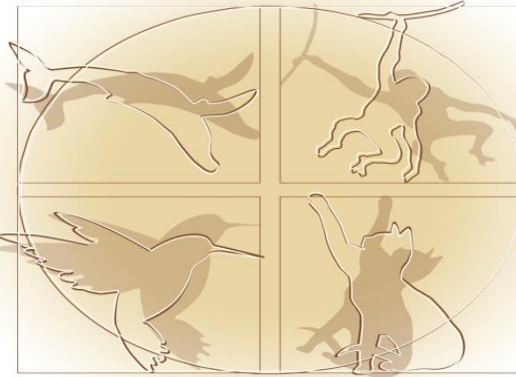




Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Φιλοσοφίας - Διδρυματικό Πρόγραμμα
Μεταπτυχιακών Σπουδών Ζώα: Ηθική, Δίκαιο, Ευζωία

ΔΠΜΣ ΖΩΑ: ΗΘΙΚΗ, ΔΙΚΑΙΟ, ΕΥΖΩΙΑ



MA ANIMAL WELFARE, ETHICS and the LAW

ΤΑΓΑΡΑ ΙΩΑΝΝΑ

Τα ζώα στο έργο του Joseph Beuys

Διπλωματική Εργασία για την απόκτηση Διπλώματος Μεταπτυχιακών
Σπουδών

Ημερομηνία υποστήριξης: 16/2/23

Επιβλέπων Καθηγητής: Γεώργιος Αραμπατζής, Καθηγητή, ΕΚΠΑ Τμήμα
Φιλοσοφίας

Μέλη τριμελούς επιτροπής:

- Γεώργιος Αραμπατζής, Μέλος ΔΕΠ (Καθηγητής), ΕΚΠΑ Τμήμα Φιλοσοφίας, Διδάσκων ΔΠΜΣ «Ζώα: Ηθική, Δίκαιο, Ευζωία» Τμήματος Φιλοσοφίας ΕΚΠΑ
- Ευάγγελος Πρωτοπαπαδάκης, Μέλος ΔΕΠ (Αναπληρωτής Καθηγητής), ΕΚΠΑ Τμήμα Φιλοσοφίας, Διδάσκων ΔΠΜΣ «Ζώα: Ηθική, Δίκαιο, Ευζωία» Τμήματος Φιλοσοφίας ΕΚΠΑ
- Μιχαήλ Μαντζανάς, Μέλος ΔΕΠ (Καθηγητής), Ανώτατη Εκκλησιαστική Ακαδημία, Διδάσκων ΔΠΜΣ «Ζώα: Ηθική, Δίκαιο, Ευζωία» Τμήματος Φιλοσοφίας ΕΚΠΑ

Αθήνα, 2023

Περιεχόμενα

Abstract	4
Περίληψη.....	5
Εισαγωγή	6
Μέρος Πρώτο - Θεωρία	7
Κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο.....	7
Μεταμοντερνισμός	10
Joseph Beuys	14
Κάθε άνθρωπος είναι καλλιτέχνης	18
Ο άνθρωπος είναι φύση.....	21
Μαυροπίνακες της Rocca Paolina	23
Utopia of the Earth - Concrete Utopia	25
Μέρος δεύτερο – Ζώα και τέχνη.....	28
Σχέση ανθρώπου ζώου.....	28
Καλλιτεχνική δημιουργία και άλλα ζώα.....	31
Τα σκίτσα των ζώων	34
Lightning with Stag in its Glare 1958–85.....	36
Schwangere und Schwan.....	37
Πώς να εξηγήσεις εικόνες σε έναν νεκρό λαγό	40
The Chief—Fluxus Chant	42
Οι μέλισσες και το χρυσό	44
Γιατί νεκρός λαγός;.....	47
Εννοιολογικά σχήματα	48
Titus Andronicus/Iphigenie	51
Coyote I like America and America likes me	53
Το Κογιότ.....	53
Επίλογος	56
Παράρτημα.....	57
Χρονολόγιο.....	57
Παράρτημα εικόνων.....	60
Βιβλιογραφία	60
Ιστοσελίδες.....	64



«Singing along
Along with the angels
With all the spirits and animals
Become one with the universe».
«Dance of Night»
Vilagers of Ioannina City¹

Abstract

The purpose of this dissertation is to present what it's called 'the other animals' in the work of Joseph Beuys. Beuys is considered one of the most important and productive, although controversial but influential, artists of the second half of the 20th century. Both his works and his personal narrative as well as his attitude towards life, are considered of particular importance. Beuys believed that the artists' role in the society needs to be a central one and thus he was looking into the truth in all fundamental characteristics of humans, nature and, in what Berger refers to as "the first cycle around the human", which means 'other animals'.

The first part this dissertation reflects the socio-political context as well as the intellectual and philosophical developments, which contributed to the evolution and the redefinition of both the relationship and place of the 'other animals' in human's life. Additionally, the first part attempts, to the extent possible, the sketching of Beuys multifaceted personality; he didn't hesitate to retell and re-engrave even his own life. Beuys stood against the social, academic and political beliefs of his era by opening new pioneering ways of expression, communication and life.

The second part presents the evolution of the relationship over time between humans and 'other animals'. Furthermore, the most important visual works of Joseph Beuys are presented and analysed, focusing on those that involved, apart from the human being, in an either figurative or literal way, the 'other animals'. At the same time, it is attempted an analysis of his indicative works in order to understand the collective work of the teacher, philosopher and artist, who paved the way for the redefinition and reapproaching of 'the other' within the visual works as well as within the context of the human society. This dissertation also approaches the influence that Beuys's stance of life had on the awakening of the western society in relation to nature, humans and animals; and the subsequent development of a new holistic and inclusive life model. It's of particular interest that this dissertation was written during the celebration, throughout Europe, of the completion of 100 years since Beuys death in 2021.

¹ Villagers of Ioannina City. «Dance of Night», Album: *Age of Aquarius*, <https://www.youtube.com/watch?v=w7nFBED-dGU>.

The last part of the dissertation, including its conclusions and an additional appendix, facilitate the reader in finding information as well as historical facts in relation to Beuys life and works.

Key words

Joseph Beuys, animals, postmodernism, environment, hare, deer, swan, coyote

Περίληψη

Σκοπός της παρούσας εργασίας είναι να παρουσιάσει τα άλλα ζώα, στο έργο του Joseph Beuys. Ο Beuys θεωρείται ένας από τους σημαντικότερους, παραγωγικότερους, αμφιλεγόμενους αλλά και πιο επιδραστικούς καλλιτέχνες του δεύτερου μισού του 20ού αιώνα. Τόσο το έργο, όσο το προσωπικό του αφήγημα αλλά και η στάση ζωής του, παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Ο Beuys πίστευε ότι οι καλλιτέχνες πρέπει να έχουν κεντρικό ρόλο στην κοινωνία και αναζητούσε την αλήθεια στα στοιχειώδη της ύπαρξης του ανθρώπου στη φύση και σε αυτά που ο Berger αναφέρει ως «τον πρώτο κύκλο γύρω από τον άνθρωπο», δηλαδή τα άλλα ζώα.² Στο πρώτο μέρος της παρούσας εργασίας αποτυπώνετε το κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο και οι πνευματικές και φιλοσοφικές εξελίξεις που συνέβαλαν στην εξέλιξη και τον επαναπροσδιορισμό της σχέσης και της θέσης των άλλων ζώων στη ζωή του ανθρώπου. Στη συνέχεια επιχειρείται, στο πλαίσιο του δυνατού η σκιαγράφηση της πολύπλευρης προσωπικότητας, του Beuys που δεν δίστασε να επαναφηγηθεί και να επαναχαράξει ακόμα και την ίδια του τη ζωή, ερχόμενος σε κόντρα με το κοινωνικό, ακαδημαϊκό και πολιτικό κατεστημένο της εποχής του, ανοίγοντας νέους πρωτοποριακούς δρόμους έκφρασης, επικοινωνίας και ζωής. Στο δεύτερο μέρος της εργασίας παρουσιάζετε η διαχρονική εξέλιξη της σχέση των ανθρώπων με τα άλλα ζώα.

Στη συνέχεια παρουσιάζονται και εξετάζονται τα κυριότερα εικαστικά έργα και οι δράσεις του Joseph Beuys που εμπλέκουν μεταφορικά ή και κυριολεκτικά πέραν από τον άνθρωπο και τα άλλα ζώα. Ταυτόχρονα επιχειρείτε μια ανάγνωση ενδεικτικών έργων και δράσεων του, με σκοπό την κατανόηση της δράση και του έργου του δασκάλου, φιλόσοφου και καλλιτέχνη, έργο το οποίο άνοιξε τον δρόμο για τον επαναπροσδιορισμό και την επαναπροσέγγιση του άλλου τόσο στα εικαστικά έργα όσο και στα πλαίσια των ανθρώπινων κοινωνιών. Στην εργασία προσεγγίζετε ο ρόλος που έπαιξε με τη στάση ζωής και το έργο του στην αφύπνιση των δυτικών κοινωνιών και την ενεργοποίηση τους προς ένα νέο ολιστικό και συμπεριληπτικό μοντέλο ζωής για τη φύση τους ανθρώπους και τα άλλα ζώα. Ευτυχής συγκυρία, και ίσως μια κάποια συμβολή με αυτή τη διπλωματική εργασία αποτέλεσε το γεγονός της συμπλήρωσης 100 χρόνων από τον θάνατο του Joseph Beuys το 2021 γεγονός που εορτάστηκε με τιμές και αφιερώματα σε όλη την Ευρώπη.

² John Berger, *Γιατί να κοιτάμε τα ζώα;*. (Αθήνα: εκδόσεις Κουανναγή, 2019),5.

Ακολουθούν ο επίλογος και τα συμπεράσματα και τέλος η εργασία ολοκληρώνεται με ένα παράρτημα, στο οποίο ο αναγνώστης μπορεί να βρει πληροφορίες και ιστορικά στοιχεία για διάφορα θέματα που σχετίζονται με τη ζωή και τη δράση του καλλιτέχνη.

Λέξεις Κλειδιά

Joseph Beuys, ζώα, μεταμοντερνισμός, περιβάλλον, λαγός, ελάφι, κύκνος, κογιότ

Θα ξημερώσει μια μέρα και θα έχουμε
μετατραπεί σε ζώα, θα είμαστε υπήκοοι
του βασιλείου που αποφασίζει να μη μιλά.
Τότε θ' αγγίξω το δέρμα σου και θα μπορέσω να σε ρωτήσω
για όλες τις αλήθειες που γνωρίζεις.
Evolución, Laura Casielles
Los idiomas communes, Madrid 2010³

Εισαγωγή

Ο βασικός ερευνητικός άξονας στην παρούσα εργασία είναι η σχέση του εικαστικού έργου του Joseph Beuys με τα άλλα ζώα.

Σε μια πιο σχηματική ανάλυση, στο πρώτο μέρος της εργασίας αναλύουμε το κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο εξέλιξης της σχέσης των ανθρώπων με τα άλλα ζώα και τις συνθήκες που οδήγησαν τον άνθρωπο να διακόψει τους δεσμούς με τους άλλους συντρόφους του. Στη συνέχεια προσεγγίζουμε τη μετάβαση των ανθρώπινων κοινωνιών από τη μοντέρνα στη μεταμοντέρνα κατάσταση του δεύτερου μισού του 20ού αιώνα, τις ιδιαίτερες διεργασίες που επιτελέστηκαν σε μια περίοδο ορόσημο για την επαναπροσέγγιση των σχέσεων του ανθρώπου με τα άλλα ζώα. Σκιαγραφούμε τις σχέσεις αυτές ανά τους αιώνες τόσο δια μέσω των θρησκειών όσο και μέσα από την τέχνη. Έπειτα γίνεται αναφορά στα πραγματικά και φανταστικά γεγονότα που σημάδεψαν την πορεία της ζωής του Joseph Beuys και τέλος παρουσιάζονται αλλά και επιχειρείται μια κάποια ανάγνωση των κυριότερων εικαστικών δράσεων του καλλιτέχνη. Με μια πιο ενδελεχή προσέγγιση στις δράσεις 'Πώς να εξηγήσεις εικόνες σε έναν λαγό', 'Αγαπά την Αμερική και η Αμερική με αγαπά' κτλ δράσεις που έχουν στο επίκεντρο τους ζώα, ζώα που αποτελούν τόσο το alter ego του καλλιτέχνη στην πορεία τη ζωής του όσο και μια ιδιαίτερη σημασιολογική αναφορά στην πορεία και την εξέλιξη των ανθρώπινων κοινωνιών.

³ Laura Casielles, *Los Idiomas Comunes*. (Madrid: Εκδόσεις Poecia Hiperión, 2010).

Μέρος Πρώτο - Θεωρία

Κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο

Αρχικά, όλη η ύπαρξη του ανθρώπου, ήταν άμεσα εξαρτημένη από το φυσικό περιβάλλον στο οποίο ζούσε. Εκεί αναζητούσε τροφή, εκεί συντροφικότητα αλλά και προστασία. Ο Φόβος ο γιος του μυθικού θεού Άρη, ως ατομικό αλλά και συλλογικό συναίσθημα, βιώνεται και πορεύεται μαζί με τον μυθικό αδελφό του τον Τρόμο (Δείμο), οι οποίοι ταυτόχρονα με την πορεία του ανθρώπου στη γη, κατέλαβαν το πνεύμα και εξουδετέρωσαν τη βούληση του, αποκόπτοντας τον από τα στοιχειώδη της ύπαρξής του. Έτσι, ο πρώτος άνθρωπος, τροφοσυλλέκτης, και αργότερα θηρευτής, ένιωθε φόβο και όντας μικρός και αδύναμος μπροστά στα φυσικά φαινόμενα τα οποία δεν μπορούσε να κατανοήσει, αναζήτησε βοήθεια στους αιώνιους συντρόφους του, τα άλλα ζώα, με τα οποία συμβίωνε σε απόλυτη αρμονία. Θέλοντας να προφυλαχτεί, να καθυποτάξει τους φόβους του και να εξευμενίσει τα στοιχεία της φύσης, ο άνθρωπος απέδωσε σε αυτά, τα άλλα πλάσματα, μαγικές ιδιότητες.

Με την εξέλιξη των κοινωνιών και του πολιτισμού του ο άνθρωπος, αποκόπηκε από την πραγματική του φύση και τους συντρόφους του και περιέπεσε σε λήθη. Έτσι αποκομμένος από όλα αυτά που τον συνέδεαν με όλα τα άλλα γύρω του, κατανόησε τη θέση του στον κόσμο, ως αυτή του κυρίαρχου όντος, βάση του οποίου δύναται να χρησιμοποιεί τα πάντα και τους πάντες για την ικανοποίηση των ιδιοτελών ακόρεστων επιθυμιών του. Ο ανθρώπινος πολιτισμός θέσμιζε κοινωνίες και εξελίχθηκε μέσα στο δικό του, τεχνητό, αφύσικο ανθρωπογενές περιβάλλον, το οποίο αναπροσδιορίζεται, παρεμβαίνει, καταπατά και θέλει να ελέγχει το έξω από αυτόν, δηλαδή, το φυσικό περιβάλλον και όλα όσα περιλαμβάνει ακόμα και αυτά τα άλλα όντα. Η θέσμιση αυτών των κοινωνιών μας λέει ο Κ. Καστοριάδης, «είναι κάθε φορά η θέσμιση ενός μάγματος κοινωνικών φαντασιακών σημασιών που θα μπορούσαμε – και θα έπρεπε– να χαρακτηρίσουμε έναν κόσμο φαντασιακών σημασιών».⁴ Ο τρόπος με τον οποίο αντιλαμβάνεται ο άνθρωπος τον ρόλο του αλλά και ο τρόπος που ερμηνεύει, τον συνεχώς μεταβαλλόμενο κόσμο μέσα στον οποίο βρίσκεται, καθορίζει τόσο τον τρόπο σκέψης του, όσο και τις προτεραιότητες της ζωής του καθώς ο ίδιος ανακαθορίζεται και υπάρχει, πια, μόνο ως κοινωνικό όν. «Το ανθρώπινο ον υπάρχει μόνον ως κοινωνικό ον. Αυτό σημαίνει ότι ζει σε μια κοινωνία με θεσμούς, με νόμους, με ήθη, με έθιμα, κ.λπ. (...) Σε μια ήδη θεσπισμένη κοινωνία, τα άτομα μπορούν να προτείνουν νόμους, κάποιους ιδιαίτερους νόμους. Τούτο όμως είναι δυνατόν να γίνει, επειδή υπάρχει ήδη ένα σύστημα νόμων, επειδή αυτά τα άτομα έχουν ζήσει ήδη σε μια κοινωνία με νόμους. (...) Για να συλλάβουμε την ύπαρξη της ανθρώπινης κοινωνίας, καθώς επίσης τις αλλαγές της μέσα στον χρόνο αλλά και τις διαφορές της μέσα στον χώρο, πρέπει να δεχτούμε ότι αυτές οι ίδιες οι ανθρώπινες κοινότητες διαθέτουν μίαν χωρίς προηγούμενο δημιουργική ικανότητα. Αυτή τη

⁴ Κορνήλιος Καστοριάδης, *Η αρχαία ελληνική δημοκρατία και η σημασία της για μας σήμερα*. (Αθήνα: εκδόσεις Ύψιλον, 1986), 20.

δημιουργική ικανότητα μπορούμε να την ονομάσουμε: κοινωνικό φαντασιακό. Το κοινωνικό φαντασιακό είναι η πηγή των θεσμών που ρυθμίζουν και οργανώνουν τη ζωή των ανθρώπων. Αυτό επίσης δημιουργεί κάτι πολύ σημαντικό: τις φαντασιακές κοινωνικές σημασίες. Οι φαντασιακές κοινωνικές σημασίες καθορίζουν τις αξίες της κοινωνίας δηλαδή καθορίζουν τι είναι καλό και τι κακό, τι είναι αληθές και τι ψευδές, τι είναι δίκαιο και τι άδικο. Οι φαντασιακές κοινωνικές σημασίες δίνουν νόημα στη ζωή των ατόμων και, τελικά, δίνουν νόημα ακόμη και στον θάνατο τους».⁵

Από τον *homo erectus* και την ανακάλυψη της φωτιάς, έως την έλευση της νεωτερικότητας, οι απαρχές της οποίας εντοπίζονται στον διαφωτισμό, όσο και εξ αφορμής των επαναστατικών εξελίξεων του 19ου αιώνα, που σηματοδότησαν την οπισθοχώρηση των παλαιών, κυρίως θρησκευτικών οντολογιών και έφεραν μεγάλες αλλαγές σε όλους τους τομείς της ζωής, ο άνθρωπος βίωσε την «πρώτη απογοήτευση του κόσμου».⁶ Γράφει ο Καστοριάδης: «οι ‘πολιτισμοί’, οι κοινωνίες, είναι θνητές και ότι ο θάνατος τους δεν είναι κατ’ανάγκην ακαριαίος. Η σχέση του θανάτου μιας κοινωνίας με μια καινούργια ζωή της οποίας μπορεί να είναι και προϋπόθεση, αποτελεί κάθε φορά ένα μοναδικό αίνιγμα».⁷ Αναζητώντας αυτή την ‘καινούργια ζωή’, ο άνθρωπος στράφηκε, πολλές φορές μάταια, σε εναλλακτικές υπαρξιακές βεβαιότητες, σε πολιτικά, φιλοσοφικά και άλλα ιδεολογήματα προκειμένου να γεμίσει και να αναπληρώσει το κενό αυτού του ‘θανάτου’, ξεχνώντας ίσως το πιο βασικό, να στραφεί μέσα και δίπλα του, σε αυτά που τον συνέδεαν με το υψηλό, το οποίο ενυπάρχει αυτούσιο και αμόλυντο στα άλλα ζώα και στη φύση. Η αρχαία ελληνική φιλοσοφία, η χριστιανική θρησκεία, τα φιλοσοφικά και αισθητικά ρεύματα, η σκέψη των Descartes και του Kant και άλλων διανοούμενων της δυτικής σκέψης περιστράφηκαν και προέβαλαν τον ανθρωποκεντρισμό εξοβελίζοντας τα άλλα ζώα από τον στενό κύκλο του ανθρώπου, εκλαμβάνοντας τα, πια, ως κατώτερα όντα. Και παρότι στον χώρο της δυτικής διάνοησης έως και τα μέσα του 20ού αιώνα υπήρξαν αρκετές φωνές και κείμενα που συνηγορούσαν στην ανάγκη υιοθέτησης μιας ηθικής αντιμετώπισης απέναντι στα άλλα ζώα και λόγω της κοινής τους καταγωγής ο άνθρωπος εγκλωβίστηκε σε μια ανθρωποκεντρική θέαση του κόσμου.

Οι εξελίξεις των ανθρώπινων κοινωνικών κατασκευασμάτων, οδήγησαν σταδιακά τον άνθρωπο σε μια διαφορετική πρόσληψη του κόσμου, με την παρακμή του μοντερνισμού στα μέσα της δεκαετίας του 1970, να αποτελεί το χρονικό ορόσημο αυτής της μεταστροφής τόσο ως προς τη γενικότερη αντίληψη προς τους άλλους, αλλά κυρίως ως προς τη διερεύνηση της φιλοσοφική σκέψης σχετικά με την ηθική και την ηθολογία. Έκτοτε αναδύθηκαν νέες θεωρητικές προσεγγίσεις που διεύρυναν τα όρια της ηθικής κοινότητας η οποία σταδιακά απομακρύνθηκε από τον

⁵Κορνήλιος Καστοριάδης, *Τέσσερις λέξεις για τον Κορνήλιο Καστοριάδη. Είμαστε υπεύθυνοι για την ιστορία μας*. Μμετάφραση Τ. Παπαδοπούλου. (Αθήνα: εκδόσεις Κριτική, 2017). *Τέσσερις λέξεις: Φαντασία, Φαντασιακό, Δημιουργία, Αυτονομία. Τέσσερις έννοιες-κλειδιά στο έργο του Κορνηλίου Καστοριάδη. Αυτές τις τέσσερις λέξεις τις "παρουσίασε" ο ίδιος στη γαλλική τηλεόραση -στην καθημερινή εκπομπή *Inventer Domain* του δημοσίου και με εκπαιδευτικό χαρακτήρα σταθμού La Cinquicnic-, σε τέσσερις συνεχείς ημέρες (2,3,4,5/12/1996).

Κορνήλιος Καστοριάδης, *Η φαντασιακή θέσμιση της κοινωνίας*. (Αθήνα: Κέδρος, 1981).

⁶ Νικήτας Χιωτίνης, *Τέχνη- Αισθητική – Φιλοσοφία*, (Αθήνα: Σημειώσεις μαθήματος ΕΚΠΑ, 2018),9.

⁷ Κορνήλιος Καστοριάδης, *Παράθυρο στο Χάος*. (Αθήνα: Εκδόσεις Ύψιλον,2008), 13.

ωφελιμισμό και την ανθρωποκεντρική προσέγγιση επαναπροσδιορίζοντας εκ νέου την ηθική θεώρηση των ανθρώπων με τα άλλα ζώα.⁸ Η αριστοτελική φιλοσοφία, ο χριστιανικός ανθρωποκεντρισμός, η καρτεσιανή μηχανιστική αντίληψη για τα άλλα ζώα, η καντιανή ηθική περί αντικειμένων, σκοπών και μέσων, ο ρασιοναλισμός, κ.ά., εκτοπίστηκαν και νέες μοντέρνες, πρωτοπόρες θεωρίες ήρθαν για να υποστηρίξουν την αρχή της ισότητας, του σεβασμού, της εγγενούς αξίας του όντος, της ενσυναίσθησης του υποκειμένου και της ζωής.⁹

Στη δυτική διανόηση επετεύχθη μια σταδιακή μεταστροφή, ο άνθρωπος άρχισε να κοιτά μέσα αλλά και δίπλα του, τα άλλα ζώα άρχισαν να υπάρχουν ξανά και να αποκτούν υπόσταση, ο άνθρωπος άρχισε να τα βλέπει ξανά. Οι δυτικές κοινωνίες άρχισαν να διεκδικούν και να αναγνωρίζουν, σε αυτά, ίσα δικαιώματα και αξίες. Σημαντικό ρόλο στη μεταστροφή αυτή συν τις άλλης έπαιξε και η έκδοση του βιβλίου του Peter Singer, *Η Απελευθέρωση των Ζώων*.¹⁰ Ο συγγραφέας με την εισήγηση του *προτιμησιακού ωφελιμισμού*, ήρθε και επικύρωσε αυτό που σταδιακά υπόβοσκε ως κοινωνικό πρόταγμα, τον τρόπο με τον οποίο οι ανθρώπινες κοινωνίες αντιλαμβάνονται την ίδια την ηθική.¹¹

‘Το ζώο, τι λέξη! Το ζώο είναι μια λέξη, είναι ένα όνομα το οποίο οι άνθρωποι έχουν καθιερώσει, ένα όνομα που με βάση αυτό, έχουν από μόνοι τους δώσει στον εαυτό τους το δικαίωμα και την εξουσία επάνω σε κάθε ζωντανό άλλο.’¹²

Το 1997 ο Derrida¹³ σε δεκάωρη ομιλία που έδωσε στο συνέδριο Cerisy με θέμα το αυτοβιογραφικό ζώο παρουσίασε εκτενώς τις θέσεις του, όσων αφορά την οντολογία των άλλων ζώων. Η πολύ σημαντική αυτή εισήγηση του Derrida δημοσιεύτηκε το 2006 με τον τίτλο ‘The animal that therefore I am’ και αποτελεί έκτοτε ένα από τα θεμελιώδη συγγράμματα στην εξέλιξη της θέασης των άλλων ζώων από τον άνθρωπο. Ο Derrida εκτός από την αυταξία της ύπαρξης των άλλων ζώων, επισήμανε και δύο επίθετα τα οποία τα χαρακτηρίζουν, καθώς αφορούν και για αυτά εν γενεί χαρακτηριστικά, τον *πόνο* και το *πάθος*. Θέλοντας δε, να καταδείξει την κίβδηλη πραγματικότητα για το ‘*πώς κανείς γίνεται αυτό που είναι*’, δηλαδή την ‘*πλάνη του*

⁸ Ενδεικτικά αναφέρονται : ο Ωφελιμισμός *Peter Singer*, η Ηθική Δεοντολογία Tom Regan, Lori Gruen, Josephine Donovan, ο Βιοκεντρισμός Paul Taylor, η Συνεπιοκρατία Robin Attfield, η Θεωρία της Κατάρτησης της Ιδιοκτησίας του Gary Francione, ο Οικοφεμινισμός, η Θεωρία των Ικανοτήτων Martha Nussbaum, η Προσέγγιση για την Ανθρώπινη φύση Edgar Morin, κ.ά.

⁹ Σταύρος Καραγεωργιάκης, *Ζώα στα Πλοκάμια της Ανθρώπινης Ηθικής*. (Αθήνα: Εκδόσεις Ευτοπία, 2019).

Δήμητρα Κουντάκη, *Ζώα και ηθική, Μία μη ανθρωποκεντρική προσέγγιση*. (Αθήνα: Εκδόσεις Σμίλη, 2019).

¹⁰ Peter Singer, *Η Απελευθέρωση των Ζώων*. (Αθήνα: Εκδόσεις Αντιγόνη, 2010).

¹¹ Ευάγγελος Προτοπαπαδάκης, Peter Singer: *Μια ηλεκτρική καταγίδα εν εξελίξει, Ομιλία παρουσίασης του έργου και της προσωπικότητας του Peter Albert David Singer, επ αφορμή της αναγόρευσης του ως επίτιμου διδάκτορα του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών την 25^η Μαΐου 2015*.

http://www.philosophylab.philosophy.uoa.gr/fileadmin/philosophylab.ppp.uoa.gr/uploads/Proigoymene_s_Diorganoseis/Eyaggelos_Protopapadakis_Peter_Singer_mia_ilektriki_kataigida_en_exelixe_i_1.pdf. (Ανάκτηση 27/4/2022).

¹² Jacques Derrida, *The Animal That Therefore I am*. (New York: εκδόσεις Fordham University Press, 2008), 23.

¹³ Derrida, 1997.

ιδανικού¹⁴, στην οποία έχει περιπέσει ο άνθρωπος¹⁵, εισήγαγε τον όρο “*Ecce Animot*” - Ίδε το Ζώο, κατά το βιβλικό¹⁶ και κατ επέκταση το Νιτσεϊκό “*Ecce homo*” Ίδε ο Άνθρωπος¹⁷. Με το “*Ecce Animot*” ο Derrida επισήμανε την πολλαπλότητα των άλλων ζώων και καταδίκασε ως γλωσσικό παράπτωμα τη χρήση της λέξης ζώο. Όπως χαρακτηριστικά ανέφερε, η λέξη ζώο εσφαλμένα χρησιμοποιείται¹⁸, καθώς στις ανθρώπινες κοινωνίες μια και μόνο λέξη «μαζεύει έναν μεγάλο αριθμό ζωντανών όντων μέσα σε μια μόνο έννοια». ¹⁹ Ο ίδιος πρότεινε τη χρήση του όρου “*Ecce Animot*”, καθώς τα άλλα ζώα «απλά δεν αποτελούν ένα είδος, ούτε ένα γένος, ούτε ένα άτομο, είναι αμείωτη ζωντανή πολλαπλότητα θνητών, δεν είναι κλώνοι, ή μια σύνθετη λέξη, ούτε ένα τερατώδες υβρίδιο ή χίμαιρα που περιμένει να θανατωθεί από τον Βελλεροφόντη». ²⁰ Χρησιμοποίησε δε, τη λέξη *Animot*, για να υπογραμμίσει τόσο την αυταξία κάθε ατόμου όσο και την πολυσημία των σχέσεων μεταξύ των ανθρώπων και των άλλων ζώων, τόνιζε δε, πως δεν δίνετε να μιλήσει για τα δικά του βάσανά, χωρίς πρώτα να μιλήσει για τα δικά τους και πως δεν θα μπορούσε παρά να μπει στη θέση τους, ως αναφορά τα βάσανα τους, καθώς ήθελε να είναι για αυτά, θέλοντας να είναι μαζί τους. ²¹

Μεταμοντερνισμός

Στα τέλη του 19ου αιώνα, η Ευρώπη βρίσκεται στο απόγειο της παγκόσμιας δύναμής της. Η θέαση του ανθρώπου για τον κόσμο αλλά και η θέση του στην κοινωνία άλλαξε. Τα πανανθρώπινα αλλά και τα ατομικά δικαιώματα, η δημοκρατία και ο εθνικισμός, η εκβιομηχάνιση και τα συστήματα της ελεύθερης αγοράς προανήγγειλαν μια μεγάλη περίοδο αλλαγών²². Οι συντελούμενες εκ βάθρων αλλαγές της κοινωνίας, αλλά και ο κατασκευασμένος κόσμος της αφθονίας και της κατανάλωσης που προέταξε τη ρήξη του ανθρώπου με το παρελθόν και τη φύση, έως και τα μέσα του

¹⁴Friedrich Nietzsche, *Ίδε ο άνθρωπος. Πώς κανείς γίνεται, εκείνο που είναι*. Πρόλογος –μετάφραση Δημήτρης Λιαντήνης. (Αθήνα : Εκδόσεις Αθηνά,2005) *Το ψεύδος τού ιδανικού ήταν μέχρι σήμερα κατάρα για την πραγματικότητα. Το ίδιο το ανθρώπινο γένος κατέστη κίβδηλο και ψευδές μέχρι το βάθος των κατώτατων ενστίκτων του, μέχρι το σημείο να προσκυνά τις αξίες που είναι αντίθετες προς εκείνες, οι οποίες παλιότερα τού εξασφάλιζαν μια άνθιση, ένα μέλλον, ένα υπερυψωμένο δικαίωμα στο μέλλον. Το τελευταίο πράγμα, που θα υποσχόμουν, θα ήταν να «διορθώσω» το ανθρώπινο γένος. Δεν πρόκειται να υψώσω νέα είδωλα, ενώ τα παλιά ας διδαχτούν τι σημαίνει να στηρίζεσαι σε πήλινα πόδια. Τα είδωλα – αυτή είναι η λέξη μου για τα «ιδανικά» – πρέπει να γκρεμίζονται. Αυτή είναι η τέχνη μου. Παραχάραξαν στον μέγιστο βαθμό την αξία, την έννοια και την αληθοφάνεια τής πραγματικότητας, εμφανίζοντας έναν ψεύτικο ιδεώδη κόσμο.

¹⁵ Nietzsche, 2005.

¹⁶ Αγία Γραφή, Κατά Ιωάννη Ευαγγέλιο 19,5-19,6. <https://orthodoxfathers.com/John-19> (Ανακτήθηκε 5/4/2022). *ἔξηλθεν οὖν ὁ Ἰησοῦς ἔξω φορῶν τὸν ἀκάνθινον στέφανον καὶ τὸ πορφυροῦν ἱμάτιον, Ἰω. 19,6 καὶ λέγει αὐτοῖς· ἴδε ὁ ἄνθρωπος. ὅτε οὖν εἶδον αὐτὸν οἱ ἀρχιερεῖς καὶ οἱ ὑπηρέται, ἐκραύγασαν λέγοντες· σταύρωσον σταύρωσον αὐτόν. λέγει αὐτοῖς ὁ Πιλάτος· λάβετε αὐτὸν ὑμεῖς καὶ σταυρώσατε· ἐγὼ γὰρ οὐχ εὐρίσκω ἐν αὐτῷ αἰτίαν.

¹⁷ Nietzsche,2005.

¹⁸ Derrida, 40.

¹⁹ Derrida, 32.

²⁰ Derrida, 41.

²¹ Derrida, 47.

²² Σπίτι της Ευρωπαϊκής Ιστορίας, <https://historia-europa.ep.eu/el/monimi-ekthesi/eyropi-pagkosmia-dynami> . (Ανάκτηση 8/5/2022).

20ου αιώνα, συνδέθηκαν με το κίνημα του μοντερνισμού. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Θ. Γεωργίου, « Η εποχή των νεότερων χρόνων δεν σήμανε την «έξοδο του ανθρώπου από την ανωριμότητα του, για την οποία ο ίδιος είναι υπεύθυνος», όπως είχε διαβλέψει ο Kant, άλλα το «βύθισμα του σε μια νέου τύπου βαρβαρότητα», όπως την χαρακτήρισαν οι Horkheimer και Adorno.²³ «Στην δεκαετία 1950-1960, συντελείται μια ριζική τομή, που ταυτίζεται με την έννοια του μαρασμού και της πτώσης του κινήματος του μοντερνισμού, το οποίο θεωρείται ξεπερασμένο.»²⁴ Αυτή είναι κατά τον Καστοριάδη η «*δεύτερη απογοήτευση του κόσμου*», και οριστική, βιώθηκε από τους ανθρώπους με αφορμή τις κοινωνικοπολιτικές εξεγέρσεις του '50-'60, όπου και εντάθηκε η έλλειψη υπαρξιακών βεβαιοτήτων. Στη δεκαετία του '70 αρχίζουν να φαίνονται ξεκάθαρα τα αδιέξοδα στα οποία είχε περιέλθει η φιλελεύθερη πολιτική που στηρίχθηκε στο 'κεϊνσιανό' οικονομικό μοντέλο και το 'φορντικό' μοντέλο παραγωγής στη βιομηχανία. Οι άνθρωποι παρότι στέκουν ανασφαλείς απέναντι στην ταχύτατα εξελισσόμενη τεχνολογική και επιστημονική πρόοδο, στέκουν, πια και κριτικά επαναπροσδιορίζοντας τις σταθερές τους. Σταδιακά το μοντέρνο μετατρέπεται σε μεταμοντέρνο, με στοιχεία την απροσδιοριστία του πραγματικού, την τυχειότητα και τη σχετικότητα. Για τον Lyotard αυτή η έλλειψη βεβαιοτήτων και η απροσδιοριστία, συμβαίνει στη '*μεταμοντέρνα κατάσταση*', όπως προέκυψε από την έκρηξη της '*μοντέρνας κατάστασης*'.²⁵ Η κοινωνία, μετά την απογοήτευση του Β' Παγκοσμίου πολέμου, μετασχηματίζεται με φρενήρεις ρυθμούς και παραδίδετε ολοκληρωτικά στις αγορές οι οποίες διαμορφώνουν το νέο κοινωνικό – οικονομικό μοντέλο, που προτάσσει τον ατομικισμό έναντι του συλλογικού, διαρρηγνύοντας τις παραδοσιακές κοινωνικές νόρμες, εννοιολογήσεις, αλλά και τον τρόπο ζωής. Παράλληλα, συντελείτε αλματώδης ανάπτυξη των τεχνολογιών, εδραιώνοντας καινούργιες αγορές με διαφοροποιημένες ανάγκες. Οι αναδυόμενες οικονομίες διέπονται από τη μαζική αποβιομηχανοποίηση, την υποβάθμιση των εργασιακών σχέσεων, την ανεργία, αλλά και μια γενικότερη απορύθμιση του κράτους πρόνοιας με στροφή σε συντηρητικές πολιτικές²⁶, θέτοντας ουσιαστικά την ίδια τη δημοκρατία υπό αμφισβήτηση.²⁷ Σε αυτή την νέα συνθήκη, η νέα μεσαία τάξη εργαζομένων, κυρίως στον τομέα των υπηρεσιών, των επιχειρήσεων, της τέχνης και της εκπαίδευσης²⁸, ονειρεύεται να ανέλθει και να διαφοροποιηθεί ταξικά μέσω της κατασκευής ταυτοτήτων, αλλά και μέσα από την υπέρμετρη κατανάλωση εξειδικευμένων προϊόντων. Ο άνθρωπος ως παθητικό υποκείμενο, επικυρώνει και αναπαράγει κοινωνικές νοοτροπίες, πολιτισμικούς προσδιορισμούς, αξίες και τρόπους ζωής, όπως αυτοί εκπορεύονται από την πολιτισμική βιομηχανία, η οποία λειτουργεί και ως χειραγωγός της ανθρώπινης σκέψης, της γλώσσας, της

²³ Jean François Lyotard, *Η Μεταμοντέρνα Κατάσταση*. Εισαγωγή Θ. Γεωργίου. (Αθήνα: εκδόσεις Γνώση, 1993),9-19.

²⁴ Frederic Jameson, *Το μεταμοντέρνο ή η πολιτισμική λογική του ύστερου καπιταλισμού*. Μετάφραση, Γιώργος Βάρσος, Αθήνα, Εκδόσεις Νεφέλη,1999.

²⁵ Lyotard, 13.

²⁶ David Harvey, *Spaces of Capital : Towards a Critical Geography*, (London: Εκδόσεις Routledge, 2001),123.

²⁷ Naomi Klein, *Το Δόγμα του Σοκ*. (Αθήνα: εκδόσεις Λιβάνη, 2010),181- 185.

²⁸ Mark Jayne, *Cities and Consumption*. (London: εκδόσεις Routledge2006).

φαντασίας και της συμπεριφοράς. Στο πλαίσιο αυτό το άτομο, χάνει τη δυνατότητα κριτικής σκέψης και αποχωρίζεται τη δυνατότητα του ενεργητικού προσδιορισμού και μετασχηματισμού του εαυτού του αλλά και του κοινωνικού του κόσμου²⁹. Όσων αφορά την τέχνη για τους θεωρητικούς της *Σχολής της Φρανκφούρτης*³⁰, ο πολιτισμός του δυτικού κόσμου, ο κόσμος της υλικής αφθονίας, και του ιδεολογικού τέλματος, χαρακτηρίστηκε από την εμφάνιση της μαζικής κουλτούρας με κύριο στοιχείο την εξάλειψη του λαϊκού πολιτισμού της υπαίθρου αλλά και την περιθωριοποίηση της αυθεντικής τέχνης.³¹ Όπως διαβάζουμε στην εισαγωγή του εμβληματικού έργου *‘Τέχνη και μαζική κουλτούρα’*, «η μαζική κουλτούρα, ένα κατασκευάσμα για τον ελεύθερο χρόνο του σύγχρονου ανθρώπου, επέβαλε τυποποιημένα αισθητικά πρότυπα (...) Έτσι πέτυχαν τον εφησυχασμό των ανθρώπων, την εξουδετέρωση της οργής και της απελπισίας τους, την αδρανοποίηση της σκέψης και την αναπαραγωγή των παραδεδομένων αξιών και αναγκών τους. Η μαζική κουλτούρα προσφέρει διασκέδαση, μ’ άλλα λόγια φυγή από την πραγματικότητα και προετοιμασία για μια ακόμη εργάσιμη μέρα. Συμπερασματικά, δεν είναι τίποτα άλλο παρά μια ασφαλιστική δικλίδα που εκτονώνει τις κρίσεις, είναι η πίσω όψη, ο πιστός συνοδοιπόρος της καπιταλιστικής βιομηχανικής παραγωγής».³² Για τον Adorno, ο μεταμοντερνισμός έχει ως στόχο να γίνουν πράγματα τα οποία δεν γνωρίζουμε τι είναι, ενώ στο έργο του *‘Η διαλεκτική του διαφωτισμού’*³³, κάνει λόγο για «βιομηχανία της κουλτούρας». Ο μεταμοντερνισμός αντιμετωπίζει τον κόσμο ως κατασκευασμένο προϊόν, που αναπτύσσετε μέσα σε τεχνητά κατασκευασμένα συστήματα. Είναι προϊόν του ύστερου καπιταλισμού της σύγχρονης κοινωνίας της τεχνολογίας, της πληροφόρησης και των media. Ο μετασχηματισμός που συντελέστηκε στην κοινωνία επέφερε την ανάδειξη νέων αντιλήψεων και στάσεων στο επίπεδο της διάνοησης, αλλά και των καλών τεχνών, αφορμώμενες από την προσπάθεια των ανθρώπων να εντοπίσουν καινούρια πράγματα που θα είναι μοναδικά, εντυπωσιακά και πρωτοπόρα. Στη μεταμοντέρνα συνθήκη υποχωρεί ο μύθος της προόδου και σηματοδοτείτε η επιστροφή στο ένστικτο, και τον αυθορμητισμό. Στη φιλοσοφία πρόδρομοι του ρεύματος του φιλοσοφικού μεταμοντερνισμού θεωρούνται οι υπαρξιστές φιλόσοφοι. Ο Nietzsche, μίλησε για μια διαφορετική αντίληψη ζωής που τίποτα δεν βασίζεται στην λογική κατά τη μετάβαση του Ανθρώπου στον Υπεράνθρωπο³⁴. Ο Kierkegaard τόνισε πως η αλήθεια δεν βρίσκεται στον άκρατο ορθολογισμό αλλά στην

²⁹ Δημήτρης Λάλλας, *Εισαγωγή στην Κοινωνιολογία της Κατανάλωσης*. (Σημειώσεις μαθήματος ΟΠΑ 2019-2020), 5-6.

³⁰ Thomas Burton Bottomore, *Η Σχολή της Φρανκφούρτης και οι κριτικοί της*. (London: Εκδόσεις Routledge, 2002). *Κατά τη διάρκεια του εικοστού αιώνα, ένα κύκλος στοχαστών (Τ. Αντόρνο, Μ. Χορκχάιμερ, Φρ. Πόλλοκ, Ε. Φρομμ, Χ. Μαρκούζε, Λ. Λέβενταλ, Β. Μπένγιαμιν, Φρ. Νόμαν, Ο. Κιρχάιμερ, κ.ά) επιχείρησε να επεξεργαστεί μια θεωρία της σύγχρονης κοινωνίας που αυτοκατανοούνταν ως «Κριτική Θεωρία». Αυτός ο κύκλος, θεσμικό πλαίσιο του οποίου ήταν το ίδρυθέν το 1923 Ινστιτούτο Κοινωνικής Έρευνας της Φρανκφούρτης, έχει πολιτογραφηθεί στην ιστορία της σκέψης ως «Σχολή της Φρανκφούρτης»

³¹ Herbert Marcuse, Theodor W Adorno, Max Horkheimer, Leo Lowenthal, *Τέχνη και μαζική κουλτούρα*. Μετάφραση. Ζ. Σαρίκας. (Αθήνα: Εκδόσεις Ύψιλον, 1984), 17-19, 22.

³² Herbert Marcuse, κ.α., 17-19, 22, 222-223.

³³ Theodor W Adorno, Max Horkheimer, *Διαλεκτική του διαφωτισμού*. (Αθήνα : εκδόσεις Νήσος, 1996).

³⁴ Nietzsche, 2005 .

εσωτερικότητα του ανθρώπου³⁵, ο κατεξοχήν υποστηρικτής του μεταμοντερνισμού Lyotard υποστήριξε πως ο αισθητικός μεταμοντερνισμός είναι ο ριζοσπαστικός αισθητικός μοντερνισμός και πως η συζήτηση για το μοντέρνο και το μεταμοντέρνο δεν αφορά μόνο αισθητικά προβλήματα, αλλά αγκαλιάζει την πολυστρώματη προβληματική της οργάνωσης και της νομιμοποίησης της μεταβιομηχανικής κοινωνίας.³⁶

Στην ουσία του ο μεταμοντερνισμός, αποκαθήλωσε τον άνθρωπο από το κέντρο του σύμπαντος. Ο άνθρωπος και η λογική του χάνουν την παντοδυναμία τους και υφίστανται πια μόνο μέσα στα πλαίσια του κατασκευασμένου κόσμου και των πραγμάτων που τον περιβάλλουν. «Ποιο είναι το ίδιο του ανθρώπου; Τι είναι αυτό που μας διαφοροποιεί από τα ζώα; Επαναλαμβάνουν, εδώ και αιώνες, ότι είναι ο ορθός λόγος. Αρκεί όμως να προσέξουμε τη συμπεριφορά των άλλων γύρω μας αλλά και τη δική μας, για να αντιληφθούμε ότι αυτό δεν αληθεύει. Οι ατομικές και οι συλλογικές συμπεριφορές πολύ συχνά είναι παράλογες. Τα ζώα είναι πιο “λογικά” από εμάς δεν σκοντάφτουν, δεν τρώνε δηλητηριώδη μανιτάρια, κάνουν αυτό που πρέπει, για να συντηρηθούν και να αναπαραχθούν. Ποιο είναι το ίδιο του ανθρώπου; Είναι το πάθος και οι επιθυμίες; Ναι, πράγματι. Τα ζώα από ό,τι μπορούμε να ξέρουμε δεν έχουν πάθη ούτε πραγματικές επιθυμίες τα ζώα έχουν ένστικτα. Τι όμως συνιστά την ιδιαιτερότητα του πάθους και των επιθυμιών; Είναι ακριβώς το γεγονός ότι το πάθος και οι επιθυμίες -ο έρωτας, η δόξα, το κάλλος, η εξουσία, ο πλούτος- δεν είναι «φυσικά» αλλά φαντασιακά αντικείμενα. Η φαντασία, λοιπόν, είναι το ίδιο του ανθρώπου. Η φαντασία μάς διαφοροποιεί από τα ζώα. Η φαντασία, ακόμη και εάν κλείσουμε τα μάτια και τα αυτιά, δεν αναχαιτίζεται. Υπάρχει πάντα μια εσωτερική ροή από εικόνες, ιδέες, αναμνήσεις, επιθυμίες, αισθήματα».³⁷ Άλλωστε όπως έχει επισημάνει ο Bourriaud «ηκαλλιτεχνική δραστηριότητα δεν αποτελεί μία αμετάβλητη ουσία, αλλά ένα παιχνίδι του οποίου οι μορφές, οι τροπικότητες και οι λειτουργίες μεταβάλλονται και εξελίσσονται ανάλογα με την εκάστοτε εποχή και το εκάστοτε κοινωνικό συγκείμενο».³⁸

³⁵ Σορέν Κίρκεγκωρ, *Φόβος και Τρόμος*. (Αθήνα: Εκδόσεις. Νεφέλη, 1980),100. «Το παράδοξο της πίστης συνίσταται στο ότι υπάρχει μια εσωτερικότητα ασύμβατη προς την εξωτερικότητα κι αυτή η εσωτερικότητα, έχει σημασία να το υπογραμμίσουμε δεν είναι ταυτόσημη με την προηγούμενη αλλά είναι μια καινούργια εσωτερικότητα».

³⁶ Lyotard, 1993.

³⁷ Κορνήλιος Καστοριάδης, 2017.

³⁸ Nicolas Bourriaud, *Esthétique Relationnelle*. (Dijon, Εκδόσεις Les Presses du Reel, 1998),2.



Andy Warhol, Joseph Beuys 1980-1983

Joseph Beuys

Ο Joseph Beuys γεννήθηκε το 1921 στο Κρέφελντ της βορειοδυτικής Γερμανίας. Ήταν μοναχοπαίδι, με γονείς ευσεβείς καθολικούς της μεσοαστικής τάξης. Είχε την ατυχία να μεγαλώσει στη Γερμανία στα πιο μαύρα χρόνια της σύγχρονης ευρωπαϊκής ιστορίας, τα χρόνια της κυριαρχίας του ναζισμού. Το 1933 όταν ήταν μόλις δώδεκα ετών το νεοσυσταθέν Εθνικόσοσιαλιστικό Κόμμα του Hitler, εγκαινίασε την προσπάθεια απόλυτου ελέγχου των τεχνών και της κουλτούρας προσπαθώντας να «συμμορφώσει» όσους εμπλέκονταν. Ο Goebbels με σύμμαχο, τον Εθνικοσοσιαλιστικό Γερμανικό Σύνδεσμο Φοιτητών (Nationalsozialistischer Deutscher Studentenbund, ή NSDStB), κήρυξε πανεθνική κινητοποίηση κατά του αντιγερμανικού πνεύματος. Στις προσχεδιασμένες τελετουργικές τους εκδηλώσεις, οι

φασίστες έκαιγαν «αντιγερμανικά» βιβλία, προμηνύοντας την εποχή της κρατικής λογοκρισίας και του ελέγχου κάθε μορφής τέχνης και πολιτισμού. Ακροδεξιοί φοιτητές οργάνωναν λαμπαδηδρομίες και παράτες, υψηλόβαθμα στελέχη των ναζί, καθηγητές, πρυτάνεις και ηγέτες φοιτητικών οργανώσεων υπό τη συνοδεία μουσικών συνόλων πετούσαν τελετουργικά τα λεηλατημένα και «ανεπιθύμητα» βιβλία σε πυρές, ενώ έδιναν όρκους κάθαρσης».³⁹ Σε μια από αυτές τις εκδηλώσεις ο Beuys - έσωσε από τις φλόγες, ένα από τα βιβλία του νομπελίστα Thomas Mann, το "*Systema Naturae*" του Σουηδού ερευνητή Carolus Linnaeus, αλλά και ένα φυλλάδιο με ανατυπώσεις έργων του γλύπτη Wilhelm Lehmbruck τα οποία είχαν συμπεριληφθεί από τους ναζί στα εκφυλισμένα έργα τέχνης.⁴⁰ Τα έργα του Lehmbruck άσκησαν μεγάλη επιρροή στον Beuys,⁴¹ ο οποίος στο έργο του προσπάθησε να επαναπροσδιορίσει και να διευρύνει την έννοια της πλαστικότητας, όχι μόνο στην τέχνη, αλλά και στο σύνολο της κοινωνίας, καθώς γι' αυτόν τα άτομα μέσα από τη δημιουργική τους παρόρμηση αλλά και την κοινωνιο γλυπτική⁴² έχουν τη δύναμη να εξηγήσουν και να αλλάξουν τον κόσμο προς το καλύτερο.⁴³

«Η τέχνη αποτελεί τη μόνη δυνατότητα εξέλιξης, τη μόνη δυνατότητα αλλαγής της κατάστασης στον κόσμο. Αλλά σε αυτή την περίπτωση πρέπει η ιδέα της τέχνης να διευρυνθεί ώστε να συμπεριλάβει ολόκληρη τη δημιουργικότητα. Και όταν γίνει αυτό, αυτό που προκύπτει είναι ότι κάθε ζωντανό ον είναι καλλιτέχνης - καλλιτέχνης με την έννοια ότι μπορεί να αναπτύξει τη δική του ικανότητα. Και επομένως είναι απαραίτητο η κοινωνία να νοιάζεται πρωτίστως για το εκπαιδευτικό σύστημα και να διασφαλίζεται η ισότητα ευκαιριών για αυτοπραγμάτωση».⁴⁴

Κάποια χρόνια αργότερα ακολουθώντας τις επιβληθείσες νομικές διατάξεις ο Beuys υποχρεώθηκε να συμμετάσχει στο κίνημα της νεολαίας του Hitler, ενώ στον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, κατατάχθηκε εθελοντικά στην Γερμανική αεροπορία (*Luftwaffe*) ως πιλότος μαχητικού-βομβαρδιστικού αεροπλάνου. Στο πλαίσιο αυτού του ρόλου, συνέβη ένα περιστατικό που άλλαξε την πορεία της ζωής του. Τον Μάρτιο του 1944 το αεροπλάνο του καταρρίφθηκε στην Ουκρανία όπου παραλίγο να χάσει τη ζωή του.

³⁹ Εγκυκλοπαίδεια ολοκαυτώματος. Λήμμα: Καύση βιβλίων, <https://encyclopedia.ushmm.org/content/el/article/book-burning>. (Ανάκτηση 4/7/2022).

⁴⁰ Ρέα Thonges Στριγγάρη, Joseph Beuys: Η επανάσταση είμαστε εμείς. (Αθήνα: εκδόσεις Πατάκη), 31.

⁴¹ Το 1986, λίγες μόνο μέρες πριν από το θάνατό του, ο Joseph Beuys έλαβε το βραβείο Wilhelm-Lehmbruck. Στην ομιλία αποδοχής του τόνισε τη σημασία που είχε για αυτόν η τέχνη του εξπρεσιονιστή γλύπτη.

⁴² Η κοινωνιο γλυπτική (*Soziale Plastik*), είναι μια θεωρία που αναπτύχθηκε από τον Joseph Beuys τη δεκαετία του 1970 με βάση την ιδέα ότι τα πάντα είναι τέχνη, ότι κάθε πτυχή της ζωής μπορεί να προσεγγιστεί δημιουργικά και, ως αποτέλεσμα, όλοι έχουν τη δυνατότητα να γίνουν καλλιτέχνες. Η κοινωνική γλυπτική ένωσε τον ιδεαλισμό του Joseph Beuys για μια ουτοπική κοινωνία μαζί με την αισθητική του πρακτική. Πίστευε ότι η ζωή είναι ένα κοινωνικό γλυπτό που όλοι βοηθούν να διαμορφωθεί. Πολλά από τα κοινωνικά γλυπτά του Beuys είχαν πολιτικές και περιβαλλοντικές ανησυχίες, <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/s/social-sculpture>. (Ανάκτηση 4/7/2022).

⁴³ Lehmbruck Museum, *Lehmbruck – Beuys, Alles ist Skulptur*. (Lehmbruck Museums Ausstellung 2021) <https://lehmbruckmuseum.de/ausstellungen/ausstellungen-aktuell/lehmbruck-Beuys-alles-ist-skulptur>. (Ανάκτηση 3/5/2022).

⁴⁴ Fabio Maria Montagnino, *Joseph Beuys' Rediscovery of Man–Nature Relationship: A Pioneering Experience of Open Social Innovation*, 2018, <https://doi.org/10.3390/joitmc4040050>. (Ανάκτηση 30/5/2022), 4.

Ο Beuys στη φανταστική του αυτοβιογραφία⁴⁵, (Lebenslauf/ Welklauf), που δημοσίευσε το 1961 για το επεισόδιο αυτό, περιέγραψε έναν κατασκευασμένο μύθο σύμφωνα με τον οποίο, μετά την πτώση του αεροπλάνου του τον περιέθαλψαν Τάταροι οι οποίοι γιάτρεψαν τις πληγές του με ζωικό λίπος, και ένα είδος μάλλινου υφάσματος η τσόχας τον κετσέ. Η τέχνη του Beuys επηρεάστηκε σε τέτοιο βαθμό από αυτό το φανταστικό περιστατικό που έκτοτε, στις πιο πολλές καλλιτεχνικές του δράσεις, χρησιμοποιούσε ζωικό λίπος και κετσέ-τσόχα ως τα κύρια υλικά του.⁴⁶ Η αλήθεια για το περιστατικό είναι πως το αεροπλάνο του Beuys ανακαλύφθηκε μια μέρα μετά την πτώση του από μια ομάδα της Luftwaffe όπου και τον μετέφερε σε στρατιωτικό νοσοκομείο. Δύο χρόνια αργότερα, το 1945, συνελήφθη από Βρετανούς στρατιώτες και φυλακίστηκε σε ένα στρατόπεδο αιχμαλώτων πολέμου έως τη λήξη του πολέμου όπου και επέστρεψε στη Γερμανία. Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου ο Beuys ήρθε αντιμέτωπος με τις προσωπικές του ερινύες. Οι ενοχές και οι τύψεις που ένιωθε για τη βαρβαρότητα και το αιματοκύλισμα στο οποίο είχε συμμετάσχει, η ανάδυση των μύχιων, σκοτεινών πτυχών της προσωπικότητάς του, αλλά και ο όλεθρος που βίωσε στο μέτωπο των συγκρούσεων, επηρέασαν τόσο βαθιά τον ψυχισμό του που τον οδήγησαν σε σοβαρά επεισόδια κατάθλιψης και άγχους. Ο ίδιος για εκείνη την περίοδο δήλωνε, όπως παραθέτει στο βιβλίο της η Ρέα-Thonges Στριγγάρη: Χωρίς αμφιβολία, τα γεγονότα του πολέμου είχαν επηρεάσει εκ των υστέρων την κατάσταση, αλλά και πρόσφατα γεγονότα γιατί καταβάθος κάτι έπρεπε να πεθάνει. Νομίζω, για μένα η φάση αυτή ήταν μία από τις σημαντικότερες, κυρίως επειδή αναδιοργανώθηκα ολοκληρωτικά και ως ιδιοσυγκρασία. Είχα φορτωθεί πάνω μου για υπερβολικά πολύ καιρό ένα σώμα. Τα πάντα μέσα μου έπρεπε να επανατοποθετηθούν πλήρως, να γίνει έως και σωματικός μετασχηματισμός.(...) Από τη στιγμή αυτή άρχισε για μένα μία συστηματική εργασία πάνω σε ορισμένες βασικές αρχές.⁴⁷

Μετά από μια περίοδο ανάρρωσης και μετασχηματισμού αποφάσισε να αφοσιωθεί στη μελέτη της Μνημειακής Γλυπτικής στην Ακαδημία Καλών Τεχνών του Düsseldorf υπό την καθοδήγησή του γλύπτη, Ewald Mataré. Οι αναμνήσεις του από τον Β' παγκόσμιο πόλεμο επηρέασαν βαθύτατα τα πρώτα χρόνια της καλλιτεχνικής του σταδιοδρομίας. Εκείνο το διάστημα καταπιάστηκε και με τη ζωγραφική, δεν αισθανόταν όμως ολοκληρωμένος από τα έργα που δημιουργούσε καθώς ήθελε να προσφέρει στον κόσμο της τέχνης πολλά περισσότερα⁴⁸. Εργάστηκε πάνω στις ιδέες της αναγέννησης και της ανάστασης πολεμώντας μέσα από τα έργα του τον ναζισμό⁴⁹, αλλά και τη διαλεκτική της ιστορικής απώθησης της μνήμης της μεταπολεμικής κουλτούρας και άρχισε να περιλαμβάνει στο έργο του στοιχεία και από το μεταπολεμικό τοπίο της Γερμανίας.

⁴⁵ Staatlichen Museen, Joseph Beuys. Lebenslauf = Werklauf. (Staatlichen Museen zu Berlin, 2006). <https://www.smb.museum/ausstellungen/detail/lebenslauf-werklauf/>. (Ανάκτηση 12/5/2022).

⁴⁶ Στριγγάρη, 21.

⁴⁷ Στριγγάρη, 52.

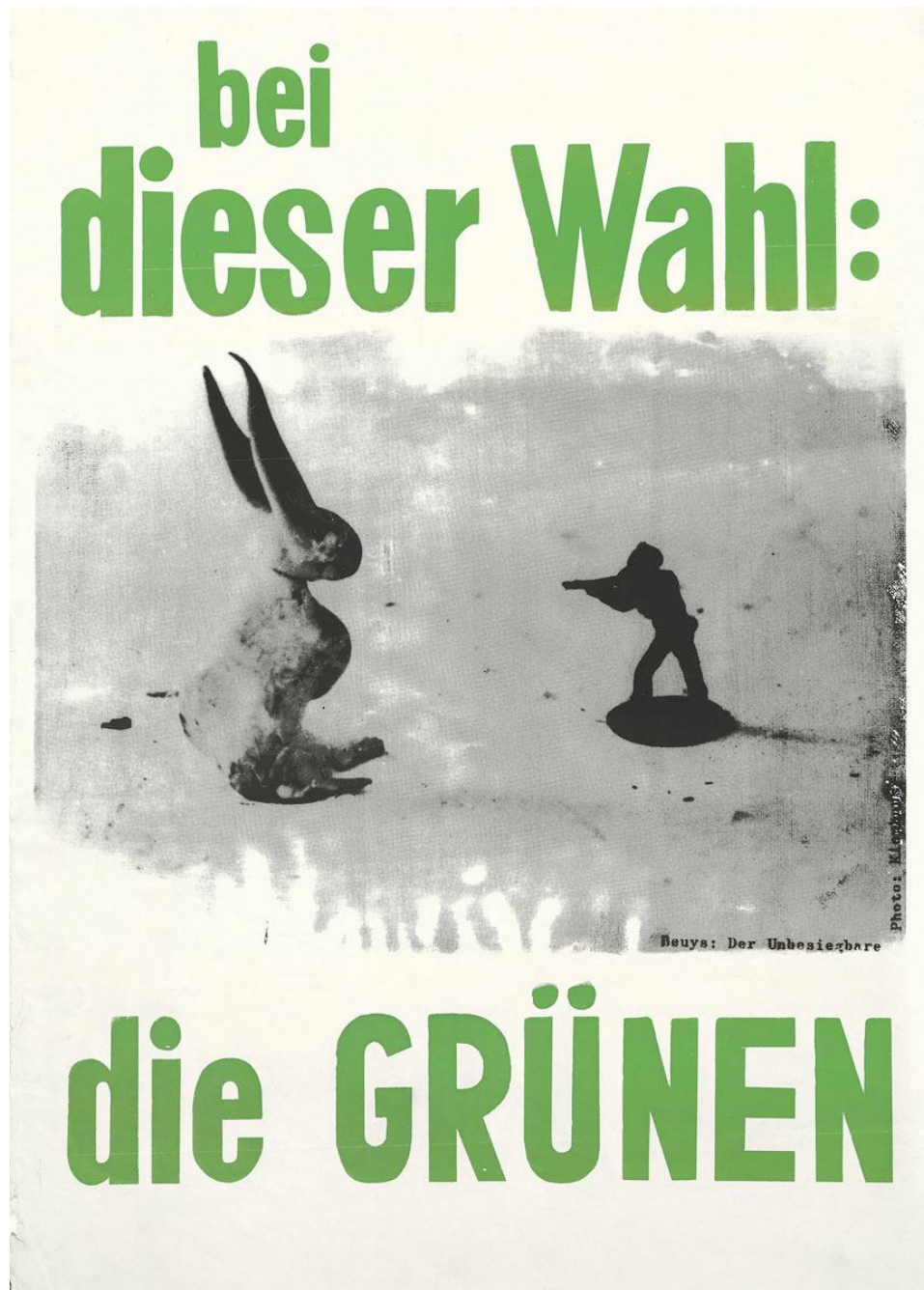
⁴⁸ Joseph Beuys German Sculptor and Performance Artist. The Art Story, www.theartstory.org/artist-Beuys-joseph.htm. (Ανάκτηση 8/4/2022).

⁴⁹ Alan Antliff, Joseph Beuys. (London : Εκδόσεις Phaidon Focus, 2014), 29.

Η προσωπικότητα και η κρίση του Beuys δέχθηκε επιρροές, από τη φιλοσοφία της ανθρωποσοφίας του Rudolf Steiner, μια φιλοσοφία που εξετάζε την ανθρώπινη πνευματικότητα, από τα έργα του Αριστοτέλη, του Γερμανού Ρομαντικού ποιητή Novalis, των Friedrich Schiller, Karl Marx, James Joyce, κ.α, έργα τα οποία του έδωσαν τις βάσεις για την αντίληψή του για την κοινωνική γλυπτική. Επηρεάστηκε επίσης από τον Γάλλο καλλιτέχνη Yves Klein και τη μουσική και φιλοσοφία του Richard Wagner, ιδιαίτερα για την ιδέα του Gesamtkunstwerk⁵⁰, την ιδέα του ιδανικού καθολικά τέλειου έργου τέχνης⁵¹.

⁵⁰ Ο γερμανικός όρος *Gesamtkunstwerk* μεταφράζεται χονδρικά ως «συνολικό έργο τέχνης» και περιγράφει ένα έργο, σχέδιο ή δημιουργική διαδικασία όπου διαφορετικές μορφές τέχνης συνδυάζονται για να δημιουργήσουν ένα ενιαίο συνεκτικό σύνολο. Η ιδέα έγινε δημοφιλής από τον συνθέτη Richard Wagner, ο οποίος υποστήριξε το «τέλειο έργο τέχνης του μέλλοντος», όπου «καμία πλούσια σχολή των ξεχωριστών τεχνών δεν θα παραμείνει αχρησιμοποίητη στο *Gesamtkunstwerk* του μέλλοντος». Παραμένοντας πιο δημοφιλής στη Γερμανία και την Αυστρία, η έννοια αναπτύχθηκε σε όλη την διάρκεια του 19ου και στις αρχές του 20^{ου} αιώνα από μια σειρά ευρωπαϊκών κινημάτων τέχνης και έγινε βασικό δόγμα της σύγχρονης τέχνης. Αν και έπεσε σε δυσμένεια στη μεταμοντέρνα περίοδο, ο όρος εξακολουθεί μερικές φορές να χρησιμοποιείται σήμερα για να περιγράψει έργα τέχνης και εγκαταστάσεις πολυμέσων. https://www.theartstory-org.translate.google/definition/gesamtkunstwerk/?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=el&_x_tr_hl=el&_x_tr_pto=sc. (Ανάκτηση 14/3/2022).

⁵¹ Marek H Dominiczak, *A Controversial Academic and an Icon of Modern Art: Joseph Beuys*, *Clinical Chemistry*, Volume 62, Issue 3, 1 March 2016, Pages 542–543, DOI: 10.1373/clinchem.2015.252221.



Der Unbesiegbare. Bei dieser Wahl: die Grünen., Election Poster for the Green Party, 1979 – 1980

Κάθε άνθρωπος είναι καλλιτέχνης⁵²

Ο Joseph Beuys, θεωρείτε ως ένας από τους κύριους θεωρητικούς του μεταμοντερνισμού. Η ευρύτητα της αντίληψης του γερμανού καλλιτέχνη και η μοναδική ιδιάζουσα προσωπικότητά του τον καθιστά από τους πρωτοπόρους των εικαστικών κινημάτων με τα προσωπικά του τραύματα να αντικατοπτρίζουν στα έργα

⁵² Peter Sloterdijk, *The Aesthetic Imperative: Writings on Art.*(Cambridge: Εκδόσεις Polity Press, 2017),312.* Όλα είναι τέχνη και κάθε άνθρωπος είναι καλλιτέχνης μια από τις διασημότερες φράσεις του Beuys που είχε εμπνευστεί από τον ρομαντικό ποιητή Novalis ο οποίος είχε πει: Κάθε άνθρωπος πρέπει να είναι καλλιτέχνης. Όλα μπορούν να γίνουν όμορφη τέχνη.

του τα τραύματα της μετακαπιταλιστικής κοινωνίας.⁵³ Η ιστορία της τέχνης στη δυτική Γερμανία μετά τον πόλεμο είναι ιδιάζουσα καθώς στην προσπάθεια κάθαρσης της κοινωνίας της, από το μιαιρό ναζιστικό της παρελθόν που είχε μολύνει τα πάντα ανεπανόρθωτα, κατέστη ουσιαστικά αποικία της αμερικανικής αγοράς τέχνης εξυπηρετώντας μία αισθητική κάθαρσης με τα έργα τέχνης να παρουσιάζονται άσπιλα και αμόλυντα από κάθε ανάμνηση του παρελθόντος. Στη συνθήκη αυτή το έργο του Beuys φαντάζει περισσότερο με εξορκισμό βασισμένο στις μυστικιστικές δυνάμεις της φύσης.

Το έτος 1964 ήταν έτος σταθμός για την πορεία και την καλλιτεχνική εξέλιξη του Beuys καθώς ήταν η χρονιά που μέσα από διάφορα γεγονότα η διασημότητα του έλαβε σκανδαλώδεις διαστάσεις καθιερώνοντάς τον ίσως ως τον σημαντικότερο γερμανό καλλιτέχνη της μεταπολεμικής κουλτούρας. Αφορμή για αυτή τη διασημότητα στάθηκε η έκθεση «Documenta 3» στο Kassel της Γερμανίας όπου παρουσίασε το μεταπολεμικό του έργο στο ευρύτερο κοινό. Ο Beuys εμφανίστηκε ως συνοδοιπόρος με το διεθνές κίνημα Fluxus⁵⁴.

Το κίνημα Fluxus, με αναρχικές και επαναστατικές αναφορές, σε διεθνές επίπεδο, όπως φανερώνει και η λατινική ρίζα flux-ροή, είχε στόχο τη δημιουργία μιας ροής ανάμεσα σε διαφορετικές μορφές έκφρασης, επιχειρώντας να καταργηθούν τα στεγανά μεταξύ των τεχνών, μέσα από την αποδόμηση της παραδοσιακής έννοιας του έργου τέχνης. Σκοπός του Beuys ήταν να αναδημιουργήσει την «αίσθηση της τέχνης» σε σχέση με την κοινωνική χρήση της και παρ' ότι δεν προσχώρησε ποτέ πλήρως στο κίνημα Fluxus το έργο του θεωρούνταν η γερμανική συνεισφορά στη μετά το κράτος-έθνος ιδέα της κουλτούρας. Ως άλλος σαμάνος ο Beuys καταπιάστηκε με την οπτικοποίηση μεταφυσικών και συμβολικών στοιχείων, από τον «ταοϊσμό» και τον «σαμανισμό», το «ζεν» και τους «γκουρού», στοιχεία αντίθετα με τις αισθητικές διακηρύξεις του Fluxus.

«Ο σαμάν», όπως αναφέρει ο καθηγητής Ν. Χιωτίνης⁵⁵, «ενεργεί πάντα κάτω από μια αυτο-δημιουργούμενη κατάσταση έκστασης, δοκιμαζόμενος πρώτα ο ίδιος. Ο σαμάν θεωρείτο πολύ σημαντικός για την κοινωνία του: ασκούσε μεγάλη επιρροή στους γύρω του, και το κοινωνικό του καθήκον, όπου εκτός άλλων, είχε να κάνει με το να ελέγχει και να διατηρεί τη ψυχολογική ισορροπία των μελών της ομάδας του, μας βεβαιώνουν οι ειδικοί μελετητές. Τα μέλη της φυλής θεωρούν τον σαμάνο τους ως κάποιον που, όταν βρίσκεται σε έκσταση, μπορεί να διαχωρίσει προσωρινώς την ψυχή του από το σώμα του, και με τη δύναμη της θέλησής του να ταξιδέψει στον καταχθόνιο κόσμο, ή το Κοσμικό υπερπέραν και να έρθει σε συνδιαλλαγή με αυτά. Να έρθει δηλ. σε συνδιαλλαγή με μία μη ορατή, για την υπόλοιπη ομάδα πραγματικότητα, μία υπερ-φυσική πραγματικότητα».⁵⁶ Έτσι και στο έργο του ο Beuys ως άλλος σαμάνος διαχωρίσει την ψυχή του και συνδιαλέγετε με τη

⁵³ Jean Clair, *Σκέψεις για την κατάσταση των εικαστικών τεχνών. Κριτική της Μεταπολεμικότητας* (Αθήνα: Εκδόσεις Σμίλη, 1999), 82.

⁵⁴ Η ομάδα Fluxus Ιδρύθηκε το 1960 από τον καλλιτέχνη George Maciunas, ξεκίνησε ως ένα μικρό αλλά διεθνές δίκτυο καλλιτεχνών και συνθετών και χαρακτηρίστηκε ως κοινή στάση και όχι ως κίνημα, <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/f/fluxus>.

⁵⁵ Χιωτίνης, 3.

⁵⁶ Siegfried Giedion, *La naissance de l'Art*. (Bruxelles: Εκδόσεις de la Connaissance 1964).

λησμονημένη υπερφυσική δραστηριότητα φέρνοντας το κοινό αντιμέτωπο με τον μύχιο εαυτό του αλλά και τη λησμονημένη φυσική πραγματικότητα.

Στο φεστιβάλ νέας τέχνης του 1964 στο Aachen, ο Beuys έβαλε δύο μεγάλα κομμάτια λίπους να λιώσουν πάνω σε μια εστία υπό την υπόκρουση τις ομιλίας του Goebbels στο Βερολίνο, όπου ζητούσε την ανεπιφύλακτη συγκατάθεση των μαζών προς τον ολοκληρωτικό πόλεμο. Τα επεισόδια που έγιναν με αφορμή το έργο αυτό και η επίθεση που δέχθηκε ο Beuys από δεξιούς φοιτητές σε εκείνη την παράσταση, τον έκαναν να συνειδητοποιήσει την αναγκαιότητα πολιτικοποίησης των στάσεων και του έργου του αλλά και την αναγκαιότητα ύπαρξης ενός μοντέλου κοινωνικής γλυπτικής με ακτιβιστική αισθητική πρακτική όπου το μέλημα του καλλιτέχνη δεν θα είναι η επινόηση αλλά η ανακάλυψη των σχέσεων ανάμεσα στην κοινωνία, την πολιτική και την τέχνη. Ήταν τότε που ο Beuys αντιλήφθηκε τη δύναμη των εικαστικών εγκαταστάσεων (*Installation Art*) ή - Actions-Δράσεις - όπως ο ίδιος τις ονόμαζε, αλλά και τη δύναμη των παραστάσεων performance οι οποίες διαδραματίζονταν σε συγκεκριμένα περιβάλλοντα στα οποία τα ίδια τα αντικείμενα ήταν η πράξη. Στις Actions-Δράσεις ο θεατής γίνεται μέρος του έργου καθώς τον καλλιτεχνικό πειραματισμό συμπληρώνει η ενεργός συμμετοχή του κοινού⁵⁷. Ο Beuys, πίστευε σε μια οικουμενική δημιουργική δύναμη αλλά και στη δυνατότητα της τέχνης να επιφέρει επαναστατικές αλλαγές και σταδιακά αλλαγές στις κοινωνικές δομές και την κοινωνική συμπεριφορά. «Η «κοινωνική γλυπτική» του, θεωρεί το κοινωνικό σύνολο ως ένα σπουδαίο έργο τέχνης στο οποίο κάθε άτομο μπορεί και πρέπει να συνεισφέρει ισάξια και ισότιμα».⁵⁸ Μέσα από τις δράσεις και το έργο του ο Beuys, επέκτεινε την έννοια της τέχνης. Μέσα από τις δράσεις της τέχνης, τις πράξεις, και τις ομιλίες του έθεσε ερωτήματα όπως: *Τι είναι η δημοκρατία; Είναι ο καπιταλισμός στο τέλος του; Τι κάνει η τέχνη για την κοινωνία;* Η διάσημη πρόταση του Beuys «Κάθε άνθρωπος είναι καλλιτέχνης» σήμαινε ότι κάθε άτομο ως κοινωνικό ον έχει τη δημιουργική δύναμη να αλλάξει τον εαυτό του και τον κόσμο.

⁵⁷ Installation Art. Ο όρος χρησιμοποιείται για να περιγράψει κατασκευές μεγάλης κλίμακας, μικτών μέσων, που συχνά σχεδιάζονται για ένα συγκεκριμένο μέρος ή για μια προσωρινή χρονική περίοδο. Οι εικαστικές εγκαταστάσεις λειτουργούν ως ατμόσφαιρες μέσα στις οποίες μπορεί κανείς να αισθάνεται διαφορετικά, να αντιλαμβάνεται φαινόμενα ή να συμμετέχει για να αλλάξει κάτι. Αυτό που κάνει την τέχνη εγκατάστασης να διαφέρει από τη γλυπτική ή άλλες παραδοσιακές μορφές τέχνης είναι ότι είναι μια πλήρης ενοποιημένη εμπειρία, παρά μια επίδειξη ξεχωριστών, μεμονωμένων έργων τέχνης. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/i/installation-art>. (Ανάκτηση 18/4/2022).

⁵⁸ Δημοσιος Διαλογος του Joseph Beuys, Καλλιτέχνης του μήνα, 14.12.2013 - 26.01.2014, Ωδείο Αθηνών, <https://www.emst.gr/exhibitions/dimosios-dialogos-tou-joseph-beuys>. (Ανάκτηση 3/5/2022).



Save the woods 1972, Überwindet endlich die Parteiendiktatur

Ο άνθρωπος είναι φύση

Πολλοί καλλιτέχνες, ειδικότερα κατά την περίοδο του μεταμοντερνισμού, ευαισθητοποιήθηκαν ως προς τα οικολογικά ζητήματα υποστηρίζοντας την πεποίθηση ότι ο άνθρωπος είναι φύση και επιδίωξαν να ενώσουν μέσα από την εικαστική δημιουργία φύση και τέχνη, επεκτείνοντας έτσι τα φυσικά και νοητά όρια. Η φύση μετά από χρόνια λήθης και απαξίωσης από τη σφαίρα νόησης του ανθρώπου, ήρθε στο προσκήνιο ως αναπόσπαστο μέρος της ζωής και του πολιτισμού του. Ο μεταμοντέρνος άνθρωπος θέλει να ανακόψει τον φρενήρη ρυθμό της ζωής του και στο παγκοσμιοποιημένο τοπίο του ύστερου καπιταλισμού, αναζητά και προσεγγίζει τις ρίζες της ύπαρξης του θέλοντας να συνδεθεί με αυτό που απώλεσε στον βωμό του μοντέλου βιομηχανικής ανάπτυξης και του καταναλωτικού τρόπου ζωής.

Πρωτοποριακές μελέτες όπως η έκθεση «Limits to Growth»⁵⁹, που πούλησε 9 εκατομμύρια αντίτυπα και μεταφράστηκε σε 29 γλώσσες, κατέδειξαν στο ευρύ κοινό την ανάγκη επαναπροσδιορισμού του ρόλου και της θέσης του ανθρώπου στον φυσικό κόσμο. Έναν κόσμο με πεπερασμένους φυσικούς πόρους όπου η ισορροπία του στηρίζεται σε εύθραυστα αλληλοεξαρτώμενα δίκτυα. Στο πλαίσιο αυτό ο Joseph Beuys αντιμετωπίζοντας την τέχνη ως καθολική διαδικασία αναγέννησης και απελευθέρωσης του ατόμου μέσα και από τις φυσικές δυνάμεις και διαδικασίες διατύπωσε την άποψη ότι «κάθε άνθρωπος είναι καλλιτέχνης», επαναφέροντας αυτό που σε παλαιότερους πολιτισμούς θεωρούσαν δεδομένο, την ενοποιημένη ολότητα ανθρώπου φύσης, όπου ο άνθρωπος ως καλλιτέχνης διαμορφώνει την πολιτισμική συνείδηση της κοινωνίας στην οποία ζει. Στη δεκαετία του 1970, ο Beuys προέβαλε με διάφορα μέσα και τρόπους, την κοινωνική και οικολογική χροιά της τέχνης, προβάλλοντας μια καθολική ιδεολογία για τη ζωή όλων των πλασμάτων αλλά και για μια καλύτερη κοινωνία. Πρόθεση του ήταν να διευρυνθεί η έννοια της τέχνης, επεκτείνοντας τα όρια αυτής αναφορικά με την ίδια την ανθρώπινη ζωή, την οποία θεωρούσε ως τη μόνη δημιουργική πράξη. Για τον Beuys, ο ρόλος του καλλιτέχνη είναι παράλληλος με εκείνον του σαμάνου και η διοχέτευση ενέργειας σε αντικείμενα τους δίνει νέα δύναμη και νόημα.⁶⁰

Ο Beuys εμμένοντας στη θεμελιωδώς δημοκρατική φύση της ανθρώπινης δημιουργικότητας και θέλοντας να αφυπνίσει τον κόσμο ασχολήθηκε και με την πολιτική. Το 1967 ίδρυσε το Γερμανικό Κόμμα Φοιτητών, το οποίο αργότερα μετονομάστηκε σε Fluxus Zone West, και στη συνέχεια την Οργάνωση των Ελεύθερων Δημοψηφισμάτων Μη ψηφοφόρων. Ασχολήθηκε επίσης με το Κόμμα των Πρασίνων, που ιδρύθηκε το 1980, παραμένοντας ακόμα και στις μέρες μας μια από τις εμβληματικότερες προσωπικότητες στον χώρο της οικολογίας. Η τέχνη στον Beuys ξεπερνάει τα στενά όρια της όποιας φαντασιωμένης τέχνης, είναι μια διαδικασία ευρύτερη και εμπεριέχει μια αλτρουιστική στάση ζωής που χαρακτηρίζει τον άνθρωπο του μέλλοντος. Άνθρωπο για τον οποίο η τέχνη θα έχει αξία αν εμπλέκει τη φύση, τα άλλα ζώα, τον κοινωνικό σχολιασμό και τον πολιτικό ακτιβισμό, αφήνοντας ισχυρό οικολογικό κοινωνικό και δημιουργικό το στίγμα του ακόμη και με την ύστατη πράξη του, αυτή του θανάτου του.

⁵⁹ Donella Meadows, Dennis Meadows, Jørgen Randers, Behrens William, *The Limits to Growth*. (London: Εκδόσεις Pan Books Ltd, 1974.)

⁶⁰ Katrien Blanchaert, Joseph Beuys – *Wirtschaftswerte* (1980). Στο *Kunst in Europa na '68 = Art in Europe after '68 Ghent / 21st June–31st August 1980*, (Ghent: Εκδόσεις S.M.A.K 2014), 177- 225.



Joseph Beuys on His Lecture “Jeder Mensch ein Künstler—Auf dem Weg zur Freiheitsgestalt des Sozialen Organismus” in Achberg. 1978.

Μαυροπίνακες της Rocca Paolina

Ένα από τα πιο χαρακτηριστικά έργα τέχνης, που δείχνει και την πολυπλοκότητα του συλλογισμού του Beuys για ένα βιώσιμο μέλλον της γης και της ανθρωπότητας, ήταν αυτό με τους έξι μαυροπίνακες που σχεδιάστηκαν για μια παράσταση που πραγματοποιήθηκε στη Rocca Paolina στην Περούτζια, στις 3 Απριλίου 1980. Ο Beuys μεταμόρφωσε τις σκέψεις του σε ιδεογράμματα αποτυπώνοντας τα σε έξι μεγάλους μαυροπίνακες. Αυτοί οι έξι μαυροπίνακες αντιπροσωπεύουν ένα αληθινό μεταβατικό πρόγραμμα, το οποίο παρέχει μια ολοκληρωμένη προσέγγιση των κοινωνικών, ανθρωπολογικών, οικονομικών και πολιτικών επιπτώσεων για την επανίδρυση της σχέσης ανθρώπου-φύσης. Στον πρώτο, υπάρχουν δύο ανθρώπινες φιγούρες που μένουν πάνω από τον Ήλιο σε μια πόλη την Πόλη του Ήλιου της Campanella⁶¹. Στην πόλη του Ήλιου τα συστήματα και οι θεσμοί δεν είναι αποτέλεσμα συνηθειών που κληρονομήθηκαν από παράδοση αλλά η έκφραση του φυσικού λόγου του ανθρώπου. Η νέα θέση του ανθρώπου στην κοινωνία είναι σε συνδέσει τόσο κάτω με τη φύση και τα άλλα ζώα, όσο και προς τα πάνω με τους αγγέλους και τα πνεύματα. Στο δεύτερο πίνακα η νέα κοινωνία βασίζεται σε ένα μετασχηματιστικό σχέδιο, το οποίο διασφαλίζει μια δημοκρατική κατανομή του πλούτου και της ενέργειας, αυτή η έννοια απεικονίζεται από έναν κύβο, γεμάτο κατανεμημένη δύναμη, που κερδίζει τη βαρύτητα χάρη σε έναν ενεργοποιημένο μοχλό. Στον τρίτο πίνακα αποτυπώνει, μια αναδιπλούμενη χορδή που αντιπροσωπεύει την ανανεωμένη ροή της ενέργειας της ζωής, ένα ποιμενικό ραβδί

⁶¹ Αναφορά στον φιλόσοφο *Giovanni Domenico «Tommaso» Campanella* (1568-1639) και στο φημισμένο ουτοπικό έργο του *Η πόλη του Ήλιου* (1602-1623). Εκδόσεις Άρδην.

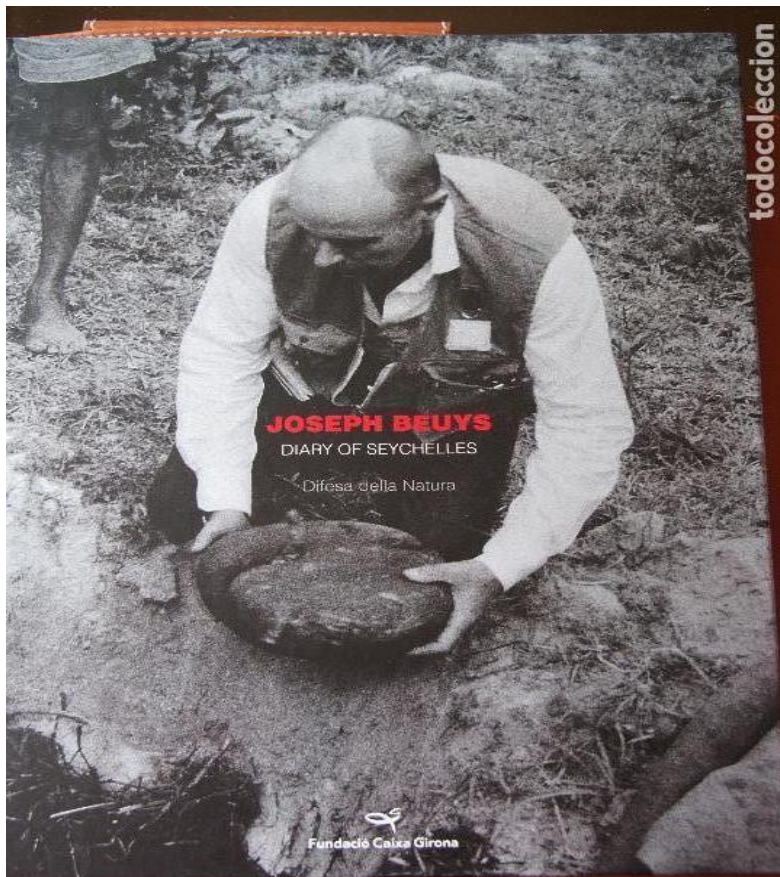
συνδεδεμένο με τη χορδή μέσω μιας δεξαμενής που δείχνει τη νέα ενέργεια της ζωής που θα προκύψουν και τις διευρυμένες αισθητηριακές ικανότητες του ανθρώπου που θα έχουν ως στόχο να σκεφτούν συνειδητά ένα δίκαιο κόσμο με δικαίωμα στην ίση εργασία, επομένως ένα κέρδος για όλους. Στον τέταρτο πίνακα απεικονίζετε η διαδικασία της κυκλικής οικονομίας και την πρόοδο που θα επέλθει με την ελευθερία και την αυτοδιάθεση των ανθρώπων. Στον πέμπτο μαυροπίνακα παρουσιάζετε ένας κύκνος, ο κύκνος που θα έφερνε έναν νέο Lohengrin⁶² για να βοηθήσει την ανθρωπότητα να βρει τη σωστή ισορροπία μεταξύ του κρατισμού (βαρύτητα) και του ατομικισμού (εντροπία). Στον έκτο και τελευταίο πίνακα, απεικονίζετε η νέα κοινότητα που θα προκύψει η οποία θα στηρίζεται στην αυτονομία την αυτοδιάθεση και την άμεση δημοκρατία ξεπερνώντας τα όρια της σημερινής επίσημης κατ'επίφαση δημοκρατίας. Αυτή η ανοιχτή κοινότητα θα περιλαμβάνει όχι μόνο τους ανθρώπους αλλά και κάθε ζωντανό πλάσμα, ζώο η φυτό που είναι μέρος της δημιουργίας.

Ο Beuys με αυτά τα εξπρεσιονιστικά σχέδια, κατέδειξε και υπογράμμισε την ανάγκη μιας ολιστικής κουλτούρας που θα αλληλεπιδρά σε κοινωνικό, οικονομικό και περιβαλλοντικό επίπεδο και έθεσε τις βάσεις για έναν νέο κόσμο που από τον κόσμο της φαντασίας και του ουτοπικού θα περνούσε βήμα- βήμα στην πραγματικότητα . Όπως είχε δηλώσει: «Οικολογία σήμερα σημαίνει οικονομία-οικολογία, νόμος-οικολογία, ελευθερία-οικολογία [...] δεν μπορούμε να σταματήσουμε με ένα είδος οικολογίας που περιορίζεται στη βιόσφαιρα [...] το οικολογικό πρόβλημα είναι αποτέλεσμα του άλυτου κοινωνικού ζητήματος του περασμένου αιώνα. Επομένως, λέω ότι το μόνο πράγμα που λειτουργεί είναι και πάλι ένα είδος διεύρυνσης της ιδέας της οικολογίας προς το κοινωνικό σώμα ως ζωντανό ον».⁶³

⁶² Σαφή αναφορά στον μαύρο κύκνο του Λόενγκριν και την ρομαντική όπερα σε τρεις πράξεις, σε λιμπρέτο και μουσική του Ρίχαρντ Βάγκνερ. Η πρεμιέρα της όπερας έγινε στη Βαϊμάρη της Γερμανίας, στις 28 Αυγούστου του 1850, υπό την διεύθυνση του Φραντς Λιστ, στενού φίλου και θερμού υποστηρικτή του Βάγκνερ.

⁶³ Montagnino, 9

Utopia of the Earth - Concrete Utopia



J. Beuys. Diary of Seychelles. Difesa della Natura

Σεϋχέλλες - Seychelles

Ο Beuys αφιέρωσε τα τελευταία δεξαπέντε χρόνια της ζωής του στο έργο Utopia of the Earth ή Concrete Utopia κάνοντας πράξη το όραμά του για κοινωνιογλυπτική. Με τα έργα της δράσης Defense of Nature όπως την ονόμασε, παρενέβη σε τρεις οικολογικά υποβαθμισμένες τοποθεσίες στις Seychelles, στο Bolognano της Ιταλίας και στο Kassel της Γερμανίας. Το πρώτο από αυτά τα έργα στις Seychelles, αφορούσε τη φύτευση 150 στρεμμάτων γης με τοπικά/ενδημικά φυτά τα οποία είχαν αποψιλωθεί λόγω ανθρωπογενών αιτιών και παρεμβάσεων. Ο Beuys κατάφερε μέσα από αυτή τη δράση να αναζωογονήσει τη βιοποικιλότητα και να αναστρέψει την καταστροφή του οικοσυστήματος.



J. Beuys. Difesa della Natura - Bolognano 1984

Bolognano

Στο Bolognano, στην ιταλική περιφέρεια Abruzzo, η δράση του Beuys με το όνομα *Παράδεισος* αφορούσε το όραμά του για την φύτευση 7000 διαφορετικών ειδών δέντρων και θάμνων στο κτήμα των βαρόνων Durini για την προστασία της βιοποικιλότητας και των απειλούμενων ειδών. Η δράση αυτή που χαρακτηρίστηκε ως ιστορική δράση ορόσημο, άνοιξε τη δημόσια συζήτηση για την «Υπεράσπιση της Φύσης», που ήταν και ο τίτλος της δημόσιας εκδήλωσης παρουσίασης του παράδεισου Piantagione.



Stacked steles, Documenta VII, Kassel, 1982.

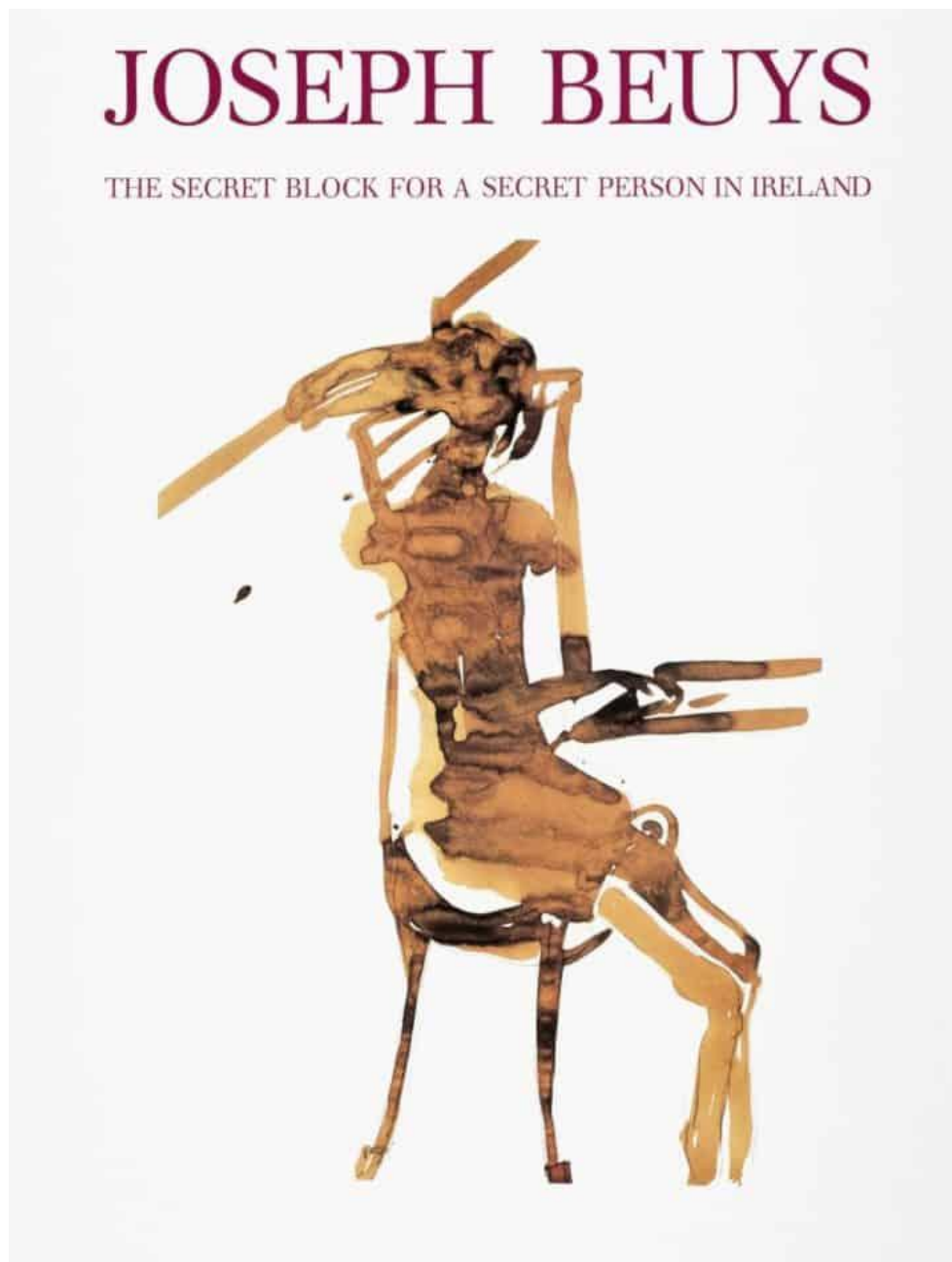
7.000 Βελανιδιές -7.000 Eichen

Η τρίτη και τελευταία δράση του προγράμματος Concrete Utopia ήταν το 7.000 Eichen (7.000 βελανιδιές), που προτάθηκε από τον Beuys στην Documenta VII στο Kassel της Γερμανίας. Το έργο τέχνης αποτελείτο από 7000 δέντρα βελανιδιάς που θα φυτεύονταν στην πόλη του Κάσελ προκειμένου να αφαιρεθούν από τον περίβολο χώρου του μουσείου του Kassel 7.000 κολώνες από βασάλιτη τους οποίους είχε τοποθετήσει εκεί ο καλλιτέχνης σε μια συμβολική πράξη αναστροφής και λύτρωσης της πληγωμένης φύσης και κατ' επέκταση της πληγωμένης κοινωνίας που ακόμα μετρούσε τις απώλειες που προκάλεσε ο καταστροφικός δεύτερος παγκόσμιος πόλεμος και τα άρρωστα μυαλά των διοικούντων. Για κάθε δέντρο που θα φυτεύονταν αφαιρούταν και μια κολώνα βασάλιτη την οποία τοποθετούσαν δίπλα στο φυτεμένο δέντρο ως αιώνια μνήμη του χειριστού προσωπείου της ανθρωπότητας. Η δράση πραγματοποιήθηκε με το σύνθημα « Stadtverwaldung statt Stadtverwaltung » (αστικά δάση αντί αστικής διοίκησης). Οι δραστηριότητες διήρκεσαν από το 1982 έως το 1987, περίπου ένα χρόνο μετά τον θάνατο του καλλιτέχνη. Το 7000 Eichen είναι ακόμα ένα ζωντανό γλυπτό, το οποίο έχει ξεπεράσει τον καλλιτέχνη και τα όρια της πεπερασμένης ανθρώπινης ζωής. Αναπτύσσεται αλλάζει και είναι εκεί με την ίδια τη φύση να έχει αναλάβει τον ρόλο που της αξίζει. Αυτό το έργο μπορεί να θεωρηθεί ως η σύνοψη της φιλοσοφίας του Beuys, ο οποίος πρέσβευε πως οι ατομικότητες πρέπει να εξελιχθούν και να διαμορφωθούν, με σκοπό μια θεραπευτική διαδικασία τόσο της κοινωνίας και του ατόμου όσο και της φύσης:

«Θέλω να πηγαίνω όλο και περισσότερο έξω προκειμένου να βρίσκομαι ανάμεσα στα προβλήματα της φύσης και στα προβλήματα των ανθρώπων στους χώρους εργασίας τους. Αυτή θα είναι μια αναγεννητική δραστηριότητα. Θα είναι μια θεραπεία για όλα τα προβλήματα για τα οποία παλεύουμε».⁶⁴

⁶⁴ Montagnino, 7

Μέρος δεύτερο – Ζώα και τέχνη



The Secret Block for a Secret Person in Ireland and The Ulysses Sketchbooks, 1974.

Σχέση ανθρώπου ζώου

Η σχέση του ανθρώπου με τα ζώα είναι δυναμική και συνεχώς εξελισσόμενη. Στο ρου της ιστορίας, τα ζώα έχουν λάβει κάθε είδους θέση στις κατά τόπους ανθρώπινες κοινωνίες. Γράφει ο Φρόντ στο «Μέλλον μιας Αυταπάτης»: «αν έχει κανείς ζήσει ένα ολόκληρο διάστημα μέσα σε έναν ορισμένο πολιτισμό και έχει για αυτό προσπαθήσει συχνά να ερευνήσει ποιες ήταν οι πηγές του και ο δρόμος της εξέλιξης του, αισθάνεται κάποτε την ανάγκη να στρέψει το βλέμμα του, και στην άλλη κατεύθυνση και να ρωτήσει ποια τύχη περιμένει αυτόν τον πολιτισμό και ποιες

μεταβολές πρόκειται να δεχθεί». ⁶⁵ Και οι πηγές και ο δρόμος του ανθρώπινου πολιτισμού, είναι άμεσα συνυφασμένα με αυτό που άφησαν, αυτό που δεν έστρεψαν το βλέμμα τους να δουν με το πέρασμα των αιώνων, με τα άλλα ζώα, τα όντα που σε όλη τη γνωστή ιστορία της ανθρωπότητας υπήρξαν συνοδοιπόροι αλλά και συνεργάτες του και τα οποία απεμπόλησε από τον ευρύτερο κύκλο του δημιουργώντας αυτόν, τον ανθρώπινο πολιτισμό, που σύμφωνα με τον Φρόντντ διέκρινε τη ζωή των ανθρώπων από αυτή των ζώων και που εμπεριέχει τόσο τον πνευματικό (Kultur) όσο και τον τεχνικό (Zivilisation) πολιτισμό. ⁶⁶

Πολλές πνευματικές παραδόσεις, έχουν τιμήσει τις σχέσεις των ανθρώπων με τα ζώα, καθώς τα ζώα επιτέλεσαν σημαντικό ρόλο, διασυνδέοντας τον άνθρωπο, τόσο με τον αληθινό φυσικό κόσμο που τον περιβάλλει, όσο και με τον ονειρικό, μαγευτικό και μυστηριώδη κόσμο των πνευμάτων που έτρεφε την ψυχή τους. Όμως ο άνθρωπος δια μέσω των αιώνων και της εξέλιξης του πολιτισμού του, απώλεσε την ικανότητα σύνδεσης και αποκωδικοποίησης των κόσμων αυτών. ⁶⁷

Οι περισσότεροι πολιτισμοί στο παρελθόν στηρίχθηκαν στους στενούς δεσμούς μεταξύ ανθρώπου και ζώου. Η εξημέρωση και η κοινωνικοποίηση, ήταν μια διαδραστική διαδικασία αμοιβαίας συνεργασίας και συνεξέλιξης, βασισμένη πρωτίστως στην κοινή ανάγκη για στέγη, τροφή και προστασία. Καθώς οι λαοί των περισσότερων αρχαίων πολιτισμών ήταν πολυθεϊστές και λάτρευαν τα ζώα ως θεούς, χρησιμοποιούσαν τα ζώα, για να αναπαραστήσουν τους θεούς τους καθώς πίστευαν ότι οι θεοί μπορούσαν να αποκτήσουν όποια μορφή ήθελαν ακόμη και τη μορφή ζώου.

Σε διάφορες εποχές τα ζώα νοσηματοδοτούσαν τις μύχιες ανάγκες, τις σκέψεις και τις ανησυχίες των ανθρώπων. Οι αρχαίοι Αιγύπτιοι είχαν διάφορα ζώα που τα λάτρευαν ως ιερά και τα αναπαριστούσαν ως θεότητες. Οι ινδουιστές πιστεύουν πως όλα τα πλάσματα που κατοικούν στη γη μπορούν μετά τον θάνατο τους να μετενσαρκωθούν με οποιαδήποτε μορφή για να επέλθει η παγκόσμια τάξη και ισορροπία, η Ντάρμα, και γι' αυτό και οφείλουμε σεβασμό σε όλες τις προσωπικότητες.

Ο Βούδας πίστευε ότι τα ζώα ήταν σημαντικά πνευματικά όντα και εξελίσσονταν προς μια ανώτερη συνείδηση, όπως και οι άνθρωποι. Οι βουδιστές θεωρούν ότι είναι λάθος να προκληθεί οποιαδήποτε βλάβη σε ένα ζώο ή σε οποιοδήποτε άλλο ζωντανό ον. Οι τζαϊνιστές είναι κατηγορηματικά αντίθετοι στο να σκοτώσουν οποιαδήποτε μορφή ζωής και καταδικάζουν έντονα την κατανάλωση κρέατος. Ο Κομφουκιανισμός ενθάρρυνε τον σεβασμό για τα ζώα, αλλά όχι την λατρεία. Οι ταοϊστές πιστεύουν ότι υπάρχει μια δύναμη που περιβάλλει και ρέει μέσα από όλα τα ζωντανά και μη όντα και ότι όλη η ζωή πρέπει να γίνεται σεβαστή.

Για τις εβραϊκές φυλές και τον ιουδαϊσμό όπως αναφέρεται στη Γένεση, ο Θεός δημιούργησε τη γη και την εποίκισε με κάθε είδους πλάσματα, αλλά ο άνθρωπος κατέχει την «κυριαρχία στα ψάρια της θάλασσας, και στα πουλιά του ουρανού, και σε όλα τα άγρια ζώα της γης, και σε κάθε ερπετό που σέρνεται πάνω στη γη». Οι

⁶⁵ Freud Sigmund, *Το μέλλον μιας ανταπάτης* (Αθήνα: εκδόσεις Ροές 2015), 125.

⁶⁶ Freud, 125.

⁶⁷ James Serpell, *Animal-assisted interventions in historical perspective. Handbook on animal-assisted therapy*. (San Diego: Εκδόσεις Academic Press 2006), 3–20.

βεδουίνου ως ανιμιστές πίστευαν ότι τα πνεύματα ζούσαν μέσα σε όλα τα φυσικά δημιουργήματα. Το Κοράνι απλά διδάσκει το σεβασμό για όλα τα ζωντανά πλάσματα.

Στην κλασική Ελλάδα, και παρότι οι Έλληνες δεν είχαν μια κεντρική φιλοσοφία, τα ζώα χρησιμοποιούνταν ευρέως για τροφή, ρούχισμό και εργασία. Ωστόσο, ο φιλόσοφος και μαθηματικός Πυθαγόρας όπως και ο Πλάτωνας, πρότειναν μια χορτοφαγική διατροφή για ηθικούς ή πρακτικούς λόγους.

Ο Αριστοτέλης πίστευε ότι υπήρχε μια φυσική ιεραρχία η *scala naturae* ή «σκάλα της φύσης». Όπου τα κορυφαία σκαλοπάτια της κλίμακας καταλαμβάνονταν από τους ανθρώπους, που έχουν το προνόμιο να έχουν ψυχή, λογική και σκέψη. Και κάτω από τους ανθρώπους στο δεύτερο επίπεδο ήταν ζώα καθώς οι ψυχές τους είναι περιορισμένες, τους επιτρέπει να αισθάνονται, αλλά όχι να λογίζονται.

Οι οπαδοί του Χριστού παρότι θεωρούσαν ότι ο θάνατος του Ιησού ήταν ανθρωποθυσία, παρόμοια με τις θυσίες ζώων που ήταν κοινές στην εβραϊκή θρησκευτική πρακτική, διατήρησαν την πεποίθηση της εβραϊκής βίβλου ότι οι άνθρωποι έχουν κυριαρχία στα ζώα.⁶⁸

Στον δυτικό κόσμο, την εποχή του Μεσαίωνα έχουμε τον εξαναγκαστικό διαχωρισμό στη σχέση ανθρώπου ζώου καθώς είναι η εποχή που άρχισαν να διώκονται ως ειδωλολάτρες, μάγισσες και αιρετικοί όλοι όσοι είχαν στενούς δεσμούς με τη φύση και τα υπόλοιπα έμβια όντα, δίνοντας στα ζώα έναν εργαλειακό ρόλο, σαφώς διαχωρισμένο και κατώτερο από αυτό του ανθρώπου.

Από τα μέσα του 18ου αιώνα με τις αποικιοκρατίες και τον ιμπεριαλιστικό καπιταλισμό του 19ου αιώνα έως τον μονοπωλιακό καπιταλισμό του 20ου και 21ου αιώνα, αναπτύχθηκε και εδραιώθηκε κυρίως στις ανεπτυγμένες δυτικές κοινωνίες, ένα σύστημα συγκέντρωσης και εκμετάλλευσης φύσης, ανθρώπων και ζώων. Ήταν βασισμένο σε ένα φανταστικό, που συσκοτίζει και απορρίπτει οτιδήποτε διαφορετικό εμφανίζεται στην κοινωνία, οτιδήποτε ξεφεύγει από τις προσταγές εκμετάλλευσης, από τον άνθρωπο, διαρρηγνύοντας έτσι, κάθε παραδοσιακή σχέση που μεσολαβούσε ανάμεσα στον άνθρωπο τη φύση και τα μη ανθρώπινα όντα. Πριν από αυτόν το διαχωρισμό τα ζώα αποτελούσαν τον πυρήνα στο κέντρο της ανθρώπινης δραστηριότητας, βρίσκονταν εκεί, μαζί με τον άνθρωπο στο κέντρο του κόσμου του. Άνθρωπος και ζώο σε μια σχέση αλληλεξάρτησης η οποία ήταν πέρα και πάνω από την όποια προφανή σχέση εκμετάλλευσης. Ήταν εκεί σε μια αδιάσπαστη κυτταρική σύνδεση και επικοινωνία που απέχει κατά πολύ από το επικρατών στείρο, μονοδιάστατο αφήγημα, της εκμετάλλευσης των ζώων από τον άνθρωπο που αναπαράγει τη στρεβλή ανθρώπινη συμπεριφορά όπως εξελίχθηκε μετά τον 18ο αιώνα, παραβλέποντας το παρελθόν χιλιάδων χρόνων όπου τα ζώα πρωταγωνίστησαν στη συλλογική ανθρώπινη φαντασία, ως σύντροφοι και μαγικοί αγγελιοφόροι.⁶⁹

Τα ζώα είναι εκεί για τον άνθρωπο για έναν ακόμα πολύ σημαντικό λόγο, για να του υπενθυμίζουν το προπατορικό αμάρτημα και τα όσα έχασε με την απεμπολή του από

⁶⁸ Encyclopedia.com, *The History of Human-Animal Interaction*, <https://www.encyclopedia.com/politics/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/history-human-animal-interaction>. (Ανάκτηση, 6/5/2022).

⁶⁹ Berger, 5-6.

τον παράδεισο κάτι που έχει χαραχτεί βαθιά στο συλλογικό του ασυνείδητο καθορίζοντας τις ενορμήσεις και τα ένστικτά του. Και ενώ αρχικά, γράφει ο Freud: «μπορούσαμε να πιστεύουμε ότι το ουσιώδες του πολιτισμού έγκειται στην κυριαρχία πάνω στη φύση, για την αποκατάσταση αγαθών και ότι οι κίνδυνοι που τον απειλούν θα μπορούσαν να εξουδετερωθούν με την ορθολογική κατανομή των αγαθών στους ανθρώπους, φαίνεται τώρα πως το κύριο βάρος μετατοπίζεται από το υλικό στο ψυχικό, έχει αποφασιστική σημασία αν και κατά πόσο θα καταστεί δυνατόν να μειωθεί το βάρος των επιβεβλημένων στους ανθρώπους, ορμονικών παρατηρήσεων, να συμφλιωθούν οι άνθρωποι με τις θυσίες που μένουν αναγκαστικά και να ανταμειφθούν για όλα αυτά».⁷⁰



J. Beuys's 1979 lithograph Doe/Tripod Eats Grass.

Καλλιτεχνική δημιουργία και άλλα ζώα

Η σχέση του ανθρώπου με τα άλλα ζώα, δεν αποτέλεσε πεδίο μελέτης μόνο για τομείς όπως αυτός της φιλοσοφίας, της θρησκείας, της πολιτικής, της βιολογίας κ.ά., εξαιρετικά σημαντική ήταν και η συμβολή των τεχνών καθώς οι καλλιτέχνες μελέτησαν, προσέγγισαν, προέβαλαν, επέκτειναν και υπενθύμισαν την σχέση αυτή, δίνοντας στον κόσμο μια διαφορετική ματιά στους αιώνιους δεσμούς αλλά και

⁷⁰ Freud, 128.

συμβολισμούς που κόμιζαν τα άλλα ζώα στον ανθρώπινο πολιτισμό. Είτε φανταστικά είτε αληθινά, τα ζώα ήταν πάντα αναπόσπαστο συστατικό της ανθρώπινης αφήγησης. Η προσωποποίησή τους σε μύθους και παραμύθια είναι τόσο συνηθισμένη που εξακολουθούμε να τα δεχόμαστε ως σύμβολα της ανθρώπινης συμπεριφοράς. Έτσι και ανάλογα με τον πολιτισμό, τη μυθολογία και τη φιλοσοφία υπό την οποία γίνεται η προσέγγιση των έργων τέχνης - στα ζώα αποδίδονται διαφορετικά χαρακτηριστικά, αλλά πάντα τους αποδίδεται κάποιο.

Ο ισχυρός συμβολισμός τους συχνά εισχωρεί στο ασυνείδητο με την καλλιτεχνική δημιουργία να έχει πολλές φορές προφητικό ρόλο. Ο Καστοριάδης στους «Χώρους του Ανθρώπου» αναφέρει: «Η ανθρωπότητα αναδημιουργεί αυ(τό) από το οποίο αναδύεται. Χάος ψυχικό. Απύθμενο της ριζικής φαντασίας της ψυχής. Άβυσσος κοινωνική».⁷¹ Οι στενοί δεσμοί ανθρώπου - ζώου, έχουν καταγραφεί και αποδοθεί από όλους τους ανθρώπινους πολιτισμούς μέσω της μουσικής και της λογοτεχνίας, των εικαστικών και των άλλων καλών τεχνών.

Στην εικαστική τέχνη το πρώτο θέμα που συναντάμε σε σπήλαια και κατακόμβες ήταν ζώο. Το ζώο που απεικονίστηκε για να μεταφέρει μέχρι τις ημέρες μας το μήνυμα της ενότητας και της συνέργειας με τον άνθρωπο, το ζώο που λατρεύτηκε και κυνηγήθηκε ανάλογα την περίοδο που διένυε ο ανθρώπινος πολιτισμός, το ζώο ως διάμεσος για τον ορατό και αόρατο κόσμο, το ζώο ως κοινωνός του αχαρτογράφητου κόσμου των συναισθημάτων των αισθήσεων και των εμπειριών που είναι εδώ, για να καλύψει το κενό που άφησε στον άνθρωπο η απώλεια της ικανότητας να συνομιλεί και να συναισθάνεται τα ζώα, υιοθετώντας μια σχέση εκμετάλλευσης. Τα ζώα, γράφει ο Berger, έδωσαν απαντήσεις ή ακριβέστερα δάνεισαν το όνομά τους ή το χαρακτήρα τους σε μία ποιότητα η οποία όπως όλες οι ποιότητες στην ουσία ήταν μυστηριώδης.⁷² Και αυτές όλες τις μυστηριώδεις ουσίες αυτό δηλαδή που δεν μπορούσε να καταλάβει και να εξηγήσει ο άνθρωπος το απέδιδε στα ζώα.

Στη μεταμοντέρνα κοινωνία, την κατά τον Baudrillard κοινωνία της εικονικής προσομοίωσης⁷³, η καλλιτεχνική δημιουργία συμπορεύεται με τη μεταβιομηχανική, καταναλωτική κοινωνία, είναι αναπόσπαστο μέρος της, ίσως και απότοκό της. Οι μεταμοντέρνοι δημιουργοί, δεν δρουν αποκομμένοι από το παρελθόν τους και φέρουν στα έργα τους τη μοντέρνα ευαισθησία και πολυπλοκότητα. Η τέχνη γίνεται πια αντιληπτή ως παιχνίδι με τη φαντασία να κατέχει κυρίαρχο ρόλο. Έτσι αναδύεται ένας «πλουραλισμός που οδηγεί τους ανθρώπους σε νέες πιο εξελιγμένες μορφές έκφρασης».⁷⁴ Οι καλλιτέχνες αφήνοντας στην άκρη οτιδήποτε έχει σχέση με τον ορθολογισμό, προτάσσουν τον αυθορμητισμό, τη σύγκρουση με τις παραδόσεις, το εφήμερο αλλά και τον κατακερματισμό των δεδομένων αξιακών τους σταθερών.

Όπως διαβάζουμε στο άρθρο του φιλόσοφου Albrecht Wellmer, στο περιοδικό Λεβιάθαν με τίτλο «Για την διαλεκτική του μοντερνισμού και του

⁷¹ Κορνήλιος Καστοριάδης, *Οι χώροι του ανθρώπου* (Αθήνα : εκδόσεις Ύψιλον, 1995).

⁷² Berger, 11.

⁷³ Jean Baudrillard, *Simulacra Simulation*. Μετάφραση Sheila Faria Glaser (Michigan: Εκδόσεις University of Michigan Press, 1985), 4.

⁷⁴ Frederic Jameson, *Το μεταμοντέρνο ή η πολιτισμική λογική του ύστερου καπιταλισμού*, Μτφρ. Γιώργος Βάρσος (Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 1999).

μεταμοντερνισμού», ο Ihab Hassan⁷⁵, εκπρόσωπος του αμερικανικού λογοτεχνικού μεταμοντερνισμού, χαρακτήρισε το «μεταμοντέρνο κίνημα» ως ένα κίνημα της «διάλυσης» που θα μπορούσε να προσεγγίσει την «αποδόμηση».⁷⁶ Και συνεχίζει τονίζοντας πως «ο μεταμοντερνισμός είναι μια στιγμή αντινομίας, που στο δυτικό μυαλό παίρνει την έκταση μιας υπερμεγέθους διάλυσης αυτό που ο Μισέλ Φουκώ αποκαλεί «μεταμοντέρνα épistème».⁷⁷

Καθώς στο πλαίσιο του μεταμοντερνισμού δεν συναντάμε κάποιο ενιαίο εικαστικό ρεύμα αλλά στάσεις ζωής, μέσα του προέκυψαν νέες μορφές τέχνης. Εγκαταστάσεις, περφόρμανς, δράσεις και άλλες καλλιτεχνικές τάσεις, διάφορες μορφές τέχνης, ακόμα και εφήμερες που κινούνται ανάμεσα στον υλικό και τον άυλο κόσμο, τρόποι έκφρασης που εμπλέκουν τον θεατή και στηρίζονται στη διάδραση με το κοινό, ομαδικές, συλλογικές εκφράσεις, ατομικές, προσωπικές εκφράσεις εσωτερικών βαθύτερων τραυμάτων και συναισθημάτων, πολύσημα συμβολικά σημαίνοντα της ατομικής και συλλογικής ταυτότητας, προσέγγιση του τυχαίου και του αυθόρμητου. Όλα αυτά δομούν, για όποιον έρχεται σε επαφή μαζί τους, έναν νέο, προσωπικό κόσμο, ένα μοναδικό, αυτοτελές σύμπαν που νοηματοδοτείται διαφορετικά από τον κάθε προσλαμβάνοντα ανάλογα με τις εμπειρίες τις αναμνήσεις και τις ανάγκες του. Ο Baudrillard, στο έργο του «Ομοιώματα και προσομοίωση»⁷⁸ μιλάει για την πραγματικότητα ως υπερπραγματικότητα και αναφέρει όλες τις άλλες, τις προσωπικές πραγματικότητες, που συναντάμε κυρίως στις τέχνες, ως προσομοιώσεις, προσομοιώσεις οι οποίες έχουν τη δικιά τους αλήθεια, η οποία εμπλέκεται με το πραγματικό και έχει την τάση να περιθωριοποιεί την αυτούσια αλήθεια της υπερπραγματικότητας. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει: «το να αποκρύπτει κανείς είναι σαν να προσποιείται ότι δεν κατέχει οτιδήποτε έχει. Το να προσποιείται είναι σαν να υποκρίνεται ότι κατέχει. Το ένα υποδηλώνει παρουσία, το άλλο απουσία. Αλλά είναι περισσότερο περίπλοκο από εκείνο καθώς το να προσομοιάζει κανείς δεν αποτελεί προσποίηση (...), η προσομοίωση απειλεί τη διαφορά μεταξύ του «αληθινού» και του «ψευδούς», του «πραγματικού» και του «φανταστικού»». ⁷⁹ Οι καλλιτέχνες δημιουργούν προϋποθέσεις και περιβάλλοντα, τέτοια, που οι κατά τον Ζακ Ρανσιέρ «πνευματικά χειραφετημένοι θεατές» ' παρατηρούν επιλέγουν συγκρίνουν ερμηνεύουν» γίνονται «απόμακροι θεατές αλλά και ενεργοί ερμηνευτές του θεάματος που τους παρουσιάζεται».⁸⁰ Άλλωστε ο σκοπός της αναπαράστασης των ζώων στη τέχνη συν τοις άλλοις είναι να αλλάξει ριζικά τον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζουμε και αλληλεπιδρούμε με τα ζώα στον πραγματικό κόσμο, μέσα από τις καλλιτεχνικές προσομοιώσεις και τις αλήθειες των καλλιτεχνών, να αλλάξει και η

⁷⁵ Hassan Habib Ihab, From Postmodernism to Postmodernity: The Local/Global Context.

Doi:[10.1353/phl.2001.0011](https://doi.org/10.1353/phl.2001.0011)

⁷⁶ Hassan Habib Ihab, The Critic as Innovator: The Tutzing Statement in X Frames. DOI: 10.1007/978-3-476-99335-9_3.

⁷⁷ Albrecht Wellmer, Για τη διαλεκτική μοντερνισμού και μεταμοντερνισμού. Περιοδικό Λεβιάθαν τευχος:2, (1988), 1-4. <http://pandemos.panteion.gr/index.php?lang=el&op=record&pid=cid:29>.

⁷⁸ Jean Baudrillard, *Ομοιώματα και προσομοίωση*, Μετάφραση, Στέφανος Ρέγκας, (Αθήνα :Εκδόσεις Πλέθρον 2019).

⁷⁹ Baudrillard, 4.

⁸⁰ Ζακ Ρανσιέρ, *Ο Χειραφετημένος θεατής* (Αθήνα: Εκδόσεις Εκκρεμες, 2015),21-23.

κατά τον Baudrillard υπερπραγματικότητα του τρόπου πρόσληψης του άλλου στις σύγχρονες κοινωνίες. Έτσι η χρήση ζώων στην τέχνη, έχει γίνει ένας τρόπος έκθεσης και ζύμωσης ιδεών γύρω από την κυριαρχία και την καταπίεση, την περιβαλλοντική αλλαγή, ή απλώς, την οικειότητα, αν και η οπτική προσέγγισης δεν έχει πάψει να είναι ανθρωποκεντρική.



J. Beuys, Stag, 1957

Τα σκίτσα των ζώων⁸¹

Όπως αναφέρει η Durini στο βιβλίο της «Το τσόχινο καπέλο» είναι: «μία άλλη διάσταση του εκφραστικού κόσμου του Joseph Beuys, έχει τις ρίζες της στην αλήθεια των ζώων και τον πυρήνα της ενδεδυμένο με πνευματικότητα. Σε ολόκληρο το έργο του γράφει υπάρχει μία υπογραμμισμένη σχέση με τον κόσμο των ζώων».

Από τα τέλη της δεκαετίας του 1940 και μετά, στην τέχνη του Beuys συναντάμε ως πρωταγωνιστές ζώα. Βασιζόμενος στη βαθιά γνώση της μυθολογίας, η οποία τον γοήτευε από την παιδική του ηλικία, ο Beuys συνέχισε την παράδοση αιώνων που ήθελε τα ζώα να εμπλέκονται στον συλλογικό μύθο άρα εγγεγραμμένα στο

⁸¹ Caroline Tisdall, Joseph Beuys: *The secret block for a secret person in Ireland*, (Oxford. Museum of Modern Art (1974).

συλλογικό ασυνείδητο και τους απέδωσε εκ νέου μια σειρά από συμβολικές σημασίες.

Πέρα από τη μυθολογική τους σημασία, ο Beuys αντιμετώπιζε τα άλλα ζώα ως πιθανά μοντέλα για την ανθρώπινη μίμηση και αποκωδικοποίησε τις συμπεριφορές τους. Έτσι πίστευε π.χ πως τρυπώντας στη γη, τα κουνέλια, συνέπλεκαν το φυσικό και το πνευματικό βασίλειο, ένα μονοπάτι που ήλπιζε να ακολουθήσει η ανθρωπότητα. Αντίστοιχα θεώρησε τη συμπεριφορά των κογιότ ιδιαίτερα διδακτική καθώς αν και είναι τυπικά μοναχικά άτομα και κυνηγοί, όταν απειληθούν, ενώνονται, μια τακτική που θα μπορούσε να ακολουθήσει και η ανθρωπότητα στη διαχείριση της αλληλεπίδρασης, της ατομικής ελευθερίας και της κοινωνικής αλληλεγγύης.

Μέλισσες, λαγοί, ελάφια και κύκνοι, και πολλά άλλα είδη πρωταγωνίστησαν σε μεγάλο εύρος εικαστικών έργων του. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το ζώο ελάφι που εμφανίζεται σε αρκετά ζωγραφικά έργα του, σε μια από τις περιβόητες βιτρίνες του⁸² με τίτλο “Scene from a Stag Hunt”, αλλά και σε μια από τις εγκαταστάσεις του καλλιτέχνη με τίτλο “Lightning with Stag in its Glare”. Το ελάφι στο οποίο ο καλλιτέχνης αποδίδει βασιλικές δυνάμεις, το ελάφι ως πνευματικός οδηγός, ρόλος που του αποδόθηκε στην κελτική μυθολογία, το ελάφι ως ψυχοπομπός, καθώς έχει την ιδιότητα να συνοδεύει τις ψυχές ως άλλος Ερμής με τα κέρατα του να συμβολίζουν τον ετήσιο κύκλο ζωής⁸³.

⁸² Βιτρίνες: ο καλλιτέχνης χρησιμοποίησε τις προθήκες που βρίσκονται σε μουσεία προκειμένου να παρουσιάσει αντικείμενα που θεωρούσε κοινωνικά σημαντικά.

⁸³ Ann Temkin, *Thinking Is Form: The Drawings of Joseph Beuys* (New York: Εκδόσεις Thames & Hudson, 1993), 33–34.



Lightning with Stag in its Glare 1958–85

Lightning with Stag in its Glare 1958–85

Το «Lightning with Stag in its Glare», είναι μια εγκατάσταση μεγάλης κλίμακας που καταλαμβάνει ένα ολόκληρο δωμάτιο και αποτελούσε μέρος μιας έκθεσης που ονομαζόταν Zeitgeist και που πραγματοποιήθηκε το 1982 στο Martin-Gropius Bau του Βερολίνου. Το έργο περιλαμβάνει πέντε διαφορετικές ομάδες γλυπτών, με κύριο υλικό τον πηλό και χυτεύσεις από μπρούτζο και αλουμίνιο. Στον πυρήνα του έργου βλέπουμε να διαδραματίζεται μια δραματική στιγμή: Ένας κεραυνός-το μεγάλο, αιωρούμενο γλυπτό, χτυπά το έδαφος φωτίζοντας ένα ελάφι από χυτό αλουμίνιο. Στη σκηνή είναι παρόντα κι άλλα ζώα, υπάρχει μια κατσίκα- που αναπαρίσταται από ένα μεταλλικό καρότσι με μια λαβή πάνω του και κάποια άλλα αρχέγονα ζώα που μοιάζουν με σκουλήκια φτιαγμένα από πηλό διάσπαρτα στο πάτωμα και υποφωτισμένα. Ένα άλλο στοιχείο που υπάρχει στη σύνθεση είναι το Boothia Felix, ένα μεταλλικό τρίποδο με ένα τετράγωνο πήλινο κουτί όπου επάνω του είναι ακουμπισμένη μια μικρή πυξίδα. Αυτό το στοιχείο πήρε το όνομά του από μια λωρίδα γης στον βόρειο Καναδά την Boothia Land που από το 1829 ήταν η πρώτη καθιερωμένη τοποθεσία του Βόρειου Μαγνητικού Πόλου.

Σε αυτό το έργο ο Beuys επικαλείται με τον δυνατό κεραυνό, την δημιουργική ενέργεια της φύσης. Το ελάφι-σύμβολο είναι το μόνο που φωτίζεται από της κεραυνούς ως αγωγός της ψυχής, ως μεσσιανική μορφή, ως σύμβολο αναγέννησης, ως το αγνό κομμάτι των έμβιων όντων. Για τον ίδιο τον Beuys, το ελάφι είναι

φύλακας για τα Αρχέγονα ζώα, τα οποία συστρέφονται στο πάτωμα χωρίς σκοπό ή κατεύθυνση. Η πυξίδα, τοποθετημένη στην κορυφή του τετράγωνου πήλινου κουτιού παραπέμπει, στις φυσικές ενέργειες της γης.



Schwangere und Schwan 1959

Schwangere und Schwan

Σύμφωνα με τη μυθολογία, όταν ο Δίας συνάντησε την Λήδα, την όμορφη γυναίκα του βασιλιά της Σπάρτης την ερωτεύτηκε και προκειμένου να την αποπλανήσει μεταμορφώθηκε σε κύκνο. Ο μύθος της Λήδας και του κύκνου έχει κεντρίσει το ενδιαφέρον πολλών καλλιτεχνών καθώς έχει αποτυπωθεί με διάφορες μορφές τέχνης ανά τους αιώνες, ανάμεσα τους και ο Beuys που αποτύπωσε τον μύθο σε κάποια από τα ζωγραφικά του έργα. Για τον Beuys ο κύκνος είναι καταρχήν μια δυνατή εικόνα από την παιδική του ηλικία καθώς το γλυπτό ενός μεγάλου χρυσού κύκνου στόλιζε

στην κορυφή του πύργου του κάστρου Schwanenburg (Κάστρο των κύκνων) στη γενέτειρά του την πόλη Kleves της Γερμανίας. Ο Beuys επηρεάστηκε σε μεγάλο βαθμό από το τοπίο, τους μύθους και την ιστορία του Kleve και του Κάτω Ρήνου. Οι ιδρυτές της πόλης του Kleve κατάγονται, σύμφωνα με τον μύθο, από τον Lohengrin, τον ιππότη του κύκνου, ο οποίος ήταν γιος του Parzifal, ιππότη του Αγίου Δισκοπότηρου.

Ο κύκνος, σε ορισμένες σκανδιναβικές παραδόσεις, προσωποποιεί τις δυνάμεις που συνδέουν τη ζωή με τον θάνατο. Ο μικροσκοπικός κύκνος σε αυτόν τον πίνακα μοιάζει σαν να κολυμπάει γαλήνια στον αμνιακό σάκο, αντικαθιστώντας το έμβρυο μέσα στο σώμα της εγκύου. Το σχέδιο συνδυάζει αρσενικά και θηλυκά στοιχεία, με τη φαλλική φύση να αποτυπώνεται στον λαιμό του κύκνου και τη γυναίκα το θηλυκό φυσικό σύμβολο ολοκλήρωσης και ενότητας να κατέχει και να διαιωνίζει την αρχαία έννοια της σύνδεσης του ανθρώπου με το ιερό και το άυλο. Το έργο του Beuys αποκτά ιδιαίτερο ενδιαφέρον καθώς ο καλλιτέχνης στον τίτλο του Schwangere und Schwan έργου παίζει με την ομοιότητα μεταξύ των γερμανικών λέξεων για την έγκυο γυναίκα (Schwangere) και τον κύκνο (Schwan).

Ο κύκνος εμφανίστηκε για πρώτη φορά στα σχέδια του Beuys με αρκετά νατουραλιστικές μορφές και στη συνέχεια σε πολύ πιο αφηρημένα σχέδια όπου μια ρευστή σάρωση γραμμής παραπέμπει στη χάρη του πουλιού και στους κυματισμούς μιας λίμνης.

Η σειρά έργων του Beuys, με τίτλο "From the Intelligence of Swans", αναφέρεται στο βασίλειο της γνώσης που βρίσκεται πέρα από την απλή ανθρώπινη διάνοια. Η «ευφυΐα» του κύκνου συνεπάγεται τη σύνδεσή του με τον άλλο, άυλο κόσμο και ταυτόχρονα παραπέμπει και στο «κύκνειο άσμα», στη δημοσιοποίηση δηλαδή ενός προαναγγελθέντος θανάτου. Μεσολαβητής μεταξύ διαφορετικών σφαιρών πραγματικότητας ο κύκνος, μεσολαβεί ως προς την ενοποίηση της σωματικής ικανότητας και των ψυχικών δυνάμεων.

Ο Karl Ströher, το 1969 παρατήρησε πως οι αιγιματικές εικόνες του κόσμου του Beuys τις οποίες άρχισε να αποτυπώνει από τα πρώιμα νεανικά του χρόνια, θυμίζουν έργα του Franz Marc⁸⁴. Και οι δύο καλλιτέχνες, για τον Ströher, θέλησαν να επαναπροσδιορίσουν τον κόσμο με τη ματιά των άλλων ζώων, έναν κόσμο που διαρκώς βρίσκεται σε κίνδυνο και που ταυτόχρονα κρατάει τις αντιστάσεις του απέναντι στον σπισισμό του σύγχρονου ανθρώπου.

Ο Marc πίστευε ότι τα ζώα ανήκουν σε έναν ιερό, αρχέγονο κόσμο, καθώς δεν έχει διασαλευτεί η σύνδεση τους με το όλον. Αυτόν τον ιερό κόσμο παρουσίαζε στα έργα του, με τη μορφή των άλλων ζώων, τον κόσμο που δεν ήθελε να λησμονήσουν οι άνθρωποι μέσα στην κατασκευασμένη πραγματικότητά τους.

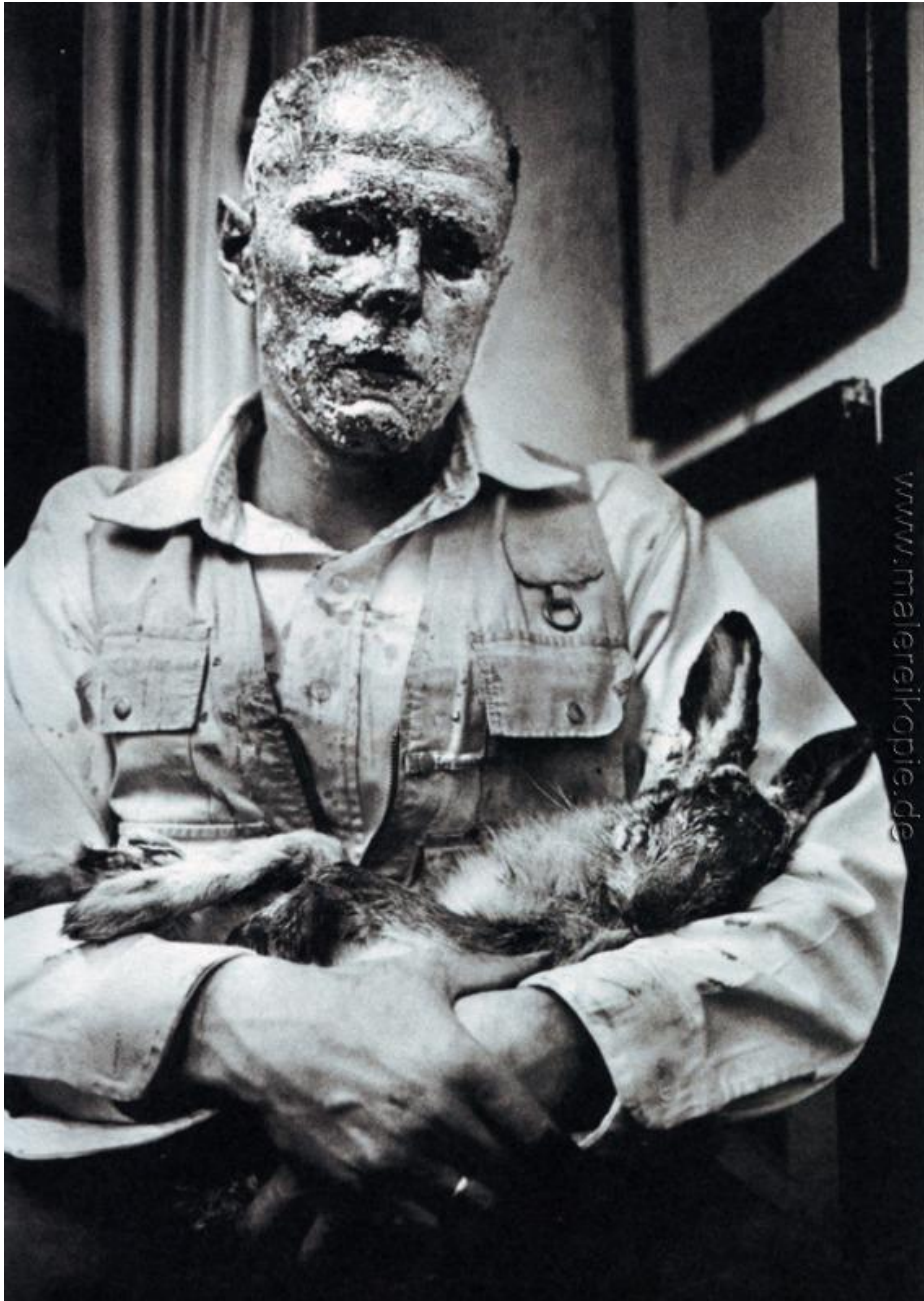
Ο Beuys πενήντα χρόνια αργότερα πιάνοντας το νήμα από εκεί που το άφησε ο Marc, προέβει σε έναν εικαστικό διάλογο με το έργο του και με αφορμή το μοτίβο του νεκρού ελαφιού, θέλησε να αποτυπώσει και να καταδείξει τα ολέθρια αποτελέσματα που είχε για τον άνθρωπο, τα άλλα ζώα και τη φύση, αυτός, ο ανθρώπινος

⁸⁴ *Joseph Beuys Werke aus der Sammlung Karl Ströher.* (Basel: Kunstmuseum. 16. November 1969 - 4. Januar 1970, 1969), 38.

κατασκευασμένος κόσμος. Ο Marc πίστευε ότι τα ετοιμοθάνατα ζώα έφεραν κάτι αγιασμένο και πνευματικό και όπως αυτός έτσι και ο Beuys, ήθελαν να αποτυπώσουν αυτή την πνευματικότητα, την ανωτερότητα και το άυλο γύρω από τις ετοιμοθάνατες άλλες ζωές.

Και οι δύο πίστευαν πως ο πεπερασμένος τεχνητός κόσμος του ανθρώπου δεν του επιτρέπει να επικοινωνεί με το έξω από αυτόν, με το όλον και μόνο μετά το τέλος της ανθρώπινης ιστορίας στη σημερινή της μορφή θα μπορούσε να επιτευχθεί μια νέα ιστορία. Το πιο σημαντικό από όλα για τον Beuys, ήταν η πρόσβαση στον πνευματικό κόσμο που πίστευε ότι είχαν όλα τα ζώα. Όπως ο ίδιος συνομιλώντας με την Caroline Tisdall το 1974⁸⁵, δήλωσε πως πίστευε ότι τα ζώα ως «φιγούρες περνούν ελεύθερα από το ένα επίπεδο ύπαρξης στο άλλο, και πως αντιπροσωπεύουν την ενσάρκωση της ψυχής ή τη γήινη μορφή πνευματικών όντων με πρόσβαση σε άλλες περιοχές». Και είναι αυτή η ευελιξία και η αρετή, που θα μπορούσαν να εμπνεύσουν την ανθρωπότητα στις προσπάθειές της να ξεπεράσει τον υλισμό, μια διαδικασία που ο Beuys προσπάθησε να προωθήσει με την τέχνη του.

⁸⁵ Caroline Tisdall, *Joseph Beuys im Gespräch mit Caroline Tisdall*, 1974(Tübingen: Εκδόσεις Kunsthalle Tübingen, 1988).



Joseph Beuys: Πώς να εξηγήσεις εικόνες σε έναν νεκρό λαγό (Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt), Schelma Gallery, Dusseldorf, 26 November 1965.

Πώς να εξηγήσεις εικόνες σε έναν νεκρό λαγό

Το 1965 ο Beuys παρουσίασε στην γκαλερί *Schmela* την Δράση/Action με τίτλο «Πώς να εξηγήσεις εικόνες σε έναν νεκρό λαγό» (*How to Explain Pictures to a Dead Hare, Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt*). Η δράση έλαβε χώρα στην γκαλερί με το κοινό με την προσέλευσή του να έρχεται αντιμέτωπο με μια μη αναμενόμενη κατάσταση. Έβρισκαν τις πόρτες κλειδωμένες και τη δράση μπορούσαν να την παρακολουθήσουν μόνο μέσα από ένα παράθυρο χωρίς να έχουν τη δυνατότητα στην πλήρη επίβλεψη του χώρου στοιχείο που κέντρισε εξ αρχής το ενδιαφέρον των θεατών. Στα δομικά στοιχεία της δράσης συναντάμε έναν νεκρό λαγό

και τον καλλιτέχνη, όπου στο πρόσωπο του είχε μια ιδιότυπη μάσκα από μέλι και φύλλα χρυσού.

Στην αρχή της δράσης, ο Joseph Beuys απομονώθηκε από τον έξω κόσμο. Κατά την ώρα της παράστασης και για τρεις ώρες, ο καλλιτέχνης κινούταν έχοντας προσαρμόσει στο αριστερό του πόδι μια σόλα από τσόχα και στον δεξιό του αστράγαλο μια μεταλλική κατασκευή με μια μεταλλική ράβδο και μεταλλική σόλα, έτσι ώστε σε κάθε βήμα του να ακούγετε ένας μονότονος θόρυβος, ενώ η κατασκευή δυσκόλευε το βάδισμα του και έδινε την αίσθηση της χωλότητας. Ο Beuys έχοντας καλυμμένο ολόκληρο το κεφάλι του με μέλι και φύλλα χρυσού περιδιάβαινε στις αίθουσες της γκαλερί κουβαλώντας προστατευτικά έναν νεκρό λαγό, στον οποίο προσπαθούσε να εξηγήσει εικόνες από τα άλλα έργα της γκαλερί ψιθυρίζοντας του διάφορα ακατάληπτα λόγια. Ήταν ιδιαίτερα προστατευτικός με το σώμα του νεκρού λαγού το οποίο φρόντιζε ευλαβικά σε μια σκηνή που θα μπορούσε να προσομοιαστεί με μια σκηνή αποκαθήλωσης, μια Πιετά. Η δράση τελείωσε όταν ο Beuys κάθισε σε ένα κάθισμα τοποθετημένο επάνω σε βάθρο έτσι ώστε να είναι ορατός από τους θεατές. Κάτω από το κάθισμα του ήταν τοποθετημένα δυο «μικρόφωνα» το ένα κρυμμένο σε ένα κόκαλο και το άλλο μπροστά στον καλλιτέχνη και μετέδιδαν τα λόγια και τα μουρμουρητά του καλλιτέχνη προς τον λαγό. Οι θεατές με το τέλος της παράστασης κατέκλιναν τον χώρο αντιμετωπίζοντας και τον ίδιο τον καλλιτέχνη ως θέαμα ως αντικείμενο της έκθεσης.⁸⁶

Αν και ο στόχος του Beuys μέσα από το έργο του ήταν να εμπνεύσει να μεταμορφώσει και ενεργοποιήσει τον θεατή, σε πολλές περιπτώσεις αντί να προκαλέσει άμεσα το κοινό, ενεργούσε διαλογιστικά σαν να λειτουργούσε σε μυστικιστικές τελετουργίες βάζοντας τον θεατή σε μια ευρετική διαδικασία ανακάλυψης και μετασχηματισμού των παραδοχών του και τον ωθούσε σε έναν νέο τρόπο αντίληψης που μέσα από μια διαφοροποιημένη οπτική για τον κόσμο γύρω του θέτοντας τις βάσεις για τον μετασχηματισμό των αντιλήψεων του.⁸⁷

Ο Beuys στις δράσεις του επιδίωκε να εμπλέξει τον θεατή δίνοντας του την ευθύνη της διανοητικής αποκρυπτογράφησης του έργου. Ωθούσε ουσιαστικά τους θεατές σε αυτό που ο Kant⁸⁸ είχε επισημάνει ως ολοκληρωμένη αισθητική εμπειρία, την κατάσταση δηλαδή που προκύπτει ως αποτέλεσμα του συνδυασμού διάνοιας και φαντασίας του θεατή, μετατοπίζοντας το κέντρο βάρους στον ίδιο τον θεατή. Ο Καστοριάδης⁸⁹ ανέφερε πως ένα έργο τέχνης θα πρέπει αποκαλύπτει κάτι που προϋπήρχε αλλά κανείς δεν μπορούσε να δει, ενώ ταυτόχρονα θα μπορεί να δημιουργήσει κάτι από το μηδέν που όμως θα υφίσταται στο εξής χάριν του ίδιου του έργου τέχνης και πως ουσιαστικά θα πρέπει μέσα από το έργο τέχνης να αναπτύσσεται ένας διάλογος με τον παρατηρητή που τον ωθεί στην υπέρβαση του εκ προοιμίου θεσμοθετημένου και διαμορφωμένου κόσμου.

Όπως διαβάζουμε στην Στριγγάρη ο ίδιος ο Beuys είχε δηλώσει για τη δράση αυτή πως «Η ιδέα να εξηγήσεις κάτι σε ένα ζώο ενισχύει την αίσθηση για το μυστικό του

⁸⁶ Στριγγάρη, 84

⁸⁷ Mezirow Jack, *Η Μετασχηματίζουσα Μάθηση* (Αθήνα: Μεταίχμιο 2007).

⁸⁸ Immanuel Kant, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης* (Αθήνα: Ιδεόγραμμα, 2004)

⁸⁹ Κορνήλιος Καστοριάδης, *Παράθυρο στο Χάος* (Αθήνα : Ύψιλον, 2008).

κόσμου και της ύπαρξης απευθύνετε στη φαντασία. Ναι ακόμα και ένα νεκρό ζώο διαθέτει ισχυρότερες διαισθητικές δυνάμεις από κάποια ανθρώπινα όντα με τον αδυσώπητο ορθολογισμό τους (...). Φαντασία έμπνευση ενόραση και νοσταλγία κάνουν τον άνθρωπο να διαισθάνεται ότι και τα άλλα εκείνα επίπεδα συμβάλλουν στη κατανόηση (...). Προσπαθώ να κάνω ορατή την πολυπλοκότητα του ορατού πεδίου».⁹⁰



Joseph Beuys - 1964 The Chief- Fluxus Chant

The Chief—Fluxus Chant

Η πρώτη φορά που χρησιμοποίησε ο Beuys νεκρό λαγό ήταν στην πρώτη του δράση μετά την απόσχιση του από την ομάδα fluxus, την οποία είχε ονομάσει «Ο αρχηγός, The Chief—Fluxus Chant». Ήταν μια δράση που πρωτοπαρουσιάστηκε το 1963 στην Κοπεγχάγη και αργότερα το 1964 στην γκαλερί René Block στο Βερολίνο, αποτέλεσε το κλειδί για να τεθούν οι βάσεις για όλες τις επόμενες δράσεις του.

Κατά τη διάρκεια αυτής της δράσης, ο Beuys ξάπλωσε στο πάτωμα της γκαλερί τυλιγμένος σε ρολό από τσόχα για εννέα ώρες. Στα δύο άκρα του ρολού από τσόχα ήταν κολλημένοι τέσσερις νεκροί λαγοί. Το δωμάτιο περιείχε επίσης μερικά από τα χαρακτηριστικά στοιχεία του έργου του Beuys, λίπος, μια χάλκινη ράβδο τυλιγμένη σε τσόχα, μαλλιά, αποκόμματα νυχιών και έναν ενισχυτή συνδεδεμένο με ένα μικρόφωνο που κρατούσε ο Beuys. Το μικρόφωνο μετέδιδε τους εντερικούς ήχους και την αναπνοή του Beuys κατά διαστήματα με μουσικές παρτιτούρες από τον *Henning Christiansen* και τον *Erik Anderson*.⁹¹

⁹⁰ Στριγγάρη, 85.

⁹¹ Ο *Henning Christiansen* και ο *Erik Anderson* ήταν Δανοί καλλιτέχνες και ενεργά μέλη του κινήματος Fluxus.

Το κοινό αποκρυπτογραφούσε αυτές τις ακουστικές ενδείξεις αποκομμένο σε έναν ξεχωριστό χώρο έξω από την γκαλερί. Για τον Beuys, οι αναπνοές και τα γρυλίσματα ήταν ο τρόπος του να μιλήσει για τους λαγούς, δίνοντας ανθρώπινη φωνή σε όσους δεν έχουν τη δική τους. Η ενσωμάτωση του λόγου και της συνομιλίας στο εικαστικό έργο είναι καθοριστικής σημασίας καθώς όπως αναφέρει ο Καντ ο λόγος αποτελεί «την πηγή των ιδεών... των οποίων το αντικείμενο δεν μπορεί να δοθεί σε καμιά εμπειρία»⁹².

Ο Beuys, όπως είχε δηλώσει, ήθελε να τονίσει «την ανθρώπινη ευθύνη για όλα τα έμβια όντα» υπονοώντας την ουτοπική του επιθυμία για κοινωνική αλλαγή, όπου οι φωνές του κάθε ατόμου θα έχουν αξία και όπου κάθε άτομο θα είναι αν το θέλει εν δυνάμει καλλιτέχνης. Τα ανεξήγητα ακουστικά στοιχεία της δράσης αντιπροσώπευαν μια πράξη επικοινωνίας πέρα από τα γραπτά ή προφορικά συστήματα, δημιουργώντας έτσι μια μυστικιστική επικοινωνία με τους νεκρούς λαγούς. Ο Beuys απομάκρυνε σκόπιμα τους θεατές τοποθετώντας τους σωματικά έξω από το συμβάν έτσι ώστε να μπορεί μόνο να ακούσει, αλλά όχι να δει τι συμβαίνει. Εν μέσω αυτής της μεταφυσικής επικοινωνίας και μετάδοσης, το κοινό έμεινε έξω στο κρύο. Η δράση διαδραματίστηκε σε εννέα εξαντλητικές ώρες τόσο για τον καλλιτέχνη όσο και για τους θεατές, όσους από αυτούς παρέμειναν καθ' όλη τη διάρκεια της.

⁹² Κώστας Παγωνίδης, *Η Καντιανή Θεώρηση*, (Κρήτη, ΠΕΚ σημειώσεις μαθήματος, 2013), 10.



Queen Bee (bronze sculpture), 1958

Οι μέλισσες και το χρυσό

Beuys: «Αλείφοντας με μέλι το κεφάλι μου, ήθελα να δείξω κάτι που έχει σχέση με τη σκέψη. Η ανθρώπινη ικανότητα δεν συνίσταται στην παραγωγή μελιού, αλλά στην παραγωγή σκέψεων, ιδεών. Κατ' αυτό τον τρόπο ο αποκεντρωμένος χαρακτήρας της σκέψης ξαναζωντανεύει. Το μέλι είναι αναμφίβολα μία ζωντανή ουσία. Και η ανθρώπινη σκέψη μπορεί επίσης να είναι ζωντανή. Είναι όμως δυνατόν να διανοητικοποιηθεί μέχρι θανάτου και μπορεί να παραμείνει νεκρή και να εκφράζει τις νεκρές απόψεις της στην πολιτική και την παιδαγωγική. Ο χρυσός και το μέλι

δηλώνουν μία μεταμόρφωση του κεφαλιού και συνεπώς, όπως είναι φυσικό και λογικό, του εγκεφάλου και της σύλληψής της σκέψης, της συνείδησης και όλων των άλλων επιπέδων που χρειάζονται για να εξηγήσει κάνεις ζωγραφική σε ένα λαγό(...).⁹³

Σύμφωνα με τους αρχαίους Αιγύπτιους και Έλληνες, η μέλισσα συμβόλιζε την ψυχή με τον θάνατο του ανθρώπου καθώς η ψυχή δεν πέθαινε και χρειαζόταν τροφή. Το μέλι συνόδευε τους Αρχαίους Έλληνες και Αιγύπτιους στον τάφο συμβολίζοντας τη γλύκα του θανάτου σε αντίθεση με την πίκρα της ζωής.

Το σώμα του Μ. Αλεξάνδρου, όπως περιγράφει ο Στράβων στο ΙΔ΄ βιβλίο, τοποθετήθηκε σε χρυσό φέρετρο, που το γέμισαν με άσπρο μέλι. Το μέλι έχει και αλχημιστικές ιδιότητες που προέρχονται από τις διαδικασίες μετατροπής της γύρης. Το «From the Life of the Bees» είναι μια ομάδα έργων του Beuys, με τον τίτλο τους να παραπέμπει στο βιβλίο *The Life of the Bee*, που γράφτηκε από τον Maurice Maeterlinck το 1901, αλλά και στις διάλεξης του Rudolf Steiner «Uber die Biene», που δόθηκαν στο Dornach το 1923, στις οποίες ο Steiner σύγκρινε τις διεργασίες της κυψέλης με τον ανθρώπινο εγκέφαλο: «μέσα στην κυψέλη τα πράγματα συμβαίνουν με τον ίδιο τρόπο, πλην ελαχίστων διαφορών, όπως συμβαίνουν στο κεφάλι ενός ανθρώπου».⁹⁴

Ο Beuys είχε δηλώσει πως: «η μέλισσα απλώς συλλέγει ό,τι υπάρχει και το πηγαίνει σε υψηλότερο επίπεδο»⁹⁵, έτσι και στο έργο τέχνης συλλέγει ότι υπάρχει και το πηγαίνει σε υψηλότερο επίπεδο, νοηματοδοτώντας το με το υψηλό. Σε μια άλλη ελεύθερη αναγωγή, η ζωή της μέλισσας στο μελίσι αναπαριστά τόσο το ατομικό, όσο και το κοινωνικό - συλλογικό και η διεργασία διαβίωσης στην κυψέλη αλλά και αυτή της παραγωγής μελιού, προσομοιάζει τόσο με τα κύτταρα ενός ανθρώπινου σώματος όσο και με τις σκέψεις του ανθρώπινου μυαλού.

Για τον Beuys, «σε πρακτικούς όρους, ο άνθρωπος είναι επίσης ένα σμήνος μελισσών, μια κυψέλη»⁹⁶. Beuys: “αυτές οι βασιλικές μέλισσες κατέχουν κάτι πολύ έντονα οργανικό. Στο κέντρο υπάρχει κάτι σαν σημείο - καρδιά από το οποίο εκπέμπονται όλες οι μορφές, οι οποίες ανακυκλώνονται. πρόκειται για μία μορφή απόλυτα οργανική, πού περικλείει αντιπροσωπευτικά στοιχεία του χριστιανισμού, στην καρδιά, την αγάπη και την εγκαρτέρηση. Προσπάθησα να παρουσιάσω όλα αυτά τα στοιχεία σαν έναν οργανισμό, σαν ένα είδος ψυχολογικής διαδικασίας. Υπ’ αυτό το πρίσμα, οι βασίλισσες μέλισσες δεν είναι παρά κινούμενη σταυροί. Ο σταυρός ή η Πιετά είναι λίγο πολύ άμεσα αναγνωρίσιμα σύμβολα της ιστορίας του χριστιανισμού στον χώρο της τέχνης, η Πιετά είναι κλασικό θέμα του Μεσαίωνα, ενώ το θέμα του σταυρού το συναντούμε παντού. Και εγώ έκανα σταυρούς επαναλαμβάνοντας τη ρωμανική παράδοση, αργότερα απελευθερώθηκα από αυτό

⁹³ Lucrezia De Domizio Durini, Το τσόχινο καπέλο, Joseph Beuys Η αφήγηση μία ζωής (Αθήνα: Εκδόσεις Εξάντας),35.

⁹⁴ Rudolf Steiner, *Bees & lectures in domain* (Barrington, Ma, USA, 1998), [Google Scholar].

⁹⁵ Heiner Stachelhaus, *Joseph Beuys Abbeville* (New York, Ny, USA, 1991),[Google Scholar].

⁹⁶ Joseph Beuys, *Honey Is Flowing in All Directions* (Heidelberg: Εκδόσεις Staeck, 1997).

και προσπάθησα να συλλάβω από μία νέα οπτική γωνία το θέμα, την προοπτική δηλαδή των δυνάμεων.⁹⁷

Η «μάσκα» από χρυσό και μέλι που κάλυπτε τα χαρακτηριστικά του Beuys στην δράση «Πώς να εξηγήσεις εικόνες σε έναν νεκρό λαγό» συμβολίζει το φως και την αθανασία. Ο χρυσός ως σύμβολο της ενέργειας, της σοφίας και της αγνότητας του ήλιου και το μέλι ως σύμβολο ψυχής αναγέννησης και αθανασίας.

Από τούς αρχαίους χρόνους ή λαμπρότητα του χρυσού είχε εξ ολοκλήρου θεωρηθεί φορέας του φωτός. Για τον άνθρωπο της αρχαιότητας, ο ήλιος είναι αυτοκράτορας και Θεός, και συνεπώς το χρυσό προσλάμβανε μια συμβολική ανώτερη αξία. Σύμφωνα με τον Friedländer: «το χρυσό σαν χρωματική αξία έχει στη ζωγραφική μια λειτουργία εντελώς διαφορετική από όλα τα άλλα. Δεν μπορούμε να το κατατάξουμε σ' αυτά που δίνουν την ψευδαίσθηση της πραγματικότητας, ενώ αντίθετα είναι αυτό που απομακρύνει την παράσταση από τη γήινη σφαίρα, το χρυσό βάθος αρνείται τον χώρο. Το πολύτιμο μέταλλο, υπέρτατο σημείο διακοσμητικής λαμπρότητας, καθώς ακτινοβολεί στις σκοτεινές εκκλησίες γίνεται μια σοβαρή μουσική χωρίς λόγια. Η ανεκτίμητη ύλη μεταβάλλεται σε έργο τέχνης, είναι το σύμβολο του πνευματικού και του άυλου».⁹⁸ Και είναι αξιοσημείωτο ότι, ενώ τα υπόλοιπα χρώματα δίνουν την ψευδαίσθηση του πραγματικού, το χρυσό έρχεται να τονίσει τον ιδεατό χώρο και την υπερβατική πραγματικότητα.^{99, 100 101}

Στην δράση του ο Beuys έχει χρησιμοποιηθεί ως ενδιάμεσο μέσο στην επικοινωνία με το πνεύμα του νεκρού λαγού. Για τη δράση αυτή ο καλλιτέχνης είχε πει: «Νομίζω πως αυτή η δράση ερέθισε περισσότερο από όλες τη φαντασία του κοινού. Αυτό οφείλεται μέχρι ενός σημείου στο γεγονός ότι κάθε άτομο συνειδητά ή ασυνείδητα παραδέχεται το πρόβλημα της ανάγκης να εξηγούμε πράγματα, ιδιαίτερα δε όταν αφορούν την τέχνη και τη δημιουργία ή οτιδήποτε ενέχει κάποιο μυστήριο ή κάποιον προβληματισμό. Η ιδέα της εξήγησης σε ένα ζώο αποδίδει μία αίσθηση ιερότητας στον κόσμο και στην ύπαρξή, η οποία εξάπτει τη φαντασία. Το πρόβλημα υπάρχει στη λέξη 'κατανόηση' και στα διάφορα επίπεδα της που δεν αναγνωρίζονται στην αιτιοκρατική ανάλυση».¹⁰²

⁹⁷ Durini 22.

⁹⁸ Χρήστου, Χ.(2000). *Εισαγωγή στην τέχνη: Ζωγραφική-Χαρακτική –Σχέδιο* (3η έκδοση). Αθήνα: Εκδόσεις Σύλλογος προς διάδωσιν ωφελίμων βιβλίων),18.

⁹⁹ Χρήστου,25.

¹⁰⁰ Cennino, Cennini, *Το βιβλίο της τέχνης: ή πραγματεία περί της ζωγραφικής*. Μετάφραση Π. Τέτσης (Αθήνα: Εκδόσεις Artigraf, 1991).

¹⁰¹ Στυλιανή Μπάρτζου, *Ο συμβολισμός των χρωμάτων στη βυζαντινή τέχνη*. Εισήγηση στο 5ο Συνέδριο ΙΑΚΕ (Ηράκλειο 7-9 Απριλίου 2019),Πρακτικά Συνεδρίου, τόμος Β, 441-448.

¹⁰² Dirini, 36.



Albrecht Dürer - Hare, 1502

Γιατί νεκρός λαγός;

Ο λαγός είναι ένα ζώο γεμάτο συμβολισμούς και τον συναντάμε σε πολλές θρησκείες εδώ και αιώνες. Στην ελληνική μυθολογία, ο λαγός συνδέθηκε με τη θεά του έρωτα Αφροδίτη ως σύμβολο πολυτοκίας και λαγνείας. Για τους Ρωμαίους και τις γερμανικές φυλές, ήταν σύμβολο γονιμότητας. Στον Χριστιανισμό, ο λαγός συνδέθηκε με την Ανάσταση την αφθονία, τον πολλαπλασιασμό και την ανανέωση.

Το 1852 ο Albrecht Dürer, σχεδίασε έναν ζωντανό λαγό θέλοντας να παρουσιάσει μια εικόνα της εποχής του. Χαρακτηριστικό της εποχής ήταν η ενδυνάμωση των εθνικών κρατών, η μεγάλη επισιτιστική κρίση που μάστιζε την Ευρώπη, η αποκοπή του ανθρώπου από τη φύση, η μαζική εγκατάλειψη της υπαίθρου και των αγροτικών

γαιών και η συσσώρευση του πληθυσμού στα αστικά κέντρα.¹⁰³ Ταυτόχρονα ήθελε να απεικονίσει την προσπάθεια που έκανε ο άνθρωπος να ισορροπήσει ανάμεσα στη *Vita Activa* - την ενεργό ζωή που στρέφεται προς τις υλικές απολαύσεις, και την *Vita Contemplativa* - τη φιλοσοφική, στοχαστική ζωή της πνευματικής αναζήτησης.¹⁰⁴

Ο Beuys προσεγγίζοντας το θέμα με μια αντιστροφή, εκθέτει έναν πραγματικό λαγό νεκρό που αντιδιαστέλεται με τον κατ' εικόνα ζωντανό μη πραγματικό λαγό του Albrecht Dürer και με την πράξη του αυτή θέτει ερωτήματα: Μήπως είναι μια χειρονομία επίδειξης της ικανότητας του καλλιτέχνη να επικοινωνεί με οποιονδήποτε και κάτω από οποιεσδήποτε συνθήκες; Μήπως είναι μια χειρονομία διαμαρτυρίας με τον λαγό να είναι το θύμα της ανθρώπινης υπεροψίας; Μήπως ο άνθρωπος στη σύγχρονη εποχή έχει χάσει κάθε ελπίδα καθώς ο πραγματικός λαγός είναι νεκρός; Μήπως ο λαγός συμβολίζει τον ίδιο τον Beuys, αλλά και κάθε άνθρωπο-καλλιτέχνη στη θέση ενός λαγού, ενός «ζώου» σε μια κοινωνία ανθρώπων; Μήπως, τέλος, αυτό που βρίσκεται στην αγκαλιά του καλλιτέχνη είναι η αθωότητα του ζώου που είναι πλέον νεκρή, τόσο για τα ζώα, όσο και για τους ανθρώπους;

Beuys: «Ο λαγός έχει μία άμεση σχέση με τη γέννηση... για μένα ο λαγός είναι ένα σύμβολο μετενσάρκωσης. Ο λαγός κάνει στην πραγματικότητα εκείνο που ο άνθρωπος κάνει πνευματικά: σκάβει εσωτερικά, σκάβει μία κατασκευή. αναπτύσσεται μέσα στη γη και αυτό είναι σημαντικό ή έτσι το βλέπω εγώ».

Εννοιολογικά σχήματα

Η ερμηνεία του έργου του Beuys μας φέρνει αντιμέτωπους με έννοιες όπως η φιλοξενία, ο θάνατος, το πένθος, η ζωή και όλα αυτά με αφορμή ένα νεκρό λαγό, έναν λαγό που καταλήγει σε μια αγκαλιά ως μια εικόνα αποκαθήλωσης του θείου που εμπεριέχεται στο «άλλο», το άγριο, το ελεύθερο αυτό που δεν «μολύνθηκε» από τις πολιτισμικές συμβάσεις που προκαλούν την κατά τον Freud δυστυχία.

Σε πρώτο επίπεδο το εννοιολογικό σχήμα που γίνεται άμεσα αντιληπτό στη δράση του Beuys, εκπορεύεται από το προφανές, το βάδισμα του Beuys μπροστά στους πίνακες της γκαλερί, τη στάση του μπροστά σε κάθε έργο, την παρατήρησή και την άρθρωση του ακατάληπτου λόγου, ενός μουρμουρητού εν είδει ίσως και μοιρολογιού που μεταφέρει στους θεατές μια μυστηριακή πράξη, προκειμένου να ερμηνεύσουν το μυστήριο της τέχνης.

Ο Beuys περιφέροντας τον νεκρό λαγό περιφέρει το αρχέγονο πνεύμα του, κάνει μια λιτανεία, μια δέηση, μια παράκληση, σε αυτό από το οποίο η ανθρωπότητα έχει αποκοπεί και το οποίο ενυπάρχει ακόμα και μέσα στο νεκρό κουφάρι του λαγού.

Σε δεύτερο επίπεδο το εννοιολογικό σχήμα αφορά στο δίπολο οικείου και ξένου¹⁰⁵, και περιλαμβάνει την έννοια του ξένου και τον τρόπο που τον αντιμετωπίζουμε. «Πολλές φορές η ξενότητα ομοιάζει με την εχθρότητα». Είναι όμως όντως έτσι; Και

¹⁰³ Στα μέσα του 1800 στην Ευρώπη έχουμε την συστηματική και ιδιαιτεροποιημένη εκβιομηχάνιση το ξέσπασμα των αστικών επαναστάσεων και την ήττα αυτών: Karl Marx, Friedrich Engels, *Οι ταξικοί αγώνες στην Γαλλία 1848-1850*, (Αθήνα: Εκδόσεις Σύγχρονη Εποχή, 2012), 35.

¹⁰⁴ Hannah Arendt, *The Human Condition*, (Chicago: Εκδόσεις University of Chicago Press, 1998).

¹⁰⁵ Bernhard Waldenfels, *Ξενότητα, φιλοξενία και εχθρότητα*, (Αθήνα: *Ένεκεν*, τευχος. 14, Οκτώβριος -Νοέμβριος- Δεκέμβριος 2009) 113-128.

«ποια η σχέση μεταξύ του Ξένου και του Εχθρού;» αναρωτιέται ο Bernhard Waldenfels, και συνεχίζει, «η φιλοσοφική παράδοση της Δύσης προτρέπει, όπως και στην περίπτωση του Άγριου, να διαφοροποιήσουμε μεταξύ ενός καλού και ενός κακού Ξένου. Στην πρώτη περίπτωση, υπάρχει κατ' αρχήν η δυνατότητα να κατανοήσουμε ο ένας τον άλλο και να συνεννοηθούμε μεταξύ μας, στη δεύτερη περίπτωση αυτό αποκλείεται».

Για τον Waldenfels, η έννοια του πολιτισμικού σοκ, η συνύπαρξη των συναισθημάτων της γοητείας και του τρόμου που απορρέουν από τη συνάντηση με το ξένο, η αίσθηση του μη-ανήκει και η μετατροπή του εκάστοτε άγνωστου πολιτισμού σε μη-πολιτισμό¹⁰⁶, σχετίζεται άμεσα με το ξένο της εικαστικής γλώσσας, όπως τον προσεγγίζει ο Beuys μέσα από τη συνειδητότητα που επέρχεται όταν οι αποκομμένοι από τα δρώμενα θεατές του συνειδητοποιήσουν ότι ο πρωταγωνιστής και βασικός ακροατής του Beuys, δεν τον ακούει και δεν βλέπει γιατί είναι ένα νεκρό ζώο μέσα σε μια ανοικτή αγκαλιά. Μια αγκαλιά που υποδέχεται το ξένο άνευ όρων, χωρίς περιορισμούς και προϋποθέσεις.

Η αγκαλιά είναι άνοιγμα και αγκάλιασμα, έξοδος και είσοδος, ένα πέρασμα από το έξω στο μέσα, αλλά και αντιστρόφως με την ανοικτή αγκαλιά του Beuys να φιλοξενεί την τέχνη, τη ζωή και τον θάνατο μέσα από μια δράση που ο καλλιτέχνης, ένα ανθρώπινο όν, θρηνεί αυτό που έχει απολέσει το άλλο ζώο, τον μη ανθρώπινο άλλο του εαυτού. Ο Beuys μοιρολογεί. Η λέξη μοιρολόι, ετυμολογικά αποτελείται από τις λέξεις «μοίρα» και «λέγω», λέω δηλαδή τη μοίρα, το μοιραίο κακό. Κατά τον Αδαμάντιο Κοραή, η προέλευσή της πρέπει να αναζητηθεί στο έθιμο του μυρώματος του νεκρού (μυρολογώ = κλαίω τον νεκρό).¹⁰⁷ Τα μοιρολόγια μπορεί να είναι έμμετρα ή να είναι ένας άναρθρος μουσικός γόος που εκφράζει τη θλίψη και τον πόνο για τον αποχωρισμό αυτού που χάθηκε.

Το τρίτο εννοιολογικό σχήμα αφορά τον θάνατο ως απώλεια και το πένθος. Ο Beuys βιώνει την απώλεια του λαγού και πενθεί. Αντιλαμβάνεται και υφίσταται την απώλεια αυτή με την έννοια της απώλειας της δύναμης, με την έννοια της απώλειας του αρχέγονου δεσμού του με το σύμπαν. Παρότι η απώλεια αυτή δεν ισοδυναμεί με θάνατο, σηματοδοτεί τον θάνατο, έναν θάνατο από τις σταθερές που θυμίζουν στον άνθρωπο, ποιος είναι πού πάει, από αυτά τα άυλα που συνδέουν τα κομμάτια της ύπαρξής του, από αυτά που αποτελούν τη ζώνη ασφαλείας του, γύρω, μέσα και δίπλα του.

Ο θάνατος υφίσταται σε κάθε απώλεια του ανθρώπου. Όταν κάτι χάνεται, η πεθαίνει, χαλά η ισορροπία του κόσμου όπως τον ξέρουμε και το κενό που αφήνει μας βυθίζει σε πένθος. Το πένθος είναι συνομιλία με τις πάντα παρούσες απουσίες είναι ιερή διεργασία που δεν ταυτίζεται μονάχα με το φυσικό θάνατο.

Το άτομο οφείλει να βιώσει την απώλεια και το σοκ που επιφέρει η απώλεια και κατά συνέπεια η απώλεια του εαυτού του, προκειμένου να σεβαστεί, να αγαπήσει, να εκτιμήσει, να χαρεί, να απενοχοποιήσει το εγώ του και το εγώ των γύρω του. Και αυτός ο θάνατος, ο θάνατος των κομματιών του εαυτού μας, είναι κάτι τόσο φυσικό

¹⁰⁶ Waldenfels Bernhard, *Phenomenology of the Alien (Illinois)*, Εκδόσεις Northwestern University Press 2011), 35-43.

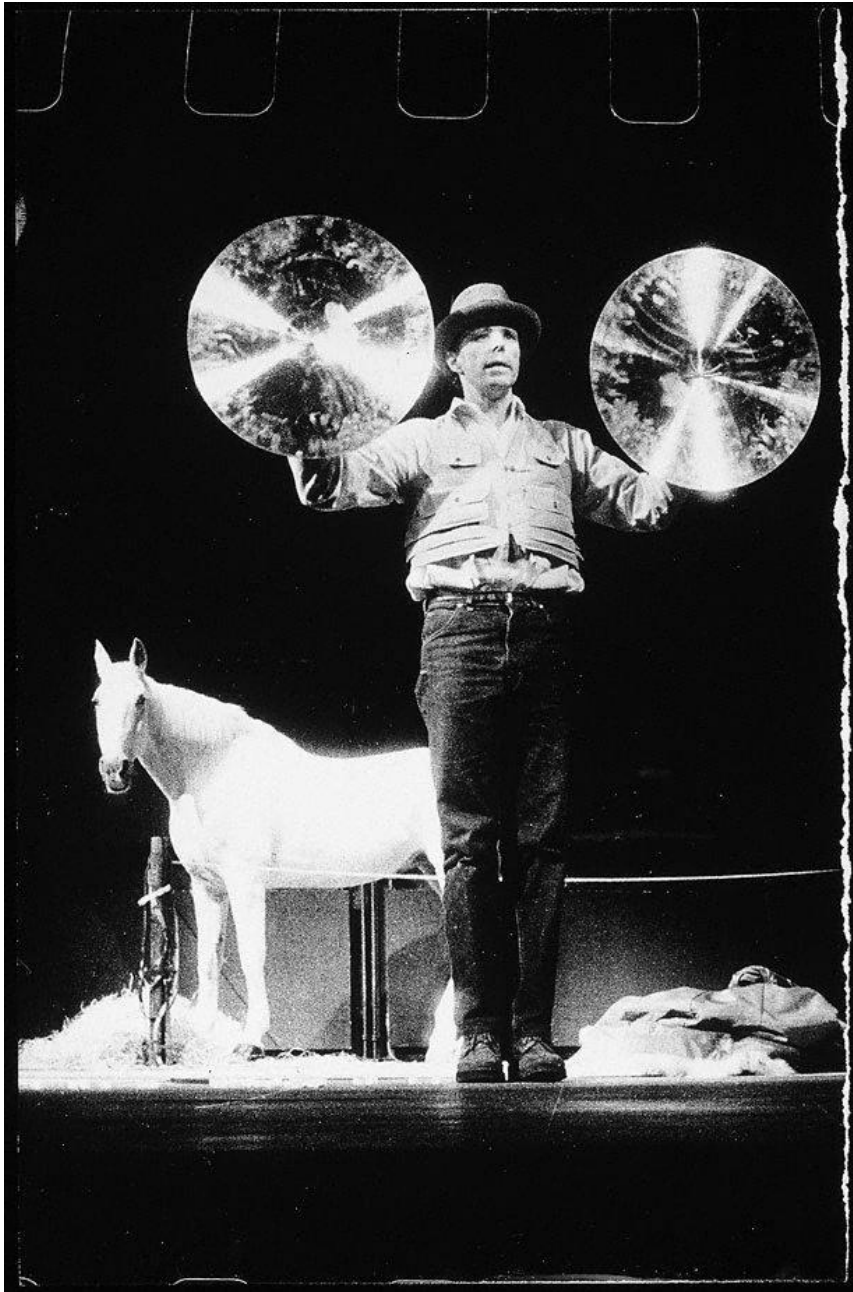
που ο άνθρωπος παρακινούμενος από τον φόβο του κάνει τα πάντα για να τον ξεχάσει. Και έρχεται ο νεκρός λαγός του Beuys ως εκπρόσωπος των άλλων ζώων, αυτών που δεν έχουν αλλοτριωθεί από κανέναν πολιτισμό, αυτών που δεν έχουν αποκοπεί από την αληθινή τους φύση, να μας θυμίσει ότι οι άνθρωποι δεν είναι αθάνατοι, ότι ο θάνατος και η απώλεια κατοικούν μέσα μας και δε θα πάψου να μας βαραίνουν εάν δεν τα απελευθερώσουμε εμείς οι ίδιοι.

Η τέχνη είναι το μέσο είναι ο τρόπος που θα μπορέσουμε να προσεγγίσουμε όλες αυτές τις πράξεις που ενστικτωδώς γνωρίζουμε και που τεχνηέντως καταπιέζουμε, είναι το όνειρο που προηγείται της πραγματικότητας, δημιουργεί το μοντέλο για το πραγματικό που εκπορεύεται από τον υπερβατικό κόσμο και όπως χαρακτηριστικά είχε γράψει ο Paul Klee: «Η τέχνη δεν αναπαράγει κάτι ορατό, αλλά κάνει ορατό κάτι που μέχρι τώρα δεν ήταν».¹⁰⁸

Η ψυχή μας, γράφει ο Kandinsky, «που βρίσκεται ύστερα από τη μακρόχρονη παραμονή της στην υλιστική περίοδο, βρίσκεται μόλις στην αρχή της αφύπνισης κρύβει μέσα της σπέρματα της απελπισίας, της απιστίας, του δίχως στόχο και σκοπό. Δεν έχει περάσει ακόμα ο εφιάλτης των ματεριαλιστικών αντιλήψεων, που μετέτρεψε τη ζωή του σύμπαντος σε ένα κακό άσκοπο παιχνίδι. Η αφυπνισμένη ψυχή είναι ακόμα έντονα κάτω από την επίδραση αυτού του εφιάλτη. Η χρόνια υλιστική καταπίεση της ψυχής μας, είναι αυτό που τη διακρίνει από την ψυχή των πρωτογόνων(...). Μόλις η ψυχή μας, μέσα από σκληρό αγώνα, ξεφύγει από τα δεσμά του υλισμού, τότε η τέχνη θα εγκαταλείψει τα πιο ανεπεξέργαστα συναισθήματα (φόβος, χαρά, λύπη) και θα στοχεύσει στην αφύπνιση πιο εκλεπτυσμένων ψυχικών διεγέρσεων, που δεν είναι δυνατόν να γίνουν νοητές με λόγια(...). Αυτή είναι και η «εσωτερική αναγκαιότητα» της τέχνης, η καθοδήγηση της ψυχής μας από την υποταγή στην αφύπνιση μέσω της απεικόνισης του ανείπωτου».¹⁰⁹

¹⁰⁸ Paul Klee, Για την μοντέρνα τέχνη. Μετάφραση Δ. Κούρτοβικ,(Αθήνα: Κάλβος).

¹⁰⁹ Kandinsky,36-37.



Joseph Beuys in the Action 'Iphigenie / Titus Andronicus' 1969

Titus Andronicus/Iphigenie¹¹⁰

Μία από τις ιδιαίτερες παραστάσεις του Joseph Beuys ήταν ο Titus Andronicus/Iphigenie. Η δράση παρουσιάστηκε το 1969 στο Theatre am Turm στη Φρανκφούρτη, για την Experimenta 3. Ήταν μια καθαρά θεατρική δράση σκηνοθετημένη από τον Claus Peymann και το δραματουργό Wolfgang Wiens, με κείμενα των Botho Strauss και του Perter Handke και φωτογραφικά ντοκουμέντα από τον Abisag Tuliman.¹¹¹

¹¹⁰ Ιφιγένεια εν Ταύροις, μεταξύ 411 και 409 π.Χ(1496 στίχοι). Τραγωδία του Ευριπίδη που ενέπνευσε μεγάλους δραματουργούς.

¹¹¹ Στριγγάρη, 106.

Οι θεατές εισήλθαν σε μια σκοτεινή θεατρική αίθουσα με τον Beuys να εμφανίζεται όταν σηκώθηκε η αυλαία σε μια εξίσου σκοτεινή σκηνή καλυμμένος με ένα γούνινο παλτό το οποίο το οποίο και έβγαλε αμέσως και από κάτω φορούσε μπλε τζιν παντελόνι, και σορτς, ένα ανοιχτόχρωμο πουκάμισό το γιλέκο και το καπέλο του. Στη σκηνή συμπρωταγωνιστής ήταν ένα ολόφωτο λαμπερό περήφανο λευκό άλογο. Όσο ήταν ακόμα μισοσκοτάδο, ο Beuys άρχισε να απαγγέλει στοίχους και σταδιακά φωτίστηκε και αυτός. Στο μεγαλύτερο μέρος του Titus/Iphigenia, ακουγόταν ο Claus Peymann και ο Wolfgang Wiens να απαγγέλουν από τα μεγάφωνα με μια ήρεμη, ευχάριστη φωνή στοίχους από τον Τίτο Ανδρόνικο του Ουίλιαμ Σαίξπηρ και την Ιφιγένεια του Γκαίτε ενώ ο Beuys κινούνταν στη σκηνή κάνοντας στυλιζαρισμένες κινήσεις με τα χέρια του, βγάζοντας άναρθρες κραυγές, εντερικούς ήχους, αλλά και κραυγές ζώων.¹¹²

Ανά τακτά χρονικά διαστήματα Beuys πήγαινε στο μικρόφωνο και απήγγειλε και αυτός στίχους μετά έφευγε πάλι, έκανε πτητικές κινήσεις με τα χέρια του, έκανε κύκλους γύρω από τη σκηνή, έδινε στο άλογο ζάχαρη, το χάιδευε, καθόταν οκλαδόν μετρούσε το κεφάλι του με τα δύο του χέρια, παρήγαγε λαρυγγισμούς μασούσε και έφτυνε μαργαρίνη. Ο Beuys σε μια τελετουργική παράσταση επαναλάμβανε τις ίδιες κινήσεις ανά τακτά χρονικά διαστήματα. Το άλογο στο πίσω μέρος της σκηνής πατούσε πάνω σε μια μεταλλική κατασκευή και έτρωγε σανό. Χάρη στην παρουσία των μικροφώνων, οι ήχοι που έκανε το άλογο και οι περιοδικοί χτύποι των ποδιών του επάνω στη μεταλλική κατασκευή μεταδίδονταν στο κοινό μέσω μεγαφώνου.

Το άλογο στην τέχνη είναι φορέας πολλαπλών συναισθηματικών μηνυμάτων και έχει σχέση αλληλεξάρτησης με τον άνθρωπο. Είναι από τους πρώτους συντρόφους και συνοδοιπόρους του ανθρώπου στη γη σε μια στενή ζωής, αυτή η σχέση τους συνδέει στο καλό και το κακό, στον πόλεμο και την ειρήνη και ταυτόχρονα έχουν μια ψυχική σχέση, που δένει τον άνθρωπο με το πρωτόλειο ανυπόταχτο μεγαλειώδες αναλλοίωτο αίσθημα ελευθερίας που αντιπροσωπεύει το άλογο από συλλογικό ασυνείδητο. Όταν το κοινό γινόταν ανήσυχο, ο Beuys χτυπούσε δυο μεγάλα πιατίνια/κύμβαλα που είχε επί σκηνής, δημιουργώντας δραματικές στιγμές στην παράσταση που έρχονταν σε έντονη αντίθεση με τους λαρυγγισμούς και τις κραυγές του.¹¹³

Στη δράση αυτή ο Beuys καταπιάστηκε με τον μύθο και το δράμα της Ιφιγένειας για να επιστήσει την προσοχή στην ελευθερία και τη δημιουργικότητα του ατόμου. Η τραγωδία του William Shakespeare, «Τίτος Ανδρόνικος» (1589-92), με την υπερβολική βία και τη σκληρότητά του έργου, να θυμίζει (στο πλαίσιο αυτής της παράστασης) εγκλήματα των Ναζί και συνδέεται με το “Iphigenie auf Tauris” (1779) του Johann Wolfgang von Goethe, στο οποίο η Ιφιγένεια – η προσωποποίηση της ανθρωπότητας – λυτρώνει τον αδερφό της Ορέστη με την αγάπη και τη συγχώρεση της. Το λευκό άλογο επιβεβαιώνει τη σημασία του σαμανισμού στον πυρήνα της παράστασης. Ο Titus Andronicus/Iphigenie του Beuys είναι αναμφισβήτητα ένα από τα πιο εμβληματικά έργα της πρόσφατης ιστορίας της τέχνης, που δημιουργήθηκε σε

¹¹² Uwe M. Schneede, Joseph Beuys: *Die Aktionen* (Gerd Hatje, Ostfildern-Ruit, 1994), 240–242 και Caroline Tisdall, Joseph Beuys (Λονδίνο: Εκδόσεις Thames & Hudson, 1979), 182.

¹¹³ Rolf-Gunter Dienst, *Interview, Noch Kunst. Neuestes aus deutschen Ateliers* (Düsseldorf: Εκδόσεις Droste Verlag, 1970), 44.

μια εποχή που το είδος της performance art μόλις άρχιζε να απελευθερώνεται από το κλασικό θέατρο.

Coyote I like America and America likes me

Τον Μάιο του 1974 στην γκαλερί René Block στη Νέα Υόρκη, ο Beuys στην πρώτη του performance σε αμερικάνικο έδαφος, παρουσίασε μία δράση με κεντρικό ήρωα ένα ζωντανό άγριο ζώο, το κογιότ.

Το κογιότ στην προ κολομβιανή εποχή της Αμερικής λατρευόταν ως Θεός ήταν ένα ιερό ζώο. Η Αμερική ήταν μία χώρα στην οποία ο Beuys κατά την πρώτη του επίσκεψη είχε εισπράξει μεγάλη αποδοχή και αναγνώριση. Παρ' όλα αυτά είχε πάρα πολλές επιφυλάξεις στο να την επισκεφτεί ξανά και αυτό οφείλονταν εν μέρει στον πόλεμο του Βιετνάμ αλλά κατά κύριο λόγο στην επεκτατική πολιτική κυριαρχίας των Αμερικανών με την οποία ως πολιτικό ον ήταν φύση και θέσει αντίθετος. Παρόλα αυτά, και παρότι στην αρχή είχε κάποιες αντιστάσεις, ενέδωσε, και τελικά όχι μόνο πήγε στην Αμερική αλλά με τη δράση που παρουσίασε επέδρασε καταλυτικά στην αλλαγή τοπίου της σύγχρονης ιστορίας της τέχνης, ανοίγοντας τον δρόμο για την άνθιση των performance και τη μετατόπιση του κέντρου πολιτισμού προς την αμερικανική ήπειρο.



Joseph Beuys, I Like America and America Likes Me, 1974.

Το Κογιότ

Το κογιότ είναι ενδημικό ζώο της Αμερικής, ζώο τοτεμικό, ιερό για τους ιθαγενείς Αμερικανούς. Από τις αρχές του 19ου αιώνα διώχτηκε άγρια σε έναν ανελέητο πόλεμο εξόντωσης από την κυρίαρχη κουλτούρα σε έναν αντίστοιχο διωγμό με αυτόν που είχαν υποστεί οι γηγενείς Αμερικανοί από τους λευκούς κατακτητές. Ακόμη και σήμερα, περίπου 500.000 κογιότ σκοτώνονται κάθε χρόνο, πολλά από τα οποία

πυροβολούνται μέχρι θανάτου από μικρά αεροπλάνα και ελικόπτερα. Μέχρι τη δεκαετία του 1920, ακόμη και το *Scientific American* αποκαλούσε το κογιότ ως αυθεντικό μπόλσεβίκο. Μεταξύ 1947 και 1956, περίπου 6,5 εκατομμύρια κογιότ εξοντώθηκαν στην Αμερικανική Δύση. Ωστόσο, το κογιότ παρότι κινδύνευσε με αφανισμό κατάφερε να επιβιώσει.¹¹⁴

Στη μυθολογία και τη λαογραφία των ιθαγενών το κογιότ θεωρείται ζώο συνδεδεμένο άμεσα με τη φωτιά αλλά και εξουσιαστής υπερφυσικών δυνάμεων που βοήθησαν στη δημιουργία του ανθρώπινου γένους. Είναι η θεότητα, που καθοδηγεί τους ανθρώπους. Είναι το κυρίαρχο ζώο της εποχής πριν από τους ανθρώπους και ζώο διάμεσο ανάμεσα στις θεϊκές και γήινες υπάρξεις. Τα κατορθώματα του κογιότ μνημονεύονται σε έναν τεράστιο αριθμό λαϊκών παραμυθιών και μύθων των γηγενών Αμερικανών στα οποία του αποδίδονται διάφορα χαρακτηριστικά όπως αυτό του δημιουργού, του εραστή, του μάγου, του λαίμαργου, του απατεώνα, κ.ά.

Το κογιότ εκλαμβάνονταν ως ανεξάρτητη δημιουργική δύναμη, ως λήπτης μοιραίων αποφάσεων, ως το ον που εξασφάλιζε για τους ανθρώπους τις θεμελιώδεις ανάγκες του, όπως η φωτιά η και το φως της ημέρας και ως ο εμπνευστής των ανθρώπινων τεχνών. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Dan Flores, στο βιβλίο του *Coyote America: "A Natural and Supernatural History"*, το ουρλιαχτό του κογιότ είναι ο πρώτος εθνικός ύμνος της Αμερικής.¹¹⁵ Για τους Ινδιάνους της βορειοδυτικής ακτής, ανάλογο του κογιότ ήταν το κοράκι, ενώ οι Ινδιάνοι των βορειοανατολικών και νοτιοανατολικών περιοχών, παραλλήλιζαν το κογιότ με τον Master Rabbit (Μεγάλο Λαγός).¹¹⁶

Η δράση "I like America and America likes me", ξεκίνησε πολύ πριν ο Beuys φτάσει στην γκαλερί, για την ακρίβεια με την άφιξη του στο αεροδρόμιο της Νέας Υόρκης. Θέλοντας να προσεγγίσει το άσπιλο αυθεντικό και άγριο κομμάτι της αμερικανικής ηπείρου, μένοντας ανεπηρέαστος από τον νέο αμερικανικό πολιτισμό, ο Beuys αποφάσισε να μην έρθει σε επαφή με τίποτα και με κανέναν, μέχρι τη συνάντησή του με το κογιότ μέχρι και τη συνάντησή του με το κογιότ.

Έτσι όταν έφτασε στο αεροδρόμιο της Νέας Υόρκης σφράγισε τα μάτια του, ξάπλωσε σε ένα φορείο και μεταφέρθηκε με ασθενοφόρο στην γκαλερί τυλιγμένος ολόκληρος με ένα τσόχινο κάλυμμα, που το έβγαλε μόνο την ώρα που συναντήθηκε με το κογιότ. Το ασθενοφόρο ήταν ένα καθ' όλα λειτουργικό ασθενοφόρο των επειγόντων περιστατικών με γραμμένο το "Emergency" στο μπροστινό του μέρος και αποτυπωμένους περιμετρικά τους χαρακτηριστικούς κόκκινους σταυρούς που συναντάμε και σε πολλά προγενέστερα έργα του Beuys. Καθ' όλη τη διαδρομή προς την γκαλερί, το ασθενοφόρο διέσχισε τους δρόμους της Νέας Υόρκης με μεγάλη ταχύτητα έχοντας τη σειρήνα και τα φώτα του αναμμένα σαν να μετέφερε κάποιον ασθενή – έναν πολιτισμικό ασθενή, για την ακρίβεια. Με την πράξη αυτή ο

¹¹⁴Simon Worrall, *How the Most Hated Animal in America Outwitted Us All Coyotes, the victims of attempted extermination, have found a way to thrive.*

<https://www.nationalgeographic.com/animals/article/coyote-america-dan-flores-history-science> (Ανακτήση, 24/7/2022).

¹¹⁵ Dan Flores, *Coyote America: A Natural and Supernatural History* (New York, Basic Books 2017).

¹¹⁶ American Indian people, <https://www.britannica.com/topic/American-Indian>. (Ανάκτηση 17/7/2022).

καλλιτέχνης ταξίδεψε επειγόντως σε έναν άλλο κόσμο (τον Νέο Κόσμο) και απομόνωσε τον εαυτό του, όχι μόνο από τη Νέα Υόρκη και τον αμερικανικό πολιτισμό, αλλά και από όλον τον κατασκευασμένο ανθρώπινο πολιτισμό έτσι ώστε να είναι απερίσπαστος όταν βρεθεί στο συμβολικό κατώφλι της γκαλερί, στο κατώφλι της διάβασης, όπου θα συναντηθεί με έναν άλλο κόσμο, αυτόν τον κόσμο που απώλεσε ως άνθρωπος με την ανάπτυξη του πολιτισμού και που εκπροσωπείται αμόλυντος και ανεπηρέαστος στο κογιότ.

Είναι μια συμβολική χωροχρονική μεταφορά, μια μετάβαση, μια συνθήκη του «μέσα με το έξω», του «άγριου με το πολιτισμένο», του «εγώ και του άλλου». Ο ανθρωπολόγος Van Gennep χαρακτήρισε τις μεταβάσεις αυτές ως «διαβατήριες τελετές», ως «τελετές που συνοδεύουν οποιαδήποτε αλλαγή θέασης, κατάστασης, κοινωνικής θέσης και ηλικίας».¹¹⁷

Επισήμανε δε, τρεις φάσεις από τις οποίες διέρχεται το άτομο κατά τη διάρκεια των μεταβάσεων : Στην πρώτη φάση αποκόπτεται από την κοινότητα παραιτείται από τα πολιτιστικά του προνόμια, υποχρεώσεις και όλα ορίζουν την κοινωνική του ταυτότητα. Στη δεύτερη φάση που την ονόμασε από τη λατινική λέξη *limen* – κατώφλι, ως *liminality* (μεταβατική ή «ενδιάμεση»), περνάει στο μεταβατικό στάδιο όπου το άτομο οδεύει προς τη νέα ταυτότητα, αυτήν που ακόμα δεν έχει. Και η τρίτη φάση είναι η επανένταξη, η επανενσωμάτωση του ατόμου στην κοινωνία, με τα νέα του χαρακτηριστικά, τις νέες του δυνάμεις, με τη νέα του ταυτότητα.¹¹⁸

Η διαδικασία αυτή προϋποθέτει την απογύμνωση από όλα τα επίκτητα πολιτισμικά χαρακτηριστικά που προσδιορίζουν την υιοθετημένη ταυτότητα του ατόμου και πάνω από όλα προϋποθέτει τη δύναμη να φτάσει κανείς στο έσχατο, στο σημείο της μη ταυτότητας που σηματοδοτεί την επιστροφή στα στοιχειώδη της ανθρώπινης φύσης, που είναι κοινό για όλους, ανθρώπους και άλλα ζώα.

Ο Beuys κατά τη διάρκεια της εβδομαδιαίας διαμονής του με το κογιότ διαχωρίστηκε για άλλη μια φορά με το κοινό του στήνοντας ένα μεταλλικό κλουβί με μια πύλη ανάμεσα στον ίδιο και τους θεατές. Έθεσε τον εαυτό του σε θέση πειραματισμού, σε μια μεταμορφωτική διαδικασία, καθώς αυτός και το κογιότ ήταν οι μόνοι αληθινοί συμμετέχοντες στις πράξεις της δράσης και οι μόνοι στους οποίους επέδρασε ουσιαστικά αυτή η μεταμορφωτική εμπειρία.

Μόλις έφτασε στο δωμάτιο με το κογιότ, ο Beuys ξεκίνησε μια ακολουθία από τυποποιημένες ενέργειες που επαναλάμβανε ξανά και ξανά καθ' όλη τη διάρκεια της δράσης. Άρχιζε χτυπώντας τρεις φορές, τις τρεις πλευρές ενός μεταλλικού τριγώνου που φορούσε στον λαιμό του ως μενταγιόν. Μετά το χτύπημα του τριγώνου, φορούσε γάντια και τυλίγονταν ολόκληρος με τσόχα δημιουργώντας ένα προστατευτικό κουκούλι. Το κωνικό σχήμα της τσόχας θύμιζε τα ινδιάνικα *típi*, τις νομαδικές κατοικίες των ινδιάνων της Βόρειας Αμερικής που η ζωή τους ήταν άμεσα συνδεδεμένη με το κογιότ. Τυλιγμένος στην τσόχα ο Beuys κρατούσε αναμμένο έναν φακό η δέσμη του οποίου φώτιζε κάτω από την τσόχα, σαν το φανάρι του Διογένη

¹¹⁷ Arnold Van Gennep, *The Rites of Passage*, (London, Εκδόσεις Routledge, 1909), και στο Victor Turner, *The Ritual Process, Symbol, myth, and ritual series*, (New York, Εκδόσεις Cornell University Press, 1989), 94-95.

¹¹⁸ Turner, 95.

του Κυνικού¹¹⁹ αλλά και ένα μεταλλικό ραβδί το οποίο περίσσευε από το άνοιγμα στην κορυφή της τσόχας ως κεραία, αγωγός ενέργειας ή και ραβδί βοσκού.

Το κογιότ πλησίαζε προς το κουκούλι του Beuys στην αρχή διστακτικά και άλλες φορές με περισσότερο θάρρος. Στην συνέχεια της δράσης, ο Beuys πετάγονταν έξω από το κουκούλι του και άρχιζε να περπατά ακολουθώντας τις κινήσεις του κογιότ. Στο δωμάτιο υπήρχε σε μια πλευρά ένας σωρός άχυρα, ένα ακόμα κομμάτι τσόχα και στοίβες από την εφημερίδα Wall Street Journal που κατέφθαναν καθημερινά φέρνοντας στη σκηνή τον θόρυβο του υλιστικού έξω κόσμου. Το κογιότ ουρούσε στην Wall Street Journal, ενώ πολλές φορές όταν ο Beuys ξάπλωνε στα άχυρα το κογιότ ξεκουραζόταν πάνω στην τσόχα του. Η δράση τελείωσε την τρίτη ημέρα όταν ο δακρυσμένος Beuys αποχαιρέτησε το κογιότ και την Αμερική, με τον ίδιο τρόπο με τον οποίο είχε φτάσει, τυλιγμένος με τσόχα με το ασθενοφόρο να τον συνοδεύει μέχρι το αεροδρόμιο.

Οι προθέσεις του Beuys στη δράση του Coyote ήταν κυρίως θεραπευτικές. Χρησιμοποιώντας σαμανικές τεχνικές αλλά και τυποποιημένες κινήσεις και με μια συμβολική γλώσσα, άνοιξε με το κογιότ και κατ' επέκταση με το πνεύμα της αληθινής Αμερικής, έναν αυθεντικό διάλογο. Ο διάλογος ήταν βασισμένος στην προγονική γλώσσα και εμπειρείχε κραυγές και κινήσεις. Ήταν μια συνομιλία με το αρχέγονο πνεύμα, μια δράση απολογισμού και εξομολόγησης του ανθρώπου απέναντι στο διωκόμενο ανυπόταχτο άλλο, μια δράση όπου ως αποκορύφωμα είχε την συμβολική κίνηση του κογιότ που ούρησε αφήνοντας το σημάδι του σε αυτό που συμβολίζει το νέο που έχει καταπατήσει την επικράτειά του, στην Wall Street Journal.

Ο Beuys ήθελε να αποδείξει ότι η Αμερικανική και κατ' επέκταση η ανθρώπινη καπιταλιστική κοινωνία, μπορεί να αρχίσει να θεραπεύει τις κοινωνικές της πληγές, όταν αρχίσει να ακούει, να κατανοεί και να επικοινωνεί με τον «άγριο άλλο». Όταν θα αποκοθήσει ξανά δεσμούς και αμοιβαία κατανόηση με το διαφορετικό που ακόμα διώκει.

Επίλογος

Η σχέση του ανθρώπου με τα άλλα ζώα έχει διαρραγεί. Οι σύγχρονες κοινωνίες αναπαράγουν και υποστηρίζουν την ιδέα, ότι ο άνθρωπος ζει μόνο για τα συμφέροντά του. Το συλλογικό φαντασιακό, εκλαμβάνει την ανθρώπινη ζωή ως τη μόνη που έχει αξία. Η ανθρωπότητα όμως δεν είναι τίποτε άλλο παρά ένα ζωικό σύνολο, που έχει αναπτύξει εκλεπτυσμένους τρόπους για να υποκρύπτει την ουσία του γίνεσθαι. Τα ζώα είναι το άλλο κομμάτι της χαμένης προσωπικότητας του ατόμου, είναι φορείς και κοινωνοί της προπατορικής αλήθειας, οι πρώτοι σύντροφοι και συνοδοιπόροι, αυτοί που αποτέλεσαν τα θύματα της ανθρώπινης υπεροψίας και του ανθρώπινου εγωισμού.

Η πραγματικότητα είναι ότι ο άνθρωπος είναι ένα εγωιστικό, κατακτητικό, κυρίαρχο ζώο που πιστεύει ότι έχει δικαίωμα στα πάντα. Η αληθινή ζωή όμως δεν είναι αυτή,

¹¹⁹ Διογένης Λαέρτιος, Φιλοσόφων Βίων Και Δογμάτων Συναγωγή (Θεσσαλονίκη: Ζήτρος, δευτερος τόμος, 2012) ‘‘λύχρον μεθ' ἡμέραν ἄψας'', ‘‘ἄνθρωπον,’’ φησί, ‘‘ζητῶ.’’, Στ:41.

η ουσία της αληθινής ζωής είναι απύσχα και βρίσκεται σε αυτά που οι ανθρώπινες κοινωνίες απώλεσαν. Αυτή την απουσία ήθελε να παρουσιάσει ο Beuys στο κοινό του. Έτσι μέσα από την ενδοσκόπηση και τον προσωπικό του αγώνα κατήργησε την κοινή αντίληψη του ρόλου του καλλιτέχνη και έδειξε ότι ένας καλλιτέχνης θα μπορούσε να είναι όχι μόνο γλύπτης ή ζωγράφος, αλλά και ερμηνευτής, πολιτικός, φιλόσοφος, ιστορικός, δάσκαλος, κ.ά. Καθώς ο ορθολογισμός του δυτικού πολιτισμού είχε ως σκοπό την απομάκρυνση του ατόμου από τον βαθύτερο συναισθηματικό του κόσμο. Ο Beuys κινήθηκε εκ διαμέτρου αντίθετα θέλοντας να συνδέσει το άυλο με το πραγματικό, να ενισχύσει την πνευματικότητα με το μεταφυσικό στοιχείο, και όλα αυτά που είχε απολέσει «ο πολιτισμός».

Ο άνθρωπος στην προσπάθειά του να επιβληθεί και να επικρατήσει έπαψε να αφουγκράζεται τον εαυτό του, αποκόπηκε τελειώς από το φυσικό περιβάλλον και τα άλλα ζώα και αυτό είχε ως αποτέλεσμα την ουσιαστική αλλοτρίωση και την ψυχική του ισοπέδωση. Ο μυστικιστικός χαρακτήρας της τέχνης του Beuys, τόνιζε την απομάκρυνση του ανθρώπου από τη φύση.

Στην εξέλιξη της τέχνης του Joseph Beuys, η φύση και τα ζώα κυριάρχησαν και κατέλαβαν πρωταγωνιστικό ρόλο. Μέσα από την προσωπική του αναζήτηση και με οδηγό τα δικά του βιώματα, θέλησε να επηρεάσει το συλλογικό ασυνείδητο της αναδυόμενης κοινωνίας του αύριο. Έτσι χρησιμοποιώντας σαμανιστικές τελετές απόλυτα συνυφασμένες με τις μυστικιστικές ιδιότητες της φύσης οδηγούσε το κοινό του και κατ' επέκταση την ανθρωπότητα σε ένα δρόμο αναζήτησης της συνείδησης, της γνώσης και της ψυχικής ανωτερότητας. Οι αρχέγονες, κοσμολογικές και ανιμιστικές πρακτικές των έργων του εμπεριείχαν τον κόσμο των ζώων και χαρακτηρίζονταν από μια θρησκευτικότητα και μια πνευματική ιερότητα. Οι δυνάμεις της φύσης και των ζώων αποτέλεσαν τον πυρήνα της δικής του κοσμοθεωρίας, και το πάντα επίκαιρο όραμα του για ένα διαφορετικό αύριο, εναρμονισμένο με τα στοιχειώδη της ύπαρξης και της φύσης, είναι πάντα επίκαιρο και παρόν .

Άλλωστε, όπως έλεγε και ο Μπρέχτ, η τέχνη έτσι κι αλλιώς αποφασίζει, να μεγαλώνει την αμάθεια ή την γνώση, να παραδίδει τον άνθρωπο στις συγχύσεις, στις αυταπάτες ή στα θαύματα ή να παραδίδει τον κόσμο στον άνθρωπο.

Παράρτημα

Χρονολόγιο

- 1921: Ο Joseph Beuys γεννιέται στο Krefeld, της Γερμανίας από τον Joseph Jacobs και τη Johanna Beuys, που ζουν στο Kleve της Γερμανίας.
- 1940: Τελειώνει τις σπουδές στο γυμνάσιο Hindenburg στο Kleve και αποφασίζει να σπουδάσει ιατρική για να γίνει παιδίατρος. Επιστρατεύεται στη Luftwaffe.
- 1943: Το αεροπλάνο του καταρρίπτετε από ρωσικά πυρά.

- 1945: Φυλακίζεται σε βρετανικό στρατόπεδο αιχμαλώτων πολέμου στο Cuxhaven της Γερμανίας.
- 1946: Επιστρέφει στο σπίτι των γονιών του στο Kleve. Γνωρίζει τους αδερφούς Van der Grinten.
- 1947-51: Σπουδάζει στην Κρατική Ακαδημία Τέχνης του Düsseldorf με τους γλύπτες Joseph Enseling και Ewald Mame.
- 1950: Διαβάζει αποσπάσματα από το Finnegan Wake του James Joyce στο Haus Wylerberg, στο Kranenburg, Γερμανία.
- 1951: Αρχίζει να δημιουργεί και να πουλά έργα σε ιδιώτες. Η πρώτη του παραγγελία είναι ένα μνημείο για τον Δρ Fritz Niehaus στο νεκροταφείο στο Buderich της Γερμανίας. Οι αδερφοί Van der Grinten ξεκινούν την εκτενή συλλογή τους με έργα του Beuys, αγοράζοντας ένα σχέδιο και μια ξυλογραφία για πέντε δολάρια το ένα.
- 1953: Πραγματοποιείται η πρώτη ατομική του έκθεση στην αγροικία Van der Grintens, στο Kranenburg.
- 1954: Ενοικιάζει στούντιο στην περιοχή Heerdt του Düsseldorf (έως το 1957). Χωρίζει οριστικά με την έως τότε αρραβωνιαστικιά του. Πέφτει σε σοβαρή κατάθλιψη που διαρκεί δύο χρόνια.
- 1957: Εργάζεται στο αγρόκτημα των Van der Grinten στο Kranenburg.
- 1958: Μετακομίζει σε στούντιο στο Kleve (παραμένει μέχρι το 1961). Γνωρίζει την Eva Wurmbach.
- 1958-61: Προσθέτει δύο κεφάλαια στον Οδυσσέα του Τζόις
- 1959: Στο Kleve φτιάχνει έναν σταυρό για το «Büderich Monument». Παντρεύεται την Eva Wurmbach.
- 1961: Γίνεται καθηγητής Μνημειακής Γλυπτικής στην Ακαδημία του Ντίσελντορφ. Μετακομίζει στην περιοχή Oberkassel του Düsseldorf. Εκθέτει σχέδια, υδατογραφίες, ελαιογραφίες και γλυπτά από τη συλλογή Van der Grinten, στο Μουσείο Stadtisches, Haus Koekkoek, Kleve. Ο κατάλογος περιλαμβάνει και ένα κείμενο του Beuys.
- 1962-64: Συμμετείχε στο κίνημα Fluxus.
- 1963: Παρουσιάζει την πρώτη του μεγάλη δράση, τη Σιβηρική Συμφωνία. Συμμετέχει στο Festum Fluxorum Fluxus. Εκθέτει το Fat Chest, το πρώτο του έργο που χρησιμοποιεί το λίπος, σε συνδυασμό με μια διάλεξη του Allan Kaprow στην Galerie Zwimer της Κολωνίας.
- 1964: Συμμετέχει στην Documenta 3 στο Kassel. Συμμετέχει με μια δράση στο Φεστιβάλ Νέας Τέχνης στο Ινστιτούτο Τεχνολογίας, Aachen. Ξεσπών ταραχές με φοιτητές η παράσταση διακόπτεται, ένας μαθητής εισβάλλει στη σκηνή και χτυπάει τον Beuys στη μύτη. Εκθέτει τη δράση του Η σιωπή του Marcel Duchamp μαζί με τους Bazon Broch, Tomas Schmit και Wolf Vostell. Ερμηνεύει το The Chief, Fluxus Song στην Galerie Rene Block. Παρουσιάζει το 24ωρο Happening στην Galerie Parnas, στο Wuppertal. Παρουσιάζει τη δράση How to Explain Pictures to a Dead Hare στη Galerie Alfred Schmela στο Düsseldorf.
- 1966: Ο Beuys και η σύζυγός του επισκέπτονται τη Manresa, Ισπανία, με τον Δανό καλλιτέχνη και επιστήμονα Per Kirkeby και τη σύζυγό του. Εκτελεί τη δράση Eurasia και το 34ο Κίνημα της Συμφωνικής της Σιβηρίας στην Galerie 101 στην Κοπεγχάγη.
- 1967: Ιδρύει το Γερμανικό Φοιτητικό Κόμμα (DSP) στο Düsseldorf. Καλεί τους φοιτητές σε μια ριζοσπαστική παιδαγωγική επανάσταση, δηλώνοντας πως: *Κάθε άνθρωπος είναι μαθητής*. Εγκαθιστά το Parallel Process 1 στο Μουσείο Stadtisches, Monchengladbach. Δηλώνει ότι η τέχνη είναι ζωή. Συμμετέχει στην Documenta 4,

Kassel. Δέκα συνάδελφοι του καθηγητές προβαίνουν σε δημόσια παράσταση διαμαρτυρίας για τις δραστηριότητες του Beuys.

- 1969: Αναλαμβάνει την ευθύνη για τη χιονόπτωση της 15ης-20ης Φεβρουαρίου. Το Υπουργείο Επιστημών και Έρευνας της Βόρειας Ρηνανίας-Βεστφαλίας, απαντώντας στη διαδήλωση στην Ακαδημία του Ντίσελντορφ, διατάζει την αστυνομία να την κλείσει. Ανοίγει ξανά το 1970. Ιδρύει την Οργάνωση Μη ψηφοφόρων, Free Referendum Information Point, στο Ντίσελντορφ. Σε εγκαίνια έκθεσης στο Ντόρτμουντ της Γερμανίας, συναντά τον Willi Brandt και εξηγεί μερικές από τις πολιτικές του ιδέες στον καγκελάριο.

- 1970: Ιδρύει την Οργάνωση για Άμεση Δημοκρατία μέσω Δημοψηφίσματος (People's Free Initiative), στο Ντίσελντορφ. Ο Beuys και οι υποστηρικτές του καταλαμβάνουν τα γραφεία διοίκησης στην Ακαδημία για να διαμαρτυρηθούν για την άρνηση εισαγωγής σε δεκαεπτά φοιτητές. τρεις μέρες αργότερα το Υπουργείο Επιστημών και Έρευνας αποφασίζει να κάνει δεκτούς τους φοιτητές. Ιδρύει την Επιτροπή για ένα Ελεύθερο Κολλέγιο. Overcome Party Dictatorship Now, Grafenberger Wald.

- 1971: Οι Beuys, Erwin Heerich και Klaus Staeck εκδίδουν διακήρυξη κατά της αποκλειστικότητας της Έκθεσης Τέχνης της Κολωνίας .

- 1972: Με πενήντα μαθητές, καταλαμβάνουν το Grafenberger Wald, μια δασώδη περιοχή κοντά στο Ντίσελντορφ, στο Action Overcome Party Dictatorship Now. Στην Documenta 5, Κάσελ, συζητά με το κοινό επί εκατό μέρες συνεχόμενα για τη δημοκρατία, την τέχνη και σχετικά θέματα. Ο Beuys και οι οπαδοί του καταλαμβάνουν τα διοικητικά γραφεία για δεύτερη φορά, ο υπουργός Johannes Rau απολύει αμέσως τον Beuys από την Ακαδημία.

- 1973: Γίνεται μέλος της Ανθρωποσοφικής Εταιρείας. Ιδρύει ένα Δωρεάν Διεθνές Κολλέγιο για τη Δημιουργικότητα και τη Διεπιστημονική Έρευνα.

- 1974: Φεβρουάριος ιδρύει, με τον Heinrich Boll, το Ελεύθερο Διεθνές Πανεπιστήμιο για τη Δημιουργικότητα και τη Διεπιστημονική Έρευνα (FIU) Παρουσιάζει τη δράση I Like America και το America Likes Me στη Γκαλερί Rene Block της Νέας Υόρκης.

- 1976: Εγκαθιστά τη στάση του τραμ στη Μπιενάλε της Βενετίας.

- 1977: Εγκαθιστά την αντλία μελιού στο χώρο εργασίας στη Documenta 6, Κάσελ.

- 1978: Παραλαμβάνει το Μετάλλιο Τιμής Thorn-Prikker στο Krefeld.

- 1979: Θέτει υποψηφιότητα για εκλογή στο Ευρωπαϊκό Κοινοβούλιο ως υποψήφιος του κόμματος των Πρασίνων. Εκπροσωπεί τη Δυτική Γερμανία στην Μπιενάλ του Σάο Πάολο. Το Μουσείο Solomon R. Guggenheim, Νέα Υόρκη, παρουσιάζει μια σημαντική αναδρομή του έργου του .

- 1981: Μεγάλη έκθεση έργων από ιδιωτικές συλλογές του Μονάχου στη Stadtische Galerie im Lenbachhaus, Μόναχο.

- 1982: Ξεκινά η δράση 7.000 Oaks στην Documenta 7, Κάσελ. Φυτεύει μια βελανιδιά στο Μπολόνιανο της Ιταλίας.

- 1984: Εγκαθιστά το Pain Room στην Galerie Konrad Fischer, Ντίσελντορφ. Έκθεση έργων στο Μουσείο Τέχνης Seibu, Τόκιο.

- 1985: Αναρρώνοντας από μια πνευμονική πάθηση, δημιουργεί το Carpi Battery, το τελευταίο του πολλαπλάσιο. Το Palazzo Regale, η τελευταία εγκατάσταση του Beuys, ανοίγει στο Museo di Capodimonte, στη Νάπολη.

- 1986: Λαμβάνει το Βραβείο Wilhelm Lehmbruck, Duisburg. Πεθαίνει από καρδιακή ανεπάρκεια.

- 1987: Στα εγκαίνια της Documenta 8, στο Kassel, ο γιος του Wenzel, φυτεύει την τελευταία βελανιδιά της δράσης 7.000 Oaks.

Παράρτημα εικόνων

1. Kunst = Kapital, Plakat.1979, Galerie Denise René/Hans Mayer, Düsseldorf (Hrsg.).
2. Andy Warhol, Joseph Beuys 1980-1983, Screenprint on Lenox Museum Board.
3. Der Unbesiegbare. Bei dieser Wahl: die Grünen,, Election Poster for the Green Party, Election Poster for the Green Party, 1979 – 1980
4. Save the woods 1972/ Überwindet endlich die Parteiendiktatur, Tate and National Galleries of Scotland.
5. Joseph Beuys on His Lecture “Jeder Mensch ein Künstler—Auf dem Weg zur Freiheitsgestalt des Sozialen Organismus” in Achberg. 1978.
6. Joseph Beuys. Diary of Seychelles. Difesa della Natura
7. J. Beuys. Difesa della Natura - Bolognano 1983
8. The Secret Block for a Secret Person in Ireland and The Ulysses Sketchbooks 1974
9. Joseph Beuys’s 1979 lithograph Doe/Tripod Eats Grass.
10. Stacked steles, Documenta VII, Kessel, 1982
11. Joseph Beuys, Stag, 1957
12. Lightning with Stag in its Glare 1958–85
13. Schwangere und Schwan 1959
14. Joseph Beuys: Πώς να εξηγήσεις εικόνες σε έναν νεκρό λαγό (Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt), Schelma Gallery, Dusseldorf, 26 November 1965
15. Joseph Beuys - 1964 The Chief- Fluxus Chant
16. Queen Bee (bronze sculpture), 1958
17. Albrecht Dürer - Hare, 1502
18. Joseph Beuys, I Like America and America Likes Me, 1974. © Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst Bonn, Germany. Courtesy of SFMoMA.

Βιβλιογραφία

1. Adorno Theodor W, Marcuse Herbert, Horkheimer Max, Lowenthal Leo, *Τέχνη και μαζική κουλτούρα*. Αθήνα: Εκδόσεις Ύψιλον, 1984.
2. Adorno W Theodor, Horkheimer Max, *Διαλεκτική του διαφωτισμού*. Αθήνα : Εκδόσεις Νήσος, 1996.
3. Antliff Alan, *Joseph Beuys*. London: Εκδόσεις Phaidon Focus, 2014.
4. Arentd Hannah, *The Human Condition*, Chicago: Εκδόσεις University of Chicago Press, 1998.
5. Baudrillard Jean, *Ομοιώματα και προσομοίωση*. Αθήνα :Πλέθρον 2019.
6. Berger John, *Γιατί να κοιτάμε τα ζώα;*. Αθήνα: Εκδόσεις Κυανανγή, 2019.
7. Bernhard Waldenfels , *Phenomenology of the Alien. Illinois*, Εκδόσεις Northwestern University Press 2011.
8. Beuys Joseph, *German Sculptor and Performance Artist. The Art Story*, [www.theartstory.org/ artist-Beuys-joseph](http://www.theartstory.org/artist-Beuys-joseph).

9. Beuys Joseph, *Gespräch mit Hagen Lieberknecht*, στο *Joseph Beuys. Zeichnungen 1947–1959 I*, Köln: Εκδόσεις Schirmer, 1972.
10. Beuys Joseph, Tisdall Caroline, Koeplin Dieter, *Beuys Joseph The secret block for a secret person in Ireland*. Oxford: Εκδόσεις Museum of Modern Art.
11. Blanchaert Katrien, Beuys Joseph, *Wirtschaftswerte . Kunst in Europa na '68 = Art in Europe after '68 Ghent / 21st June–31st August 1980*. Ghent: Εκδόσεις S.M.A.K 2014.
12. Bottomore Thomas Burton, *Η Σχολή της Φρανκφούρτης και οι κριτικοί της*. Λονδίνο: Εκδόσεις Routledge, 2002.
13. Bourriaud Nicolas, *Esthétique Relationnelle*. Dijon, Εκδόσεις Les Presses du Reel, 1998.
14. Casielles Laura, *Los Idiomas Comunes*, Madrid: Εκδόσεις Poecia Hiperión, 2010.
15. Cennini Cennino, *Το βιβλίο της τέχνης: ή πραγματεία περί της ζωγραφικής*. Αθήνα: Εκδόσεις Artigraf, 1991.
16. Clair Jean, *Σκέψεις για την κατάσταση των εικαστικών τεχνών. Κριτική της Μεταπολεμικότητας*, Αθήνα : Εκδόσεις Σμίλη, 1999.
17. Claire Bishop, *Installation art: A critical history*, New York, Εκδόσεις Routledge, 2005.
18. Dan Flores, *Coyote America: A Natural and Supernatural History*. New York, Εκδόσεις Basic Books 2017.
19. Derrida, Jacques, Roudinesco Elisabeth, *Violence Against Animals. For What Tomorrow(...): A Dialogue*, Stanford: Εκδόσεις Stanford UP, 2004.
20. Derrida, Jacques. *The Animal That Therefore I Am*. New York: Εκδόσεις Fordham University Press. 2008.
21. Dienst Rolf-Gunter, *Interview, Noch Kunst. Neuestes aus deutschen Ateliers*. Düsseldorf: Εκδόσεις; Droste Verlag, 1970.
22. Dominiczak H Marek, *A Controversial Academic and an Icon of Modern Art: Joseph Beuys, Clinical Chemistry*, Volume 62, Issue 3, 1 March 2016, Pages 542–543 DOI: 10.1373/clinchem.2015.252221.
23. Durini Lucrezia De Domizio, *Το τσόχινο καπέλο, Joseph Beuys Η αφήγηση μία ζωής*. Αθήνα: Εκδόσεις Εξάντας.
24. Freud Sigmund, *Το μέλλον μιας αυταπάτης*. Αθήνα: Εκδόσεις Ροές 2015.
25. Friedrich Nietzsche, *Ίδέ ο Άνθρωπος Πως κανείς γίνεται, εκείνο που είναι*. Αθήνα: Εκδόσεις Αθηνά, 2005.
26. Harvey David, *Spaces of Capital: Towards a Critical Geography*, London: Εκδόσεις Routledge, 2001.
27. Heiner Stachelhaus, *Joseph Beuys*. Abbeville. New York, 1991, [[Google Scholar](#)]
28. Ihab Hassan Habib, *From Postmodernism to Postmodernity: The Local/Global Context*. Doi: [10.1353/phl.2001.0011](#)
29. Ihab Hassan Habib, *The Critic as Innovator: The Tutzing Statement in X Frames*. DOI: 10.1007/978-3-476-99335-9_3.
30. Immanuel Kant, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*. Αθήνα: Εκδόσεις Ιδεόγραμμα, 2004.
31. Jameson Frederic, *Το μεταμοντέρνο ή η πολιτισμική λογική του ύστερου καπιταλισμού*, Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 1999.

32. Jameson Frederic, *Το μεταμοντέρνο ή η πολιτισμική λογική του ύστερου καπιταλισμού*. Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 1999.
33. Jayne Mark, *Cities and Consumption*, London: Εκδόσεις Routledge 2006.
34. Jean Baudrillard, *Simulacra Simulation*. Michigan: Εκδόσεις University of Michigan Press, 1985.
35. Joseph Beuys, *Honey Is Flowing in All Directions*. Heidelberg: Staeck, 1997.
36. Klein Naomi, *Το Δόγμα του Σοκ*, Αθήνα: Εκδόσεις Λιβάνη, 2010.
37. Lyotard Jean François, *Η Μεταμοντέρνα Κατάσταση*. Αθήνα: Εκδόσεις Γνώση, 1993.
38. Marx Karl, Engels Friedrich, *Οι ταξικοί αγώνες στην Γαλλία 1848-1850*. Αθήνα: Εκδόσεις Σύγχρονη Εποχή, 2012.
39. Meadows Donella, Meadows Dennis, Randers Jørgen, William Behrens, *The Limits to Growth*. London: Εκδόσεις Pan Books Ltd, 1974.
40. Mezirow Jack, *Η Μετασχηματίζουσα Μάθηση*. Αθήνα: Εκδόσεις Μεταίχμιο 2007.
41. Montagnino Fabio Maria, *Joseph Beuys' Rediscovery of Man–Nature Relationship: A Pioneering Experience of Open Social Innovation*, 2018, <https://doi.org/10.3390/joitmc4040050>.
42. Paul Klee, *Για τη μοντέρνα τέχνη*. Αθήνα: Εκδόσεις Κάλβος.
43. Roudolf Steiner, *Bees 8 lecturs in domain*. Barrington, 1998, [[Google Scholar](#)]
44. Saunier Guy, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια. Τα μοιρολόγια*. Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 1999.
45. Schneede M Uwe, Beuys Joseph: *Die Aktionen*. Ostfildern-Ruit: Εκδόσεις Gerd Hatje, 1994.
46. Serpell James, *Animal Assisted Interventions in historical Perspective*. Handbook on Animal-Assisted Ttherapy. San Diego, Academic Press 2006.
47. Siegfried Giedion *La naissance de l'Art*. Bruxelles: Εκδόσεις Connaissance Bruxelles 1964.
48. Singer Peter, *Η Απελευθέρωση των Ζώων*. Αθήνα: Εκδόσεις Αντιγόνη, 2010.
49. Sloterdijk Peter, *The Aesthetic. Imperative: Writings on Art*. Cambridge: Εκδόσεις Polity Press, 2017.
50. *Ströher Karl, Joseph Beuys, Werke aus der Sammlung*. Basel: Εκδόσεις Kunstmuseum 1969-1970.
51. Temkin Ann, *Thinking Is Form: The Drawings of Joseph Beuys*, New York: Εκδόσεις Thames & Hudson, 1993.
52. Thomas Konnertz, Thomas Karin, *Joseph Beuys. Life and Works*, New York: Εκδόσεις Barron's: 1979.
53. Tisdall Caroline, *Joseph Beuys im Gespräch mit Caroline Tisdall*, 1974. Tübingen: Kunsthalle Tübingen, 1988.
54. Tisdall Caroline, *Joseph Beuys*, Λονδίνο: Thames & Hudson, 1979.
55. Van Gennep Arnold, *The Rites of Passage*. London, Routledge, 1909.
56. Waldenfels Bernhard, *Ξενότητα, φιλοξενία και εχθρότητα*, Αθήνα: *Ένεκεν*, τευχος. 14, Οκτώβριος –Νοέμβριος- Δεκέμβριος 2009.

57. Wellmer Albrecht, Για τη διαλεκτική μοντερνισμού και μεταμοντερνισμού. Περιοδικό Λεβιάθαν τευχος:2, 1988.
<http://pandemos.panteion.gr/index.php?lang=el&op=record&pid=cid:29>.
58. Βιντιάδη Ελένη, Τα ζώα και εμείς. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαδόπουλος, 2020.
59. Διογένης Λαέρτιος, Φιλοσόφων Βίων Και Δογμάτων Συναγωγή. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Ζήτρος, 2012.
60. Καραγεωργάκης, Σταύρος. *Ζώα στα πλοκάμια της Ανθρώπινης Ηθικής*. Αθήνα: Εκδόσεις Ευτοπία, 2019.
61. Καστοριάδης Κορνήλιος, *Η αρχαία ελληνική δημοκρατία και η σημασία της για μας σήμερα*. Αθήνα: Εκδόσεις Ύψιλον, 1986.
62. Καστοριάδης Κορνήλιος, *Οι χώροι του ανθρώπου*. Αθήνα : Εκδόσεις Ύψιλον, 1995.
63. Καστοριάδης Κορνήλιος, *Η φαντασιακή θέσμιση της κοινωνίας*. Αθήνα: Εκδόσεις Κέδρος, 1981.
64. Καστοριάδης, Κορνήλιος, *Παράθυρο στο Χάος*, Αθήνα: Εκδόσεις Ύψιλον, 2008.
65. Καστοριάδης, Κορνήλιος. *Τέσσερις λέξεις για τον Κορνήλιο Καστοριάδη Είμαστε υπεύθυνοι για την Ιστορία μας*, Αθήνα: Εκδόσεις Γνώση, 2017.
66. Κίρκεγκωρ Σορέν, *Φόβος και Τρόμος*, Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 1980.
67. Κουντάκη Δήμητρα, *Ζώα και ηθική, Μία μη ανθρωποκεντρική προσέγγιση*. Αθήνα: Εκδόσεις Σμίλη, 2019.
68. Κώστας Παγωνίδης, *Η Καντιανή Θεώρηση*, Κρήτη, ΠΕΚ σημειώσεις μαθήματος, 2013.
69. Λάλλας Δημήτρης, *Εισαγωγή στην Κοινωνιολογία της Κατανάλωσης*. Σημειώσεις μαθήματος ΟΠΑ 2019-2020.
70. Μαρξ Κάρλ, *Οι ταξικοί αγώνες στην Γαλλία από το 1848 έως το 1850*. Αθήνα: Εκδόσεις Σύγχρονη Εποχή, 2012.
71. Μπάρτζου Στυλιανή, *Ο συμβολισμός των χρωμάτων στη βυζαντινή τέχνη*. Εισήγηση στο 5ο Συνέδριο ΙΑΚΕ, Πρακτικά Συνεδρίου, τόμος Β, Ηράκλειο 7-9 Απριλίου 2019.
72. Πρωτοπαπαδάκης Ευάγγελος, Peter Singer: *Μια ηλεκτρική καταγίδα εν εξελίξει, 25η Μαΐου 2015*.
http://www.philosophylab.philosophy.uoa.gr/fileadmin/philosophylab.ppp.uoa.gr/uploads/Proigoymenes_Diorganoseis/Eyaggelos_Protopapadakis_Peter_Singer_mia_ile_ktriki_kataigida_en_exelixe_i_1.pdf
73. Ρανσιέρ Ζακ, *Ο Χειραφετημένος θεατής*. Αθήνα: Εκδόσεις Εκκρεμες, 2015.
74. Στριγγάρη Thonges Ρεα, *Joseh Beuys Η επανάσταση είμαστε εμείς*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.
75. Turner Victor, *The Ritual Process, Symbol, myth, and ritual series*. New York Έκδόσεις Cornell University Press, 1989.
76. Φρόντ Σίγκμουντ, *Ο Πολιτισμός Πηγή Δυστυχίας*. Αθήνα: Εκδόσεις Επίκουρος, 1994.
77. Χιωτίνης Νικήτας, *Τέχνη- Αισθητική – Φιλοσοφία*, Αθήνα: Σημειώσεις μαθήματος ΕΚΠΑ, 2018.
78. Χρήστου, Χρήστος, *Εισαγωγή στην τέχνη: Ζωγραφική-Χαρακτική – Σχέδιο (3η έκδοση)*. Αθήνα: Εκδόσεις Σύλλογος προς διάδωσιν ωφελίμων βιβλίων, 2000.

Ιστοσελίδες

1. Badiou Alen, Τι σημαίνει να ζει κανείς; Συζήτηση που οργάνωσε το περιοδικό αληθεια. Συμμετείχαν επίσης Σάββας Μιχαήλ και ο Γιώργος Βέλτσος. (Ανάκτηση 1/8/2022).

<https://aletheiareview.wordpress.com/2012/03/29/%ce%b1%ce%bb%ce%b1%ce%af%ce%bd-%ce%bc%cf%80%ce%b1%ce%bd%cf%84%ce%b9%ce%bf%cf%8d-%cf%84%ce%b9-%cf%83%ce%b7%ce%bc%ce%b1%ce%af%ce%bd%ce%b5%ce%b9-%ce%bd%ce%b1-%ce%b6%ce%b5%ce%b9-%ce%ba%ce%b1%ce%bd-2/>

2. Lehmbruck Museum, *Lembruck – Beuys, Alles ist Skulptur*. Lehmbruck Museums Ausstellung 2021). (Ανάκτηση 3/5/2022)

<https://lehmbruckmuseum.de/ausstellungen/ausstellungen-aktuell/lehmbruck-Beuys-alles-ist-skulptur>.

3. Staatlichen Museen, Joseph Beuys. Lebenslauf = Werklauf, (Staatlichen Museen zu Berlin, 2006). <https://www.smb.museum/ausstellungen/detail/lebenslauf-werklauf/>. (Ανάκτηση 12/5/2022).

4. Villagers of Ioannina City, Dance of Night, Album: Age of Aquarius, (Ανάκτηση 3/8/2022). <https://www.youtube.com/watch?v=w7nFBED-dGU>.

5. Worrall Simon, *How the Most Hated Animal in America Outwitted Us All Coyotes, the victims of attempted extermination, have found a way to thrive*. (Ανάκτηση, 24/7/2022). <https://www.nationalgeographic.com/animals/article/coyote-america-dan-flores-history-science>

6. *Gesamtkunstwerk* , (Ανάκτηση 14/3/2022). https://www-theartstory-org.translate.google.com/define/gesamtkunstwerk/?x_tr_sl=en&x_tr_tl=el&x_tr_hl=en&x_tr_pto=op .

7. Κατά Ιωάννη Ευαγγέλιο 19,5-19,6. (Ανάκτηση 5/4/2022) <https://orthodoxfathers.com/John-19>.

8. Installation Art, (Ανάκτηση 18/4/2022). <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/i/installation-art>.

9. Δημόσιος διάλογος του Joseph Beuys, (Ανάκτηση 3/5/2022). <https://www.emst.gr/exhibitions/dimosios-dialogos-tou-joseph-beuys>

10. Σπίτι της Ευρωπαϊκής Ιστορίας, (Ανάκτηση 8/5/2022). <https://historia-europa.ep.eu/el/monimi-ekthesi/eyropi-pagkosmia-dynami>.

11. Εγκυκλοπαίδεια ολοκαυτώματος. Λήμμα: Καύση βιβλίων (Ανάκτηση 4/7/2022). <https://encyclopedia.ushmm.org/content/el/article/book-burning>.

12. Κοινωνιογλυπτική, (Ανάκτηση 4/7/2022). <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/s/social-sculpture>.

13. American Indian people , (Ανάκτηση 17/7/2022). <https://www.britannica.com/topic/American-Indian>.