

LAURENCE BERTRAND DORLÉAC

Η ΑΓΡΙΑ ΤΑΞΗ



ΒΙΑ, ΑΝΑΛΩΣΗ ΚΑΙ ΙΕΡΟ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ
ΤΩΝ ΔΕΚΑΕΤΙΩΝ 1950 ΚΑΙ 1960

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ: ΕΛΕΝΑ ΑΝΑΣΤΑΣΑΚΗ

Νεφέλη

Η ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ
ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Γ'. Ο Αναστημένος Χριστός

Και όταν λέω «Δείξε την» –δείξε αυτή την πληγή που καταφέραμε στον εαυτό μας καθώς εξελισσόμαστε– είναι γιατί ο μόνος τρόπος να προχωρήσει κανείς είναι να τη συνειδητοποιήσει. Να τη δείξει

Joseph Beuys, *Cahiers d'art moderne*, 1980¹

Αυτή την πληγή που είναι κοινή για όλη τη μεταπολεμική Ευρώπη, ο καθένας την ξύνει ή την επουλώνει με τον δικό του τρόπο. Στη Γερμανία, όπου η διεργασία της μνήμης βρίσκεται σε εξέλιξη, ο Joseph Beuys είναι εκείνος που θα καταφέρει περισσότερο αποτελεσματικά να τραβήξει την προσοχή του κοινού και των μέσων ενημέρωσης, δουλεύοντας αδιάκοπα σχετικά με το ψυχικό τραύμα του πολέμου. Η εντυπωσιακή του επιστροφή στην καταστροφή έχει νόημα μονάχα ως μνήμη του κόσμου της βίας στον οποίο συμμετείχε και ο ίδιος, και η ταύτισή του με τη μορφή του Χριστού² (εικ. 17) έχει ως στόχο να γιατρέψει ταυτόχρονα τη βασανισμένη του ταυτότητα και την ταυτότητα ολόκληρης της Γερμανίας.

Το έργο του δεν αργεί να μπει σε διαδικασία εξιλέωσης η οποία, στη ρομαντική παράδοση απ' όπου εμπνέεται αλλά την οποία υποτάσσει στον αγώνα του, επιφορτίζει τον καλλιτέχνη με μια ιερή αποστολή – η δική του τροφοδοτείται από τους σύγχρονους φόβους. Ο καθένας βλέπει σ' αυτό, εκείνο που θέλει να δει:³ τους πιστούς του, την ειλικρινή εξιλέωση ενός Γερμανού που πολέμησε στη Βέρμαχτ, ο οποίος έγινε ένας σύγχρονος μάγος, «κάτοχος μιας άορατης γνώσης»,⁴ που επιπλέον μάχεται ενάντια στον υλισμό της καπιταλιστικής κοινωνίας· τις κριτικές του, την επιδέξια κατασκευή μιας νέας ευνοϊκής ταυτότητας, τη στιγμή που η Γερμανία προσπαθεί να αποποιηθεί την ενοχή της μέσα στο οικονομικό θαύμα, και τη γέννηση ενός νέου πολιτικού γκουρού αφοσιωμένου στην προσέλκυση του κοινού, χρησιμοποιώντας ως τέχνασμα τα αρχέτυπα: από τη γη μέχρι τη γερμανική γλώσσα (που προεκτείνεται έως και την κέλτικη οικογένεια), τη μόνη που μπορεί να αναγεννήσει.⁵ Με άλλα λόγια, τον δημιουργό ενός έργου-σύμπτωμα ενός βιογραφικού ψυχικού τραύματος που δεν έχει ξεπεραστεί σωστά και μιας ιδεολογίας εθνικο-ρομαντικής που δεν καταφέρνει να απελευθερωθεί από τα ηρωικά της ιδιαίτερα χαρακτηριστικά.

Η χώρα που έχει ανάγκη μια σύγχρονη τέχνη η οποία να στέκεται στο ύψος της τέχνης των Αμερικανών (οι οποίοι είναι ιδιαίτερα παρόντες στη Γερμανία),



Εικ. 17. Joseph Beuys, *Aktion Kukei, akopee-Nein! Braunkreuz, Fettecken, Modellfettecken*, Festival der neuen Kunst, Technische Hochschule, Aix-la-Chapelle, 20 Ιουλίου 1964.
Φωτογραφία Heinrich Riebesehl.

θα αναδείξει σύντομα τον Beuys ως ισάξιο των σπουδαιότερων καλλιτεχνών και θα τον τοποθετήσει δίπλα στον Dürer και τον Goethe. Μετά από το θρίαμβο της αφαίρεσης που αποφεύγει την επιστροφή στο παρελθόν και την αναφορά σε κάθε στενάχωρη πραγματικότητα, μια νέα γενιά γερμανών καλλιτεχνών προσχωρεί σε ριζοσπαστικά σχέδια. Την κοινωνική αναγνώριση που οι αυστριακοί καλλιτέχνες δράσεων δεν κατάφεραν να επιτύχουν με δράσεις πρωτοφανούς βίας, οι στρατευμένοι γερμανοί καλλιτέχνες, σε πολύ μικρό ποσοστό, αλλά κυρίως ο Beuys, θα την αποσπάσουν, αν και, οφείλουμε να το πούμε, σε πολύ διαφορετικές περιστάσεις. Οικονομικά και πολιτικά, η Γερμανία ανοικοδομείται. Μετά τον πόλεμο, κάτω από τα φώτα της διεθνούς σκηνής, η Γερμανία αφοσιώνεται εθελοντικά στην επεξεργασία του πένθους της για τον ναζισμό. Ο Beuys κάνει τη σύνδεση ανάμεσα

στο παρελθόν και το παρόν, και είναι ακόμη πιο πειστικός καθώς επιβάλλει ένα μυθολογικό πλαίσιο που κάνει τους ανθρώπους να ονειρεύονται, να αισθάνονται και να προσχωρούν.

Το τραύμα

Στο βιογραφικό του (*Lebenslauf*),⁶ ο Joseph Beuys αρχίζει την εξιστόρηση της ζωής του ξεκινώντας από ένα τραύμα το οποίο βρίσκουμε τακτικά στο έργο του.⁷ Κατά τον ίδιο τρόπο, η κρίση που τον αναγκάζει να ακολουθήσει μια θεραπεία σε ψυχιατρικό νοσοκομείο από το 1955 έως το 1957,⁸ παρουσιάζεται ως εξέλιξη των τραυμαμάτων του από τον πόλεμο και ως το υποχρεωτικό πέραςμα προς μια ανάσταση, η οποία διευκολύνεται από τη διαμονή του «στους αγρούς», στο σπίτι των παιδιών του, των αδελφών Van den Grinten. Η σκέψη του Beuys ξεκινά, στην ουσία, με μια αντίληψη του πόνου ως σωματικό στοιχείο που όμως, πέραν αυτού, γεννά κάτι το πνευματικά ανώτερο. Ο άνθρωπος, μας λέει ο Beuys, πρέπει πρωτίστως να γνωρίσει τις δοκιμασίες που πέρασε ο ίδιος ο Χριστός. Επανειληπτικά έπειτα τακτικά τη θεολογική διάσταση του έργου του,⁹ αναμειγνύοντας πολιτικές, ιατρικές¹⁰ και θρησκευτικές αναφορές. «Παίρνω μια έννοια του Θεού και τη δίνω στον άνθρωπο. [...] Αλλά ο Χριστός το έχει ήδη κάνει»,¹¹ θα πει ο Beuys.

Ο μύθος, κατασκευασμένος κατά μεγάλο μέρος από τον ίδιο και τους ερμηνευτές του, λέει στην ουσία πολύ λίγα πράγματα για τα παιδικά του χρόνια σε ένα περιβάλλον πολύ καθολικό, ελάχιστα ζεστό, καθορισμένο από τη «σκληρή μάχη για επιβίωση»¹² (ο πατέρας του είχε βιοτεχνία γαλακτοκομικών προϊόντων). Αναφέρεται πολύ συνοπτικά στο επεισόδιο της στράτευσης του στη χιλιετική Νεολαία και στη θριαμβευτική πορεία της Ημέρας του Κόμματος στη Νυρεμβέργη το 1936. Γνωρίζουμε μονάχα ότι, σε αντίθεση με τους γονείς του, δεν διαφωνούσε και ότι, εξάλλου, ο ίδιος και οι σύντροφοί του δεν θα ένοιωθαν σε καμία περίπτωση ότι υφίστανται προπαγάνδα, ακόμη κι αν, όπως λέει αντιφατικά, βρέθηκε εκεί, όπως και αλλού, «αντιτιθέμενος».¹³ Ενώ σπουδάζει στο λύκειο, όπου εκδηλώνει μεγάλο ενδιαφέρον για τα επιστημονικά μαθήματα (συγχρόνως είναι και μέλος της ορχήστρας του σχολείου), ο μύθος λέει ότι σώζει, το 1938, έναν κατάλογο του έργου του Wilhelm Lehmbruck (1881-1919) από την πυρά που ετοιμάζεται στην αυλή του σχολείου του. Οι αναπαραγωγές του έργου του Lehmbruck που περιέχει ο κατάλογος είναι σαν να του λένε ότι «τα πάντα είναι γλυπτική».

Η επίσημη βιογραφία του επικεντρώνεται σε γεγονότα-κλειδιά: πρώτα απ' όλα, στο αεροπορικό του δυστύχημα στην Κριμαία κατά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Λέγεται ότι τον περιμάζεψε και τον φρόντισε μια φυλή Τατάρων, τον τύλιξαν σε μια τσόχινη κουβέρτα αφού πρώτα τον κάλυψαν με λίπος, και του έδωσαν να φάει

μέλι. Θα χρειαστεί να περάσει πολύς καιρός για να αποκαλυφθεί ο μυθοπλαστικός χαρακτήρας αυτής της αφήγησης που κατασκευάστηκε για τη συμβολική της τελειότητα, έτσι ώστε να στηριχτεί σε αυτήν ένα ιδιόμορφο έργο που επαναλαμβάνει διαρκώς τα βασικά υλικά της γιατρείας του: την τσόχα, το λίπος, το μέλι – θα προσθέσει και το χαλκό ως αγωγό ενέργειας.¹⁴

Ο Joseph Beuys, που είχε καταταγεί εθελοντικά στη Βέρμαχτ το 1941, μετά τη βασική του εκπαίδευση στέλνεται ως ασυρματιστής της αεροπορίας στο ρωσικό μέτωπο, έχοντας ως αποστολή να επιτεθεί σε εχθρικούς στόχους, βουτώντας με μεγάλη ταχύτητα προς το στόχο με αεροσκάφος τύπου Stuka (βομβαρδιστικό καταδιωκτικό Junker 87) – οι βόμβες ρίχνονταν λίγο προτού ο πιλότος ξανασηκώσει το αεροσκάφος. Κατά τη διάρκεια μιας τέτοιας επίθεσης, το Stuka του καταρρίπτεται στην Κριμαία, στις 16 Μαρτίου του 1944· ο πιλότος του σκοτώνεται επιτόπου και ο Beuys καταγράφεται την επομένη ως σοβαρά τραυματίας στο στρατιωτικό νοσοκομείο του Kruman-Kemektschi, απ' όπου βγαίνει στις 7 Απριλίου. Την ίδια χρονιά τον στέλνουν στο Δυτικό Μέτωπο ως αλεξιπτωτιστή και τραυματίζεται και πάλι σοβαρά. Μπορεί το επεισόδιο της διαμονής του στους Τατάρους να παραμένει ιστορικά αδύνατο,¹⁵ η ιστορία ωστόσο κρατά τις περισσότερες φορές από το αεροπορικό του δυστύχημα τον θεμελιακό ρόλο ενός σοκ που κάνει πιθανή τη μορφή του ως μάρτυρα επιλεγμένου για να αναγγείλει τη σωτηρία διά μέσου του καλλιτέχνη και της ολικής τέχνης.

Τρέφεται κυρίως από τη γερμανική κουλτούρα, την οποία αντλεί από την πλευρά της μυστικιστικής της πνευματικότητας (από τον Nietzsche –είναι μέλος του Συλλόγου Φίλων–, από τον Novalis, τον Goethe, τον οποίο χρησιμοποιεί με ιδιαίτερα προσωπικό τρόπο)¹⁶ και από την οποία δανείζεται την ιδέα μιας τέχνης που ενδέχεται να φέρει επαναστατικές αλλαγές στον κόσμο και τον άνθρωπο, από τον Schiller, τέλος, που έβλεπε τον ερχομό της μοντέρνας κουλτούρας σαν ακρωτηριασμό που επιβάλλεται στην ανθρωπότητα. Σε αυτήν τη φανταστική διαδοχή, η ρομαντική προσωπικότητα του Beuys θα χρησιμοποιήσει «φυσικά» διακριτικά στοιχεία ενός αρχαϊκού κόσμου: το τσόχινο καπέλο, το μαστούνι *Eurasia*, το λίπος και το μέλι, όλα τους αντικείμενα-λείψανα προς διανομή για τις βιτρίνες των μουσείων. Ξεκινώντας την καριέρα του ως παραδοσιακός θρησκευτικός γλύπτης (και επιτυμβίων) στα μεταπολεμικά χρόνια¹⁷ –μια πρώτη σειρά από κέρνα γλυπτά του είναι του 1952–, περνά στη σύγχρονη τέχνη τη δεκαετία του 1960, μετά από τη συνάντησή του με τους καλλιτέχνες του Fluxus, αλλά, σε αντίθεση με αυτούς, ακολουθεί μια γραμμή καθαρά πνευματιστική.

Οι δυσκολίες που αντιμετωπίζει στο να γίνει δεκτός ως καλλιτέχνης της πρωτοπορίας, τα διάφορα σκάνδαλα που τον φέρνουν στο προσκήνιο, συμβάλλουν στην κατασκευή του μύθου του, καθώς μάλιστα ο ίδιος δίνει απλόχερα στα μέσα

ενημέρωσης τεκμήρια, φιλμ και φωτογραφίες που τον αφορούν. Ήδη από το 1961, η υποψηφιότητά του για τη θέση του καθηγητή στην Ακαδημία Τεχνών του Ντύσελντορφ (με αντικείμενο τη «μνημειακή γλυπτική») δείχνει καθαρά σε ποιο βαθμό η προβολή της προσωπικότητάς του έμελλε να μετρήσει τόσο πολύ όσο και το έργο του. Ο ίδιος σημειώνει: «Ίσως θα μπορούσαμε να παρουσιάσουμε τα πράγματα πιο προσωπικά, πιο ελεύθερα ή πιο γενικά. [...] Κατά τη γνώμη μου, οι ημερομηνίες των εκθέσεων δεν έχουν καμία σημασία. Πιο σημαντικό θα ήταν να τονίσουμε ότι δεν θεωρώ το θέμα αυτό σημαντικό.»¹⁸

Η επιτυχία του στο διαγωνισμό προμηνύει την απήχηση του χαρισματικού του λόγου σε κύκλους εντελώς διαφορετικούς. Η επιλογή να εμφανίζεται πρωτίστως μέσω των δράσεών του¹⁹ έχει να κάνει με εκείνο που θέλει να καταδείξει – το ίδιο ισχύει για πολλούς καλλιτέχνες εκείνη την εποχή. Ξεκινά με την αξιοποίηση τόσο του υλικού όσο και των κινήσεων, με όλο το συναίσθημα που αυτό προϋποθέτει. Στο τέλος όλα, ακόμη και όταν περιορίζονται σε πολύ λίγα πράγματα, γίνονται ένα σημαίνον γεγονός, με τον τρόπο μιας τελετουργίας. Και μπορεί οι πρώτες του δράσεις να ξεκινούν με την ομάδα Fluxus, η οποία θέλει να απαλλαγεί από την αυταρχική φιγούρα του καλλιτέχνη, ωστόσο απομακρύνεται από αυτήν γρήγορα, προς όφελος ενός τρόπου σίγουρα λιγότερο χιουμοριστικού και πολύ περισσότερο σαμανικού, που δεν επιδιώκει τη νέα συμμετοχή του κοινού αλλά την προσχώρησή του. Ενώ η ομάδα Fluxus, ιδίως με τον Robert Filliou, φαντάζεται μια ομοσπονδία ατόμων, έξω από κάθε σχολή και κάθε κίνηση, ο Beuys έχει στο μυαλό του ένα πολιτικό κόμμα και εξουσία πάνω στους ανθρώπους. Ενώ οι μεν θέλουν να ξαναδώσουν στην Τέχνη την ανωνυμία της, εκείνος το μόνο που σκέφτεται είναι να αναδειχθεί. Ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του 1950 αποδεικνύει και την εκπληκτική του ικανότητα να συγκινεί, παρουσιάζοντας τόπους μνήμης επαναπροσδιορισμένους από την ιστορία της μοντέρνας τέχνης.

Άουσβιτς

Το 1957, με την ευκαιρία ενός διεθνούς διαγωνισμού για την ανέγερση μνημείου στο άλλοτε στρατόπεδο εξόντωσης του Άουσβιτς-Μπιρκενάου, ο Beuys σχεδιάζει ένα διπλό μνημείο, το οποίο αποτελείται από δύο ακανόνιστα μεταλλικά τετράπλευρα που στηρίζονται σε δύο στύλους, παίζοντας ανάμεσα στο εσωτερικό και το εξωτερικό του στρατοπέδου. Ο ίδιος ο λόγος του καταδικάζει στην ουσία το σχέδιο, που δεν θέλει τόσο να αποκαλύψει το τραύμα όσο να το εξιδανικεύσει με μυστικιστικό τρόπο, κάνοντας τον τόπο της μνήμης έναν καθαγιασμένο τόπο μαρτυρίου. «Η πλαστική τέχνη είναι πολυέλαιος, κύπελλο, κρύσταλλο, λουλούδι, αεροφόριο», λέει ο Beuys. «Ο ήλιος της αυγής πρέπει να γίνει χίλια κομμάτια

πέφτοντας επάνω της, και μέσω της λάμπης του γυαλισμένου ασημιού να ακτινοβολεί από μακριά.»²⁰

Η παρουσία μιας λάμπας θυέλλης και τάφων για νάνους (αιώνιοι ανήλικοι και αμόλυντοι) ενισχύει την πνευματικότητα του εγχειρήματος, που αρνείται με τον τρόπο του την ιδέα σύμφωνα με την οποία είναι αδύνατον να γράψει κανείς ένα ποίημα μετά από το Άουσβιτς.²¹ Ο Βεϋγς ενισχύει την υπερβατική αξία της Τέχνης και στηρίζεται στην ιδέα μιας «αντι-εικόνας» για να θεμελιώσει την εικόνα του καλλιτέχνη ως θεραπευτή. Θα ξαναπαίσει το θέμα του Άουσβιτς το 1968, με την ευκαιρία της παρουσίασης της συλλογής Karl Ströher, στο Σπίτι της Τέχνης του Μονάχου. Εκεί, υπό τον τίτλο *Auschwitz Demonstration* (1956-1964), συγκεντρώνονται διάφορα αντικείμενα που είχαν χρησιμεύσει σε άλλες δράσεις στο παρελθόν, και μια μικρή σανίδα που μοιάζει με παραβάν, η οποία φέρει στη μία πλευρά τη φωτογραφία και στην άλλη το χάρτη του στρατοπέδου του Μπιρκενάου, τα οποία έχει πάρει από το υλικό τεκμηρίωσης του διαγωνισμού, καθώς και ένα σχέδιο του 1957, το *Νεαρή κοπέλα άρρωστη*, στο βάθος ένα νοσοκομειακό (*Krankes Mädchen, dahinter Krankenwagen*): μια θερμάστρα, κυλινδρικά μεταλλικά σκεύη μισογεμάτα με άχυρο, το ένα εκ των οποίων περιέχει το συρρικνωμένο πτώμα ενός αρουραίου, κομμάτια λίπος, λουκάνικα, έναν καστανοκόκκινο εστιαρωμένο, ένα ζευγάρι γυαλιά πιλότου, μια πινακίδα, ένα σκονισμένο πορσελάνινο πιάτο, άζυμο ψωμί. Άραγε η μακάβρια παρουσία του σώματος σε αποσύνθεση και τα επαναλαμβανόμενα σύμβολα του ναζιστικού παρελθόντος και της γενοκτονίας εξισοροποιούνται από τα βιταλιστικά και θετικά στοιχεία που βρίσκονται παντού στο έργο του Βεϋγς; Τελικά, το σημάδι του κεραυνού (*Blitz*) που μάχεται ενάντια στις δυνάμεις του κακού θα φέρει άραγε το θρίαμβο μιας λυτρωτικής ενέργειας που να υπερισχύει των πάντων; Όταν ο καλλιτέχνης ερωτάται για την αίσθηση που δίνει αυτή η βιτρίνα, ότι αναπαριστά το Άουσβιτς, απαντά: «Όχι, σαφώς και όχι, δεν είναι παρά μια απόπειρα να βρεθεί ένα φάρμακο και μια “αντι-εικόνα” ανίκανη να “αναπαραστήσει”, εν αναμονή μιας “θετικής αντι-εικόνας” η οποία να θεμελιώνει τη σύσταση μιας μνήμης που να μπορεί να υπάρξει και να είναι έξω από τον κόσμο.»²²

Σχετικά με το ίδιο θέμα, θα πρέπει να συγκρίνουμε αυτό το εντέλει ειρηνικό όραμα με εκείνο του Wolf Vostell, φίλου-ανταγωνιστή του Βεϋγς, μέλους του Fluxus, ο οποίος κάνει κι αυτός την κοινωνική συνείδηση αντικείμενο τέχνης και τελικά κάνει και την ίδια τη ζωή έργο. Σε αντίθεση με τον Βεϋγς, εκείνος διατηρεί μια απόσταση χωρίς να παίζει το ρόλο του διαμεσολαβητή που ευνοεί συστηματικά ο σαμάνος, χρησιμοποιώντας σαν εργαλείο την ίδια του τη ζωή. Το 1963, ο Vostell επιβάλλει στο κοινό μια ενεργητική επίσκεψη στο παρελθόν, τη στιγμή που ένα νέο κύμα δικών ενάντια στους ναζιστές εγκληματίες ξεκινά. Παρουσιάζει στην γκα-

λερί Parnass του Wuppertal τρία τοπία τρομακτικά ερημωμένα, με ξεκάθαρους τίτλους: *Auschwitz-Scheiwerfer 568*, *Deutscher Ausblick* και *Treblinka*.

Τον επόμενο χρόνο, τα βάζει ακόμη πιο ανοιχτά με τη γερμανική μνήμη, με μια σειρά από «μπογιατισμένα κολάζ», στα οποία βλέπουμε συγχρόνως αποκόμματα του κίτρινου τύπου και μια μαρτυρία ενός επιζώντα από τα στρατόπεδα. Το 1966, στο έργο του *Yellow Pages or an Action Page*, προσεγγίζει κάποιους περφόρμερ, ζητώντας τους να προωθήσουν παντού τις εξής οδηγίες χρήσης για ένα μήνα: «Αγοράστε τις ποσότητες τροφίμων που αναφέρονται στο *Lebensmittelkarte* (δελτίο παροχής τροφίμων) από τα μπακάλικα που αναφέρονται. Προσπαθήστε να επιβιώσετε γι' αυτό το διάστημα μονάχα με αυτά τα τρόφιμα...»²³ - αυτή η δράση πρέπει να διαρκέσει τριάντα ημέρες. Δίχως συγκεκριμένα σχόλια γι' αυτό το θέμα, σκηνοθετεί ένα είδος συλλογικής αναπαράστασης. Στην ουσία, ο Vostell ζητά από τους ανθρώπους να ζήσουν ως γερμανοί πολίτες του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, καθώς ο ίδιος υπήρξε παιδί γερμανών εβραίων που περιπλανήθηκαν στην προσπάθειά τους να ξεφύγουν από τον ναζισμό.

Άλλες περιστάσεις επέτρεψαν στο γερμανικό κοινό να επιλέξει ανάμεσα σε διαφορετικές αντιλήψεις για την Τέχνη και την Ιστορία. Όπως η έκθεση με θέμα τη μικρή τσεχοσλοβάκινη μαρτυρική πόλη Λίντιτσε την οποία διοργάνωσε ο νεαρός γκαλερίστας René Block, που συμμετέχει ενεργά στην παγκόσμια προώθηση της γερμανικής τέχνης της πρωτοπορίας τη δεκαετία του 1960. Η εκδήλωση που γίνεται αρχικά στην γκαλερί στο Βερολίνο, το 1967,²⁴ παρουσιάζεται μετά στην Πράγα, και περνά το σιδηρούν παραπέτασμα, λειτουργώντας ως προανάκρουσμα της προσέγγισης των δύο Γερμανιών. Προοικονομώντας την ιστορία, παρουσιάζεται εκεί για μικρό χρονικό διάστημα την επόμενη χρονιά και αμφισβητείται και πάλι από τις επίσημες αρχές, τη στιγμή που μπαίνουν στην πόλη οι δυνάμεις του Συμφώνου της Βαρσοβίας.²⁵ Η έκθεση παρουσιάζεται ως «Φόρος τιμής στο Λίντιτσε», μικρό χωριό που σβήστηκε από το χάρτη από τους ναζί το 1942, όταν θεωρήθηκε ύποπτο ότι έκρυβε δύο από τους οργανωτές της δολοφονίας του Reinhard Heydrich, του διοικητή της επαρχίας της Βοημίας-Μοραβίας. Σύμβολο της αντίστασης, το Λίντιτσε είχε τραβήξει την προσοχή διεθνώς, ιδίως στην Αγγλία, όπου είχε ιδρυθεί, ήδη από το 1942, από τον Barnett Stross, στο Κόβεντρι, μια επιτροπή με την ονομασία «το Λίντιτσε θα ζήσει».

Είκοσι ένας καλλιτέχνες προσκεκίμενοι στην γκαλερί René Block συμμετέχουν τελικά στο γεγονός, μεταξύ των οποίων οι Hans Peter Alvermann, Jörg Immendorff, Konrad Lueg, Sigmar Polke, Gerhard Richter, Dieter Roth, Wolf Vostell και Joseph Beuys. Όλοι προσεγγίζουν το θέμα του μαρτυρίου της πόλης από την πλευρά των θυμάτων ή των εγκληματιών, επιμένοντας ενίοτε στη διαιώνιση της ιστορίας. Αυτό κάνει και ο Konrad Lueg, στο έργο του *Blumenwiese*,

αναπαριστώντας ένα στρατόπεδο μεταμορφωμένο σε σύγχρονο μοτίβο ταπετσαρίας ή, με ακόμη πιο άμεσο τρόπο, ο Richter, στο *Onkel Rudi* (1965), που δείχνει έναν συμπαθητικό άνδρα, ένστολο, να χαμογελά μπροστά σε έναν τοίχο (που θα μπορούσε κάλλιστα να είναι τόσο ο τοίχος ενός στρατώνα όσο και το τείχος του Βερολίνου) – στην πραγματικότητα πρόκειται για το πορτρέτο ενός θείου τού καλλιτέχνη, τον οποίο του παρουσίαζαν ως πρότυπο όταν ήταν παιδί. Η ουδετερότητα της πραγμάτευσης του θέματος, η γυαλιστερή πλευρά του συνόλου, εντείνουν τη σύγχυση ανάμεσα στο ναζιστικό παρελθόν και το παρόν της γερμανικής κοινωνίας, που με τη σειρά της γίνεται κοινότοπη, αποστειρωμένη και ανίκανη να νιώσει κάτι όσον αφορά μια εγκληματική ιστορία. Στο ίδιο πνεύμα περίπου, ο Sigmar Polke, στο έργο του *Doppelportrait* (1965), παρουσιάζει δύο φωτογραφίες αφεγάδιαστων ανδρών σε ηλικία που να έχουν λάβει μέρος στον πόλεμο. Η αναπαραγωγή τους είναι ένα πλέγμα από τελείες που τονίζει την τυποποίηση και τον προπαγανδιστικό χαρακτήρα μιας μαζικής και ψυχρής ενημέρωσης στη σύγχρονη κοινωνία, η οποία κυριαρχείται από τα μέσα.

Στο *Für Lidice*, ο Beuys παίζει όπως πάντα με τη χρήση δραματικών εικόνων, οι οποίες όμως προκαλούν εντέλει την ιδέα μιας ζωτικής ενέργειας πιο δυνατής από το θάνατο: μια σκούρα και σπασμένη γραμμή, μια κονσέρβα λερωμένη με κόλλα που έχει μέσα ένα κομμάτι κόκαλο με δύο σημάδια + στις άκρες. Άραγε η παρουσία του συνέβαλε στην επιτυχία που είχε η έκθεση στον Τύπο, συμπεριλαμβανομένου και του συντηρητικού τύπου, παρά την κακή φήμη της γκαλερί René Block στο Βερολίνο, όπου συχνάζουν άνθρωποι της Αριστεράς και της άκρας Αριστεράς (μεταξύ αυτών και η Ulrike Meinhof, της Φράξιας του Ερυθρού Στρατού); Την ίδια αυτή χρονιά, το 1967, ο Beuys ιδρύει το εντελώς σχηματικό «Δημοκρατικό σοσιαλιστικό κράτος» του, την Ευρασία, που γίνεται αντικείμενο ενός έργου το οποίο χρησιμοποιεί για πρώτη φορά το 1967, μια χάλκινη μπάρα μερικών εκατοστών της οποίας το ένα άκρο είναι καμπυλωμένο σε σχήμα U,²⁶ σύμβολο της αντίθεσης μεταξύ της λογικής δυτικής κουλτούρας και της ανορθολογικής ανατολικής, και ευκαιρία να αξιοποιηθεί η ιδέα της συμφιλίωσης, πέρα από τα τραύματα της ιστορίας. Στον Beuys, το έργο τέχνης θεωρείται πάντως ξεκάθαρα ως εργαλείο κοινωνικής σωτηρίας, αναγκαστικά στρατευμένο στη μάχη της μεταμόρφωσης του κόσμου.

Κοινωνική πλαστική τέχνη²⁷

Η ιδέα που θα ταίριαζε σε δανδή,²⁸ ενός έργου τέχνης διευρυμένου στα όρια της ίδιας της ύπαρξης, είναι ευρέως αποδεκτή από τους συγχρόνους του Beuys. Μεταξύ πολλών άλλων, θέλει να αναβιώσει ζωντανές μορφές που να διαπερνώνται από

παλμούς και να είναι ευνοϊκές στα σκιρτήματα «της ψυχής, του πνεύματος και της ζωής». Η εξαφάνιση του καλλιτέχνη που θα πρέπει θεωρητικά να επιφέρει το θάνατο της παραδοσιακής τέχνης δεν ισχύει ωστόσο για εκείνον που θέλει ακριβώς περισσότερο τέχνη και περισσότερο καλλιτέχνη. Στη θεωρία μόνο, όλος ο κόσμος πρέπει να μπορεί να δημιουργεί συμβάλλοντας στη νέα «κοινωνική γλυπτική» και ο καθένας πρέπει να γίνει ο καινούργιος «γλύπτης του κοινωνικού οργανισμού του Κράτους στο σύνολό του».²⁹ Παλιά ιστορία και παλιά σύγχυση μεταξύ των ειδών, που απαγορεύει να γίνεται στο εξής η διάκριση μεταξύ των πεδίων της πολιτικής, της οικονομίας, του κοινωνικού, της θρησκείας, της τέχνης, και όπου τα πάντα χωρίς εξαίρεση μπορούν να γίνουν υλικό και αντικείμενο της δουλειάς του καλλιτέχνη.

Υπερασπιστής μιας λαϊκής ριζοσπαστικής δημοκρατίας, ο Beuys δεν περιορίζεται στα καλλιτεχνικά αντικείμενα ή μάλλον διευρύνει την έννοιά τους, ιδρύοντας κόμματα που να χρησιμεύουν ως μοχλοί αλλαγής πάνω στη βάση ενός αναρχισμού παγίδα-παντός-είδους, συγχρόνως αντικαπιταλιστικού, φιλελεύθερου-ελευθέρου και αποκεντρωτικού.³⁰ Το 1967, μετά τη θεωρητική ίδρυση του Κράτους Ευρασία, περνά στην πράξη με την ίδρυση του Γερμανικού Κόμματος των Φοιτητών (Deutsche Studentenpartei-DSP), που αλλάζει όνομα και λέγεται Fluxus Zone West, και αργότερα Οργάνωση για τους Μη-Ψηφίζοντες - Ελεύθερο Δημοψήφισμα, για να πάρει τέλος την ονομασία Οργάνωση για την Άμεση Δημοκρατία (ODD). Το 1973 οργανώνει το FIU (Διεθνές Ελεύθερο Πανεπιστήμιο), που θα έχει σημαντική επιρροή στη διαμόρφωση του οικολογικού κινήματος των Πρασίνων.

Ο θάνατος του Benno Ohnesorg, ο οποίος πυροβολήθηκε στις 2 Ιουνίου του 1967 από τον αρχηγό του εγκληματολογικού της Αστυνομίας κατά τη διάρκεια μιας διαδήλωσης ενάντια στην επίσκεψη του Σάχη της Περσίας στο Βερολίνο, χρησιμεύει ως «πυροκροτητής». Ο Beuys βλέπει τη φοιτητική βία ως σωτήρια απελευθέρωση ενέργειας έναντι των κοινωνικών δυνάμεων που την καταπιέζουν. Σε αυτό το κλίμα ιδρύει το Γερμανικό Κόμμα των Φοιτητών, ενάντια στην υλιστική και δίχως ιδέες πολιτική, και υπέρ της εκπαίδευσης όλων των ανθρώπων σε μια πορεία «πνευματικής» ωριμότητας. Εκμεταλλευόμενος τις αντιθέσεις, συμμετέχει λίγο καιρό αργότερα στην 4η Documenta, που ανακηρύσσει τον κόσμο της Τέχνης σε καπιταλιστική κοινωνία, και ιδίως την αμερικανική τέχνη. Παρουσιάζεται τότε ως ο κατεξοχήν γερμανός καλλιτέχνης, καλός οικογενειάρχης και κοντά στους εμπόρους του, ενώ η κριτική έχει κάθε ευκαιρία να επισημάνει τη σύνεσή του στη διαμάχη που μαίνεται εκείνη την εποχή γύρω από τον πόλεμο του Βιετνάμ.³¹

Ο πνευματικός του εξοπλισμός αποτελείται από παράδοξα. Στο κλασικό γερμανικό πάνθεον προσθέτει τις μορφές του χριστιανού Ignace de Loyola, του Genghis Khan, ιδρυτή της μογγολικής αυτοκρατορίας, του Joyce για την ιρλανδική μυθο-

λογία και τον πόλεμο της Κριμαίας στο *Finnegans Wake*,³² και τέλος, την ανάγνωση της ερμηνείας των ιδεών του Rudolf Steiner³³ από τον Peter Schilinski, τον ιδρυτή, μετά τον πόλεμο, του ανθρωποσοφικού κύκλου του Achberg. Οι απόψεις του κύκλου αυτού δεν ήταν αναγκαστικά αντίθετες προς την έννοια του «Christus Impuls» (της παρόρμησης του Χριστού) που χρησιμοποιεί ο Steiner και επαναλαμβάνει ο Beuys. Δίχως να είναι φειδωλοί στην πικρόχολη κριτική τους ενάντια στην Εκκλησία, αναφέρονται στην ανθρωπιστική πνευματικότητα του Ιησού. Η κύρια άποψή τους περιστρέφεται γύρω από τον τρόπο με τον οποίο οργανωνόταν ο κοινωνικός κόσμος θεωρούμενος ως ζων οργανισμός – μια παλιά ιδέα που είχε φέρει τη διεθνή επιτυχία του περίφημου βιβλίου του Spengler *Η Παρακμή της Δύσης* (άρχιζε το 1914). Στην παράδοση του Steiner, ο Peter Schilinski έκανε έκκληση, το 1951, για την πραγματοποίηση της τριμερούς, μέσω ενός συστήματος άμεσης εκπροσώπησης του λαού, που να έχει ως πνευματική αρχή την ελευθερία, ως αρχή του δικαίου την ισότητα και ως θεμέλιο της οικονομίας την αδελφότητα. Μια εικοσαετία αργότερα, το ODD του Beuys οικειοποιείται το σχέδιο αυτό ανοίγοντας ένα γραφείο συνεχούς πληροφόρησης, εργαλείο εργασίας για ένα ολικό έργο τέχνης που, κατά κάποιον τρόπο, μπορεί να επανενταχθεί στο μοντέρνο ρεύμα της βιεννέζικης Απόσχισης (Sécession) του 1902.

Σε αυτό το ιστορικό επεισόδιο, ο Beuys προσθέτει ωστόσο μια πολύ ιδιόμορφη αλχημική και μυστικιστική αντίληψη της «άμεσης δημοκρατίας», εδραιωμένης σε ένα «ξεκίνημα χριστιανισμής».³⁴ Επιπλέον, από το φθινόπωρο του 1972 και στο εξής, χρησιμοποιεί τον Anacharsis Cloots (Jean-Baptiste du Val de Grâce, 1755-1794), ο οποίος γεννήθηκε στον πύργο του Gnadenthal,³⁵ εγκαταστάθηκε στη Γαλλία, υπήρξε ιακωβίνος επαναστάτης και μέλος της επιτροπής δημόσιας εκπαίδευσης, και πέθανε στην γκιλοτίνα το 1794, στο πλευρό των οπαδών του Hébert. Το 1972, την ίδια χρονιά που ανακαλύπτει αυτήν τη μορφή του Ιακωβινισμού, στην Documenta, στο Κάσελ, το έργο του *Αγώνας πυγμαχίας για την άμεση δημοκρατία* κλείνει εκατό ημέρες πληροφόρηση και διάλογο με τους επισκέπτες, όπου τίθεται το ζήτημα να επιβληθεί η Τέχνη ως μια λειτουργία του κοινωνικού σώματος σαν τις άλλες. Ο Beuys ενισχύει τότε τη θέση του ως ιατρού των σύγχρονων καιρών. Ιδρύει πολιτικά κόμματα για τους ανθρώπους και τα ζώα, ξεκαθαρίζει καταστάσεις, κραδαίνει το σταυρό σαν ένας νέος Χριστός, με το κεφάλι ματωμένο, μεψιμοιρεί, βυθίζεται στους βάλτους, καλύπτει το κεφάλι του με μέλι, στάχτες και φύλλα χρυσού για να «εξηγήσει τη ζωγραφική σε έναν νεκρό λαγό»³⁶ (εικ. 18). Πάντοτε ντυμένος με το γούνινο πανωφόρι του και το τσόχινο καπέλο του, θα εξημερώσει ένα τσακάλι σε μια γκαλερί της Νέας Υόρκης, στην οποία θα φτάσει με νοσοκομειακό (1974) (εικ. 19)· θα φυτέψει πατάτες μπροστά στην γκαλερί René Block, καλυμμένος με την αιώνια τσόχνη κουβέρτα του (1977)· στις

... και τέλος, την ανά-
 ... Peter Schilinski, τον
 ... Schilberg. Οι απόψεις
 ... του «Christus
 ... Steiner και επανα-
 ... κριτική τους ενάντια
 ... κριτικότητα του Ιησού. Η
 ... των οποίο οργανωνόταν
 ... παλιά ιδέα που είχε
 ... H Παράκληση της
 ... Peter Schilinski έκανε
 ... μέσω ενός συστήματος
 ... κική αρχή την ελευθερία,
 ... νομίας την αδελφότητα.
 ... είναι το σχέδιο αυτό ανοί-
 ... εργασίας για ένα ολικό
 ... ανενταχθεί στο μοντέρνο

... τόσο μια πολύ ιδιόμορφη
 ... οκρατίας», εδραιωμένης
 ... φθινόπωρο του 1972 και
 ... aptiste du Val de Grâce,
 ... denthal,³⁵ εγκαταστάθηκε
 ... της επιτροπής δημόσιας
 ... πλευρό των οπαδών του
 ... τη μορφή του Ιακωβι-
 ... πυγμαχίας για την άμεση
 ... κλογο με τους επισκέπτες,
 ... λειτουργία του κοινωνι-
 ... η θέση του ως ιατρού των
 ... ανθρώπους και τα ζώα,
 ... νέος Χριστός, με το κεφάλι
 ... πει το κεφάλι του με μέλι,
 ... ρική σε έναν νεκρό λαγό»³⁶
 ... του και το τσόχινο καπέλο
 ... Νέας Υόρκης, στην οποία
 ... ψει πατάτες μπροστά στην
 ... η κουβέρτα του (1977)· στις



Εικ. 18. Joseph Beuys, *How to Explain Pictures to a Dead Hare*, γκαλερί Alfred Schmela, Ντύσελντορφ, 26 Νοεμβρίου 1965. Φωτογραφία D.R.



Εικ. 19. Joseph Beuys, *I Love America and America Likes me*, 1974. Φωτογραφία Marc Freidus. Συλλογή René Block.