

Horváth Gizella

Bergson, Beuys és a krumplihámozás művészete

Joseph Beuys és Henri Bergson lehetetlen találkozása és gondolataik meglepő hasonlósága

Joseph Beuys számára a gondolkodás is művészet. Talán ezzel is magyarázható, hogy Beuys munkásságának értékeléséhez nem elegendő látni, megtapasztalni a műveit, észlelni ezek esztétikai tulajdonságait: az ő esetében talán minden más művésznél fontosabb, hogy tudjuk, mit és hogyan gondolt, másképp nehezen találjuk meg munkásságának nyitját. Ha esztétikai élmény szeretnénk meríteni munkáiból, csalódnunk fogunk. Talán akkor lehet leginkább közel kerülni alkotásaihoz, ha úgy tekintünk rájuk, mint egy világkép kifejezésére.

Joseph Beuys önmagát művésznek tartotta, úgy általában, ahogyan az a vele kortárs Kaprow-nál is olvashatjuk¹ – de ha mégis ki kellett választani egy művészeti ágat, akkor szobrásznak hívta magát. Ahhoz, hogy megértsük, milyen értelemben volt szobrász Beuys, ismernünk kell meggyőződéseit. És ezek a meggyőzések helyenként egészen közel állnak ahhoz, amit a századforduló környékén Henri Bergson francia filozófus megfogalmazott.

Henri Bergson fő műve, a *Teremtő fejlődés (L'évolution créatrice)* 1907-ben jelent meg, és rendkívüli népszerűsége tett szert. A benne kifejtett gondolatok nem pusztán és talán nem elsősorban a filozófusokat érintették meg, hanem az írókat, művészeket, a kultúra iránt érdeklődőket, a művelt közgondolkodás részei lettek. Bergson erős állításai arról, hogy a világ eredetét a spontaneitással és kreativitással rendelkező szellemi erő, az életlendület (*élan vital*) principiumában kell keresnünk, hogy a fizikailag értelmezett idő mélyén ott találjuk az átélt időt (a tartamot, *la durée*), hogy az intellektus már képtelen az életet megérteni, megtermékenyítően hatottak a huszadik század kultúrájára. Még életében több monográfiát szenteltek Bergsonnak, és kortársai úgy gondolták, hogy Bergson a kor reprezentatív géniusza. Frank Gandjean szerint² „tudunk nélkül majdnem mind bergsonianusok vagyunk”.³ 1927-ben irodalmi Nobel-díjjal ismerték el újító gondolatait és briliáns stílusát. Bergson nem egy elszigetelt, csak a filozófusok nyelvén beszélő gondolkodó: eszméi megtalálták útjukat a tágabb közösség felé is.

Mégsem valószínű, hogy Beuys közvetlen forrásból ismerte volna Bergsont. Sem Beuys általam ismert írásaiban, sem a róla szóló szakirodalomban erre nem találtam utalásokat. Amikor kimondottan azokat a gondolkodói hagyományokat térképezi fel, amelyek hatottak Beuysra, Kim Levin foglalkozik Rudolf Steirnerrel és Henri Dunant-nal (a vöröskereszt

Horváth Gizella (1962) – PhD, művészetfilozófus, habil. egyetemi tanár, Partiumi Keresztény Egyetem, Nagyvárad, horvath.gizella@partium.ro

¹ Ld. Allan Kaprow: *Assemblage, Environments & Happenings*. = *Assemblage, Environments & Happenings*. New York 1966. 260–270.

² Frank Gandjean: *Une révolution dans la philosophie: la doctrine de M. Henri Bergson*. Paris 1930. 200.

³ Itt és a továbbiakban a francia, román, angol nyelvű idézeteket saját fordításban közlöm – H.G.

atyjával), de egy szóval sem említi Bergson.⁴ Ha csak a kronológiát vesszük alapul, Beuys éppen ismerhette volna Bergson, de nem valószínű, hogy a második világháború előtti években a náci ideológiát élő német iskolákban tanították ezt a – bármennyire is divatos – zsidó filozófust. A háború után Beuys Rudolf Steiner hatása alá kerül, és nem tudunk arról, hogy esetleg másfelé is keresgélte volna filozófiai inspirációt. A közte és Bergson közötti hasonlóság valószínűleg természetesen alakult ki, egyrészt egy olyan szemléletből, amely a lét egészét élő természetként értelmezte, amihez viszonyítani lehet és kell az emberi egzisztenciát, másrészt egy olyan székszisz nyomán, amely ismerve a tudomány eredményeit, látta ennek korlátait, és az intuícióban és a (művészi) kreativitásban kereste a kiutat a korunkban megfeneklödött fejlődés számára.

Olvasva Beuys egynapos beszélgetését tanítványaival, amit Volker Harlan jegyzett le,⁵ majd Rainer Rappmann interjút,⁶ Peter Schata értelmezését,⁷ egyre erősödött bennem az a benyomás, hogy végül is itt egyfajta bergsoni nyelvezettel van dolgunk, és magát Beuyt is jobban megérthetjük, ha kiegészítjük Bergson tételeivel. Ezt a benyomást igyekszem megindokolni a következőkben.

Vitalista világkép

Az élet mint a tudás alakzata a modern episztémé, közelebről a 19. század terméke.⁸ A század elején kezdték tematizálni a fizikai és a biológiai test közötti radikális különbséget, kiemelve utóbbi sajátosságait, például a születést, növekedést, betegséget, halált. Kiderült, hogy az a világkép, amit Descartes filozófiája és Newton mechanikája alapozott meg, a világ egy jókora szeletére nem érvényes.

Henri Bergson a huszadik század elején egy eléggé korszerűtlen teljesítményre vállalkozott, ugyanis már majdnem minden gondolkodó lemondott a rendszeres filozófálásról, amely egyetlen elvből vezetne le az egész létezését, méghozzá egy teljes ontológiát felépítve erre az egy elvre. Bergson egy olyan felfogást képvisel, ahol nem a mechanika, fizikai törvények képezik az alapot, am3elyre felépül majd az élő organizmusok világa, hanem fordítva: eleve a világ lényege, kiindulópontja az élő lendület (*élan vital*). Bergson leghíresebb könyvét, *A teremtő fejlődést* olvasva, szinte szemünk előtt bontakozik ki az egész világ az eredendő életlendületből. Az életlendület princípium: időben és fontosságban első, előbbrevaló, magában hordja a létezés lehetőségét és értelmét. Ez az értelem a szabadság, így az élet (a mindenség) fejlődésének tétje a szabadság megőrzése. Bergson narratívájából kiderül, hogy az élet fejlődése csakis az anyag felhasználásával történhet, amely viszont sok szempontból ellentéte az életlendületnek (nem szabad, hanem determinált, nem kreatív, hanem szükségszerű). Az élet

⁴ Ld. Kim Levin: *Some Neglected Bequests. The Inheritance of Beuys.* = Gene Ray (ed.): *Joseph Beuys: Mapping the Legacy.* New York 2001. 175–183.

⁵ Ld. Joseph Beuys and Volker Harlan: *What Is Art? Conversations with Joseph Beuys.* Forest Row 2004.

⁶ Ld. Rainer Rappmann: *Organismul social ca operă de artă.* = Volker Harlan, Rainer Rappmann, and Peter Schata (eds.): *Plastica Socială. Materiale Despre Joseph Beuys.* Cluj-Napoca 2002. 9–74.

⁷ Ld. Peter Schata: *Opera lui Joseph Beuys. Începutul individual al unei modelări universale.* = Volker Harlan, Rainer Rappmann, and Peter Schata (eds.): *Plastica Socială. Materiale despre Joseph Beuys.* Cluj-Napoca 2000. 75–117.

⁸ Vö. Michel Foucault: *A szavak és a dolgok. A társadalomtudományok archeológiája.* Bp. 2000.

„az anyag folyamába iramodó tudat”,⁹ illetve jellemző rá „mindenekelőtt a tendencia, hogy hasson a nyers anyagra”.¹⁰

Bergson poetikusan úgy fogalmaz, hogy az evolúció tűzijátékszerűen robban szét, és az anyag a tiszta energiateljesedés után lecsapódó maradvány. A bergsoni életlendület nyitott, mobilis, nem determinált, hanem sok irányban, bőségesen kicsordul, és közben termel anyagot, amely egyre inkább lassítja az eredeti törekvést:

„Minden úgy történik, mintha bőséges eszmélet-áramlat hatolt volna az anyagba, megterhelten, mint minden eszmélés, egymásba hatoló valószínűsítések óriási sokaságával. Az anyagot a szerveződésbe vonta, de mozgása ettől végtelenül meglassult, és végtelenül eloszlott”.¹¹

Így Bergson az életlendületet felruházta a szellem alapvető tulajdonságával is: a szabadsággal. Sőt a szabadság megvalósítása az életlendület hosszú távú terve, célja. A szabadság és a kreativitás (teremtés) szorosan összekapcsolódik. A szabadság viszont összeegyeztethetetlen egy olyan világgal, amelyben a determinizmus uralkodik. A szabadságot csak az garantálja, ha lehetséges a spontán, előre nem leszögezzett, és előre nem látható cselekvés, amely bármikor új irányt vehet. Ennek lehetőségét az első principium, az életlendület természete garantálja: ugyanis a mechanikusan berendezett világ alatt/mögött, az életlendület mélyén ott találjuk azt az időt, ami nem kvantifikálható, és nem mérhető, viszont pillanatról pillanatra gazdagszik: a tartamot. A tartam (*durée*) gondolata alapvető Bergsonnál. Szerinte minden filozófus rendelkezik egy eredendő intuícióval, amely egy annyira egyszerű gondolat, hogy a filozófus soha nem tudja adekvátnan kifejezni, ezért egész életében erről kell beszélnie. A tartam „az a pont, ahonnan kiindultam, és ahova kitartóan visszatérem” – írja a filozófus az egyik levelében.¹² A tartam egy olyan fejlődés, ami kreatív, gazdagodó, spontán és előrejelezhetetlen – és amit mindnyájunk meg tudunk/tudnánk élni, ha megtanulunk reflexív módon önmagukba mélyedni, a lelki folyamatainkat közvetlenül átélni. Sajnos a tartamot elfedi a térbeliesített idő, a mérhető, előrejelezhető idő, a fizika ideje – ami az anyaghoz kötődik. A térbeliesített, kvantitatív idő „a tér fantomja, amely kísérti a reflexív tudatot”.¹³ Miközben a fizika homogén, egyirányú idejével küzdünk, elsiklunk a sokkal mélyebb rétegekben élő tartam fölött.

Bergson az egész világot, minden manifesztaációját az életlendület eredendő mozgásából vezeti le: az ásványok, a növények, az állatok, az ember – ugyanannak az elvnek a kifejeződései. Így ember és környezete között sokkal intimebb a kapcsolat, mint ahogyan az értelem klasszifikáló eljárásai következtében gondolnánk. Az univerzus él, és mi benne élünk.

Az a gondolat, hogy egy élő univerzum részei vagyunk, és osztozunk sorsában, sőt felelősek vagyunk azért, hogy milyen irányban fejlődik, Beuys világképét is meghatározza. Joseph Beuys esetében nehezen választható külön az élete és a művészete. Végül is életének nagy eseménye – megmenekülése a fagyhaláltól a krimi tatárok segítségével a második világháború alatt – nem annyira igaz történet, mint inkább mítosz, amely alapján értelmezhetjük munkásságát. Ebből a mitikus eseményből érthető meg Beuys meggyőződése, hogy a modern ember elvesztette kapcsolatát a természettel (az étellel), és ebben áll a civilizációnkra leselkedő legnagyobb veszély.

⁹ Henri Bergson: *L'évolution créatrice*. Paris 1914. 197.

¹⁰ Uo. 105.

¹¹ Henri Bergson: *Teremtő fejlődés*. Bp. 1930. 167.

¹² Jacques Chevalier: *Bergson*. Paris 1926. 73.

¹³ Henri Bergson: *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris 1948. 74.

A természetes népek (bármit is jelentsen ez) azért képesek a túlélésre, mert sokkal közelebb vannak a természethez, sokkal jobban értik az élő természetet. Beuyst, a nyugati világban felnőtt katonát a keleti népek mentik meg a fagyhaláltól, és csakis azért, mert értik a természetet, szimbiozisban élnek vele, értik az olyan alapvető erőket, mint a meleg és a hideg.

Beuysnál nem találunk egy egységesen bemutatott, kiforrott filozófiai rendszert, viszont előadásában, interjúiban gyakran és szívesen beszél világfelfogásáról. Anélkül, hogy ismernénk világgképét, nehezen értenénk, miért tartják úgy, hogy a huszadik század egyik legfontosabb művésze. Ahogyan Bergson, Beuys is a mobilitásban látja a létezés egyik alapidimenzióját, amelynek nemcsak fizikai, de biológiai, sőt szellemi jelentősége is van. A Rainer Rappmannnak 1976-ban adott interjújában Beuys úgy fogalmaz, hogy „előbb van az evolúciós elv, amely nyitott és mobilis, majd ez anyagivá válik”.¹⁴ Ez lehetne akár az életlendület lelassulásának leírása is.

Figyelemre méltó, hogy Beuys ugyanazt a kontinuitást feltételezi az élő természetben, ami Bergsonnál is jelen van: növény, állat, ember között nem áthidalhatatlan szakadék van, hanem folytonosság. Sőt az élettelen tárgyak is ugyanannak a regnumnak egy lemerevedett, önmozgásra képtelen részét képezik. A világ egy élő egész – ezt állítja a filozófus, és ez a meggyőződés áll a művész alkotása mögött is. Minden materiális szubsztancia keresztül megy ezen a növényyszerű állapoton – mondja Beuys –, „előbb meleg, növényyszerű, folyékony, majd egyre jobban megszilárdul, és végül kövé alakul, így egy folyamaton megy keresztül az anyag és a szellem, a szellem és az anyag kapcsolatának egyik végéből a másikba”.¹⁵ Amikor a tudomány korlátairól ír, Beuys majdnem ugyanazokat a képeket használja, mint Bergson: „a tudomány csak egy részt von ki a világ tartalmából, és azt tanulmányozza – méghozzá azt a részt, amely leginkább a halálhoz jutott, a zátonyra futott, széttöredezett részét az evolúciós folyamatnak, amely megszilárdult egy, a szikla keménységével rendelkező anyagi-fizikai-kémiai kontextussá”.¹⁶

Joseph Beuys olyan értelemben is továbbmegy Bergsonnál, hogy számára az élő világ megmentésének kérdése nem metafizikai, hanem gyakorlati, politikai kérdés. Beuys akkor hívta fel a figyelmet az ökológiai problémákra, amikor ezek még nem képezték részét a mainstream diszkurzusnak, és alapító tagja volt a német zöld pártnak, készen arra, hogy akár a politikai pályán is érvényesítse gondolatait az élővilág megmentéséről. Elsősorban az energiatermelési problémák foglalkoztatták (ahogyan Bergson is, ő is látta, hogy az életnek az energiát önmagán kívülről kell vennie, és a források nem végtelenek). Az energia, az erők helyes megértésében és a helyes cselekvésben látta a lehetőséget arra, hogy „létrejőjön a helyes kapcsolat az ember és a kozmosz között”.¹⁷

Értelem és intuíció

Az életlendület Bergson szerint három eszközt fejlesztett ki az anyag legyőzésére. A növények világában az anyag passzív és takarékos felhasználása révén a növények élnek, de semmilyen módon nem szabadok, nem képesek spontánul cselekedni, sőt mozogni, helyet változtatni sem

¹⁴ Rainer Rappmann: *Organismul social ca operă de artă*. = Volker Harlan, Rainer Rappmann, and Peter Schata (eds): *Plastica socială. Materiale despre Joseph Beuys*. Cluj-Napoca 2002. 9–74. 20.

¹⁵ Joseph Beuys and Volker Harlan: *What Is Art? Conversations with Joseph Beuys*. 64.

¹⁶ Joseph Beuys: *Intrare într-o finjă omenească*. = Volker Harlan, Rainer Rappmann, and Peter Schata (eds): *Plastica socială. Materiale despre Joseph Beuys*. 123–128. 124.

¹⁷ Joseph Beuys and Volker Harlan: *What Is Art? Conversations with Joseph Beuys*. 23.

tudnak. Az állatok világában megjelenik a mobilitás, sőt akár a spontán tevékenység is, mivel itt már létezik egy eszköz az anyag job kezelésére: az ösztön. Az ösztön nagyszerűen reagál, érti az életet – csak éppen annyira speciális választ ad, hogy a megváltozott körülményhez nem tud alkalmazkodni. Közvetlen megismerés, de nem általános. Az ember esetében sokkal több esélye van a szabad mozgásnak és cselekvésnek, mivel itt az értelem segítségével az ember képes a megváltozott körülményekre is reagálni. Az értelem általános ismereteket produkál – de sajnos ezek nem közvetlenek, így az ezekre alapuló reakció nem elég pontos és gyors, felületes, nem tudja adekvát módon kezelni az egyedi eseteket, sok a hiba. Az anyaggal való megküzdés érdekében az intellektus annyira fókuszál a feladatára, hogy átveszi az anyag „szokásait”, azaz elveszíti a kapcsolatot az élővel, az étellel. Az anyagra a mechanikai törvények invariabilitása érvényes: determinizmus, előre látható és előre jelezhető, ismétlődő jelenségek. Így az értelem is igazodik tárgyához, és algoritmikusan jár el, a mérhetőre, előre jelezhetőre hajlik, a determinisztikus világban érzi otthon magát. Az intelligencia „változatlanul viselkedik, mintha az anyag vázslata alatt lenne”.¹⁸ Így az értelem nagyszerűen kezeli az anyagot – de értetlenül áll minden előtt, ami nem szabályos, nem mérhető, nem előre látható, azaz: a tulajdonképpeni életfolyamatok előtt. És éppen ott mond csődöt, ahol a szabadság záloga van: a tartam megértésében, az élet megértésében. Az intelligenciát „az élet természetes felfoghatatlansága jellemzi”.¹⁹ Így az intellektus már nem segíti, hanem akadályozza az élet megértését, és ezáltal a szabadság fenntartását. Az ember, aki az egyedüli, akiben az életlendület eredendő törekvése megvalósulhat, csak akkor képes végig vinni küldetését, ha az intellektus munkáját kiegészíti az intuíció eddig ki nem bontakoztatott eszközével.

Az intuíció leírásában Bergson nehézségekbe ütközik: mivel az értelem és a nyelv az anyagra simul, így „konfekcióként” és nem méretre készített ruhaként viselkedik. A nyelv a mérhető dolgok számára nagyszerű eszköz, viszont sokkal nehezebben tudja kifejezni azt, ami nem mennyiségi, hanem minőségi – úgymint a tartamot, vagy a tartamra jellemző spontaneitást, kreatív fejlődést. Ahhoz, hogy adekvát módon értsük a tartamot, a lelki folyamatokat, az életet, az egyedít – intuícióra van szükség. Az intuíció közvetlen megismerés, ami viszont nem ragad le a specifikus helyzetekre, mint az ösztön, hanem képes felemelkedni az általánosig. Erre a közvetlen kapcsolatra, belső, együttérző megismerésre van szükségünk, ha nem akarjuk, hogy az értelem merev formái hamis képzetekkel vezessenek félre. Az intuíció egyesíti az ösztön közvetlenségét és az értelem világosságát. Az intuícióért viszont meg kell küzdeni: le kell vetnünk az értelem szokásait, gyakorolnunk kell a reflexív önmegfigyelést, félre kell tennünk a hasznosság szempontjait. Oda kell figyelni az életre.

Oda kell figyelni az életre, ismétli Joseph Beuys, „teljes tudatossággal kell élnünk”.²⁰ Beuys szintén gyanúval tekint az értelem munkájára, elsősorban a természettudományok merev, osztályozó munkájára. A tudomány nem képes az élő megértésére, „ahhoz, hogy ezeket a dolgokat megtapasztaljuk, szükség van az intuíció, inspiráció és képzelőerő szerveire”, állítja Beuys.²¹ Úgy gondolja, hogy napjainkat az egzakt természettudományi modell dominálja, és „az emberek

¹⁸ Henri Bergson: *L'évolution créatrice*. 175.

¹⁹ Uo. 179.

²⁰ Joseph Beuys and Volker Harlan: *What Is Art? Conversations with Joseph Beuys*. 26.

²¹ Uo. 62.

elemezni, mérni akarnak, mindent bizonyítani akarnak, így ezzel az egzakt természettudományi modellel dolgoznak. Ami egy pozitív dolog, de képtelen a probléma teljességével megbirkózni.”²²

Beuys a természettudományok anyagát egészen más szempontok szerint tanulmányozza, mint a kategorizáló, a folyamatokat megfagyasztó, hűvös értelem: megpróbálja az anyagok belső természetét kitapintani (másképp viselkedik, másképp érződik, és mást sugall a fa, a fém és a kő), és ez a közvetlen ismeret (intuíció) alapozza meg alkotói döntéseit. A modern művészetből, amely a forma absztrakciójára épít, éppen ezt a familiaritást az anyaggal hiányolja, az anyag intim ismeretét, amit nem a tudomány alapoz meg, hanem a közvetlen tapasztalat. A fizika által tanulmányozott hő nála metafizikai jelentéssel gazdagszik: a meleg az élet, a hideg a halál princípiuma. Ami meleg, az formázható, maleábilis, alkalmazkodó, mozgásban van. A melegségben van egy spirituális principium, amit „szeretettnek nevezhetünk, a legmagasabb értelemben vett szeretet”.²³ A hűvös a merev, szilárd, mozdulatlan, az intézmények és a személyek ridegsége, elhidegülése és végül maga a halál. Így azok a szokatlan anyagok, amelyeket Beuys használ, nagy részben a melegség elvének objektivációi: a zsír, a posztó, a méz stb. Ezzel szemben állnak „a hűvös erők, a kristályos erők – mint az egyoldalú értelmiség”.²⁴

Kreativitás

Bergson főművének címét (*L'évolution créatrice*) „teremtő fejlődés”-ként fordították, ami a francia fogalom gyökerénél lévő „létrehozást” erősíti meg, viszont így árnyékba kerül a kreativitás gondolata mint az egész létre jellemző képesség. Bergsonnál arról van szó, hogy a fejlődés, az evolúció nem mechanikus események sorozata; a fejlődés során mindig valami új jön létre, valami új teremődik. Az *élan vital*ba bekódolt kreativitás az, amely fenn tudná tartani a Bergson által az egész lét tétjét képező szabadságot. A kreativitás számára viszont korlátot és veszélyt jelent a determinisztikus anyag és az anyagra kallibrált értelem uralma. Ettől az uralomtól kell megszabadulnunk az intuíció segítségével ahhoz, hogy kreatív módon éljünk, megtalálva így az *élan vital* eredendő irányát és felerősítve, életben tartva azt. Bergson felfogásában az *élan vital* nem egy kiapadhatatlan energiaforrás: ez a principium nem önmagában elegendő, hanem csakis az ellentétével, az anyaggal interakcióban létezhet. Ez az interakció erők egymásnak-feszülése, és az, ami magasabb rendű (a szellemi természetű életlendület), nem biztos, hogy erősebb is. Viszont a tartam „véges lényünk alapja, jól érezzük ezt, minden dolog szubsztanciája, amellyek érintkezünk”.²⁵ A kreatív tartam lelkünk alapja, csak le kell ásni hozzá. Így az emberiségen múlik, hogy az *élan vital* lendülete fennmarad, vagy belesüllyed, velünk együtt, az anyag értelmetlen önisméltódó folyamataiba.

Joseph Beuys szintén úgy látja, világunk a katasztrófa küszöbén áll, bár az ő diagnózisa nem pusztán metafizikai (a természet meg nem értése, a természettől való eltávolodás, az ember elidegenedése automatikus cselekvésekben), hanem társadalmi-politikai okokat is észrevesz (pl. a nyugat-kelet ellentét, a konzumerizmus, a demokrácia hanyatlása/eltérítése). Az egyetlen

²² Bernice Rose: *Thinking Is Form: The Drawings of Joseph Beuys*. MoMA no. 13. New York 1993. 16–23. 18.

²³ Joseph Beuys and Volker Harlan: *i. m.* 65.

²⁴ Uo. 55.

²⁵ Henri Bergson: *Matière et Memoire*. Paris 1985. 42.

remény abban van, hogy mindenki művész, azaz mindenkiben megvan a kreativitás képessége, aminek segítségével újraformázható a társadalom (szociális plasztika). Bergsonnál és Beuysnál hasonló az ember rendeltetése: át kell alakítani a művészet fogalmát olyanná – mondja Beuys –, „hogyan az emberi lény lényegét írja le, az emberi lényt mint a szabadság kifejezését, amely továbbviszi és továbbfejleszti a világ evolúciós impulzusát”.²⁶

Mindenki művész

Úgy gondolom, ebben a kontextusban jobban megérthetjük Beuys botrányos állítását: „Mindenki művész.” A kijelentés botrányos, egyrészt azért, mert szembemegy az egész eddigi történelmi tapasztalattal, amely a „művészt” szakmaként, illetve hivatásként határolja el más szakmáktól, hivatásoktól. Sőt a művészet modern paradigmájában a művészi lét egy egészen különleges helyzet, ami csak néhány kivételes tehetségnek, zseniális alkotóknak adatott meg. Másrészt viszont Beuys kijelentése értelmetlennek látszik: ha mindenki művész, senki sem az. Ha minden ember művész, nincs olyan szakma, foglalatosság, tulajdonság, amit ezzel a névvel érdemes megnevezni, nem lehet különbséget tenni művész és nem művész, művészi és nem művészi között. És Beuys kijelentését nem úgy kell érteni, hogy „bárki lehet művész”, azaz potencialitásként a művészi „véna” mindenkiben megvan, de csak egyesekben aktualizálódik. Beuys határozottan állítja, hogy MINDENKI művész.

Csak úgy tekinthetjük értelmesnek ezt a kijelentést, ha a „mindenki művész”-t analóg módon értjük, mint a szókratészi „mindenki halandó”-t: az emberek egy szükségszerű, elengedhetetlen tulajdonságát jelöli az állítmány. És hát Beuysnál éppen ez a helyzet, mivel a „művész” nála azt jelenti, hogy „kreatív lény” – és állítása szerint minden ember kreatív. Ha visszakanyarodunk a bergsoni teremtő fejlődés gondolataihoz, az *élan vital* principiumához, a tartamhoz, amely végül is mindnyájunk matériája, valóban – a tartamba bekódolt spontaneitás, kreatív lendület minden emberben benne van. Csupán fel kell fedeznünk magunkban, és aszerint kell élnünk.

Az életlendület, mondaná Bergson, csak az anyaggal birkozva tud továbbfejlődni. Nincs más módja annak, hogy egy jelentést átadjunk, hacsak nem vessük be egy bizonyos anyagba – állítja Beuys.²⁷ Mivel az ember csak az anyagon keresztül tud bármit is cselekedni, még kommunikálni is, elsődleges feladat, hogy megértsük, mintegy belülről, az anyagot, amivel dolgozunk: a kovács a tüzet, a méhészt a meleget. „A művészetből következik minden munka”,²⁸ a művészi alkotás minden munka ideája, formája. A saját tevékenységére Beuys úgy gondol, mint amely azért foglalkozik a különböző anyagokkal, szubsztanciákkal, hogy megmutassa, „ez a művészi folyamat minden szakmában lehetséges; ez a folyamat minden munkaterületen lehetséges, és az emberi munkához kapcsolódik”.²⁹

Beuys komolyan gondolta, hogy minden munkát azzal a figyelemmel, a részletekre való koncentrációval, a koherencia igényével és kreativitással kell elvégezni, ahogyan a művész

²⁶ Joseph Beuys and Volker Harlan: *i. m.* 17.

²⁷ Vö. uo. 61.

²⁸ Uo. 16.

²⁹ Uo. 22.

alkotja munkáit. Ez teljesen eltér attól, ahogyan a munkát értelmezzük, és mindenekelőtt attól, ahogyan a modern ipar erre tanít: a munkafolyamatokat minél gyorsabban, hatékonyabban kell elvégezni, és erre leginkább az automatizált, felszabdalt munkaszekvenciák alkalmasak. Így a munka gyors, hatékony és értelmetlen lesz. Beuys viszont kiemeli, hogy minden munka anyagformálás, így

„a mezőgazdaság művészet kérdése, ami számomra az anyagokkal való foglalkozás. Más szóval, ha valaki megérti az anyagok szellemét, csak akkor végezhet valóban agrárkultúrát”.³⁰

Ebben az értelemben mindenki művész, mert mindenki valamilyen módon anyagot formál, ugyanis minden munka anyag formálása (még a beszéd is az). És minden munkának művészetnek kell lennie, képviselnie kell azt a minőséget, amit a művésztől szoktunk elvárni. Egy ilyen szemlélet az egész élet minőségét megváltoztathatja: „Az ember csak akkor él igazán, ha rájön, hogy kreatív, művészi lény. [...] A krumplihámozás is műalkotás lehet, ha tudatos cselekedet”.³¹ Ugyanis a művészet nem másról szól, mint „mindennek a minőségéről, mindennek a szépségéről.”³²

Beuys nagyon tágan értelmezi a művészetet, úgy, hogy beleférjen minden emberi cselekvés, a gondolkodástól a krumplihámozásig: „már a gondolkodás is alkotás és műalkotás. Más szóval, egy plasztikus folyamat, amely képes formát létrehozni”.³³ A „mindenki művész” tétel felvállalása ugyanakkor felelősséggel jár: tudatosan kell élnünk, figyelniük kell az életre (mondhatta volna ezt Bergson is), értsük meg önmagunkat és környezetünket, és bármit csinálnánk, a művészre jellemző intuitív megközelítéssel, gondossággal, kreativitással tegyünk. És akkor mi magunk is a szociális plasztika gyakorlói lehetünk. Beuys szobrásznak tartja magát, de a szobrászatot is átértelmezi. Számára a szobrászat vagy szociális plasztika egy olyan formáló, alakító folyamat, amely anyagként magát a társadalmi szövetet használja:

„...a művészet most az egyetlen evolúciós-revolúciós hatalom [...] Ez a legmodernebb művészeti ág, a társadalmi plasztika, a társadalmi építészet, csak akkor fog teljes mértékben megnyilvánulni, amikor az utolsó élő ember ezen a földön társteremtővé, plasztikus művészévé vagy a társadalmi szervezet építészévé válik”.³⁴

A tét nem kevesebb, mint az emberiség túlélése: „Valóban meg vagyok győződve arról, hogy az emberiség nem fog túlélni, ha nem alakítja át a társadalmi testet/testületet, a társadalmi rendet egyfajta műalkotássá.”³⁵

³⁰ Uo. 75.

³¹ Joseph Beuys and Carin Kuoni (eds.): *Joseph Beuys in America: Energy Plan for the Western Man. Writings by and Interviews with the Artist*. New York 1993. 87.

³² Bernice Rose: *Thinking Is Form: The Drawings of Joseph Beuys*. 21.

³³ Joseph Beuys and Volker Harlan: *What Is Art? Conversations with Joseph Beuys*. 75.

³⁴ Joseph Beuys: *Cercetez metodic caracterul de câmp*. = Volker Harlan, Rainer Rappmann, and Peter Schata (eds): *Plastica socială. Materiale despre Joseph Beuys*. Cluj-Napoca 2002. 121–122. 121.

³⁵ Bernice Rose: *i. m.* 1993. 21

Beuys Bergsonra hangolva

Véleményem szerint Beuys munkásságát csak akkor tudjuk értékelni, ha figyelembe vesszük a mögötte álló világgépet – egy evolucionista, vitalista világgépet, amely feltételezi a létező kontinuitását a kőtől az emberi szellemig, amelyben a tét a szabadság, és ezt csak az ember kreatív létezése valósíthatja meg. Így Beuys híres munkái tulajdonképpen csak lenyomatai cselekvéseinek – amelyek közül sok nem klasszikus értelemben vett performansz, sokkal inkább a beszélgetés, a tanítás formáját ölti.

Beuys teoretikus állításainak tanumányozását megnehezíti az a körülmény, hogy bár sok szöveg maradt fent, ezek többnyire az élő szó lenyomatai, hasonlóan a műtárgyakhoz, amelyek performanszok lenyomatai. Az egynapos beszélgetés, amit Volker Harlan jegyzett le, dokumentál egy érdekes, élő interakciót – de sajnos magával hozzá a lejegyzett, lemerévített, halott élő beszéd hibáit is: szertelen, néha követhetetlen, a kontextus nélkül alig érthető, következtetéseiben ugráló, elliptikus. Ugyanígy a számtalan interjú, ahol Beuys válaszolva a sokirányú kérdésekre fejti ki nézeteit, szintén egy nem túl könnyen követhető szöveghalmaz. Vegyünk egy példát, egy publikus előadásból, amit 1974-ben New Yorkban tartott:

„Szeretném elmondani, miért érzem úgy, hogy most újfajta művészetet kell létrehozni, amely képes megmutatni az egész társadalom, minden élőlény problémáit, és hogyan tudja megvalósítani ez az új diszciplína, amelyet én társadalmi szobrászatnak nevezek, az emberiség jövőjét. Ez garancia lehet a Föld mint bolygó evolúciójára, feltételeket teremthet a többi bolygó számára is, és saját gondolataival is irányíthatja azt. [...] Ez az én gondolatom arról, hogy a művészet az egyetlen lehetőség az evolúcióra, a világ helyzetének megváltoztatására. De akkor ki kell bővíteni a művészet gondolatát, hogy az magába foglalja az egész kreativitást. És ha ezt megtesszük, ebből logikusan következik, hogy minden élőlény művész – abban az értelemben művész, hogy képes saját képességeinek fejlesztésére. Ezért állítom azt, hogy minden munkának rendelkeznie kell a művészetre jellemző minőséggel. [...] Íme egy általános szerkezet, amely megmutatja, mit értek társadalmi szobor alatt (Beuys a táblához lép, és rámutat az archetipusos elemek, növények, állatok, ásványok, lélek szimbólumaira, amelyeket a vita megkezdése előtt rajzolt).”³⁶

Első olvasásra eléggé zűrös szöveg. Igazából nem derül ki, miért oldja meg a társadalmi plasztika az élőlények problémáit, miért garancia a Föld, sőt – más bolygók evolúciójára. A továbbiakban sem érkezik érv amellett, hogy „a művészet az egyetlen lehetőség az evolúcióra”. Ez egy apodiktikus kijelentés, érezzük, hogy Beuys ezt őszintén így gondolja, de nem igazán tudjuk, miért. Ha hozzátesszük Bergson elképzelését az életlendületről, amely az anyaggal való birkozásban lelassul, és azzal a veszéllyel néz szembe, hogy elveszíti szabadságát, és az anyag mechanikus fogságába esik, továbbá azt a szintén bergsonni gondolatot, hogy az ember intuíciója révén közvetlenül ismerheti az életet, így annak spontaneitását, szabadságát, kreativitását képes továbbvinni – talán könnyebb elfogadni Beuys állítását, hogy a művészet az egyetlen lehetőség az evolúcióra. Mert ehhez meg kell értenünk, hogy az evolúció szabad mozgás, kreatív teremtés, és hogy jelenleg az evolúció megfeneklett, éppen azért, mert az értelem felvette az anyag

³⁶ Joseph Beuys: *Joseph Beuys... Public Dialogue*. Avalanche Newspaper May 1974. 5.

szokásait, és nem képes az életet, a környezetet átérezni és önmaga mélyén a tartamot felismerni. Az életlendület alapú evolúció fenntartásához a szabad és kreatív cselekvés szükséges, és ezt a cselekvést nevezi Beuys művészetnek. Így most már érthető, miért kell a művészetet tágan értelmezni, úgy, hogy magába foglalja „az egész kreativitást”. És Bergson filozófiai háttérével valóban érthető, hogy „minden élőlény művész”, ha ez alatt azt értjük, hogy a kreatív, teremtő életlendület kifejezése. Enélkül igazán gyanúsnak tűnhet az általánosítás, amely „minden élőlényt” magába foglal, a nyulat, a sast, a kojotot stb.

Igaz, ezek után azt olvassuk, művésznnek lenni azt jelenti, hogy valaki „képes saját képességeinek kifejlesztésére” – ami megint zavaros megfogalmazás, ugyanis nem derül ki, milyen képességek kifejlesztésétől lesz valaki művész. Viszont ez az ellenvetés nem veszi figyelembe, hogy itt nem a művészek egy sajátos képességére kell koncentrálnunk, hanem az élőlények általános, önfeljesztő-, növekedő-, gazdagodó-képességére. Majd a szövegben egy újabb bukfenc keletkezik, és megtudjuk, hogy a „mindenki művész” úgy értendő (legalábbis az embereknél), hogy minden munkának rendelkeznie kell a művészetre jellemző minőséggel. Ez a fentiek fényében érthető és értelmes gondolat, csak éppen a kapcsolat művészet és munka között nincs itt kifejtve.

Olvasva a szöveget úgy érezzük, akkor tudnánk megérteni jobban Beuyst, ha ott lennénk a teremben, és látnánk az általa rajzolt ábrákat, látnánk, mire mutat, miközben beszél. És talán ez a titok: ahogyan művészetét világképe tartja össze, gondolkodását ő maga, karizmatikus személye tarthatta össze, és éppen ezért olyan nehéz kivüüllőként megérteni és befogadni.

Mi is volt Beuys? Sámán, sztár, tisztán látó, forradalmár, művész? Saját maga így nyilatkozik erről:

„Tanárnak lenni a legnagyobb műalkotásom. A többi a hulladék, bemutató. Ha ki akarod fejezni magad, valami kézzelfoghatót kell felmutatni. De egy idő után ennek már csak történelmi dokumentum funkciója van. A tárgyak már nem annyira fontosak. El akarok jutni az anyag eredetéhez, a gondolathoz, ami mögötte van.”³⁷

Élete derekán azt nyilatkozta, hogy miután meghalt, szeretné, ha azt mondanák az emberek: „Beuys megértette a történelmi helyzetet. Megváltoztatta az események irányát” – és reméli, hogy jó irányban.³⁸ Talán éppen ez a Beuyst övező viták egyik legforróbb pontja: a történelem megértése. Beuys a náci rendszer bukása után alkotott, és egyesek úgy értelmezik, hogy az elsők között volt, akik valamilyen módon tematizálták a második világháború „örökségét”. Gene Ray például úgy gondolja, hogy Beuys munkái egyfajta gyázmunkát jelentenek, és „a krematórium tüzeit sok tárgy felidézi”.³⁹

Beuys, bár sokszor nyilatkozott, soha nem tematizálta például a holokauszt eseményét. Bár – a többi művésztől eltérően – szerette megfejteni munkái értelmét a közönség előtt, a zsírt, a hamút nem kötötte a holokauszt eseményéhez, hanem mindvégig metafizikai magasságokban maradt (a hő ereje, dinamikája). Éppen ezért állíthatja Beuys egyik legerősebb kritikusa, B. H. D. Buchloh, hogy „a történelmi gondolkodást, bármilyen szinten – legyen az általános történelmi gondolkodás, művészettörténelmi gondolat, bármilyen kísérlet a történelmi helyzet sajátos

³⁷ Joseph Beuys and Carin Kuoni (eds.): *Joseph Beuys in America: Energy Plan for the Western Man; Writings by and Interviews with the Artist*. 85.

³⁸ Uo. 92.

³⁹ Gene Ray: *Joseph Beuys and the After-Auschwitz Sublime*. = Gene Ray (ed.): *Joseph Beuys: Mapping the Legacy*. New York 2001. 55–74. 69.

feltételeinek elismerésére – Beuys teljesen elutasítja”.⁴⁰ Beuys kezdeményezése egy szabad, nemzetközi egyetem létrehozására, ahol művészet, tudomány és politika egységét teremtik meg, Buchloh szerint „egyszerű gondolkodású utópikus nonszensz, amelyből minden politikai és nevelési gyakorlatiasság hiányzik”.⁴¹ Buchloh következetesen úgy látja Beuys, mint aki nagyon sok szerepet ölt magára: kultuszfigura, szarvasvezér (ahogy magát nevezte), sámán, gyógyító és megváltó,⁴² és kiépíti ezt a látó-művész figurát, amely „mélyebb vagy magasabb transzhistorikus tudást közvetít egy olyan hallgatóságnak, amely erős függőségben él és epifánikus revelációkra van szüksége”.⁴³

És valóban, nem tudok megszabadulni attól az érzéstől, hogy mindenki művész, de leginkább Beuys. Az általa hangoztatott demokratikus és humanista elveket valahogy nehéz összeegyeztetni a Beuys-kultusszal, a Beuys által kreált image-el, beleértve kitalált élettörténetét, amely a művészi alkotás imperatívusza mögött igazolva látja a valóság és a fikció összekeverését.

Beuys munkáinak tanulmányozása számomra éppen ezért inkább a régész munkájához hasonlít: szétesett cserépdarabokból próbálok összerakni egy képet, amely annyira lenyűgözte a kortársait, de mára már csak elmosodott emlék.

Bergson, Beuys and the Art of Peeling Potatoes

Keywords: Beuys, Bergson, vitalism, creativity, everyone is an artist

Joseph Beuys is one of the most significant and, at the same time, one of the most debated artists of the second half of the twentieth century. To understand his work, I consider it essential to analyze Beuys' way of thinking. His worldview was strongly influenced by Rudolf Steiner's anthroposophy, which was a filiation also highlighted and studied by Beuys' interpreters. In my view, there appears to be a strong resemblance between some of Beuys' and Bergson's thoughts, which the literature does not examine at all. In what follows, I would like to highlight these similarities without claiming that Beuys knew Bergson and drew from his philosophy. I will focus on the following aspects: the vitalist worldview, the debate related to intellect and intuition, creativity as a fundamental feature of life and as a means of saving humanity. With this background in mind, it may shed more light on how we can understand Beuys' scandalous statement that "everyone is an artist."

⁴⁰ Benjamin H. D Buchloh, Rosalind Krauss, and Annette Kuhn: *Joseph Beuys at the Guggenheim*. October 12. 1980. 3–21. 11.

⁴¹ Benjamin Buchloh: *Beuys: The Twilight of the Idol, Preliminary Notes for a Critique*. = Gene Ray (ed.): *Joseph Beuys: Mapping the Legacy*. New York 2001. 199–211. 201.

⁴² Benjamin Buchloh: *Reconsidering Joseph Beuys. Once Again*. = Gene Ray (ed.): *Joseph Beuys: Mapping the Legacy*. New York 2001. 75–89. 78.

⁴³ Uo. 82.