

L u i z a N a d e r

„Wystawa ran”: przestrzenie pamięci w twórczości Josepha Beuysa

Twórczość Josepha Beuysa to swoiste archiwum, w którym rolę najważniejszą pełni system skomplikowanych relacji pomiędzy narracją historii i opowiadaniem pamięci, zabiegiem mitologizacji faktów i umietyczniania wydarzeń, procesem odzyskiwania biografii i artystyczną kreacją. Podział na artystyczną teorię i praktykę nie znajduje tutaj uzasadnienia: zarówno teksty, obiekty, akcje, jak i wywiady czy autokomentarze artysty pełnią rolę równoważną – są mediami przesłania wypracowanego przez Beuysa artystycznego paradygmatu, w którym estetyka i etyka stają się jednością. Instrumentem działania artysty stała się zarówno rozpoznana w estetycznym doświadczeniu haptyczność rzeźby, impresyjność rysunku, retoryka manifestu, jak również wszystko to, co wykracza poza estetykę: obiekty i czynności ani piękne, ani wzniosłe, lecz przepełnione znaczeniem, obarczone symboliką, przeniknięte energią pamięci. Pamięć w działaniach Beuysa pełni rolę niezwykle ważną: nie tylko jako punkt negatywnego czy też pozytywnego odniesienia, ale jako emocjonalna przestrzeń, atmosfera, w której zanurzone zostały idee, teksty, przedmioty i działania. W swoim szkicu chciałabym się skoncentrować na zaledwie kilku wątkach związanych z pamięcią, którą z jednej strony rozpatruję jako Freudowskie doświadczenie mnemiczne, czyli jako dynamiczną, wtopioną w aparat psychiczny strukturę¹; z drugiej strony, korzystając z koncepcji Mircea Eliadego, będę pamięć analizować jako umożliwiającą duchowe wyzwolenie wiedzę, a także jako doprowadzającą do mistycznego odrodzenia moc „powrotu do początków”.

W powojennej rzeczywistości Niemiec Joseph Beuys należał do tych nielicznych artystów, którzy zamiast popadać w estetyczny eskapizm czy zajmować się „odrabianiem zaległości”, skoncentrowali się na niewygodnym badaniu swoich związków z przeszłością, egzaminowaniu pamięci, poszukiwaniu kontynuacji.

¹ Takie rozumienie pamięci w koncepcji Freuda przyjmuję za Z. Rosińską – por. Z. Rosińska, *Doświadczenie mnemiczne, czyli fenomen pamięci według Zygmunta Freuda*, „Dialogi” (Zeszyty Instytutu Psychoanalizy i Psychoterapii), nr 1–2/2002, s. 66–71.

Christoph Kleßman² zauważa, że kultura powojennych Niemiec miała wyraźnie kompensacyjny charakter: rok 1945 interpretowano za pomocą takich metafor jak „godzina zero” czy „poręba”, a główny nacisk został położony przede wszystkim na zerwaniu ze skażonym językiem niedawnej przeszłości i budowaniu wszystkiego od nowa. Tymczasem, jak pisał Bertolt Brecht, „dom budowano z kamieni, które były pod ręką”: nowa rzeczywistość zarówno Niemiec Wschodnich, jak i Zachodnich powstawała ze starych elementów – to pamięć i doświadczenia zbrodniczego systemu, pamięć III Rzeszy, stały się kluczowym doświadczeniem „nowych czasów”, prawdziwym wyzwaniem, z którym każdy musiał się zmierzyć, by odbudować swój własny dom: ustalić na nowo nadwątloną relację ja–świat.

Wyzwanie to podjął Joseph Beuys, dążąc w swojej twórczości do odnowy duchowej i moralnej człowieka oraz społeczeństwa nie z perspektywy „poręby” – odrzucającej tradycję i zjawisko kulturowej kontynuacji, ale ze stanowiska upatrującego ocalenia w transmutacji związków z przeszłością. Działania artysty można odczytywać jako wyraz potrzeby odzyskania poddanej represji pamięci, zarówno zbiorowej, jak i indywidualnej, a także dążenie do odpowiedzialnego i świadomego zmierzenia się z własną przeszłością/pamięcią w celu rekonstrukcji tożsamości – odzyskania siebie. Jednak postulaty Beuysa nie ograniczały się wyłącznie do moralnej odnowy społeczeństwa niemieckiego, ale były też wezwaniem do duchowego odrodzenia człowieka – zniewolonego człowieka cywilizacji postindustrialnej, jak również jednostki zniewolonej przez system totalitarny. Artysta stawał zatem nie tylko wobec konkretnej sytuacji Niemiec po II wojnie światowej, ale również wobec pogłębiającego się kryzysu wartości w drugiej połowie XX w. Jak stwierdzał Beuys – decydującymi środkami sprawowaniu władzy stały się państwo i pieniądź:

władza należy bowiem do tego, w czyich rękach jest pieniądź lub państwo. Pojęcie pieniądza jest w takim samym stopniu podstawą ustroju kapitalistycznego, jak stotalizowane pojęcie państwa stanowi podstawę państwa komunistycznego [...]. Oba systemy [kapitalistyczny i komunistyczny] w rosnącym stopniu zmierzają ku destrukcji, a z ich antagonizmu wynika szczególnie niebezpieczne zagrożenie przyszłych losów ludzkości [...] kapitalizm i komunizm wpędził ludzkość w ślepy zaułek³.

Wyjścia Beuys upatrywał w tzw. idei trzeciej drogi, której podstawą jest człowiek pojmowany jako istota moralna, społeczna, kreatywna, jako twórca tzw. rzeźby społecznej: organizm społeczny trzeba urządzić tak, aby jednostka mogła swobodnie rozwijać swoją osobowość i zdolności, aby panowała równość i solidarność, dążność do wzajemnej pomocy z własnej woli. Teoria Rzeźby Społecznej

² Ch. Kleßmann, *Dom zbudowano z kamieni, które były pod ręką. Wokół dyskusji nad kontynuacją po 1945 r. z punktu widzenia historii kultury*, w: *Sporne problemy współczesnej historii Niemiec*, przeł. J. Kołätzny, Poznań 1999, s. 67–68.

³ J. Beuys, *Apel o alternatywę*, „Sztuka” nr 4, 1981, s. 43.

pełni kluczową rolę w twórczości Beuysa. Według niej sztuka jest żądaniem świadomej egzystencji – słynną proklamację „każdy jest artystą” należy rozumieć jako powołanie do wolności, wezwanie do odpowiedzialnego i twórczego istnienia. Tak rozumiana twórczość jest zatem wehikułem transformacji społecznej świadomości, sztuka ma ogarniać wszystkie poziomy ludzkiej egzystencji – od rolnictwa przez edukację po ekonomię:

Moje obiekty można rozumieć jako środek stymulujący przekształcanie idei rzeźby, a także sztuki w ogólniejszym znaczeniu. Mają one prowokować do myślenia o tym, czym może być rzeźba oraz w jaki sposób koncepcja rzeźbienia może być rozszerzona aż po niewidzialny materiał, który używany jest przez każdego.

Formy myślenia – jak kształtujemy nasze myśli

lub

Formy mówienia – jak nadajemy kształt naszym myślom w słowie

lub

RZEŻBA SPOŁECZNA – w jaki sposób kształtujemy i modelujemy świat, w którym żyjemy. Rzeźba jako proces ewolucyjny: każdy [jest] artystą⁴.

Z Teorią Rzeźby Społecznej sprzężona jest koncepcja Rozszerzonego (Totalnego) Pojęcia Sztuki odnosząca się do wszystkich form istniejących w świecie: zarówno artystycznych, jak i społecznych czy prawnych, do kwestii edukacji i twórczości, problemów rolniczych i ekonomicznych. Totalne pojęcie sztuki zakłada posiadanie przez każdego twórczej potencji, jak również możliwość objęcia pojęciem twórczości wszystkich poziomów ludzkiej egzystencji. Sztuka według Beuysa jest zatem rodzajem kreatywnej energii, umiejętności stawiania czy też odnajdywania pytań⁵, dążnością do świadomego, twórczego bycia w świecie, a jej podstawowym tworzywem jest nie tylko myśl i słowo, ale również słowo wcielone w czyn. Teorię Rzeźby Społecznej należy traktować jako program otwarty, opierający się nie na kolektywizmie, ale na idei solidarności, poszukujący prawdy nie w ideologii, ale w procesie nieustającej dyskusji. Celem twórczości Beuysa nie jest objawianie prawdy, ale stymulowanie prawdziwej rozmowy – rozmowy, w której rodzi się sens⁶.

Z Teorii Rzeźby Społecznej można również wnioskować, że pamięć była przez Beuysa pojmowana jako tworzywo artystyczne *par excellence*. Jeżeli rzeźbą są nie tylko „formy mówienia”, a więc słowo, i nie tylko to, „w jaki sposób kształtujemy i modelujemy świat”, a więc czyn, lecz również – formy myślenia, to prze-

⁴ J. Beuys, *Wprowadzenie*, w: Joseph Beuys. *Teksty, komentarze, wywiady* [dalej jako *Teksty...*], wyboru dokonał i opracował J. Jedliński, Warszawa 1990, s. 18.

⁵ Symptomatyczne dla twórczości Beuysa jest umieszczanie znaków zapytania w tytułach obiektów, akcji, jak również w tekście własnego biogramu. Rolą artysty jest zatem raczej zapytywanie niż udzielanie odpowiedzi, nawoływanie do kreatywności, do myślenia, do czynu, a nie tworzenie ideologii.

⁶ Por. *Teksty...*, wyd. cyt., *passim*.

cięż aktywną strukturą wtopioną w procesy myślowe jest Freudowskie doświadczenie mnemiczne. Pamięć rozumianą za Freudem jako pamiętanie, przypominanie, zapominanie, kodowanie, dekodowanie, a także narracja – można by zatem postrzegać w przypadku twórczości Beuysa jako swoisty proces rzeźbiarski. Przypominanie umożliwiłoby powrót do podstawowych wartości, a także skłaniałoby do innego, niepragmatycznego sposobu myślenia o sobie w świecie, o brak którego Beuys oskarżał konsumpcyjne społeczeństwo⁷. Pojmowana zarazem jako tworzywo artystyczne i proces rzeźbiarski pamięć miałaby za zadanie odzyskanie poczucia odpowiedzialnego istnienia jednostki, a także stopniową redukcję zjawiska alienacji – integrację człowieka z wytworami jego twórczej pracy i działania. W koncepcji pamięci Freuda główny nacisk położony został na dekodowanie – będące skomplikowanym procesem usuwania represji, czyli docieraniem do źródłowego doświadczenia. Doświadczenie to jednak nie jest celem samym w sobie, ale kolejnym etapem w negocjowaniu siebie. W przypadku Beuysa spotykamy się z podobną postawą, gdy pisze: „nie chcę odnawiać pramitu i przedstawiać tu obrazu przeszłości, stoimy przecież na innym miejscu w rozwoju. To miejsce, ta pozycja wymaga czegoś całkiem nowego, określenia naszego związku z przeszłością”⁸. Mimo pewnych różnic Freud i Beuys zdają się mówić rzecz podobną: pamięć prowadzi do ukonstytuowania się nowej relacji z przeszłością, która staje się podstawą kształtowania wyzwolonego, kreatywnego Ja. Świadomość przeszłości i proces jej przepracowywania pozwalają zapanować nad ciemną, archaiczną stroną ludzkiej natury, wyzwalają *ego* spod działania *id*. Przez pamięć zarówno Beuys, jak i Freud szukają odpowiedzi na pytanie o stosunek przeszłości do przyszłości oraz o relację jednostki ze wspólnotą. Pamięć w końcu ma służyć nie tyle odzyskiwaniu przeszłości, co pozyskiwaniu przyszłości. Z postawą taką spotykamy się w pracach Beuysa, które są bezpośrednio związane z traumatycznymi doświadczeniami II wojny światowej. *Śmierć i dziewczyna* to brunatna koperta ze szkicowo na niej zarysowanym akwarelą, delikatnym wyobrażeniem pary złączonej w uścisku: śmierci i dziewczyny. Po prawej stronie widzimy pieczęć, na której można odczytać: *[nieczytelne] international d'Auschwitz* i niżej *Hermann Langbein, Wien 10., Weigandhof 5*. Pamięć jest tutaj obecna jako Freudowska *Deckerinnerung* – nadrealistyczny obraz-wspomnienie, który przede wszystkim przesłania, niepozwalającą wyjść poza swój czas, traumę. Splot wątków: pojawiająca się nazwa Auschwitz, nawiązujący do tradycji niemieckiego romantyzmu tytuł⁹, sub-

⁷ Por. m.in. A. Borer, *A lament for Joseph Beuys*, w: *The Essential Joseph Beuys*, ed. L. Schirmer, London 1996, s. 14–15; J. Beuys, *W jaki sposób wyjaśniać obrazy martwemu zajęcowi?*, w: *Teksty...*, wyd. cyt., s. 49.

⁸ Cyt. za F.J. Verspohl, *Das kapital Raum. 1970–77. Strategien zur Reaktivierung der Sinne*, Frankfurt am Main 1984, s. 24.

⁹ Beuys bezpośrednio odwołuje się do pieśni i słynnego kwartetu smyczkowego d-moll Franciszka Schuberta z 1824 r. „Śmierć i dziewczyna”, dzieła te jednak symbolizują również ducha niemieckiego romantyzmu.

telne wyobrażenie śmierci i dziewczyny w ambiwalentnym uścisku, powoduje jednak, że obraz zaczyna odslaniać poddane represji treści wspomnienia. Owe przesłaniające obrazy są jak ważny (związany przecież ze śmiercią), czekający na odczytanie list (koperta) z przeszłości, którego lektura miałaby wpłynąć na konstytuującą się przyszłość. List (poddane represji treści wspomnienia – nieświadomość traumy) może pozostać zamknięty lub otwarty – decyzja ta jednak staje się decyzją na poziomie egzystencjalnym. Przy użyciu środków jak najbardziej oszczędnych Beuys uruchamia dyskurs między wzniosłą tradycją niemieckiego idealizmu, niedawną traumatyczną przeszłością, w której Niemcy znaleźli się po stronie winowajców, oraz terażniejszością – odpowiedzialną lekturą przeszłości – której świadomość, a więc pamięć w znaczeniu pozytywnym, może być ocaleniem. W ten sposób Beuys usiłuje przywrócić Niemcom pamięć niechcianą, której przyjęcie jednoznaczne jest z jej przepracowaniem – wewnętrznym przyswojeniem urazu i konstytucją nowego Ja.

Beuys w swoim działaniu, które było ciągłym procesem transmutacji świadomości, a więc i odrodzenia duchowego, powracał do materiałów, tworzyw niejako pierwotnych, substancji alchemicznych (m.in. tłuszczu, wosku, krwi, miodu), przywoływał wątek raju, ofiary i odkupienia przez śmierć, cierpienie, odwoływał się do myślenia symbolicznego, do sytuacji, gdzie „czas nie został jeszcze rozwinięty”. Użycie symbolu przez Beuysa można uznać za jedną z technik *regressus ad uterum*, o których pisze Eliade¹⁰: tkwiący w pamięci, często o nieuświadomionym znaczeniu, symbol powoduje natychmiastowe i bezpośrednie przywrócenie sytuacji pierwotnej. W przeprowadzonej w 1965 r. akcji *Jak wyjaśniać obrazy martwemu zwierzęciu?* (Galerie Schmela, Düsseldorf) odizolowany od publiczności, zamknięty w pustej galerii twórca przez trzy godziny wyjaśniał obrazy martwemu zwierzęciu. Do jego prawej stopy przyprawiona była żelazna podeszwa z magnesem, do lewej – wyciszający kroki filc. Odgłos żelaza uderzającego o kamienną podłogę, dziwne kuśtykanie artysty, który jak szaman chorego obnosił zająca po przestrzeni galerii, stanowiły element wyjaśniania. Głowa artysty pokryta była miodem i płatkami złota – Beuys „oznaczał” w ten sposób wartość myślenia, a także alchemiczną dążność do transmutacji substancji, którą dla Beuysa jest myśl. Celem owej transmutacji jest myślenie, które jest „złotem”, a więc nie martwe intelektualizowanie, ale, na co wskazuje miód, który Beuys uważał za substancję „żywą”, myślenie postrzegane jako proces twórczy, jako „czyn zmieniający świat”. Samotne przebywanie z martwym zającem, które można zinterpretować jako wyraz swoistego braterstwa ze zwierzęciem totemicznym, użycie najprostszego czy też najpierwotniejszego systemu skojarzeń, „tłumaczenie” nie za pomocą słów, ale symboli i znaków – były przywołaniem sytuacji „początku”, próbą unicestwienia historii, a więc próbą dotknięcia pamięci najbardziej archaicznej, stanowiącej

¹⁰ M. Eliade, *Aspekty mitu*, przeł. P. Mrówczyński, Warszawa 1998, s. 92.

niejako podstawę świadomości. Postępując w ten sposób, Beuys odwołuje się zarówno do dziedzictwa archaicznego człowieka, o którym pisał Freud – czynności symbolizowania, jak również do wizji człowieka przedracjonalnego – myślącego symbolicznie, do mitycznych początków (które tutaj reprezentują motywy zająca, złota i miodu) i co z tym się wiąże – do pamięci symbolicznej, pamięci sakralnej. Akcją *Jak wytłumaczyć obrazy martwemu zającowi?* odnosi się również Beuys do konkretnej sytuacji duchowej Niemiec połowy lat 60. Jak zauważa Fritz Schütze¹¹, doświadczenie nazizmu, na zasadzie nieuchronnej logiki upadku, włączyło biografie indywidualne w „trajektorię zbiorową” – ograniczyło zdolność planowania działań zarówno indywidualnych, jak i zbiorowych, doprowadzając do traumatycznego doświadczenia utraty symbolicznego uniwersum¹². Można powiedzieć, że powracając do mitu czy też mitów, Beuys nawiązuje do konkretnej duchowości i do „solidarności ludzkiej na poziomie obrazów”, o której pisze Eliade, ponieważ „mit nigdy nie traci aktualności psychicznej: zmienia tylko formę i kamufluje swe funkcje”¹³. Odwołując się do symboliki zwierząt i substancji, do rytuałów uzdrawiających oraz śmierci, Beuys nie tylko „powraca do początków”, ale swą próbą rewaloryzacji mitu rozbudza wyobraźnię odbiorcy, próbując w ten sposób uzdrowić psyche człowieka. Poszukuje mitu, który pozwoliłby na przywrócenie utraconego uniwersum symbolicznego, na wyrażenie doświadczeń pozytywnych i negatywnych:

wszystko musi zostać wyrażone. Negatywne strony jak thalidomid czy Oświęcim, jak i pozytywne. Nawet te rzeczy, które leżą poza zasięgiem języka, tak jak go pojmujemy. Nowa substancja jest zarówno ewolucyjna, jak i rewolucyjna¹⁴.

Ową substancją rewolucyjną jest potencjał wspomnianej Teorii Rzeźby Społecznej: twórcze myślenie, odpowiedzialne istnienie, a więc również aktywny proces przepracowywania pamięci: dekodowania urazów, a także przypominania sytuacji człowieka „przed upadkiem” – poza Historią. Pamięć jest w tym przypadku anamnezą i jako taka postrzegana jest zarówno jako źródło teraźniejszości, jak i droga duchowego odrodzenia.

W przypadku konstrukcji biografii Beuysa stykamy się z drugim z rodzajów *regressus ad uterum* opisywanym przez Eliadego¹⁵: drobiazgowym przypominaniem faktów z życia osobistego i faktów historycznych – po to, by, jak pisze Eliade, przeszkodzić przeszłości w oddziaływaniu na teraźniejszość, by zapanować nad przeszłością: kto potrafi sobie przypomnieć, dysponuje mocą magiczno-reli-

¹¹ F. Schütze, *Presja i wina: doświadczenia młodego żołnierza niemieckiego w czasie drugiej wojny światowej i ich implikacje biograficzne*, przeł. M.Z. Ziolkowska, w: *Metoda biograficzna w socjologii*, red. J. Włodarek, M. Ziolkowski, Warszawa-Poznań 1990, s. 325–327.

¹² Tamże, s. 327.

¹³ M. Eliade, *Sny, mity i misteria*, przeł. K. Kocjan, Warszawa 1999, s. 20–21.

¹⁴ J. Beuys, ***, w: *Teksty...*, s. 19.

¹⁵ M. Eliade, *Aspekty mitu*, wyd. cyt., s. 92.

gijną, zdolny jest uwolnić się od uwarunkowań, jakie nakłada prawo karmiczne, staje się panem swojego losu¹⁶. Około roku 1964 artysta pisze swoje *curriculum vitae*, systematycznie uzupełniane w kolejnych latach, komentując je w sposób następujący:

ten życiorys nie pojawił się przypadkowo, lecz został przedstawiony jako program kontrastowy – przeciwieństwo szablonowych życiorysów, których żąda się od artystów pojawiających się na ważnych wystawach. Również inaczej wyobrażałem sobie pojęcie sztuki, sądząc, że musiałbym je odnieść do mojej indywidualności, ale nie tylko do mnie samego, ale również do indywidualności wszystkich ludzi jako istot, które mają zdolność kształtowania. Tak więc przez takie obrazy uznałem życie za dzieło sztuki. To nie są „kryptorzeczy”, lecz obrazy. Na przykład ściągnięta plastrzem rana – nie jest czymś ukrytym – ona jest obrazem¹⁷.

Komentarzem do swego życiorysu Beuys sygnalizuje, że jego artystyczna biografia nie ma nic wspólnego z czystą faktografią. Jest raczej narracją spełniającą egzystencjalne zadanie: wypełnia postulat jedności etyki i estetyki, ukazuje, jak doświadczenie artystyczne staje się doświadczeniem bycia w świecie. Wydaje się, że powyższy komentarz odnieść można nie tylko do specyficznego przypadku artystycznego *curriculum vitae* Beuysa, ale i do wszystkich biograficznych opowieści artysty – wędrujących narracji żywej pamięci, które przemawiają zarówno jako tekst, jak i kontekst tej twórczości.

Wyjątkowo kuszące jest, nie tylko w tym przypadku, zastosowanie do twórczości Beuysa kategorii „obrazu”, „symbolu” i „mitu” wypracowanych przez Eliadego¹⁸:

Obrazy, symbole, mity nie są przypadkowymi wytworami psychiki, odpowiadają one pewnej potrzebie i spełniają pewną funkcję, polegającą na obnażaniu najskrytszych form istnienia. Z tego też powodu badanie ich pozwala nam poznać człowieka, „po prostu człowieka”, który nie wszedł jeszcze w układy z warunkami historycznymi. Każda istota historyczna nosi w sobie dużą część człowieczeństwa sprzed Historii. [...] Obrazy ze względu na swą strukturę są wielowartościowe. Jeśli umysł, by dotrzeć do ostatecznej rzeczywistości świata, posługuje się obrazami, to właśnie dlatego, że rzeczywistość ta przejawia się w sposób pełen sprzeczności, a zatem nie jest możliwe wyrażenie jej w języku dyskursu¹⁹.

Obrazy w rozumieniu Eliadego wyrażają tęsknotę za zmitologizowaną przeszłością, przy czym przeszłość ta zawiera w sobie – poza żalem za czasem minionym –

¹⁶ Tamże, s. 92–93.

¹⁷ Cyt. za J. Kaczmarek, *Joseph Beuys. Od sztuki do społecznej utopii*, Poznań 2001, s. 15.

¹⁸ Trudno udowodnić, czy Beuys znał pisma Eliadego, choć wydaje się to wysoce prawdopodobne. Jednak nie problem recepcji teorii Eliadego przez Beuysa mnie tutaj interesuje, ale raczej próba lektury twórczości/biografii artysty poprzez interpretację symbolu, obrazu i mitu wypracowaną przez Eliadego, problem powrotu do mitu (w znaczeniu, jakie przyjmuje Eliade) w twórczości Beuysa.

¹⁹ M. Eliade, *Obrazy i symbole*, przeł. M. i P. Rodakowie, Warszawa 1998, s. 15, 18.

tysiąc innych znaczeń: oznacza to wszystko, co mogłoby się zdarzyć, lecz się nie zdarzyło. Obrazy są oknem transcendencji, oknem świata pozahistorycznego.

Interpretując zatem biografię i twórczość Beuysa za pomocą pojęcia obrazu w znaczeniu przyjętym przez Eliadego, musimy założyć, że przemawia ona jedynie jako całość, jako swoiste sprzężenie sensów. Możliwe jest odniesienie obrazu do konkretnego, Obraz jednak nigdy nie jest „czystym konkretem”, bo takie odczytanie obrazu unicestwia²⁰. Spróbujmy zatem zinterpretować wybrane wydarzenia *Lebenslauf/Werklauf*, jak również kilka korespondujących z nim realizacji artystycznych Beuysa właśnie jako obrazy:

1921 Kleve – wystawa ściągniętej plastrzem rany: rok 1921 nakierowuje na datę urodzin Beuysa. Jednakże miejsce – Kleve – nie zgadza się z faktografią – w rzeczywistości Beuys urodził się w niedalekiej Krefeldzie. Ten drobny fakt zdaje się świadczyć na rzecz nie tyle „nieszczerości” życiorysu, co raczej na rzecz jego specyficznej umowności. Można przypuszczać, że sformułowanie „wystawa ściągniętej plastrzem rany”, podanie daty oraz miejsca – odnoszą się nie tylko do urodzin Beuysa, ale do momentu urodzin w ogóle, do bólu przychodzenia na świat, jak również do ran, które odnosimy w życiu. Z podobnym doświadczeniem zdaje się być związana *Wanna* (1960) – obiekt opatrzoney plastrami i bandażami, związany z zawołaniem twórczości Beuysa: *Zeige deine Wunde* (pokaż swoje rany) oraz jej stałym motywem – podkreślaniem wartości cierpienia. *Wanna* to również przedmiot symbolizujący pewien „obiekt psychiczny”, mocno powiązany z biografią Beuysa, z jego wczesnym dzieciństwem, a także z wyznawaną przez niego koncepcją sztuki:

Intencją przyświecającą tej pracy było przywołanie punktu wyjściowego mego życia, a wraz z tym doświadczeń i odczuć z mego dzieciństwa. Obiekt ten działa jak swoisty klucz autobiograficzny: obiekt zaczerpnięty ze świata zewnętrznego, stała rzecz materialna obdarzona energią i posiadająca duchową naturę. [...] W ten sam sposób biografia oznacza coś więcej niż tylko sprawę osobistą. Oznacza wzajemne współzależności wszelkich procesów, a nie rozszczepianie życia na oddzielne przegrody: całościowość²¹.

Komentarz do *Wanny* wskazuje na ważny problem w twórczości Beuysa: aby pojąć tę twórczość, trzeba również zrozumieć znaki, jakie daje biografia artysty, ponieważ twórczość (sztuka) i egzystencja są w istocie dla Beuysa tożsame: i nie chodzi tu o podnoszenie codzienności do rangi sztuki, lecz o głębokie odczucie współzależności istniejących w świecie.

1940 Poznań – Wystawa arsenału (wraz z Heinzem Sielmannem, Hermanem Ulrichem Assemissenem i Eduardem Sprangerem): komentarz ten to obraz czasu wojny i pogłębiającego się kryzysu wartości. Artysta zgłosił się wtedy do *Luftwaffe*, do czego zapewne odnosi się sformułowanie „Wystawa arsenału”. Ten swo-

²⁰ Tamże, s. 18.

²¹ J. Beuys, *Wanna*, w: *Teksty...*, s. 36.

isty „oksymoron” wskazuje również na poczucie jedności biografii i twórczości, a także na poszukiwanie ciągłości we własnym życiu: Beuys artysta to lotnik *Luftwaffe*, fakt ten nie jest pominięty, ale raczej uwypuklony jako element artystycznej biografii. Jak zauważa J. Kaczmarek²², naukę Beuys podjął jednak rok później w 1941 r. w Poznaniu, gdzie poznał Sielmanna i Assemissena, z którymi prowadził długie dyskusje na temat filozofii, religii i dzieł Sprangera. W owej „wystawie arsenału” Beuys odwraca się zatem od światopoglądu pozytywistycznego, od nauk przyrodniczych na rzecz refleksji filozoficznej (w szerokim sensie). *Luftwaffe* zaś – „wystawa arsenału” – okazuje się wyzwaniem rzuconym śmierci.

1946 *Kleve – Związek Artystów „Profil Nachfolger”*: w roku 1946 Beuys związał się ze Związkiem Artystów Profil Nachfolger i rozpoczął studia w Państwowej Akademii Nauk w Düsseldorfie (początkowo w klasie Josepha Enselinga, a następnie Ewalda Mataré). Obraz ten odnosi się niejako do próby „normalnego” życia – po wojnie, łączącego się z obraniem nowej drogi, etapem edukacji.

1956–1957 *Beuys pracuje na polu*²³: zarówno daty, jak i krótka niewinna notka, odnoszą się do okresu głębokiej depresji, którą artysta przeżywał w latach 1956–1957. Obraz Beuysa pracującego na polu to obraz kryzysu, obraz wyzwalania się od duchowej śmierci. Kryzys, a także przełamywanie kryzysu – związane z refleksyjnym przepracowaniem pamięci, stanowiły jedno z najpoważniejszych zagadnień twórczości Beuysa – punkt wyjścia artystycznej praktyki²⁴. Kryzys jednostki, kryzysy społeczne możliwe są do pokonania tylko przez alternatywny (przedracjonalny, przednaukowy) sposób myślenia o sobie w świecie, przez powrót do odbierania świata „okiem wewnętrznym”, przez przypomnienie innych sposobów poznania rzeczywistości (za pośrednictwem symbolu). Jak zauważa Eliade:

każdy kryzys egzystencjalny na nowo podejmuje kwestię rzeczywistości świata i obecności człowieka w świecie. Kryzys jest w istocie „religijny”, ponieważ na archaicznych poziomach kultury byt miesza się z sacrum²⁵.

W tym znaczeniu (i tylko w tym) możemy ostrożnie przyjąć, że kryzys, przez który przeszedł Beuys między rokiem 1956 a 1957, miał charakter religijny (tak jak każdy kryzys egzystencjalny w opinii Eliadego). To, co zbliża do siebie myśl Beuysa i Eliadego, to również dostrzeganie w kryzysie aspektów pozytywnych. Eliade widzi w nim pełne doświadczenie rzeczywistości, moment „otwarcia” człowieka na sprawy Ducha, odczucie tego, co jest. Beuys określa swój kryzys jako „depresję pozytywną”, przez co można rozumieć czas przemiany, ostateczne odrzucenie racjonalnego wizerunku rzeczywistości (a więc „otwarcie” na Ducha),

²² J. Kaczmarek, dz. cyt., s. 16.

²³ Tekst wydarzeń z *Lebenslauf/Werklauf* przytaczam za Jerzym Kaczmakiem, por. J. Kaczmarek, dz. cyt., s. 16.

²⁴ Por. J. Beuys, *Apel...*, wyd. cyt., s. 40–44.

²⁵ M. Eliade, *Mity, sny i misteria*, przeł. K. Kocjan, Warszawa 1999, s. 10.

moment wyjścia ponad to, co jednostkowe, osiągnięcia tego, co uniwersalne (w roku 1957 Beuys tworzy Rozszerzone Pojęcie Sztuki).

Można powiedzieć, że całym swym życiorysem Beuys ustala paradygmat: przekracza sytuację jednostkową, by osiągnąć wymiar ogólnoludzki. Bezpośrednio związana z obrazem specyficznie pojmowanego kryzysu, wyłaniającym się z *curriculum vitae* artysty, jest *Skrzynka pokryta gumą* (1957) i komentarz do niej.

Zewnętrzny wygląd każdego z wykonanych przeze mnie obiektów stanowi ekwiwalent pewnych aspektów życia wewnętrznego człowieka. Moje ówczesne uczucia osnute były owym szczególnym rodzajem ciemności – niemalże czerni, podobnie jak użyta tu mieszanka gumy i smoły. Jest to z pewnością ekwiwalent stanu patologicznego, który wspominałem przed chwilą, i wyraża potrzebę stworzenia przestrzeni w umyśle, z której wszelkie zaburzenia zostałyby usunięte: pustej, odizolowanej przestrzeni. W tej pustej przestrzeni mogą mieć miejsce dociekania, a także z tejże koncentracji wyniknąć mogą nowe doświadczenia²⁶.

Komentarz dotyczący *Skrzynki pokrytej gumą* – obiektu, którego tytuł jest zarazem jego najbardziej bezpośrednim i najprostszy opisem, ujawnia aspekt terapeutyczny w twórczości Beuysa – zarówno w znaczeniu autobiograficznym, jak i zbiorowym: Beuys przez sztukę upublicznia i uniwersalizuje swoje doświadczenie. Można przypuszczać, że depresja, która go dotknęła, stała się udziałem całego pokolenia. Artysta znalazł wyjście z ciemności przez terapię pamięci: przez proces lokalizowania traumy i przepracowywania/usuwania jej. Przez ten proces próbuje przeprowadzić również innych.

Skrzynka pokryta gumą może kojarzyć się z obiektami kolekcji antyków Freuda: zarówno w jednym, jak i w drugim przypadku mamy do czynienia z reprezentacją obiektów psychicznych. W przypadku Freuda antyczne statuetki i inne obiekty kolekcji mogły ilustrować pacjentom rzeczywistość „das Es”, czyli tego, co w człowieku dziecięce, obrazując jednocześnie wspólne ludziom dziedzictwo archaiczne – zdolność symbolizowania. Można je również rozpatrywać jako rodzaj metafory Freudowskiej *Deckerinnerung*: antyczne przedmioty symbolizowały to, co poddane represji, to, co w pamięci przesłonięte nadrealistycznymi obrazami. *Skrzynkę pokrytą gumą* można interpretować w sposób zbliżony: jako symbolizację tkwiącej w pamięci traumy, obiekt koncentrujący w sobie negatywne doświadczenie i sposób przezwyciężenia go. Zbiór starożytności Freuda pełnił ważne, egzystencjalne zadanie w życiu swego właściciela, był instrumentem wykorzystywanym w terapii, jak również wyznaczał społeczną funkcję psychoanalizy. *Skrzynka pokryta gumą* zdaje się pełnić podobną rolę: reprezentuje jednostkowe doświadczenie kryzysu, jest metaforą zuniwersalizowanego pojęcia „depresji pozytywnej”, a więc uleczonej świadomości – pamięci odzyskanej, jak również narzędziem Beuysowskiej pedagogiki (wyraźnie odnosi się do Rozszerzonego Pojęcia Sztuki). *Skrzynka pokryta gumą* staje się w ten sposób obiektem – obrazem-przesłaniem.

²⁶ Cyt. za J. Beuys, *Skrzynka pokryta gumą*, w: *Teksty...*, wyd. cyt., s. 34.

Na podstawie tej „próbki” z życiorysu Beuysa możemy stwierdzić, że daty i fakty *Lebenslauf/Werklauf* mają charakter umowny. Ich zadaniem jest przywoływanie skojarzeń, które to dopiero składają się na pewną całość. Wiele faktów z życia Beuysa zostało tutaj „nadwyraziście” pominiętych, np. data zakończenia II wojny światowej, „godzina zero” – rok 1945, co wskazuje na to, że w jego osobistym doświadczeniu zakończenie wojny nie stanowiło wyrazistej cezury. Życiorys Beuysa można by uznać za model pamięci biograficznej²⁷ – w grę wchodzi tu przecież nie tylko pamiętanie, ale aktywne łączenie wydarzeń-obrazów w ciągi, struktury, jak również ich opis i wyjaśnianie. Pamięć Beuysa nie mitologizuje jednak kolejnych zdarzeń, ale, jeżeli można tak powiedzieć – umietycznia. W ten sposób fikcyjna w wielu aspektach biografia jest jednak prawdziwa – w taki sam sposób, w jaki prawdziwy jest mit. Jak zauważa Eliade, mity są wzorcowym modelem zachowań ludzkich, objawiają historie prawdziwe, odwołując się do rzeczywistości. Mit nie może być partykularny, prywatny, osobisty, ale musi objawiać egzystencję i działalność istot zachowujących się w sposób wzorcowy, uniwersalny. W ten sposób odsłania on strukturę rzeczywistości i różne sposoby bycia w świecie²⁸. Pojmowana zatem jako pretendująca do mitu czy też rewaloryzująca mit biografia artysty staje się nośnikiem prawdy. Prawdy nie dotyczącej jedynie samego Beuysa – zdomowiony w pamięci mit staje się pomostem między tym, co indywidualne, a tym, co zbiorowe, co dotyczy każdego. „Moja osobista historia interesuje mnie o tyle tylko, o ile mogę używać swego życia i osoby jako narzędzia”, twierdził Beuys²⁹. Opowiedzenie „własnej” historii – powołanie na świadka pamięci indywidualnej, jest instrumentem w artystycznym postępowaniu, staje się wehikułem wizji, jaką Beuys pragnie przekazać. Życiorys staje się tożsamy z twórczością Beuysa, a to, co jego zdaniem zbliża do siebie sztukę i życie, to doświadczenie śmierci oraz nadzieja wieczności³⁰. Ucieleśnienie pamięci Beuysa – biografia i jego twórczość stanowią obieg zamknięty, są próbą ustalenia zachowania wzorcowego³¹: przesłanie twórczości znajduje swą reprezentację w pamięciowej konstrukcji *curriculum vitae*, życiorys prezentuje twórczość, swobodna gra skojarzeń między biografią, pamięcią indywidualną i zbiorową a konkretnymi re-

²⁷ W odróżnieniu od pamięci autobiograficznej, która obejmuje zwykłe pamiętanie zdarzeń z własnego życia, por. Z. Rosińska, dz. cyt., s. 67.

²⁸ M. Eliade, *Sny, mity...*, wyd. cyt., s. 7–8.

²⁹ J. Beuys, *Wanna*, w: *Teksty...*, wyd. cyt., s. 36.

³⁰ Por. G.L. Ulmer, *Performance: Joseph Beuys*, w: *Applied Grammatology. Post(e)-Pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys*, Baltimore–London 1985, s. 239.

³¹ Terminu „zachowanie wzorcowe” używam za Eliadem: „doświadczenie religijne jest zarazem totalnym kryzysem egzystencji i wzorcowym rozwiązaniem tego kryzysu. Rozwiązanie jest wzorcowe, ponieważ odsłania świat już nie prywatny ani przejrzyisty, ale ponadosobniczy, znaczący i święty – świat, który jest dziełem Bogów. [...] Rozwiązanie religijne ustanawia zachowanie wzorcowe, toteż zmusza człowieka, by objawił się jako zarazem rzeczywisty i uniwersalny”. Por. M. Eliade, *Mity, sny...*, wyd. cyt., s. 10–11.

alizacjami wydaje się być zamierzona. Najbardziej czytelnym przykładem takiej strategii wydaje się być *Wystawa ściągniętej plastrem rany* – pierwsze wydarzenie w *Lebenslauf/Werklauf*, skojarzone z *Wanną*, a także hasłem twórczości Beuysa – *zeige deine Wunde*. W ten sposób przesłanie akcji Beuysa można rozszerzyć na cały życiorys artysty i potraktować konstrukcję *curriculum vitae* jako „wystawę ran”. *Lebenslauf/Werklauf* wcielałoby zatem zawołanie Beuysa: jego własna biografia stałaby się obnażaniem i przewyciężaniem osobistej traumy i zarazem reprezentacją pamięci kolektywnej. Beuys ukazuje nie tylko rany, jakie odniósł w życiu, ale przede wszystkim rany swoich czasów – wyparte z pamięci doświadczenia związane z drugą wojną światową, bezkrytyczną wiarę w siłę racjonalizmu, duchowe wyjałowienie sytego, bezrefleksyjnego społeczeństwa.

Przedstawione przeze mnie próby spojrzenia na twórczość i biografię Josepha Beuysa z perspektywy pamięci należy traktować jako jeszcze jeden element w nieustannie rozrastającym się archiwum interpretacji i reinterpretacji działań tego artysty. Celem moim nie było odrzucenie czy dewaluacja innych wizji łączących się z realizacjami Beuysa, ale jedynie wskazanie na jeszcze jeden ich wymiar – wymiar pamięci. Pamięci, którą w przypadku twórczości autora Rozszerzonej Koncepcji Sztuki pojmować można jako artystyczne tworzywo, proces rzeźbiarski, a także ostateczny cel: pamięć przyswojona, pamięć odnaleziona prowadzi do przemiany świadomości i wykreowania nowego Ja. Proces przepracowywania pamięci uruchomiony za pomocą mitu, symbolu, a w końcu własnej biografii powoduje, że Teoria Rzeźby Społecznej nie jest utopią, ale nieustannie się wypełnia. Nie tylko w świadomości umitycznionej biografii-twórczości Josepha Beuysa, ale również w każdej twórczej i odpowiedzialnie kultywującej pamięć egzystencji.

Exposition of Wounds—Expanses of Memory in the Work of Joseph Beuys

The author offers an analysis of selected aspects of the art of Joseph Beuys focusing on his treatment of memory. Memory, argues the author, can be conceived after Sigmund Freud as an active structure embedded in psyche, or after Mircea Eliade as a power to bring us back to our origins in order to give us a chance to achieve a mystic rebirth. In the case of Beuys, says the author, memory appears both as anamnesis that helps to retrieve a lost universe and as a process that permits to rework personal traumas and injuries caused by civilisation. In his biography and through his art Beuys proposes a model behaviour to prove that a creative and self-conscious existence can also be achieved in a struggle with uneasy past. He thereby fulfils the ideals of the Theory of Social Sculpture.