

οκτώβριος 2007

07

# cogito



[ Φ Ι Λ Ο Σ Ο Φ Ι Α & ]  
[ Σ Υ Γ Χ Ρ Ο Ν Η Τ Ε Χ Ν Η ]

- ΑΘΕΪΣΜΟΣ: ΕΝ ΑΡΧΗ (ΚΑΙ ΕΝ ΤΕΛΕΙ) ΗΝ Ο ΛΟΓΟΣ
- DE COLORIBUS: ΠΟΡΦΥΡΕΗ ΙΡΙΣ
- MICHAEL FREDE, QUENTIN SKINNER, ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗΣ

ISSN 1790-1219



ΤΙΜΗ: €4,90

υπεύθυνη σύνταξης  
**ΒΑΣΩ ΚΙΝΤΗ**

συντακτική ομάδα  
**ΑΡΙΣ ΑΡΑΓΕΩΡΓΗΣ**  
**ΘΟΔΩΡΟΣ ΑΡΑΜΠΑΤΖΗΣ**  
**ΣΤΕΛΙΟΣ ΒΙΡΒΙΔΑΚΗΣ**  
**ΧΑΡΗΣ ΒΛΑΒΙΑΝΟΣ**  
**ΦΑΙΗ ΖΗΚΑ**  
**ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΙΕΡΟΔΙΑΚΟΝΟΥ**  
**ΗΛΙΑΣ ΜΑΡΚΟΛΕΦΑΣ**  
**ΚΩΣΤΑΣ ΠΑΓΩΝΔΙΩΤΗΣ**  
**ΕΛΕΝΗ ΦΙΛΙΠΠΑΚΗ**  
**ΣΤΑΘΗΣ ΨΥΛΛΟΣ**

τακτικοί συνεργάτες  
**ΑΛΒΕΡΤΟΣ ΑΡΟΥΧ**  
**ΜΕΛΕΝΙΑ ΑΡΟΥΧ**  
**ΕΛΛΗ ΒΙΝΤΙΑΔΗ**  
**ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΒΙΡΒΙΔΑΚΗ**  
**ΒΑΣΙΛΗΣ ΒΟΥΤΣΑΚΗΣ**  
**ΠΑΥΛΟΣ ΚΑΛΛΙΓΑΣ**  
**ΒΑΣΙΛΗΣ ΚΑΡΑΣΜΑΝΗΣ**  
**ΚΩΣΤΗΣ Μ. ΚΩΒΑΙΟΣ**  
**ΕΛΕΝΗ ΜΑΝΩΛΑΚΑΚΗ**  
**ΣΠΥΡΟΣ ΜΟΣΧΟΝΑΣ**  
**ΧΛΩΗ ΜΠΑΛΛΑ**  
**ΣΠΥΡΟΣ ΜΠΕΝΕΤΑΤΟΣ**  
**ΤΕΡΕΖΑ ΜΠΟΥΚΗ**  
**VINCENT MÜLLER**  
**ΦΙΛΗΜΩΝ ΠΑΙΟΝΙΔΗΣ**  
**ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ**  
**ΣΠΥΡΟΣ ΡΑΓΚΟΣ**  
**ΑΡΙΣΤΕΙΔΗΣ ΧΑΤΖΗΣ**

διαφημίσεις & marketing  
**ΣΩΤΗΡΗΣ ΦΑΣΟΥΛΑΣ**  
cogitoPR@pulsalabor.de

σχεδιασμός εξωφύλλου  
**ANNE NIEDERSTADT**

σχεδιασμός & σελιδοποίηση  
**ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΣΤΕΒΗΣ**

επιμέλεια σχεδιασμού  
**ΠΕΡΙΚΛΗΣ ΔΟΥΒΙΤΣΑΣ**

φιλολογική επιμέλεια  
**MARIA ΙΩΑΝΝΟΥ**

εκτύπωση & βιβλιοδεσία  
**ΦΩΤΟΛΙΟ & ΤΥΠΙΚΟΝ Α.Ε.**

ISSN: 1790-1219

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΝΕΦΕΛΗ  
ασκληπιού 4-8 • 106 80 αθήνα  
τηλ.: 210 3639962 • fax: 210 3623093  
www.npnet.gr

ΤΟ COGITO ΕΙΝΑΙ ΜΕΛΟΣ  
ΤΟΥ ΔΙΚΤΥΟΥ EUROZINE  
[www.eurozine.com](http://www.eurozine.com)  
**eurozine**

σ' αυτό το τεύχος συνεργάστηκαν:

**Αντίνοος:** φιλόσοφος

**Άρις Αραγεώργης:** διδάσκει φιλοσοφία στο ΕΜΠ

**Αλβέρτος Αρούχ:** διδάσκει οικονομικά στο Deree College

**Μελένια Αρούχ:** διδάκτωρ φιλοσοφίας, διδάσκει στο Deree College

**Έλλη Βιντιάδη:** διδάκτωρ φιλοσοφίας

**Κατερίνα Βιρβιδάκη:** φοιτήτρια Νομικής

**Στέλιος Βιρβιδάκης:** διδάσκει φιλοσοφία στο τμήμα ΜΙΘΕ του Πανεπιστημίου Αθηνών

**Χάρης Βλαβιανός:** ποιητής, εκδότης του περιοδικού *Ποίηση*

**Νικόλας Βρούσαλης:** υποψήφιος διδάκτωρ φιλοσοφίας στο Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης

**Νίκος Δασκαλοθανάσης:** διδάσκει ιστορία της μοντέρνας και σύγχρονης τέχνης στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών

**Μυρτώ Δραγώνα-Μονάχου:** ομότιμη καθηγήτρια του Πανεπιστημίου Αθηνών

**Επίκουρος:** κριτικός εστιατορίων στο «Ε» της *Κυριακάτικης Ελευθεροτυπίας*

**Γιάννης Ζειμπέκης:** διδάσκει φιλοσοφία στο Πανεπιστήμιο της Grenoble

**Φαίη Ζήκα:** διδάσκει φιλοσοφία στο Deree College

**Νίκος Κακκαλής:** καθηγητής στο Κολλέγιο Αθηνών, διδάκτωρ φιλοσοφίας του πανεπιστημίου του Εδιμβούργου

**Βασίλης Καρασμάνης:** διδάσκει φιλοσοφία στο ΕΜΠ

**Βάσω Κιντή:** διδάσκει φιλοσοφία στο τμήμα ΜΙΘΕ του Πανεπιστημίου Αθηνών

**Κωστής Κωβαίος:** διδάκτωρ φιλοσοφίας

**Σπύρος Μοσχονάς:** διδάσκει γλωσσολογία στο τμήμα Επικοινωνίας και ΜΜΕ του Πανεπιστημίου Αθηνών

**Χλόη Μπάλλα:** διδάσκει φιλοσοφία στο Πανεπιστήμιο Κρήτης

**Κατερίνα Μπαντινάκη:** διδάσκει φιλοσοφία στο Πανεπιστήμιο Κρήτης

**Σπύρος Μπενεττάτος:** διδάκτωρ φιλοσοφίας

**Δρακούλης Νικολινάκος:** διδάσκει φιλοσοφία στο τμήμα ΜΙΘΕ του Πανεπιστημίου Αθηνών

**Παναγιώτης Πάγκαλος:** αρχιτέκτων, υποψήφιος διδάκτωρ αρχιτεκτονικής

**Φιλήμων Παιονίδης:** διδάσκει φιλοσοφία στο τμήμα Φιλοσοφίας του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης

**Κωνσταντίνος Παπαγεωργίου:** διδάσκει φιλοσοφία του Δικαίου στο Νομικό Τμήμα της Νομικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών

**Γιώργος Παπαδόπουλος:** διδάσκει Φαρμακολογία στην Ιατρική Σχολή και Ιστορία της Ιατρικής στο τμήμα ΜΙΘΕ του Πανεπιστημίου Αθηνών

**Κατερίνα Παπλωματά:** αρχιτέκτων, υποψήφια διδάκτωρ φιλοσοφίας

**Κωνσταντίνος Β. Πρώμος:** διδάσκει φιλοσοφία στο Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο

**Σπύρος Ράγκος:** διδάσκει κλασική φιλολογία στο πανεπιστήμιο Πατρών

**Θεόφιλος Τραμπούλης:** Υπεύθυνος εκδόσεων της Μπιενάλε της Αθήνας & αρχιουντάκης του διαδικτυακού περιοδικού *άλφα*

**Κώστας Τσιαμπάος:** αρχιτέκτων, διδάκτωρ Αρχιτεκτονικής

**Ελένη Φιλιππάκι:** διδάσκει φιλοσοφία στο Τμήμα Φιλοσοφίας του Πανεπιστημίου Πατρών και στο Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο

**Αριστείδης Χατζής:** διδάσκει θεωρία θεσμών και δικαίου στο τμήμα ΜΙΘΕ του Πανεπιστημίου Αθηνών

**Στάθης Ψύλλος:** διδάσκει φιλοσοφία επιστήμης στο τμήμα ΜΙΘΕ του Πανεπιστημίου Αθηνών

**cogito**  
αφιέρωμα

& φιλοσοφία  
& οικονομία

# μύθος & πραγματικότητα στο έργο του Joseph Beuys

Η κριτική δεξίωση του έργου του Joseph Beuys (1921-1986) διαμεσολαβείται από την έννοια του μύθου η οποία θεωρείται κεντρική για την κατανόηση του έργου του. Ενώ είναι σχεδόν συνολική η αποδοχή της σημασίας του μύθου ως συμβολικής αναπαραγωγής του εαυτού και της κοινότητας, ο ακριβής ρόλος του μύθου στο έργο του Beuys διχάζει τους μελετητές του έργου του, χωρίζοντάς τους σε δύο αντίπαλα στρατόπεδα.<sup>1</sup> Από τη μία πλευρά βρίσκονται αυτοί που δικάζονται θετικά προς το έργο του Beuys και συνδέουν το μύθο με το μυστικισμό και το σαμανισμό του, φτάνοντας στην καλύτερη περίπτωση σε ποιητικές αναγνώσεις του έργου του και στη χειρότερη σε «αγιογραφικές».<sup>2</sup> Από την άλλη πλευρά, βρίσκονται οι κριτικοί αναγνώστες του έργου του Beuys οι οποίοι είναι εξίσου πολλοί και σημαντικοί με τους πρώτους<sup>3</sup> και οι οποίοι θεωρούν ότι ο μύθος στον Beuys είναι συνώνυμος του ψέματος και ενδεικτικός της αισθητικής ιδεολογίας του η οποία παραγράφει με αφελή και παρωχημένο τρόπο την ιστορία.<sup>4</sup>

Στο κείμενο αυτό θα επιχειρήσω να κρατήσω μια απόσταση και από τα δύο στρατόπεδα των κριτικών του Beuys, επιχειρώντας να δείξω ότι η έννοια του μύθου είναι σημαντική για την κατανόηση του έργου του Beuys ούτε όμως εξαιτίας του περίφημου μυστικισμού του, ούτε εξαιτίας της λεγόμενης αισθητικής ιδεολογίας του. Θα επιχειρήσω μια ανάγνωση του μύθου στον Beuys μέσω της έννοιας του μαστορέματος, *bricolage*, όπως αυτή αναπτύσσεται από τον Claude Levi-Strauss, δοκιμάζοντας ταυτόχρονα να απαντήσω σε κριτικές που του έχουν κατά καιρούς ασκηθεί.

## Ι. ΠΡΟΚΕΙΜΕΝΕΣ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΟΥ BEUYS

Η δουλειά του Beuys δεν είχε ποτέ τα χαρακτηριστικά της ολότητας και της ενότητας τα οποία συνήθως περιμένει να δει κανείς σε ένα έργο τέχνης. Ως εκ τούτου ποτέ δεν υπήρξε εύκολο να καθορίσει κανείς, πέραν από τον ίδιο τον Beuys, πού τελειώνει και πού αρχίζει η δουλειά του και τι ακριβώς περιλαμβάνει.<sup>5</sup> Όντας επομένως ριζικά αποσπασματική, η δουλειά του Beuys αντιστέκεται τόσο στην κατάταξή της σε ιστορικές συνάψεις

και κινήματα όσο και σε θέματα με τα οποία καταπιάνονται παραδοσιακά οι ιστορικοί τέχνης, όπως αυτό της πρωτοτυπίας ή της αυθεντικότητας.<sup>6</sup> Τα παραπάνω χαρακτηριστικά της δουλειάς του Beuys την καθιστούν δύσκολη αλλά και σημαντική αφού ουσιαστικά ζητά από τον θεατή, είτε αυτός είναι ειδικός είτε όχι, να αναστείλει όλες τις βεβαιότητες για την τέχνη, συμπεριλαμβανομένης αυτής του τι είναι τελικά τέχνη.<sup>7</sup> Ο κριτικός ή θεωρητικός της τέχνης που μελετά τη δουλειά του Beuys υποχρεώνεται να υιοθετήσει μια επιστημολογικά «ανοιχτή» ματιά χωρίς στεγανά και περιορισμούς εντός αποκλειστικά μίας επιστήμης αλλά και μια διευρυμένη έννοια της τέχνης ώστε να καταφέρει να προσεγγίσει το έργο.<sup>8</sup>

Τα περισσότερα έργα του Beuys είχαν τη μορφή εγκαταστάσεων ή παραστάσεων τις οποίες ο καλλιτέχνης ονόμαζε «δράσεις». Οι δράσεις ήταν πάντα μοναδικές, για κάθε χώρο, εκθέσεις των αντικειμένων που συνιστούσαν τη δουλειά του όπως επίσης και μοναδικά «θεατρικά» συμβάντα ή παραστάσεις. Όντας αναπόσπαστα συνδεδεμένες με το χώρο και το χρόνο της διεξαγωγής τους, είναι δύσκολο να αποκτήσει κανείς την εμπειρία των δράσεων αυτών αναδρομικά. Μπορεί κανείς να αποκτήσει



Joseph Beuys, *Fettstuhl I*

μόνο μια ιδέα για τις δράσεις αυτές από τα υπάρχοντα φωτογραφικά ή κινηματογραφικά αρχεία που υπάρχουν γι' αυτές. Μία από τις πλέον γνωστές δράσεις του ήταν αυτή με τίτλο: *Μου αρέσει η Αμερική και της αρέσω κι εγώ*, κατά τη διάρκεια της οποίας ο Beuys έζησε για μερικές μέρες με ένα άγριο τσακάλι σε ένα ειδικά διαμορφωμένο κλουβί στην γκαλερί René Block στη Νέα Υόρκη το 1974. Το κλουβί ήταν επισκέψιμο από όσους έρχονταν στην γκαλερί και φάσεις της εκεί διαμονής του Beuys όπως και της σχέσης που ανέπτυξε με το ζώο υπάρχουν σε βίντεο.

Στο πλαίσιο της περίφημης διευρυμένης έννοιας της τέχνης την οποία συνεχώς επικαλούνταν ο Beuys τόσο στη δουλειά του, όσο και στους λόγους του,<sup>9</sup> θεωρούσε τη διδασκαλία ως το πιο σημαντικό έργο τέχνης του.<sup>10</sup> Η γλυπτική για τον Beuys πρέπει «επίμονα να διερευνήσει τις βασικές συνιστώσες της κυρίαρχης κουλτούρας»<sup>11</sup> και η τέχνη οφείλει να αποσκοπεί στην κοινωνική μεταρρύθμιση και στην οικονομική αλλαγή.<sup>12</sup> Επιπλέον ο Beuys, ως γνωστόν, αποκάλυψε τον καθένα καλλιτέχνη επιχειρώντας να προτείνει μια νέα θεωρία για τη δημιουργικότητα που να αφορά όλους όσοι «επιχειρούν να καθορίσουν το περιεχόμενο της ζωής τους στον δικό τους ιδιαίτερο τομέα, είτε αυτός είναι η ζωγραφική, η μουσική, η μηχανική παραγωγή, η φροντίδα για τους αρρώστους, η μέριμνα για την οικονομία και οτιδήποτε άλλο».<sup>13</sup> Τέλος ο Beuys θεωρούσε ότι ακόμα και οι συνεντεύξεις και διαλέξεις του δεν συνιστούν τόσο ερμηνείες της δουλειάς του όσο συστατικό και εγγενές της μέρος και υφίστανται στο ίδιο επίπεδο με την πιο υλική της πλευρά.<sup>14</sup>

## II. ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΖΩΗ

### ΑΠΟ ΤΗ ΣΚΟΠΙΑ ΕΝΟΣ ΜΑΣΤΟΡΑ

Από τα παραπάνω χαρακτηριστικά της δουλειάς του, συνάγεται ότι ο Beuys επιχείρησε να ελέγξει ο ίδιος όχι μόνο την εικαστική του παραγωγή, αλλά και τη δεξιοσότητά της, χωρίς να διαχωρίζει την προσωπική ζωή από τη δουλειά του αλλά, αντίθετα, φιλοδοξώντας να συμπεριλάβει ως μέρος της τέχνης του ακόμα και όλες τις ρήσεις και δηλώσεις του. Ήταν ξεκάθαρα ένας χαρισματικός καλλιτέχνης ιδιαίτερα στον τρόπο με τον οποίο συνεχώς επαναδιαπραγματευόταν τα όρια μεταξύ της προσωπικής ζωής και της δουλειάς του.<sup>15</sup> Η συνεχής αυτή επαναδιαπραγμάτευση είχε ως αποτέλεσμα ότι ο Beuys έφερε πολλά στοιχεία από την προσωπική του ζωή, ιστορία και βιογραφία στη δουλειά του. Ένας αριθμός από υλικά αντικείμενα που απαρτίζουν τα έργα του ήταν υπολείμματα των δράσεών του ή αντικείμενα που βρίσκονταν στο χώρο του τα οποία χρησιμοποιούσε, χωρίς να κρύβει το γεγονός ότι ήταν καθημερινά πράγματα του σπιτιού ή του εργαστηρίου του. Εδώ υπάρχουν πολλά παραδείγματα: το πιάνο με ουρά στο έργο *Ομοιογενής διύλιση για πιάνο με ουρά (Infiltration Homogen für Konzertflügel)*, 1966, και το τσέλο στο έργο *Ομοιογενής διύλιση για τσέλο (Infiltration Homogen für Cello)*, 1966, ήταν δικά του προσωπικά μουσικά όργανα. Το ίδιο ισχύει και για το έργο *Μπανιέρα*

(*Badewanne*), 1960, το οποίο προερχόταν από το σπίτι του, όπως και για τα *Καρέκλα με λίπος I (Fettstuhl I)*, 1964-1985 και *Τηλέφωνο της γης (Erdtelefon)*, 1968, το οποίο ήταν υπόλειμμα από τη δράση *Αντιστρέψτε τον κόσμο (Schmeisst die Welt um)*.

Με τον ίδιο τρόπο που χρησιμοποίησε τα προσωπικά του αντικείμενα για τη δουλειά του, ο Beuys αξιοποίησε την προσωπική του διαδρομή και ιστορία: το έργο του βρίσκεται από αυτοβιογραφικές αναφορές. Ωστόσο ο στόχος του δεν φαίνεται να ήταν, όπως ορισμένοι οπαδοί του θεωρούν, να ταυτίσει τη ζωή με το έργο του σαν τους Γερμανούς ρομαντικούς του 19ου αιώνα.<sup>16</sup> Αντλώντας από την ίδια του τη ζωή και χρησιμοποιώντας όλες του τις δραστηριότητες, ρόλους, δράσεις και τα υπολείμματά τους ως υλικά της δουλειάς του, ο Beuys ήταν ένας μάστορας, *bricoleur*, με την έννοια που δίνει στον όρο αυτό ο Claude Levi-Strauss στο έργο του *Άγρια Σκέψη*. Ο Levi-Strauss ορίζει τον μάστορα ως εξής:

«Αυτός που μαστορεύει μπορεί να εκτελέσει ένα μεγάλο αριθμό έργων διαφορετικών ειδών· αλλά σε αντίθεση με τον τεχνικό, δεν εξαρτά την κατασκευή τους από τις πρώτες ύλες και τα σύνεργα που πρέπει να προμηθευτεί, και τα οποία υπολογίζει και προμηθεύεται στα μέτρα του έργου που σχεδιάζει: από την άποψη των εργαλείων, το σύμπαν του είναι κλειστό και ο κανόνας του παιχνιδιού του είναι να τα βγάξει πέρα "εκ των ενόντων", δηλαδή με ένα σύνολο, ανά πάσα στιγμή πεπερασμένο, συνέργων και υλικών ετερόκλητων στο μεγαλύτερο μέρος τους, γιατί η σύνθεση του ενδεχόμενου συνόλου δεν εξαρτάται από το σχέδιο της στιγμής, ούτε άλλωστε από κανένα άλλο ειδικό σχέδιο, αλλά είναι το τυχαίο αποτέλεσμα όλων των ευκαιριών που παρουσιάστηκαν για την ανανέωση ή τον εμπλουτισμό του αποθέματος ή τη συντήρησή του με τα υπολείμματα προηγούμενων κατασκευών και διαλύσεων. Το σύνολο των μέσων που έχει στη διάθεσή του αυτός που μαστορεύει δεν μπορεί να οριστεί από ένα σχέδιο (πράγμα που θα προϋπέθετε άλλωστε όπως στην περίπτωση του τεχνικού, την ύπαρξη τόσων συνόλων εργαλείων όσα τα είδη των σχεδίων, θεωρητικά τουλάχιστον)· καθορίζεται μόνο σε σχέση με το βαθμό που είναι χρησιμοποιήσιμο, με άλλα λόγια και για να μεταχειριστούμε τη γλώσσα της μαστορικής, επειδή τα στοιχεία του συλλέχτηκαν ή διαφυλάχτηκαν με βάση την αρχή ότι «αυτό πάντα κάπου μπορεί να χρησιμεύσει». Τέτοιου είδους στοιχεία είναι, επομένως, κατά το ήμισυ εξειδικευμένα: αρκετά, ώστε αυτός που μαστορεύει να μην έχει ανάγκη από τον εξοπλισμό και τη γνώση όλων των συντεχνιών, αλλά όχι τόσο ώστε κάθε στοιχείο να περιορίζεται σε μια ακριβή και προκαθορισμένη χρήση. Κάθε στοιχείο αντιπροσωπεύει ένα σύνολο σχέσεων, συγκεκριμένων συνάμα και δυναμικών· πρόκειται για τελεστές που είναι δυνατόν να χρησιμοποιηθούν για οποιοσδήποτε πράξεις στα πλαίσια ενός τύπου».<sup>17</sup>

Ο Beuys όπως χαρακτηριστικά αναφέρθηκε νωρίτερα επιχείρησε να χρησιμοποιήσει για το έργο του μόνο ό,τι του ήταν άμεσα διαθέσιμο,

χωρίς να φαίνεται να υπολογίζει περιορισμούς και ετερογένεια των υλικών. Φαίνεται ότι υπήρχε σκοπιμότητα στη στάση του αυτή καθώς μια σταθερή αρχή της δουλειάς του ήταν η χρήση μόνο «φτωχών», εφήμερων και πρόχειρων υλικών, τα οποία μάλιστα ανακυκλώνονταν σε πολλά έργα του ή επαναλαμβάνονταν στις διάφορες εκδοχές τους. Βλέπε χαρακτηριστικά το έργο *Σκούπισμα (Ausfegen)*, 1972, Συλλογή René Block, Βερολίνο, το οποίο είναι μία βιτρίνα με σκουπίδια, υπόλειμμα μίας από τις δράσεις του Beuys η οποία συνίστατο στο σκούπισμα μίας μεγάλης πλατείας στο Βερολίνο και στην έκθεση των σκουπιδιών στη συγκεκριμένη βιτρίνα.

Συλλέγοντας από εδώ κι από εκεί πράγματα κι αντικείμενα που τον περιτριγύριζαν, χρησιμοποιώντας τις δραστηριότητες και τα λόγια του ως καλλιτεχνικά υλικά, ο Beuys φαίνεται να έχει σκόπιμα αποφύγει να διακρίνει μεταξύ τέχνης και ζωής. Στη συνάφειά του η οποία ήταν η μεταπολεμική Γερμανία της δεκαετίας του 1960, με νωπές ακόμα μνήμες από τον τελευταίο καταστροφικό πόλεμο, ήταν ζωτικής σημασίας η απόπειρα συγκρότησης ταυτότητας και η προσπάθεια για μια νέα αρχή· παρά το γεγονός αυτό ο Beuys δεν επιχείρησε να βρει νέα υλικά, εργαλεία και όργανα. Χρησιμοποίησε πρόχειρα, παλιά, μεταχειρισμένα και φτωχά υλικά, ώστε να κάνει μια νέα αρχή χωρίς όμως να αποκλείσει τη μνήμη και το πένθος. Για το λόγο αυτόν, προκειμένου να κρατήσει την πληγή της μνήμης ανοικτή, ο Beuys θέλησε να είναι μάστορας και όχι τεχνικός χρησιμοποιώντας σκουπίδια και υπολείμματα, στοιχειώδη και ημικατεστραμμένα πράγματα. Η απόπειρά του να συναγάγει μια οντολογία και έναν τόπο από τα υπολείμματα και τα σκουπίδια της καθημερινότητας εμφορούνταν από την επιθυμία του να συγκροτήσει μια νέα αρχή, ένα νέο σημείο εκκίνησης που να λαμβάνει υπόψη την κατεστραμμένη και ερειπωμένη Γερμανία μετά το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Έχοντας ως υλικό του σκουπίδια και άχρηστα, καθημερινά αντικείμενα απέκλεισε τον εαυτό του από την αισθητική, με την κλασική έννοια του όρου, και από όλες τις συναφείς έννοιες που την απαρτίζουν, την ενότητα, την αρμονία, τη μορφολογική καθαρότητα, το γούστο, την πρωτοτυπία, την αυθεντικότητα και άλλες, για την έλλειψη των οποίων άλλωστε συχνά κατηγορείται. Επομένως η δουλειά του είναι όντως «αντιαισθητική», «άνιση», «πεπαλαιωμένη» και χωρίς να ελκύει ιδιαίτερη προσοχή και ενδιαφέρον, όχι όμως επειδή του έλειπε το γούστο όπως παρατηρούν οι κριτικοί του αλλά επειδή είχε την πεποίθηση ότι πρέπει να χτίσει στα ερείπια, να κάνει τέχνη με κατεστραμμένα υλικά και καθημερινά υπολείμματα, όπως οι συμπατριώτες του αλλά και πολλοί Ευρωπαίοι που αναγκάστηκαν να χτίσουν ξανά τη χώρα τους από το μηδέν μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Ο Theodor Adorno είχε ξεκάθαρα διατυπώσει αυτό που από πείρα όλοι ήξεραν μετά τον πόλεμο, ότι δηλαδή η τέχνη δεν επρόκειτο να είναι ξανά όπως πριν μετά το Auschwitz. Κι ο Beuys υπήρξε ένας από τους πρωτοπόρους καλλιτέχνες της εποχής του ακριβώς διότι φαίνεται σαν να έκανε τη διαπίστωση αυτή του Adorno σημείο εκκίνησης του και προσωπικό του στοίχημα, να δημιουργήσει δηλαδή τέχνη από τις στάχτες όλων των μεγάλων ευρωπαϊκών πολιτιστικών αξιών.

### III. ΜΑΣΤΟΡΕΜΑ ΚΑΙ ΜΥΘΙΚΗ ΣΚΕΨΗ

Η μέθοδος του μαστορέματος με τον τρόπο που την εννοεί ο Levi-Strauss δύναται να εξηγήσει τη γενικευμένη επίκληση της δημιουργικότητας από τον Beuys. Το περίφημο σύνθημά του ότι «Όλοι είναι καλλιτέχνες» ήταν ουσιαστικά μια πρόκληση αλλά και μια πρόκληση προς το κοινό του να αξιοποιήσει ό,τι μέσα είχε στη διάθεσή του, όσο περιορισμένα κι αν ήταν, ώστε να γίνουν μάστορες θεοπίζοντας μια νέα αρχή, μια αρχή που θα θεράπευε τις πληγές του παρελθόντος, διαφυλάσσοντας ταυτόχρονα τη μνήμη του τραυματικού παρελθόντος στο μέλλον. Ο Levi-Strauss αναφέρει πως ο μάστορας εργάζεται με σημεία και όχι τόσο με έννοιες και συγκεκριμένα με δείκτες έτσι ώστε τα δημιουργήματά του πάντα φέρνουν στο μυαλό το αρχικό σημείο εκκίνησης του, όπως «ένας συμβιβασμός ανάμεσα στη δομή του συνόλου των εργαλείων και τη δομή του σχεδίου».<sup>18</sup>

Το μαστορέμα ως μέθοδος εργασίας του Beuys μπορεί επίσης να βοηθήσει να καταλάβουμε τις δυσκολίες που πάντα υπήρχαν στις απόπειρες καταλογογράφησης, εγκατάστασης και έκθεσης της δουλειάς του. Διότι η δουλειά του Beuys όπως κάθε μάστορα είναι εφήμερη, καθώς απαντά πάντα σε μια συγκεκριμένη περίσταση σε δεδομένο χωροχρόνο.

Κάθε δράση του Beuys ήταν πάντα μοναδική μια και το εκάστοτε μαστορέμα του εξαρτανόταν από τις περιστάσεις, τόσο από τους περιορισμούς που αυτές του επέβαλλαν, όσο και από τις δυνατότητες που του διόνοιγαν. Είναι επομένως λογικό να είναι εξαιρετικά δύσκολο να ξαναστηθούν τα περιβάλλοντα των δράσεων αυτών με ακριβώς τον ίδιο τρόπο που στήθηκαν αρχικά από τον ίδιο τον Beuys. Και μάλλον δεν έχει και νόημα να ξαναστηθούν τα περιβάλλοντα αυτά με ίδιο και απαρámilloy τρόπο, αν κανείς καταλάβει το πνεύμα της δουλειάς του Beuys.

Ένα επιπλέον χαρακτηριστικό του μαστορέματος είναι ο δεσμός που διατηρεί με τη μυθική σκέψη, σύμφωνα πάντα με τον Levi-Strauss. Ο Beuys έχει κατηγορηθεί ότι διέδιδε μια μυθική ιστορία για την επιβίωσή του μετά την κατάρριψη του αεροπλάνου στο οποίο επέβαινε ως πιλότος στην Κριμαία κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Σύμφωνα με την ιστορία αυτή ο ίδιος σώθηκε από μια ομάδα Τατάρων οι οποίοι για να τον διατηρήσουν ζωντανό τύλιξαν το σώμα του με λίπος και τον σκέπασαν με τσόχα, δύο από τα υλικά που έμελλε να χρησιμοποιεί αργότερα, κατά κόρον, στις δράσεις του. Βλέπε χαρακτηριστικά το έργο *Λιπώδης γωνία (Fettecke)*, 1963-1968, που δείχνει τη χρήση του λίπους και το έργο *Δύσκολη κατάσταση (Plight)*, 1958-1985, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou. Η ιστορία που διέδιδε ο Beuys άρχισε να αμφισβητείται προς το τέλος της ζωής του, κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1980, και τελικά διαψεύστηκε αλλά το νόημά της δεν ήταν η ειλικρίνεια ή ο χαρακτήρας του Beuys.<sup>19</sup> Η ιστορία είναι ενδιαφέρουσα ως ένας μύθος, ως εργαλείο ή υλικό για την καλλιτεχνική δουλειά του Beuys που αποκαλύπτει τον κόσμο του έργου του καλλιτέχνη. Διότι σύμφωνα με τον Levi-Strauss «χαρακτηριστικό της μυθικής σκέψης είναι το ότι εκφράζεται με τη βοήθεια ενός ρεπερτορίου του οποίου η σύνθεση είναι ετερόκλητη και το οποίο, αν και εκτεταμένο, παραμένει ωστόσο περιορισμένο».<sup>20</sup> Η μυθική σκέψη είναι επομένως «ένα είδος νοητικού μαστορέματος».<sup>21</sup> Βρίσκεται μεν «στα μέσα του δρόμου μεταξύ των παραστάσεων και των εννοιών»<sup>22</sup> αλλά είναι σε κάθε περίπτωση μια διανοητική δραστηριότητα εφάμιλλη της επιστήμης, σύμφωνα με τον Levi-Strauss.

### IV. Ο ΜΑΣΤΟΡΑΣ ΩΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΣ

Το σύνολο των αντιφατικών και περίπλοκων δηλώσεων του Beuys σε συνδυασμό με τις ιστορίες του, οι οποίες δεν ήταν ποτέ ξεκάθαρο αν ήταν μύθος ή πραγματικότητα, αλήθεια ή λογοτεχνική επιινόηση, δείχνουν κάποιον που δεν ενδιαφερόταν να συγκροτήσει ένα διανοητικό προφίλ επιστημονικού τύπου. Οι δηλώσεις και οι ιστορίες του Beuys είναι στην πραγματικότητα ένα νοητικό μαστορέμα, μια ιδιωτική μυθολογία, που σε κάθε περίπτωση εξυπηρετούσε συγκεκριμένους καλλιτεχνικούς και κοινωνικούς σκοπούς. Δηλώσεις, ιστορίες και έργα αντανακλούν ωστόσο μια περιορισμένη γκάμα θεμάτων και αξιών στα οποία η δουλειά του είναι αφιερωμένη: απώλεια, πένθος, νέα αρχή και μνήμη. Βλέπε μία από τις πιο γνωστές δράσεις του Beuys: *Πώς κανείς εξηγεί τις εικόνες σε ένα νεκρό λαγό (Wie Man dem toten Hasen die Bilder erklärt)*, 1965, Galerie Schmela, Dusseldorf, η οποία έχει να κάνει με τη σχέση της τέχνης με το πένθος για χαμένους αθώους.

Επομένως, όταν αμφισβητεί κανείς τα δεδομένα της πραγματικής ζωής του Beuys δεν σημαίνει ότι μπορεί βάσει αυτού να απορρίπτει και τη δουλειά του, όπως δείχνουν να πιστεύουν οι Krauss και Buchloh.<sup>23</sup> Ακόμα κι αν είναι αδύνατο για τον κριτικό να λάβει υπόψη και να συμφιλιώσει όλα τα λεγόμενα του Beuys για τη ζωή και το έργο του, τα λεγόμενα αυτά όχι μόνο δεν μπορούν να διαχωριστούν από την καλλιτεχνική δουλειά του αλλά θα έπρεπε μάλιστα να εξετάζονται υπό το ίδιο πρίσμα. Η μυθολογία είναι πράγματι σημαντική για τον Beuys όπως αναφέρει ο Donald Kuspit, αλλά όχι για τους λόγους που παραθέτει. Διότι η μυθολογία είναι σημαντική όχι ως μια μέθοδος αυθεντικής και ποιητικής ύπαρξης ούτε ως αποτέλεσμα εσωτερικότητας, πνευματικότητας ή υποκειμενικότητας, όπως αναφέρει ο Kuspit. Υλικά και άυλα μέρη αυτής της μυθολογίας, οι εναλλακτικές εκδοχές των ίδιων ιστοριών, περισσότερο ή λιγότερο πραγματικών ή μυθικών, είναι όλα στοιχεία της δουλειάς του Beuys και σίγουρα είναι χαρακτηριστικά κάποιου που δεν διαπνέεται από την αυστηρότητα, τη συνέπεια και τη λογική του τεχνικού ή του επιστήμονα, χωρίς όμως να είναι λιγότερο λαμπρά ως διανοητικά μέσα και εργαλεία καλλιτεχνικής πρακτικής.<sup>24</sup>

Ανθρωπολόγοι, όπως ο Malinowski, έχουν δείξει ότι οι μύθοι, η κοινωνική πραγματικότητα και η γλώσσα διαπλέκονται με λειτουργικό τρόπο.<sup>26</sup> Οι μύθοι σχετίζονται και διαπλέκονται μεταξύ τους αντανακλώντας κοινωνικές αξίες και συμβάσεις και στοιχειοθετώντας ένα σύμπαν ομοιοτήτων και διαφορών μέσω της μεταφοράς.<sup>27</sup> Με τον ίδιο τρόπο που επιβεβαιώνουν και αναπαράγουν την κοινωνική τάξη τη διαλύουν κιόλας και την αντικαθιστούν με άλλες τάξεις, διαυγάζοντας με νέες προοπτικές τον κόσμο και μην επιτρέποντας τελικά να τον θεωρούμε ούτε στιγμή ως δεδομένο.<sup>28</sup> Είναι γνωστό ότι οι μύθοι έλκουν την καταγωγή τους από άτομα τα οποία αναλαμβάνουν να φέρουν σε πέρας το έργο της κοινοτικής αλλά και κοινωνικής συνοχής.<sup>29</sup> Τέτοιοι είδους ήταν η δύναμη και η ποιότητα της δουλειάς του Beuys: σε συγκεκριμένες ιστορικές συνθήκες επιχειρήσε μέσω της τέχνης να διαπλέξει την ατομική του εμπειρία με την κοινωνική συνάφεια της εποχής του σε ένα ζωντανό και δυναμικό πεπρωμένο.<sup>30</sup>



Joseph Beuys, *Infiltration Homogen für Konzertflügel*, 1966

## ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

<sup>1</sup> Για την έννοια της μυθολογίας και το πώς διχάζει τους μελετητές του Beuys βλ. David Thistlewood, «Joseph Beuys' "Open Waork": its Resistance to Holistic Critiques», στο David Thistlewood (ed.), *Joseph Beuys. Diverging Critiques*, Liverpool: Liverpool University Press and Tate Gallery Liverpool, 1995, σσ. 4-5.

<sup>2</sup> Η έκφραση «αγιογραφική ανάγνωση» είναι της Rosalind Krauss και της Annette Michelson από το διάλογό τους για το έργο του Beuys με αφορμή την έκθεσή του στο μουσείο Guggenheim της Νέας Υόρκης. Βλ. «Joseph Beuys at the Guggenheim Museum», *October* 12, Άνοιξη 1980, σ. 4, 12.

<sup>3</sup> Στην πρώτη περίπτωση θα συμπεριλαμβάνονταν τα ονόματα του Donald Kuspitt, της Caroline Tisdall, του Mark Rosenthal, του Max Reithmann· στη δεύτερη περίπτωση του Thierry de Duve, της Rosalind Krauss, του Benjamin H. D. Buchloh, του Yve-Alain Bois και άλλων.

<sup>4</sup> Βλ. «Joseph Beuys at the Guggenheim Museum», ό.π. και Yve-Alain Bois, Rosalind Krauss, «Non à Joseph Beuys», στο *L'informe. Mode d'emploi*, κατ. έκθεσης, Paris: Editions du Centre Pompidou, 1996, σσ. 136-138.

<sup>5</sup> Βλέπε χαρακτηριστικά το άρθρο του David Galloway, «Beuys and Warhol: Aftershocks», *Art in America* 76, Ιούλιος 1988, σσ. 113-122 για τις συγχύσεις, διαμάχες ακόμα και δίκες που έχουν επιφέρει οι προσπάθειες καταγραφής του έργου του Beuys.

<sup>6</sup> Βλέπε ενδεικτικά το άρθρο του Benjamin H. D. Buchloh, «The Twilight of the Idol. Preliminary Notes for a Critique», *Artforum*, Ιαν. 1980, vol. XVIII, no 5, σ. 41 και την απάντηση του Donald Kuspitt, «Joseph Beuys. Between Showman and Shaman», στο *Joseph Beuys. Diverging Critiques*, ό.π., σσ. 27-50. Ο Thistlewood αναφέρει την προφανή απουσία επιλογής των αντικειμένων που εκθέτονται όπως βρίσκονται στο εργαστήριο του Beuys. Βλ. David Thistlewood, «Joseph Beuys' "Open Work": its Resistance to Holistic Critiques», ό.π., σ. 15.

<sup>7</sup> Για τη δυσπιστία του ίδιου του Beuys έναντι της έννοιας του έργου τέχνης, βλέπε Volker Harlan, *Joseph Beuys. Qu'est-ce que l'art?*, Texte français Laurent Cassagnau, Paris: L'Arche, 1992, σ. 135.

<sup>8</sup> Βλέπε επίσης τη συνέντευξη του Beuys στον Frans Haks στο *Joseph Beuys. Diverging Critiques*, ό.π., σσ. 55-57.

<sup>9</sup> *Joseph Beuys, Par la présente je n'appartiens plus à l'art*, ed. Max Reithmann, trad. Olivier Mannoni et Pierre Borassa, Paris: L'Arche, 1988, σ. 24, 87.

<sup>10</sup> Ο Gregory L. Ulmer θεωρεί ότι όλη η δουλειά του Beuys διαπνέεται από τη διδασκαλία του στο πανεπιστήμιο αλλά ακόμα περισσότερο έξω από αυτό. Η παιδαγωγική διάσταση της δουλειάς του Beuys είναι για τον Ulmer μέρος της καλλιτεχνικής αξίας του έργου του. Βλέπε Gregory L. Ulmer, *Applied Grammatology. Post(e)-Pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1985, σ. 245.

<sup>11</sup> Βλέπε τη συνέντευξη του Beuys από τον Willoughby Sharp, στο Carin Kuoni (ed.), *Energy Plan for the Western Man: Writings and Interviews with the Artist*, μτφ. του γράφοντα, New York: Four Walls Eight Windows, 1993, σ. 85, 86.

<sup>12</sup> *Joseph Beuys, Par la présente je n'appartiens plus à l'art*, ό.π., σ. 24, 29, 30, 36. Βλέπε επίσης «A Public Dialogue in New York City», στο Kuoni, ό.π., σ. 34, 35, για την έννοια της τέχνης ως μεταρρυθμιστικής δύναμης. Σχετικά με τις διάφορες πολιτικές δραστηριότητες του Beuys κατά τη διάρκεια της καλλιτεχνικής του σταδιοδρομίας, βλ. Heiner Stachelhaus, *Joseph Beuys*, transl. David Britt, New York: Abbeville Press Publishers, 1991, σ. 107-121.

<sup>13</sup> Βλέπε τη συνέντευξη του Beuys στον Frans Haks στο *Joseph Beuys. Diverging Critiques*, ό.π., σ. 53.

<sup>14</sup> Βλέπε Ulmer, ό.π., σ. 228.

<sup>15</sup> Βλέπε χαρακτηριστικά το έργο του Beuys στην έκθεση Documenta 5 στο Kassel της Γερμανίας το 1972, όπου το έργο του συνίστατο σε «εκατό ημέρες συζήτησης με το κοινό της έκθεσης πάνω στη δημοκρατία, την τέχνη και σε συναφή θέματα». Βλ. Stachelhaus, ό.π., σ. 109, 110, 112.

<sup>16</sup> Έχουν γραφεί πολλά για το ποιος τελικά ήταν ο στόχος της δουλειάς του Beuys. Στο κείμενο του Alain Borer «Déploration de Joseph Beuys» (στο *Joseph Beuys cat. d'exp.* Paris: Editions du Centre Pompidou, 1994, σ. 30), ο συγγραφέας θεωρεί ότι το έργο του Beuys είναι ένα είδος θεραπευτικής πρακτικής τόσο για τον ίδιο όσο και για την κοινωνία. Σύμφωνα με τον Heiner Bastian, το κίνητρο πίσω από τη θεραπευτική αυτή δουλειά ήταν η εννοχή του Beuys για τη συμμετοχή του ως γερμανού στρατιώτη στον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Βλ. το κείμενο του Bastian, «Rien n'est encore écrit», trad. Eliane Kauffholz-Mezzmer, σσ. 41-42, στον παραπάνω κατάλογο έκθεσης. Ο Ulmer αναφέρει ότι τα λεγόμενα του Beuys από τη μία πλευρά επιβεβαίωναν ότι τα υλικά του δεν έφεραν απλώς αυτοβιογραφικές αναφορές αλλά ήταν «στοιχεία μιας θεωρίας που έχει να κάνει με τη δυναμική και το νόημα της γλυπτικής» (μτφ. του γράφοντα), από την άλλη επιβεβαίωναν τη σημασία της αυτοβιογραφίας στο έργο του. Τα διάσημα λόγια του Beuys για το συγκεκριμένο θέμα είχαν ως εξής: «Η προσωπική μου ιστορία έχει ενδιαφέρον μόνο στο βαθμό που προσπάθησα να χρησιμοποιήσω τη ζωή μου και το άτομό μου ως εργαλεία [για τη δουλειά μου] και νομίζω ότι το έκανα αυτό από πολύ νωρίς», αναφ. από τον Ulmer, ό.π., σ. 235, 239. Ενώ υπάρχουν ερείσματα στον ίδιο τον Beuys για να τον συνδέσει κανείς με ρομαντικούς, όπως ο Schiller, ο Schelling και ο Novalis, και κάποιοι θεατικά διακεείμενοι κριτικοί του το κάνουν δίχως επιφυλάξεις διαηράπτοντας ωστόσο έναν αναχρονισμό που δεν είναι τελικά ωφέλιμος για την κατανόηση του έργου του. Ένας από τους κριτικούς αυτούς είναι κι ο Max Reithmann. Βλ. Max Reithmann, «Langue et liberté», στο *Joseph Beuys. La mort me tient en éveil*, trad. Edmond Marchal et Annie Reithmann, Paris: Editions ARPAP, 1994, σ. 215-284.

<sup>17</sup> Claude Levi-Strauss, *Άγρια σκέψη*, μτφ. Εύα Καλπουριτζή, Αθήνα: Παπαζήσης, 1977, σ. 115.

<sup>18</sup> Ό.π., σ. 119.

<sup>19</sup> Βλέπε την αναφορά στην ιστορία και το σχολιασμό της από τον Mark Rosenthal, «Joseph Beuys: Staging Sculpture», στο *Joseph Beuys. Actions, Vitrines, Environments*, Houston: The Menil Collection and Tate Publishing, 2005, σ. 10.

<sup>20</sup> Claude Levi-Strauss, ό.π., σ. 114.

<sup>21</sup> Ό.π.

<sup>22</sup> Ό.π., σ. 115.

<sup>23</sup> Βλ. Buchloh, Michelson, Krauss, «Joseph Beuys at the Guggenheim», ό.π., σ. 7, 8.

<sup>24</sup> Claude Levi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris: Plon, 1996, σσ. 254-255.

<sup>25</sup> James F. Weiner, «Myth and Metaphor», στο Tim Ingold (ed.), *Companion Encyclopedia of Anthropology*, London: Routledge, 1994, σσ. 592-593.

<sup>26</sup> Ό.π., σ. 594, 597, 598.

<sup>27</sup> Ό.π., σ. 593, 604, 609.

<sup>28</sup> Ό.π., σ. 607.

<sup>29</sup> Ό.π., σ. 609, 610.