




Ryszard Różanowski



***Homo
aestheticus -
„przebiegły chłop
znad Dolnego
Renu”¹***

W znanym fragmencie z *Rękopisów ekonomiczno-filozoficznych* z 1844 roku Marks stwierdza: *Zwierzę formuje tylko na miarę i odpowiednio do potrzeb swojej species, podczas gdy człowiek potrafi produkować na miarę każdego gatunku i stosować do każdego przedmiotu właściwą miarę; dlatego też człowiek formuje również według praw piękna*². Z licznych interpretacji tej wypowiedzi warto przypomnieć komentarz Andreja Jezuitowa, który dopatrywał się w niej tezy, że *aspekt estetyczny ma nie tylko twórczość artystyczna i przyroda jako taka, ale i wszelka materialna praktyczna działalność ludzi*³ oraz stanowisko Henri Lefebvre'a, który Marksowską koncepcję przyszłego rozwoju życia estetycznego ujmował jako *przekroczenie i zniesienie sztuki jako takiej poprzez reintegrację sztuki w życie*⁴. Obie wypowiedzi wpisują się w późniejsze dyskusje o procesach estetyzacyjnych, w których estetyczność uznaje się za źródłowy i prymarny predykat rzeczywistości. Wolfgang Welsch, z powodzeniem wyznaczający współczesnej estetyce nowe obszary badawcze, konstatował: *żywemy dziś w okresie niesłychanej estetyzacji realnego świata. Wszędzie widać upiększanie i styling, których zakres sięga od wizerunku jednostki po wygląd miast, od ekonomii po ekologię*⁵.

Jeśli zanik i wynaturzenie potrzeb estetycznych w dobie nowoczesności traktować jako element ogólniejszego zjawiska alienacji jednostki ludzkiej, jej dezintegracji i fragmentaryzacji, to estetyzację, o której mówi Welsch, można rozpatrywać (jakkolwiek może się to wydawać paradoksem) w perspektywie problematyki dezalienacyjnej. Marks, podobnie jak wielu myślicieli począwszy od Winckelmanna, traktował grecką kulturę klasyczną, ujmującą Piękno w jedno z Dobrem i Prawdą, nie tylko jako pierwszą przedalienacyjną fazę historii zjawisk artystycznych i estetycznych, *historyczne dzieciństwo ludzkości*, ale również jako *normę i niedościgniony wzór*⁶. Rewolucja społeczna miałaby zapewnić sztuce możliwość pełnego realizowania jej misji społeczno-wychowawczej. Kwestie te, ściśle związane

z pytaniem o miejsce i rolę wartości estetycznych w Marksowskim ideale jednostki ludzkiej, w którym kluczowa jest również koncepcja pracy jako *gry sił*, samorządnej *działalności własnej*, prowadzą do ogólniejszego, antropologiczno-estetycznego problemu ideału ludzkiej istoty gatunkowej – wolnej, swobodnej, harmonijnej, wszechstronnej, pełnej – do koncepcji *homo aestheticus*, idei uniwersalnej natury ludzkiej wyposażonej w dyspozycje estetyczne („zmysł artystyczny”), które są nie tylko istotnym składnikiem, ale i jej esencją.

Postulat przywrócenia ludzkości do „stanu estetycznego” i realizacji *homo aestheticus* rozwinięty został w klasycznej estetyce niemieckiej w związku z krytyką dehumanizacyjnych konsekwencji procesów alienacji. Łączył się z silnym naciskiem na wychowawczą rolę sztuki. Podkreślić jednak należy, iż wiele pojawiających się tu zagadnień stanowi spadek po poprzedzającej ją tradycji, względnie wynik oddziaływania równoległych nurtów teoretycznych, zwłaszcza myśli angielskiej i francuskiej. Historyczny rozwój i rola dziejowa dyspozycji estetycznych człowieka stały w centrum zainteresowań Friedricha Schillera. Niektóre elementy jego filozoficznej antropologii dostrzec można, na co zwraca uwagę Stanisław Pazura⁸, we wcześniejszych koncepcjach Karla Heinricha Heydenreicha oraz Marcusa Herza. Ten ostatni postulował rozwój ludzkości w kierunku *proporcjonalnego zestrojenia w harmonijną całość tego, co jest różnorodne w człowieku*⁹. W podobnym kierunku idą także propozycje Karla Philippa Moritza: *Rodzaj ludzki – stwierdzał – ma spełnić się sam w sobie przez rozwój wszelkich drzemiących w nim sił, aż do pełni doznania i tworzenia piękna*¹⁰.

Pazura podkreśla, że projekt pełnej i harmonijnej osobowości Schiller sformułował w sposób bardziej konsekwentny i radykalny niż jego poprzednicy. Wykorzystał on zarazem metody i dorobek estetyki Kanta. *Myśl kantowska o integrującej roli zjawisk estetycznych, rozwinięta na płaszczyźnie antropologicznej, prowadzi do przewyższenia dualizmu między homo gnoseologicus i homo ethicus na drodze integralnego homo aestheticus i budowy „królestwa estetycznego”*¹¹. Swoją demokratyczny i humanistyczny ideał wpisał Schiller w krytykę aktualnej rzeczywistości społecznej, odrzucając jednocześnie polityczno-rewolucyjną drogę jego realizacji. Remedium miałyby być estetyczność i estetyczne wychowanie. Misję integracyjną i dezalienacyjną autor *Listów* przypisał sztuce i artystom: *Narzędziem tym są sztuki piękne*¹²; *poeta [...] musi [...] umieć wzniesić nas do tego wszystkiego,*

co w człowieczeństwie wielkie, piękne i wzniosłe¹³. Warunkiem „człowieczeństwa”, jego prawdziwego rozszerzenia, zdecydowanym krokiem w kierunku kultury¹⁴ miało być przejście od bezpośredniej, zmysłowej zależności od rzeczywistości do postawy aktywnej i swobodnej; od zwykłej rzeczywistości do rzeczywistości estetycznej.

Ulegając „popędowi do zabawy”, podejmując „grę estetyczną”, człowiek nadaje formę materii, a kształtując bezkształt dowodzi tym samym swej wolności¹⁵. Tę fazę jego rozwoju wieńczy autonomizacja zmysłu estetycznego: *Swobodniejszy popęd gry [...] uwalnia się w końcu całkowicie z więzów potrzeby, a piękno staje się jedynym przedmiotem jego dążenia [...]. Forma stopniowo przenika jego mieszkanie, sprzęty domowe, odzież, w końcu jednak zaczyna brać jego samego w posiadanie; zrazu przemienia tylko człowieka zewnętrznego, wreszcie zaś i wewnętrznego. Spontaniczne podskoki radości stają się tańcem, nie skoordynowane gesty wdzięczną i harmonijną mimiką, beładne emocjonalne dźwięki rozwijają się, zaczynają się rytmizować i przechodzą w śpiew¹⁶*. Taka umiejętność korzystania z własnej wolności prowadzi do harmonijnego ukształtowania zarówno jednostki, jak i całego społeczeństwa. Jako wewnętrzna siła „pięknej duszy”, jej swoisty imperatyw, kultura estetyczna pozwala łączyć powinności ze skłonnościami, nakazy rozumu z przyjemnościami.

Jednym ze spodziewanych oddźwięków tego projektu może być porzekadło poddane w swoim czasie analizie przez Kanta: *to może być słuszne w teorii, ale nic nie jest warte w praktyce*. Respons autora trzech Krytyk rozprasza rodzące się w związku z tym wątpliwości. *Jakbym nie był i jak długo bym nie pozostawał niepewny – przekonywał – czy w odniesieniu do ludzkiego rodzaju można mieć nadzieję na lepsze, nie może to przecież przyczynić szkody maksymie, a zatem również koniecznemu z praktycznego punktu widzenia jej założeniu, że owo [lepsze] jest możliwe¹⁷*. W założeniu, że „lepsze jest możliwe” zawiera się diachroniczna gama potencjalnych, ale i rzeczywistych, praktycznych rozstrzygnięć słuszności oraz aktualności idei *homo aestheticus*.

Kant twierdził, że przejście od teorii do praktyki wymaga członu pośredniego – władzy sądenia, dzięki której praktyk rozstrzyga, czy coś jest przypadkiem prawidła zawierającego się w intelektualnym pojęciu, czy też nie. Współcześnie, w dobie mniej i bardziej spektakularnych rewitalizacji owej idei, Kantowska władza sądenia, jako ów człon pośredni, przeniesiona z filozofii do życia, objawia się niejednokrotnie w bardziej prozaicznych postaciach, takich chociażby

jak „chłopska przebiegłość”. „Przebiegły chłop znad Dolnego Renu” to zwrot, którym często określano Josepha Beuysa, a i on sam, budujący własną legendę, go nie unikał. Zderzenie „homo aestheticus” z „przebiegłym chłopem” ujawnia ambiwalencje, swoistą dialektykę współczesnego odczytywania tego tradycyjnego pojęcia. Happening, performance, ruch *Fluxus* – quasi-teatralne akcje wkraczające do codziennej, publicznej przestrzeni, dominujące formy, nawet istota, jak podkreśla Donald Kuspit¹⁸, sztuki współczesnej, to szczególnie pokrój nie tylko artystycznej aktywności Beuysa, ale i jego sposobu bycia, *modus vivendi*, w którym zabiegi estetyzacyjne, przekraczające podziały na różne obszary praktyki życiowej, stają się rzeczywistą, skuteczną bronią w walce z wyobcowaniem.

Joseph Beuys – rzeźbiarz, malarz, happener, „człowiek idei” i „człowiek sztuki”, filozof, moralista, działacz polityczny i społeczny, „antyautorytarny autorytet”, niestrudzony poszukiwacz „trzeciej drogi”, nauczyciel i terapeuta. Wszystkie te określenia oznaczają magiczną władzę nad materią, władzę, którą skromnie można byłoby powiązać z rzemiosłem artystycznym, ale i (mniej jednoznacznie) z taką reinkarnacją idei *homo aestheticus*, która polega na nadawaniu sztuce statusu dosłownej realności i wypełnianiu misji. Zapewne dlatego wielu komentatorów jego twórczości uważa, że zarówno ona sama, jak i patronująca jej teoria wpisują się w nurt utopijnego myślenia artystów awangardowych¹⁹. Sam Beuys określał utopię jako *sposób powiedzenia, jaka powinna być przyszłość, długofalowy plan, który masz do zrealizowania w twoim codziennym życiu, plan, który ma sens na następnych dziesięć czy dwanaście lat*²⁰, nadzieję zaś, którą również nazywał „utopią”, dopełniał – chętnie operując sprzecznościami i paradoksem – różnymi anty-utopiami. Choć było w jego zwyczaju opatrywać własne dzieła i działania autokomentarzem, otaczał go nimb tajemnicy i niejasności. Nie przypadkiem przyłgnęła doń etykieta szamana. Jak duch krążył po artystycznej i politycznej scenie Niemiec lat 60. i 70. Wzbudzał kontrowersje, zarzucano mu degrengoladę, pogodzenie się po buntowniczych manifestacjach z oficjalnym rynkiem sztuki oraz zbijanie milionowej fortuny na powielanej kontestacji²¹, ale cieszył się uznaniem międzynarodowego środowiska artystycznego. Amerykańska krytyka uznała go za największego niemieckiego artystę od czasów Dürera. Ciekawość budziły w nim peryferie kultury i sztuki, aktywizował się na „pograniczach” – w Szkocji, Irlandii. Stąd też zapewne zrodziło się zainteresowanie Polską²².

Początki aktywności twórczej Beuysa stały pod znakiem wydania, które określił jako kluczowe w swojej biografii: *Miało to miejsce – wspominał – na Uniwersytecie w Poznaniu w czasie wojny, kiedy tam studiowałem. Wykład dotyczył ameby. I nagle, w połowie wykładu, dotarło do mnie jako prawdziwy szok to, iż stojący przede mną profesor spędził całe swe życie roztrzaskując parę nieokreślonych obrazów pojedynczych komórek, znajdujących się gdzieś pomiędzy zwierzętami a roślinami. Tak mnie to przeraziło, iż powiedziałem: Nie, to nie jest moja idea nauki²³. Uznał, że jednostronnie materialistycznemu i wywodzącemu się z tradycji pozytywistycznej, scjentyistycznemu modelowi nauki należy przeciwstawić nowe, rozszerzone pojęcie sztuki. Nie myślał o irracjonalnych ideach, jakie wiek XIX wiązał z twórczością artystyczną, wskazywał na konieczność dopełnienia racjonalnego doświadczenia przez archetypiczne i totemiczne obrazy, które mogłyby reaktywować w ludziach najgłębsze pokłady tego, co nieświadome i stłumione przez technicyzowaną cywilizację. Był przeciwny specjalizacji, także artystycznej.*

Inne, wcześniejsze i bardziej dramatyczne zdarzenie posłużyło mu później do obudowania własnego mitu artysty-szamana legendą: *Był rok 1943. Mój Junkers 87 został trafiony przez rosyjski ogień przeciwlotniczy i roztrzaskałem się w czasie burzy śnieżnej gdzieś na Krymie. Na bezludnym obszarze pomiędzy niemieckim i rosyjskim frontem. Zostałem odnaleziony we wraku mego samolotu w kilka dni później przez klan wędrownych Tatarów. Byłem kompletnie zagrzebany w śniegu. Pamiętam głosy mówiące voda [...]. Następnie filc ich namiotów oraz ostry, gęsty zapach sera, tłuszczu i mleka. Pokryli oni moje ciało tłuszczem, aby pomóc mi w odzyskaniu ciepła oraz owinęli je filcem jako izolatorem²⁴. Tłuszcz i filc stały się najważniejszą materią jego twórczości, istotnie i w długotrwały sposób odmieniły pojęcie sztuki późnego modernizmu. Tłuszcz, „fundament życia”, wcześniej nie był kojarzony ze sztuką. Na filcowych kocach, rolowanych na noszach i sankach, okrywających fortepiany, można zauważyć czerwony krzyż – symbol zwiastujący ocalenie i ratunek, ale i zagrożenie, niebezpieczeństwo, które grozi, jeśli milczymy. Filc ma coś wspólnego z ciepłem, a w potencjale ciepła tkwi korzeń problemu kształtowania, właściwy problem wolności.*

Studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Düsseldorfie pod kierunkiem Josepha Enselinga, potem u Ewalda Mataré, który wywarł duży wpływ na jego wczesną twórczość. W latach 50. powstały rzeźby

o surowej fakturze, bliskie prymitywnej estetyce, zaskakujące nawiązaniem do mitologicznych i antropozoficznych idei. Mit i mityczne doświadczenie to jedna z centralnych idei jego twórczości. W rysunkach układających się w cykle przedstawiał dynamiczne formy przyrody, wierząc, że w ten sposób natura odsłania swą tajemnicę. Wypracował własne bestiarium. Polubił kojoty (z jednym z nich spędził siedem dni w klatce), ale najbliższym mu zwierzęciem był zając – symbol płodności, pozytywnej energii życiowej, w okresie późniejszym także pokoju. Nosił się z zamiarem stworzenia partii politycznej zwierząt. Studiował życie pszczół – ich zdolności organizacyjne przypisywał twórczej zasadzie życia, której ludzie mogliby się uczyć. Interesował się filozofią. Bardzo dobrze znał Nietzschego, ze szczególną pieczołowitością odnosił się do nauk antropozofa Rudolfa Steinera. Nade wszystko zaś podkreślał: *najważniejszym estetykiem jest dla mnie Schiller*. Nawiązując do *Listów o estetycznym wychowaniu człowieka* wyjaśniał: *Zaletą tego utworu jest to, że nie ogranicza się on tak bardzo do sztuki, lecz problem estetyki jest dla niego problemem wolności. U Schillera punktem kulminacyjnym jest to, że człowiek wtedy tylko jest człowiekiem od strony estetycznej, gdy jest całkowicie wolny od jakiegokolwiek celowego zajęcia*²⁵.

W 1961 roku Beuys został profesorem w Akademii Sztuk Pięknych w Düsseldorfie. W krótkim czasie skupił wokół siebie spore grono uczniów i zwolenników. Wspólnie z Georgiem Maciunasem i Namem June Paikiem wziął udział w wielu akcjach, nie przestając opracowywać własnej koncepcji rozszerzonego pojęcia sztuki. Rozwijający się happening i ruch *Fluxus* rodziły z jednej strony euforię, z drugiej oburzenie. Beuys nie rzucał wprawdzie tortami, jak jego przyjaciel Wolf Vostell, nie przybijał do krzyża tusz wieprzowych i nie kąpał nagich chłopców w krwi, jak Hermann Nitsch, ale w 1964 roku zrealizował akcję *Milczenie Marcela Duchampa jest przeceniane*, w której poddał ostrej krytyce kanony sztuki nowoczesnej, przede wszystkim ideę anty-sztuki Duchampa oraz kult jego sposobu bycia w późniejszym okresie. *Zbudowałem Narożnik z tłuszczem w drewnianej konstrukcji przypominającej bramę [...]. Potem narożnik z tłuszczem przechodził w narożnik z filcem oraz dodałem element dźwięku, dzwonki leżące na podłodze naprzeciw narożnika. Następnie namalowałem słowa (oświadczenia) używając mej brązowej farby, którą zwykle maluję krzyże, a także użyłem czekolady. Innym elementem była laska przedłużona tłuszczem*²⁶.

Elity kulturalne Düsseldorfu gwałtownie zaprotestowały. Środowiska akademickie zaczęły go lekceważyć. Odpowiedział w charakterystyczny dla siebie sposób – przeprowadzoną w 1965 roku akcją *W jaki sposób wyjaśnić obrazy martwemu zającowi*. Cicho, nieomal zaklinając martwe zwierzę, przez trzy godziny objaśniał mu swoje prace. Osobliwa ceremonia miała sakralny, a jednocześnie pogański charakter. *Wydaje się – tłumaczył potem – że była to akcja wypływająca z wyobrażeń najbardziej zniewolonych ludzi. W pewnym sensie jest tak, gdyż każdy w sposób świadomy bądź nieświadomy uznaje problem wyjaśniania rzeczy, szczególnie jeśli chodzi o sztukę i działania twórcze i wszystko inne, co zawiera w sobie pewną tajemnicę lub poszukiwania odpowiedzi. Pomysł wyjaśnienia czegoś zwierzęciu powoduje odczucie tajemniczości świata i egzystencji w nim, tajemniczość ta apeluje do wyobraźni. Zatem, jak już powiedziałem, nawet martwe zwierzę zachowuje więcej zdolności intuicyjnych niż niektórzy ludzie wraz z ich uporczywym racjonalizmem*²⁷.

To, że Beuys wierzył w możliwość przywrócenia i ożywienia utraconych mitów i rytuałów, że oczekiwał od publiczności intuicji i fantazji niezbędnych do zrozumienia jego działań, było prowokacją, której celem miało być *poszerzenie możliwości coraz większego zbliżania się do pytania na temat podstaw*²⁸. Swoją sztukę pojmował jako terapię prowadzącą do świadomości, że nie wolno rezygnować z tego, by myśleć. *Wszelka ludzka wiedza – twierdził – pochodzi ze sztuki. Każda zdolność człowieka wywodzi się ze zdolności człowieka do sztuki, tzn. zdolności twórczego działania*²⁹. Myśl uważał za pierwotną rzeźbę człowieka. Zagadkowe rysunki, których wykonał wiele tysięcy, traktował jako pierwszy krok w przekładzie myśli na formę wizualną, transformację stanów psychologicznych w obraz permanentnie konfrontowany z wypowiedziami werbalnymi. Wcielenie myśli w obraz, dźwięk, język były dla niego sztuką.

Beuys pragnął zmienić stosunek człowieka do jego własnych zdolności i umiejętności. *Ten nowy obraz człowieka – podkreślał – należy wywieść z ludzkiej kreatywności [...]. Należy go wywieść z uzdolnienia, które pozwala człowiekowi być kreatorem, to znaczy: istotą twórczą. To jest właśnie zasada kreacji*³⁰. Fundamentem kreatywności musi być – w zgodzie z tym, co głosił Pico della Mirandola w traktacie *O godności ludzkiej* – indywidualna wolność. Ta zaś czyni z jednostki element rewolucjonizujący dotychczasową organizację życia społecznego. *Jeśli stwierdzamy, że nasz porządek społeczny nie może*

rozwiązać najważniejszych zadań ludzkości, to wtedy trzeba szukać drogi, która tą metodą rozwiązuje owe zadania³¹. Jesteśmy rewolucją – powtarzał, ale dążył raczej do transformacji wolnej od przemocy. By doprowadzić do natychmiastowego zwrotu jest nas obecnie zbyt mało. Liczba wiedzących, rozumiejących musi się powiększyć³². Dlatego niezbędnym warunkiem wolności, obok porzucenia z jednej strony idei jednostkowego geniuszu, z drugiej – Duchampowskiego milczenia, na rzecz „plastyki społecznej”, solidarności i „aktywnej tolerancji”, jest możliwość komunikacji, wymiany poglądów: *I to chcemy w sposób zdecydowany spowodować, aby przewyciężyć niemotę między ludźmi, aby przewyciężyć izolację jednostki i oddzielenie jednego człowieka od drugiego*³³. Całe życie konsekwentnie realizował ten program, walcząc jednocześnie o właściwe rozumienie głoszonych przez siebie idei.

Wiele pomyłek i zafałszowań, jakie pojawiły się w związku z jego twórczością, brało się w pewnej mierze stąd, że swoje idee i akcje opatrywał komentarzami formułowanymi w ezoterycznym języku, a podczas aranżowanych przez siebie akcji z reguły milczał. Ta niema medytacja wyrażała głębokie przekonanie, że kreatywność wydobycza z nadmysłowej sfery to, co przekształca stosunki społeczne. Tragedia nieporozumień polegała także na tym, że z profetycznym zapałem chciał przekonać właśnie tych, którzy nie wierzyli we własną kreatywność i fantazję. Propagując swoje najbardziej chyba znane hasło „każdy artystą”, Beuys w każdym – mężczyźnie, kobiecie, dziecku – pragnął dostrzec żarzącą się boską iskrę przyświecającą samodzielnemu działaniu. Jak zauważa Stefan Morawski, przyjmując to hasło Beuys oparł swą wizję przyszłego ustroju na *nieskrępowanych działaniach kreacyjnych, które mają przysposobić jednostkę, grupy, a później federacje do „Selbstverwaltung” (samostanowienia o sobie). Być twórczym, to być otwartym na ryzyko i niespodzianki, nie przekreślać nic ze zdobyczy cywilizacyjnych, ale podporządkować je wizji człowieka pełnego*³⁴. Nie były to już tylko „artystyczne” mrzonki, lecz wtargnięcie w administracyjny rezerwuar wyższych urzędów. Hasło to radykalnie odmieniło również sposób myślenia o samej sztuce. Było tłumaczone jako próba przeprowadzenia rewizji jej historii albo szczególnie perfidna forma bluźnierstwa: Leonardo da Vinci, Rembrandt, Picasso, Pollock to bogowie sztuki – panteon z pewnością nie dla wszystkich. Beuys pragnął go skrajnie egalitarnie otworzyć. *Musimy przede wszystkim – podkreślał – rozszerzyć definicję sztuki poza spe-*

cjalistyczną działalność prowadzoną przez artystów aż po kształtowanie społeczeństwa przyszłości, opartego na całościowej energii owej jednostkowej kreatywności w ludziach, przez ludzi oraz dla ludzi, lecz z położeniem nowego akcentu na w, przez i dla, jako procesie twórczym. Wierzę, że istota ludzka jest ze swej natury istotą duchową oraz że nasza wizja świata musi zostać rozszerzona tak, by objąć wszystkie owe niewidzialne energie, z którymi straciliśmy kontakt [...].Wtedy nowe energie będą mogły zostać wytworzone, rzeczywiste i żywe substancje, demokratyczna moc miłości, ciepło oraz ponad wszystko wolność³⁵.

Głosił pierwszeństwo aktu twórczego wobec obiektu artystycznego: *Rzecz jest czymś. Akt twórczy jest sztuką*³⁶. Dlatego naturą jego rzeźb było niesprecyzowanie i niewykończenie. W większości z nich nadal toczyły się procesy – reakcje chemiczne, fermentacje, zmiany barw, wysychanie, rozkład. Sformułował koncepcję sztuki, która używa materialnych nośników dla przekazywania „energii mentalnej”. Zależało mu na ich dystrybucji w formie wielkonakładowych edycji, ponieważ zainteresowany był rozprzestrzenianiem swoich idei. Tworzył w związku z tym popularne w latach 70. multiple – powielane w wielu egzemplarzach przedmioty, które miały przewyżczać unikatowość dzieł sztuki, zachowując jednocześnie ich oryginalność. Korzystał przy tym z surowych, najbardziej banalnych materiałów, odkrytych przez twórców *arte povera* i *minimal art*. Ekspozowanie cegieł i szmat w sposób oczywisty kłóciło się z tak zwanym dobrym smakiem wykształconych elit i wielbicieli sztuki. Niczym alchemik Beuys posługiwał się filcem i tłuszczem, miodem, drewnem i kamieniami, liśćmi, mchem, ziemią, żelazem, sznurami i zwierzęcą padliną. Uszlachetniał „ubogie substancje”, traktując to jako ich naturalne rozszczenie sprzyjające uświadamianiu istotnych odniesień człowieka do świata rzeczy. Rysunki, osobiste „partyтуры myślowe” kreślone na podartych, poplamionych, postrzępionych kartkach, służące „rozszerzeniu sfery języka”, wykonywał nie tylko ołówkiem, kredką czy węglem, ale również krwią, farbą do podłóg, sokiem roślinnym, czekoladą i fosforem.

Traktując rolę artysty jako wypełnianie misji, nieustannie wykraczanie poza artystyzm, Beuys zaangażował się w politykę, działania na rzecz ochrony środowiska, w wychowanie i oświatę. *Pierwszą ważną sprawą – głosił – jest wgląd każdej jednostki w związki zachodzące wewnątrz całości. Drugą, by od zrozumienia tych związków przeszła do działania*³⁷. W ten sposób pragnął uniknąć osądzeń o nierealność

swojej wizji. Utopię traktował jako zadanie, które należy urzeczywistnić. Propagował duchową wolność, równość wobec prawa, braterstwo w gospodarce.

Wspólnie z Heinrichem Böllem postanowił założyć w Düsseldorfie Wolny Międzynarodowy Uniwersytet Twórczości i Poszukiwań Interdyscyplinarnych. *W duchu demokratycznej twórczości – stwierdzali obaj w manifeście szkoły – bez cofania się jedynie do mechanicznie obronnych lub agresywnych klisz, odkrywamy wewnętrzną przyczynę ukrytą w rzeczach samych w sobie. W naszej definicji twórczości pojęcia zawodowy i amatorski zostaną przekroczone, a fałsz oderwanych od świata artystów oraz wyalienowanych od sztuki nie-artystów zostanie przewyżniony*⁵⁸. To tu, poszukując „człowieka sztuki”, skonkretyzował bliską Wagnerowskiej koncepcji *Gesamtkunstwerk*, rozszerzoną i transgraniczną ideę „rzeźby społecznej”⁵⁹, do której powstania istotnie przyczyniła się również twórczość Wilhelma Lehmbrucka. Miała się odnosić do egzystencji każdego człowieka oraz wszelkich problemów społecznych. Określał ją jako „twórcze życie”. Była wyrazem antropologicznego pojmowania sztuki i alternatywnej formuły edukacji artystycznej oraz fundamentem przyszłego społeczeństwa. Była też bliska ideałom autora *Listów o estetycznym wychowaniu. Dla Schillera* – podkreślał Beuys – *problem wolności nie wiązał się z wolnością wyboru, lecz był problemem głębszej natury. Wolność łączy się z pytaniem: czy człowiek jest istotą twórczą, tak czy nie?*⁶⁰ Dlatego interesowały go formy myślenia – sposób, w jaki kształtujemy nasze myśli⁴¹, formy mówienia – sposób, w jaki nadajemy kształt myślom w słowie, i wreszcie rzeźba społeczna – sposób, w jaki kształtujemy nasze otoczenie, ustrój społeczny, świat, w którym żyjemy, siebie samych. *Moje obiekty należy widzieć jako środek stymulujący przekształcenie 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*⁴². Warunkiem wstępnym udanej rzeźby miało być to, że wewnętrzna forma powstawała najpierw właśnie w sferze myślenia, a następnie mogła być wyrażona w procesie kształtowania użytego w czasie pracy materiału – obrazów, języka, przedmiotów, instytucji społecznych i politycznych, gospodarki, ekologii, określonych sytuacji i zdarzeń, wychowania i edukacji.

Współtworzył Niemiecką Partię Studentów, Organizację Niewyborców, Organizację na rzecz Bezpośredniej Demokracji w Drodze

Referendum. Wykorzystywał każdą nadarzącą się okazję, by krytykować zbiurokratyzowane państwo oraz rządzące partie polityczne. Wyśpiewywał idee ruchu pacyfistycznego, ale potrafił też stoczyć prawdziwą (i zwycięską) walkę bokserską w obronie idei bezpośredniej demokracji z jej oponentem, Abrahamem Davidem Moebussem. Przyłączył się do ruchu Zielonych. Nie chciał jednak zostać zawodowym politykiem. Uważał, że humor i ironia mogą być efektywnym środkiem zaradczym na wiele społecznych i osobistych problemów. Kiedyś zaproponował podwyższenie muru berlińskiego o 5 cm w celu poprawienia jego architektonicznych proporcji. W 1972 roku zamiatał Plac Karola Marksa w Berlinie Wschodnim po 1-majowej demonstracji. Pragnął pokazać ścisły związek manifestacji politycznej ze sztuką. *Można udowodnić – stwierdził podczas documenta 5 w Kassel – że człowiek doświadcza siebie jako człowieka dopiero wtedy, kiedy poznaje, w jaki sposób można przyjmować odpowiedzialność polityczną. Obecne systemy dopuszczają bowiem o wiele za niski udział człowieka w decyzjach*⁴³.

Uznano, że jest szalony. Johannes Rau, ówczesny minister nauki w Nadrenii-Westfalii, zabronił mu wykonywania zawodu nauczyciela akademickiego i wykluczył z Akademii w Düsseldorfie. Beuys zignorował ten zakaz, okupując ze studentami sekretariat uczelni, a później poszukując alternatywnej formuły edukacji artystycznej w „akademii bez ścian”. W dalszym ciągu denerwował swoimi manifestami, wykładami i seminariami. To w szkołach i uniwersytetach – twierdził – wytwarzany jest kapitał społeczny: *KAPITAŁ to nie pieniądze (środki produkcji). KAPITAŁ jest to zdolność oraz produkt zdolności*⁴⁴. Wciąż miał przed oczyma humanistyczne, socjalne, odpowiedzialne ekologicznie społeczeństwo. Takie, w którym sztuka byłaby powszechną formą aktywności, nie luksusem, dekoracją, przepychem lub wyrazem uprzywilejowanej pozycji społecznej. *Kreatywność nie jest zarezerwowana jedynie dla ludzi praktykujących którąś z tradycyjnych form sztuki [...]. Tworzenie – czy to będzie obraz, rzeźba, symfonia lub powieść – wymaga nie tylko talentu, intuicji, siły wyobraźni i oddania, lecz również zdolności kształtowania materiału, która to zdolność mogłaby być rozciągnięta na inne, odpowiednie sfery w życiu społecznym*⁴⁵.

Koncepcja rozszerzonego pojęcia sztuki, teoria rzeźby oparta na wizji przechodzenia od chaosu do formy i porządku, „rzeźba społeczna”, coraz bardziej oddalały Beuysa od anarchistycznego *Fluxusu*.

W środowiskach artystycznych zaczęto traktować go jako kontrowersyjnego outsidera. I znów odpowiedział w sposób prowokacyjny. W 1982 roku na *documenta 7* w Kassel, siedząc na wysokim, drewnianym podeście wyrzekł się świętej sztuki. *Nie jestem artystą* – komunikował publiczności, tym, którzy widzieli w nim nowego mesjasza sztuki. Podczas tej „alchemicznej prezentacji” stopił wierną kopię korony rosyjskich carów. Rozgrzane złoto wlał do dwóch form – jednej w postaci zająca, drugiej w postaci słonecznej kuli. Tym razem protestowali nie tylko jubilerzy. *W tyglu Beuysa wrzał też gniew ludu* – głosiła miejscowa prasa⁴⁶. Sam Beuys nazwał swe dzieło „symbolem pokoju”. Ozdobionego perłami zająca i udekorowaną diamentami kulę umieścił w zagłębieniu w ścianie i ogłosił, że czeka na nabywcę⁴⁷.

Akcja ta zdradziła, że pilnie potrzebował pieniędzy. Realizacja zamierzonego na długie lata projektu *7000 dębów* stanęła pod znakiem zapytania z powodu wycofania się sponsorów. Beuys zamierzał stworzyć w Kassel olbrzymie dzieło z siedmiu tysięcy kamieni i tej samej ilości dębowych sadzonek. Zakładał, że kamienie i drzewka zostaną wykupione przez kolekcjonerów, protektorów sztuki i miłośników przyrody. Wierzył, że dzięki takiej symbolicznej symbiozie wyasfaltowane miasto stanie się bardziej zielone i przyjazne naturze. Nazwał ten projekt *Zadrzewianie zamiast zarządzania*. Dla ówczesnego nadburmistrza Hansa Eichela był on „genialną prowokacją”.

Nie ma innego artysty jego pokolenia, który z takim wyczuciem formy, z tak wielką fantazją przekształcił fundamentalne i graniczne sytuacje ludzkiej i artystycznej egzystencji w społeczną rzeźbę. Każda cząstka jego prywatnego, mitologicznego uniwersum powiązana była z naturalnym i społecznym środowiskiem. Nawet ten, kto nie potrafi tego zinterpretować, musi być poruszony poetyckim oddziaływaniem prac zwracających się ku ocaleniu i ratunkowi, leczeniu, ciepłu, zachowaniu i wymianie energii. Szesnaście lat po śmierci Beuysa dzieło jego wydaje się być nadal aktualne. Podążają jego tropem interpretatorzy, spekulanci oraz fałszerze. W zamku wodnym Moyland w pobliżu Kleve przechowywana jest jego spuścizna: 4 tysiące prac i 100 tys. archiwalnych materiałów – nieomal mauzoleum, a przecież nigdy nie pragnął mumifikacji swoich dzieł. Miał wielu naśladowców, epigonów, żaden z nich nie był jednak w stanie wyłumaczyć martwemu zajęcowi, czym jest sztuka. Wskazywał „śmiertelne obszary” zindustrializowanego społeczeństwa, „urazy” współczesności. Inicjował procesy uzdrawiania. Niekiedy malował diabły,

ale nie był fatalistą. Nie twierdził, że świat pograża się w katastrofie, raczej: mogłoby tak być, gdybyśmy nic nie učinili. Kantowska „nadzieja na lepsze” wydaje się najlepiej odpowiadać istocie i wyróżnikom dzisiejszego *homo aestheticus*, który w każdym momencie i w każdym miejscu mógłby powtórzyć niezapomnianą wypowiedź Beuysa: *Niech sobie mówią, że jestem szarlatanem, znachorem, marzycielem, albo nawet przebiegłym chłopem znad Dolnego Renu. Ktoś, kto ma coś do pokazania, w racjonalnym czasie musi wyglądać jak rodzaj bajki, jak mit lub cud natury, bądź postać legendarna*⁴⁸.

- 1 Tekst wystąpienia na Międzynarodowej Konferencji *The Question of Homo Aestheticus in Contemporary Culture*, zorganizowanej przez Instytut Filozofii Uniwersytetu Wrocławskiego oraz Wydział Filozofii Uniwersytetu Państwowego w Sankt-Petersburgu (Wrocław, czerwiec 2013).
- 2 Marks K, *Rękopisy ekonomiczno-filozoficzne z 1844 roku*, tłum. K. Jeżdźewski, [w:] Marks K., Engels F., *Dzieła*, t. 1, Książka i Wiedza, Warszawa 1976, s. 554.
- 3 Jezuitow A. N., *Problema estieticzeskogo w trudach klassikow marksizma-leninizma*, [w:] *Estieticzeskije. Sbornik statiej*, Moskwa 1964, s. 101–102; cyt. za: Pazura S., *Marks a klasyczna estetyka niemiecka*, Książka i Wiedza, Warszawa 1967, s. 23.
- 4 Lefebvre H., *Introduction à la modernité*, Paris 1962, s. 144–145; cyt. za: Pazura S., *Marks a klasyczna estetyka niemiecka*, s. 83. Aktualność zachowuje również przekonanie Stanisława Pazury, że globalność i harmonia struktury psychicznej człowieka stanowią zarówno warunek przeżyć estetycznych, jak i podstawową cechę pełnej osobowości ludzkiej. I odwrotnie – przeżycia estetyczne są istotnym elementem rozwijającym te podstawowe przymioty pełnego człowieka. Człowiek jest także, czy raczej winien stać się i staje się w procesie rozwoju społecznego *homo aestheticus* (tamże, s. 88).
- 5 Welsch W., *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, tłum. K. Guzcalska, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2005, s. 119.
- 6 Marks K., *Wprowadzenie [Do krytyki ekonomii politycznej]*, tłum. A. Bał, [w:] Marks K., Engels F., *Dzieła*, t. 13, Książka i Wiedza, Warszawa 1966, s. 734, 735.
- 7 Por. Marks K., Engels F., *Ideologia niemiecka*, tłum. K. Bleszyński, S. Filmus, [w:] Marks K., Engels F., *Dzieła*, t. 3, Książka i Wiedza, Warszawa 1975, s. 80.
- 8 Por. Pazura S., *Marks a klasyczna estetyka niemiecka*, dz. cyt., s. 108–109.
- 9 Herz M., *Versuch über den Geschmack und die Ursachen seiner Verschiedenheit*, Berlin 1776; cyt. za: Pazura S., *Marks a klasyczna estetyka niemiecka*, s. 108.
- 10 Moritz K. Ph., *Schriften zur Ästhetik und Poetik*, Tübingen 1962, s. 88; cyt. za: Pazura S., *Marks a klasyczna estetyka niemiecka*, s. 108–109.
- 11 Pazura S., *Marks a klasyczna estetyka*

- niemiecka, dz. cyt., s. 109.
- 12** Schiller F., *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka*, [w:] tegoż, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, tłum. I. Krońska, J. Prokopiuk, Czytelnik, Warszawa 1972, list IX, s. 71.
- 13** Schiller F., *O poezji naiwnej i sentymentalnej*, [w:] tamże, s. 369.
- 14** Schiller F., *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka*, [w:] tamże, list XXVI, s. 153.
- 15** Tamże, list XXV, s. 148.
- 16** Tamże, list XXVII, s. 165.
- 17** Kant I., *O porzekadle: to może być słuszne w teorii, ale nic nie jest warte w praktyce*, tłum. M. Żelazny, [w:] tegoż, *Dzieła zebrane*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012, t. VI: *Pisma po roku 1781*, s. 299.
- 18** Kuspit D., *Koniec sztuki*, tłum. J. Borowski, Muzeum Narodowe w Gdańsku 2006, s. 128.
- 19** Por. Morawski S., *Sztuka jako forma samoświadomości*, [w:] tegoż, *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985, s. 238; Kaczmarek J., *Joseph Beuys. Od sztuki do społecznej utopii*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2001, s. 5; Stankiewicz K., *Gesamtkunstwerk Josepha Beuysa?*, [w:] *Wiek awangardy*, red. L. Bieszczad, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2006, s. 353. Herbert Marcuse uważał porzucenie właściwego dla sztuki obszaru na rzecz działalności społecznej i politycznej, postawienie znaku równości między sztuką a życiem, za podstawowe pęknięcia Wielkiej Awangardy: *Dzisiejsze systematyczne wysiłki, by zmniejszyć przedziały między sztuką a rzeczywistością, a może je nawet zlikwidować [...], skazane są na niepowodzenie* (por. Marcuse H., *Kontrrewolucja i rewolta*, tłum. K. Biskupski, [w:] *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, wybór S. Morawski, Czytelnik, Warszawa 1987, t. I, s. 269). Opinię Marcusego podziela Peter Bürger, który – mówiąc o *falszywym zniesieniu sztuki autonomicznej* – całą neoawangardę określa jako bunt nieautentyczny (por. Bürger P., *Teoria awangardy*, tłum. J. Kita-Huber, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2006, s. 67).
- 20** Beuys J., *Polentransport 1981*, Katalog wystawy, Milano 1993, s. 60; cyt. za: Kaczmarek J., *Joseph Beuys. Od sztuki do społecznej utopii*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2001, s. 7.
- 21** Por. Morawski S., *Awangarda artystyczna (o dwu formacjach XX wieku)*, [w:] tegoż, *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, s. 273; *Uwagi o końcu ery nowożytnej i złym samopoczuciu neoawangardy europejskiej*, [w:] tamże, s. 374.
- 22** W 1981 roku Beuys przywiózł do Muzeum Sztuki w Łodzi około tysiąca szkieł, projektów i zdjęć dokumentujących jego działalność jako *Przesyłkę do Polski*.
- 23** Beuys J., *Acousticguide* (kaseta magnetofonowa), The Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1979, tłum. J. Jedliński, [w:] tegoż, *Teksty, komentarze, wywiady*, Akademia Ruchu. Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa 1990, s. 27.
- 24** Tamże. Wbrew temu, co sam mówił i pisał, Beuys nie był leczony przez Tatarów z pomocą archaicznych środków. Ten pierwszy happening został przez niego wymyślony. Świadkowie widzieli wprawdzie ciężko rannego pilota leżącego obok wraku samolotu, ale z zachowanej dokumentacji frontowej wynika, że już 24 godziny później znajdował się on w niemieckim szpitalu polowym. Donald Kuspit wyprowadza tę Beuysowską opowieść z utopijnego przekonania, że zdrowie zawsze istnieje w innych społeczeństwach, bardziej prymitywnych, niewyrafinowanych, nieznanymi, a nie we własnym, cywilizowanym, wyrafinowanym, znanym i banalnym – i tam też znalazł je Joseph Beuys (Kuspit D., *Koniec sztuki*, tłum. J. Borowski, Muzeum Narodowe w Gdańsku 2006, s. 124–125).
- 25** *Joseph Beuys w rozmowie z Fritzem Blessem*, tłum. M. Piotrowska, [w:] Beuys J., *Teksty, komentarze, wywiady*, s. 99.

- Beuys rozszerza Schillerowską koncepcję estetycznego kształtowania życia tak, by obejmowało ono nie tylko piękno, ale również brzydotę; *to, co jest brzydkie, może być bardzo ważne od strony estetycznej* – dopiero wtedy sztuka może ujawnić prawdziwe wartości antropologiczne (tamże; por. także: Sztabiński G., *Inne idee awangardy. Wspólnota, wolność, autorytet*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2011, s. 93).
- 26** Beuys J., *Milczenie Marcela Duchamp jest przeceniane*, tłum. J. Jedliński, [w:] Beuys J., *Teksty, komentarze, wywiady*, s. 43.
- 27** Beuys J., *W jaki sposób wyjaśnić obrazy martwemu zającowi*, tłum. J. Jedliński, [w:] tamże, s. 49.
- 28** Beuys J. *Rzeźba społeczna. Rzeźba niewidzialna. Społeczeństwo alternatywne. Wolny Uniwersytet Międzynarodowy – rozmowa z Eddym Devolderem*, tłum. J. Jedliński, [w:] tamże, s. 73.
- 29** Beuys J., *Każdy artystą*, tłum. K. Krzemię, [w:] *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, t. II, s. 268.
- 30** Tamże, s. 268.
- 31** Tamże.
- 32** Beuys J., *Apel o alternatywę*, tłum. H. Cieślińska, „Sztuka” nr 4, 1981, s. 38.
- 33** Beuys J., *Każdy artystą*, dz. cyt., s. 271.
- 34** Morawski S., *O sensie twórczości najnowszej*, [w:] tegoż, *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, dz. cyt., s. 342–343.
- 35** Beuys J., *Acousticguide*, s. 8. Konfrontując program neoawangardy z estetyzacją codzienności Wolfgang Welsch zauważa: *jeśli Beuys czy Cage optowali za poszerzeniem pojęcia sztuki czy zniesieniem jej granic, to pragnęli, żeby coś, co nie jest sztuką, było pojmowane jako sztuka – dzięki czemu miało się zmienić czy poszerzyć jej pojęcie. Dzisiejsza estetyzacja zaś, odwrotnie, przenosi na rzeczywistość tradycyjne właściwości sztuki – wpompowuje ją w codzienność. Nie jest realizacją programu awangardy, lecz – co najwyżej – dawniejszych programów à la Schiller (Welsch W., *Estetyka poza estetyką*, dz. cyt., s. 34). Wbrew pozorom nie ma tu sprzeczności: i Beuys, i Cage poszerzali pojęcie sztuki „à la Schiller” przenosząc jednocześnie jej właściwości na całą rzeczywistość – tak należy*
- rozumieć słowa Beuysa, iż „przysła polityka जाने सिए सतुका”.
- 36** Beuys J., *Acousticguide*, dz. cyt., s. 13.
- 37** Beuys J., *Każdy artystą*, dz. cyt., s. 269–270.
- 38** Beuys J., Böll H., *Manifest FIU (Free International University)*, tłum. Jedliński J., [w:] J. Beuys, *Teksty, komentarze, wywiady*, dz. cyt., s. 21.
- 39** W perspektywie *Gesamtkunstwerk* interpretuje twórczość artystyczną Beuysa, jego teorię sztuki oraz działalność społeczno-polityczną Katarzyna Stankiewicz (por. Stankiewicz K., *Gesamtkunstwerk Josepha Beuysa?*, ss. 349–360).
- 40** *Joseph Beuys w rozmowie z Fritzem Blessem*, s. 96.
- 41** Beuys twierdził, że myśl należy traktować tak, jak artysta traktuje swoje dzieło – zważać na jej formę, proporcje, siłę. Schiller mówił o *samodzielnym wewnętrznym prawodawstwie, samodzielnej sile kształtującej, zdolności tworzenia idei, grze swobodnego następstwa idei jako warunku przejścia od biologicznej gry materialnej do gry estetycznej* (por. Schiller F., *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka*, list XXVII, s. 163–164).
- 42** Beuys J., *Wprowadzenie*, tłum. J. Jedliński, [w:] tegoż, *Teksty, komentarze, wywiady*, dz. cyt., s. 18.
- 43** Beuys J., *Każdy artystą*, dz. cyt., s. 270.
- 44** Beuys J., *Talking about One's Own Country: Germany*, [w:] *In Memoriam Joseph Beuys*, Bonn 1986, s. 50; cyt. za: Jedliński J., *Joseph Beuys – autokomentarz kategoryczny*, [w:] Beuys J., *Teksty, komentarze, wywiady*, dz. cyt., s. 14.
- 45** Beuys J., Böll H., *Manifest FIU*, dz. cyt., s. 21.
- 46** Por. Schüler U., Täuber R. E., *Skandal? Sztuka! Dzieła szokujące, frapujące, wizjonerskie*, tłum. B. Ostrowska, Świat Książki, Warszawa 2010, s. 117–118.
- 47** Obecnie *Zając pokoju* znajduje się za szkłem pancernym we wmurowanym w ścianę sejfie w Neue Staatsgalerie w Stuttgarcie.
- 48** *Joseph Beuys w rozmowie z Fritzem Blessem*, dz. cyt., s. 103.

Ryszard Różanowski

Homo aestheticus - „cunning peasant of the Lower Rhine region”

The postulate of restoring humanity to the “aesthetic state” and the realization of the idea of homo aestheticus became the center of interest in Friedrich Schiller. One of the contemporary revitalization of this idea, which proves its vitality and actuality, is the work and the socio-political activities of Joseph Beuys, “the cunning peasant of the Lower Rhine region” – as he was considered by others and as he himself considered while forming his legend. Beuys believed that the role of artists was in fact the fulfillment of their mission, continually moving beyond artistry, giving the literal reality of the status of art. Beuys was involved in politics He was interested in protecting the environment, upbringing of young people and education. He promoted spiritual freedom, legal and economic equality. He used his sense of humor and irony when dealing with “deadly areas” of industrialized society, the ‘trauma’ of modernity and he started the processes of healing communities. He developed an extended notion of art, “fine arts” and “social sculpture”. He wanted to broaden the idea of creation and molding different materials to all spheres of life. He not only significantly changed the concept of art by using as artistic material fat and felt, but he also transformed fundamental and borderland situations of human existence.

Wiesław Gołuch

Kadry z filmu *40*

2012, 5'02”