pytać w swoich pracach Rauch. Czy artysta swymi desperackimi gestami może ją ocalić przed zalewem barbarzyństwa, zmurzynieniem wieszczonym przez Jüngera? Groteskowe pozy, pojedynki na pędzle i desperackie, samobójcze gesty, rozmaite sytuacje, w jakich pojawia się zmultipikowane alter ego artysty, są równie efektowne, jak kabotyńskie. Ożywczy ogień sztuki gdzieś uleciał, zamiast tego – jak w *Die Flamme* (2007) – oglądamy puste konwencje, cienie cieni błakające się po ścianach platońskiej jaskini. Widoczny na pierwszym planie obrazu, ubrany w XIX-wieczny kostium mężczyzna, którego przywiązano do dwóch skrzyżowanych ze sobą na kształt +

litery X długich, drewnianych desek, oddala się od płomienia. Nawet on, romantyczny geniusz, spętany tym, co przyziemne, nie jest przewodnikiem w drodze do prawdy. Co zatem pozostaje? Według Ernesta Gombricha, artysta tworzący realistycznie może przedstawiać naturę jedynie przez odwołanie do istniejących wcześniej schematów wyobrażeniowych. Jest poszukiwaczem, który jak bohater obrazu Sucher (1997), kwestionując etos twórcy odwołującego się do imaginacji i natchnienia, odwraca się od sztalug i wiader z farbami, by samotnie wyruszyć z wykrywaczem metalu na poszukiwanie okruchów minionych konwencji i sposobów obrazowania. Rauch jest robotnikiem sztuki, który codziennie maluje przez osiem godzin w atelier mieszczącym się w Baumwoll- spinnerei, XIX-wiecznej przędzalni bawełny, a zarazem – o czym zaświadcza w *Interview* (2006) – przytłoczoną obecnością w mediach gwiazdą art worldu. Stąd powtarzający się w jego pracach motyw alienacji artysty, czasami wywyższonego, innym razem poniżonego lub dręczonego przez upiory, których nikt poza nim nie jest w stanie zobaczyć ani zrozumieć. We wzorowanym na płótnie Carla Spitzwega *Puls* (2005) zamiast ubogiego, chorego poety, który mimo nędzy materialnej egzystencji pozostaje kreatywny, przedstawia ogarniętego niemocą twórczą malarza. Pozornie spełniony, wydaje się opuszczony i niezrozumiany, co potraktować można jako gorzką alegorię współczesnego malarstwa.

Twórczość Raucha jest hermetyczna i drażniąca, nic więc dziwnego, że wprawia widzów w zakłopotanie. Jej intensywność i nasycenie stawiają opór systematyzacji i narracyjnemu uporządkowaniu. Można się pokusić o szukanie w niej sensu, zmuszając do odczytywania zapisane w niej historie i symboliczne treści, jednak żadna interpretacja nie wyczerpuje ich znaczenia, gdyż zanurzone są w zbyt wielu kontekstach, w zbyt wielu znoszących się nawzajem stylistykach. Nie wiadomo, na czym zatrzymać wzrok, który wątek śledzić. Wydaje się, że wszystkiego jest tu za dużo, Rauch mnoży atrakcje, zaskakuje widzów, łącząc przedstawienia o charakterze kulturowym z wyobrażeniami zapisanymi w podświadomości zbiorowej. Prowadząc wyrafinowaną grę z pamięcią społeczną, oscyluje między drobiazgowym opisem rzeczywistości a obnażaniem natury jej medium. Jego malarstwo nie przynależy do porządku reprezentacji, lecz symulacji, dlatego albo się je całkowicie odrzuca, albo daje wciągnąć do prowadzonej w nim gry. Jednak wbrew pozorom warstwa fabularna nie jest tu najważniejsza, gdyż dla Raucha najcenniejsi są ci widzowie, którzy postrzegają przede wszystkim malarskie walory jego prac, a strukturę narracyjną odbierają nieświadomie. Dlatego „to, co przedstawione, pozostaje koniec końców sprawą prywatną, natomiast samo malarstwo jawi się jako cel i profesja”⁶.

⁶ Kunde H., *Scalanie. Cezury między akademią i współczesnością (1990–1994)* [polska wkładka katalogu], w: *Neo Rauch. Sammlung Deutsche Bank...*, s. 7.