

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ  
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ  
ΤΟΜΕΑΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

## Η τέχνη του 20<sup>ου</sup> αιώνα:

*Ιστορία-Θεωρία-Εμπειρία*

**Κωνσταντίνος Πρώμος**

*Το πρόβλημα της ριζικής ετερότητας στη δράση του  
Joseph Beuys. Πώς να εξηγήσεις τις εικόνες σ' ένα νεκρό  
λαγό στη γκαλερί Schmela του Düsseldorf το 1965*



**Γ' Συνέδριο Ιστορίας της Τέχνης**

Θεσσαλονίκη 2009

Κωνσταντίνος Β. Πρώιμος

## Το πρόβλημα της ριζικής ετερότητας στη δράση του Joseph Beuys Πώς να εξηγήσεις τις εικόνες σ' ένα νεκρό λαγό στη γκαλερί Schmela του Düsseldorf το 1965

Ο Joseph Beuys (1921-1986, εικ.1) είναι μια περίπτωση γλύπτη, όπως συνήθως αποκαλείται μάλλον από συνήθεια, ο οποίος επιχειρήσε με το έργο του να αναθεωρήσει όλες τις προκείμενες όχι μόνο της γλυπτικής, αλλά και της τέχνης γενικότερα.<sup>1</sup> Πρέπει επομένως εξ αρχής να επισημανθεί ότι όποιος ασχοληθεί με το έργο του Μπύους έχει να αντιμετωπίσει ένα σοβαρό πρόβλημα μεθόδου, μιας και στην περίπτωση του τίποτα από όσα θεωρούνται δεδομένα για την τέχνη, όπως δημιουργία, τεχνοτροπία, έργο, πρωτοτυπία, αυθεντικότητα, δεν είναι. Έπειτα, αυτός που ασχολείται με την περίπτωση Μπύους από τη σκοπιά της κριτικής, έχει να αντιμετωπίσει μια βιβλιογραφία μοιρασμένη ανάμεσα στην ενθουσιώδη και άκριτη, αγιογραφική λατρεία και στο άσβεστο, αδέκαστο και φανατικό μίσος.<sup>2</sup> Οι περιπτώσεις φλεγματικής κριτικής αποτίμησης της δουλειάς του Μπύους είναι λίγες και προς αυτήν την κατεύθυνση θα επιθυμούσα κι εγώ να προσανατολιστώ στην παρούσα ανακοίνωση.

Επειδή η συζήτηση των μεθοδολογικών προκείμενων του έργου του Μπύους μπορεί εύκολα να αναλώσει την έκταση της παρούσας ανακοίνωσης, χωρίς να καταφέρει κανείς να εξετάσει το ίδιο το έργο, θα επιχειρήσω την ερμηνεία μιας δράσης του Μπύους δίχως να προσπαθώ να εξαντλήσω τις μεθοδολογικές αυτές προκείμενες. Η περίπτωση της δράσης με τίτλο *Πώς να εξηγήσεις τις εικόνες σε ένα νεκρό λαγό* του 1965 είναι ένα από τα πολλά επεισόδια στην ιστορία της σύγχρονης τέχνης που δίνουν λαβή σε φιλοσοφική ή γενικότερα διεπιστημονική ανάγνωση και συζήτηση. Ασπάζομαι ως εκ τούτου τη γενικότερα θεωρητική τάση της ομάδας του περιοδικού *October* στις ΗΠΑ για διεπιστημονικές αναγνώσεις της ιστορίας της μοντέρνας και σύγχρονης τέχνης οι οποίες μάλιστα χαρακτήριζαν τους πρωτοπόρους και πατέρες της ιστορίας της τέχνης όπως για παράδειγμα τους Alois Riegl, Heinrich Wölfflin και Erwin Panofsky.

Σύμφωνα με τον Heiner Steichelhaus οι αναζητήσεις και τα ενδιαφέροντα του Μπύους πήραν μια οριστική μορφή γύρω στις αρχές της δεκαετίας του 1960-τότε και συγκεκριμένα το 1962 με το έργο *Γήινο πιάνο* επινοήθηκε η ιδέα της δράσης, μιας συγκεκριμένης σε χώρο και χρόνο παράστασης, σκηνοθετημένης από τον καλλιτέχνη με τον χαρακτήρα μη επαναλήψιμου συμβάντος, κατάλληλου για μια συγκεκριμένη περίπτωση.<sup>3</sup> Οι δράσεις του Μπύους συνιστούσαν το κύριο μέρος της δουλειάς του από το 1960 και μετά (εικ.2, 3).

1. Το παρόν κείμενο είναι μια αναθεωρημένη εκδοχή ενός μέρους του δευτέρου κεφαλαίου της διδακτορικής μου διατριβής.

2. Αφήνω τους αγιογράφους στην ησυχία τους και αναφέρω περισσότερο τους ορκισμένους, φανατικούς κριτικούς του Μπύους, οι οποίοι μάλιστα είναι ιδιαίτερα επιφανείς στην ιστορία και θεωρία της τέχνης και συμπεριλαμβάνουν ονόματα όπως της R. E. Krauss, του B. H. D. Buchloh, του Y.-A. Bois, του T. de Duve, του Th. Crow, του R. Storr και άλλων. Βλ. ενδεικτικά: T. de Duve, 'Beuys ou le Dernier des Proletaires' στο *Cousus de Fil d' Or*, Villeurbanne 1990, σ.7-26. B. H. D. Buchloh 'The Twilight of the Idol. Preliminary Notes for A Critique' *Artforum*, Ιανουάριος 1980, τ.ΧVIII, αρ.5, σ.41. Th. Crow, 'The Graying of Criticism', *Artforum* 32, Σεπτέμβριος 1993.

3. H. Steichelhaus, *Joseph Beuys*, μτφρ. D. Britt, New York 1991, σ.126, 187-188.

### Το αίνιγμα του νεκρού ζώου

Η δράση *Πώς να εξηγήσεις τις εικόνες σ' ένα νεκρό λαγό* είναι από τις πρώτες του και συγκαταλέγεται, όχι άδικα, ανάμεσα στις πλέον αινιγματικές (εικ.4, 5). Έλαβε χώρα τη νύχτα των εγκαινίων της πρώτης έκθεσης του Μπούς στην γκαλερί Schmela του Düsseldorf στις 26 Νοεμβρίου του 1965. Ο καλλιτέχνης κρατούσε στην αγκαλιά του ένα νεκρό λαγό σα να ήταν μικρό παιδί και τριγυρνούσε στη γκαλερί για τρεις ώρες, ψιθυρίζοντάς του σα να του εξηγούσε τις εικόνες. Έχοντας προσαρμόσει μια μεταλλική σόλα στον δεξιό του αστράγαλο, το πόδι του θορυβούσε δυνατά κάθε φορά που το πατούσε, κάνοντάς τον επιπλέον να κουτσαίνει μάλλον παρά να περπατά. Για τις τρεις ώρες που διήρκεσε το πρώτο μέρος της δράσης δεν επιτρεπόταν η είσοδος του κοινού στη γκαλερί, αλλά όλοι παρακολουθούσαν το συμβάν από τη βιτρίνα και τη γυάλινη πόρτα της. Το πρόσωπο και το κεφάλι του Μπούς ήταν για τη δράση αυτή ξυρισμένα και καλυμμένα με μέλι και φύλλα χρυσού. Μόλις πέρασαν οι πρώτες τρεις ώρες, ο Μπούς κάθισε σε μια καρέκλα, της οποίας το ένα πόδι ήταν μερικώς καλυμμένο με τσόχα. Η καρέκλα είχε τοποθετηθεί πάνω σ' ένα ντουλάπι κι έτσι στο δεύτερο μέρος της δράσης, ο Μπούς ήταν σε μια ψηλή και περίοπτη θέση στη γκαλερί σε σχέση με τους επισκέπτες της έκθεσης. Ενώ ήταν καθισμένος στην καρέκλα συνέχιζε να ψιθυρίζει στον νεκρό λαγό, ενώ δύο μικρόφωνα, το ένα κρυμμένο μέσα σ' ένα κόκαλο και το άλλο μπροστά από τον καλλιτέχνη, μετέδιδαν σ' όλη την αίθουσα το μουρμουρητό του Μπούς, το οποίο συνόδευε τη θέαση των κρεμασμένων έργων μεικτής τεχνικής από τους επισκέπτες της γκαλερί.<sup>4</sup>

Προφανώς, το πιο αινιγματικό στοιχείο της συγκεκριμένης δράσης είναι το νεκρό ζώο το οποίο κατέχει και κεντρική θέση, αφού γύρω από το οποίο φαίνεται να οργανώνεται όλη η δράση, όπως άλλωστε φανερώνει και ο τίτλος της. Το ενδιαφέρον του Μπούς για τα ζώα και ειδικά για κάποια από αυτά όπως λαγούς, ελάφια, πρόβατα, άλογα, κύκνους, μέλισσες, τσακάλια είναι δεδομένο και έχει πολλές φορές επισημανθεί στη βιβλιογραφία<sup>5</sup> (εικ.6). Άλλωστε, στα σχέδια του Μπούς, στα οποία πολλοί κριτικοί βλέπουν το ρεπερτόριο των μετέπειτα δράσεών του, βλέπει κανείς το πρωτοφανές ενδιαφέρον που ο καλλιτέχνης ανέκαθεν είχε για τα ζώα<sup>6</sup>, πρωτοφανές με την έννοια ότι κανένας καλλιτέχνης πριν από αυτόν δεν είχε δείξει ένα ανάλογο ενδιαφέρον. Παρά το γεγονός αυτό, το μέλημα του Μπούς για τα ζώα του οποίου η σημασία προφανώς υπερβαίνει την κατηγορία του θέματος ή του μοτίβου και φαίνεται να διαδραματίζει καίριο δομικό ρόλο στη δουλειά του, παραμένει μόνον ατελώς σκιαγραφημένο στην κριτική του πρόσληψη.

Οι ερμηνείες που έχουν προταθεί για τη συγκεκριμένη δράση είναι ανεπαρκείς. Ο Fabrice Hergott αναφέρει ότι ο λόγος για τον οποίο ο Μπούς χρησιμοποιεί το νεκρό λαγό είναι για να δοκιμάσει και να αναδείξει την ικανότητά του να επικοινωνεί με οποιονδήποτε.<sup>7</sup> Ο Donald Kuspit ισχυρίζεται ότι ο λαγός εδώ είναι το θύμα ή συμβολίζει τον ίδιο

4. Για μια πιο αναλυτική περιγραφή της συγκεκριμένης δράσης βλέπε *Joseph. Beuys*, κατ. έκθ. Centre Pompidou, Paris 1994, σ.279-280.

5. Η μεγάλη σημασία των ζώων στη δουλειά του Μπούς μπορεί να στοιχειοθετηθεί περαιτέρω από την εξίσου διάσημη δράση του στη γκαλερί René Block της Νέας Υόρκης το 1974 με τον τίτλο *Μου αρέσει η Αμερική και της αρέσω κι εγώ*. Ο καλλιτέχνης έζησε για μια εβδομάδα στον χώρο της γκαλερί με ένα τσακάλι. Για μια λεπτομερειακή κριτική και φωτογραφική απεικόνιση της δράσης, βλέπε C. Tisdall, *Coyote*, μτφρ. D. le Bourg, Paris 1988.

6. Βλ. Stachelhaus, ό.π. σ.54 και C. Lauf, 'The Word that produces all Images. Reading the Drawings of Joseph Beuys', *Arts Magazine* 64, Μάρτιος 1990, σ.67.

7. *Joseph Beuys*, ό.π., σ.74.

τον Μπούς.<sup>8</sup> Η Florence Malet θεωρεί ότι λαγός είναι σύμβολο «της ενορατικής δύναμης της ανθρώπινης σκέψης»<sup>9</sup> και ο Gregory L. Ulmer επισημαίνει ότι ο λαγός συμβολίζει τον Αιγύπτιο Θεό Θωθ της γραφής.<sup>10</sup> Μόνον ο Mark Rosenthal αναφέρει την αθωότητα του νεκρού ζώου, την οποία φαίνεται να θρηνεί ο Μπούς, χωρίς όμως να προβαίνει σε περαιτέρω λεπτομέρειες ή ανάλυση.<sup>11</sup>

### Ριζική ετερότητα και ευθύνη

Φαίνεται ότι ο νεκρός λαγός είναι το στοιχείο εκείνο της δράσης που πραγματικά παραλύει τη σκέψη και την ερμηνεία, όντας πέραν οποιασδήποτε εννοιολογικής προσέγγισης. Πράγματι αν όντως το ζώο μας δυσκολεύει να μιλήσουμε γι' αυτό λόγω της ετερότητάς του, μιας και δεν έχουμε το δικαίωμα να υποθέσουμε πως ό,τι ισχύει για μας θα ισχύει και για εκείνο, το νεκρό ζώο είναι μια ακόμα πιο δύσκολη περίπτωση, αφού είναι μια περίπτωση ριζικής ετερότητας. Σε σύγκριση με την ετερότητα του άλλου ανθρώπου, ακόμα και του ζώου, το νεκρό ζώο είναι μια περίπτωση ριζικής ετερότητας, είναι δηλαδή κάτι το τελείως άλλο, το ολότελα άλλο, για να δανειστούμε την έκφραση *tout autre* από το κείμενο του Jacques Derrida που πραγματεύεται το πρόβλημα της ριζικής ετερότητας.<sup>12</sup> Βέβαια η πιο χαρακτηριστική περίπτωση ριζικής ετερότητας είναι ο Θεός. Ο Θεός είναι ριζικά έτερος ή ολότελα άλλος, προφανώς από μας. Επειδή ο Θεός είναι ριζικά έτερος η ευθύνη που φέρουμε έναντί του δεν μπορεί να θεμελιωθεί στη γνώση, μιας και δεν μπορούμε να γνωρίσουμε τίποτα από Αυτόν, αφού είναι ριζικά έτερος. Η ευθύνη ως εκ τούτου που φέρουμε έναντι του Θεού, θεμελιώνεται στην πίστη και συγκεκριμένα στον τυφλό χώρο της πίστης.<sup>13</sup>

Το ζώο και μάλιστα το νεκρό ζώο φαίνεται να είναι μια περίπτωση ριζικής ετερότητας στην περίπτωση της δράσης του Μπούς. Ανάλογα η όποια ευθύνη φέρουμε έναντι της ριζικής ετερότητας, έναντι του νεκρού ζώου, δεν μπορεί να θεμελιωθεί στην έννοια, στη γνώση ή στον ορθό λόγο, αλλά θεμελιώνεται σε μη εννοιακές κατηγορίες όπως η πίστη, η πεποίθηση, η φιλοξενία, το πένθος κ.ά. Η ευθύνη έναντι της ριζικής ετερότητας εξαρτάται, δηλαδή, από τη σχέση που δημιουργούμε με το άγνωστο ή το μυστικό, όπως ο Μπούς δημιουργεί ή αποπειράται να δημιουργήσει μία φιλόξενη σχέση με το άγνωστο, κρατώντας σφιχτά στην αγκαλιά του το άψυχο σώμα του λαγού.<sup>14</sup> Αυτή η κατ' ουσίαν αθεμελίωτη εννοιακά ευθύνη έναντι της ριζικής ετερότητας είναι η ανθρώπινη ευθύνη για τα ζώα, νεκρά ή ζωντανά, που εξουσιοδοτεί τις αποφάσεις μας να μιλήσουμε γι' αυτά, να απαιτήσουμε να γίνουν σεβαστά τα δικαιώματά τους ή να υποστηρίξουμε αυτά τα δικαιώματα διαμαρτυρόμενοι ενάντια στην οικολογική καταστροφή του φυσικού τους περιβάλλοντος. Απευθυνόμενος σ' ένα νεκρό λαγό που εκ των πραγμάτων δε δύναται να απαντήσει, κοιτώντας

8. D. Kuspit, 'The Body of the Artist' στο *Joseph Beuys. Diverging Critiques*, D. Thistlewood (επιμ.), τ.2, Tate Gallery Critical Forum Series, Liverpool 1995, σ.101.

9. *Joseph Beuys*, ό.π., σ.280.

10. G.L. Ulmer, *Applied Grammatology. Post(e)-Pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys*, Baltimore 1985, σ.257.

11. M. Rosenthal (επιμ.), *Joseph Beuys. Actions, Vittrines, Environments*, κατ. έκθ. Tate Gallery, London 2005, σ.28.

12. Βλ. το κείμενο του J. Derrida, 'Tout autre est tout autre' στο *The Gift of Death*, μτφρ. D. Willis, Chicago 1995, σ.82-115 και ειδικά σ.82-83 για την ταυτολογική και ετερολογική ερμηνεία της φράσης «tout autre est tout autre», «κάθε άλλο είναι ολότελα άλλο» [ΜτΣ].

13. Ό.π., σ.83-85.

14. Ό.π., σ.88-91.

τον με ένα βλέμμα, στο οποίο δεν μπορεί να ανταποκριθεί, ουσιαστικά με αυτόν τον τρόπο ο Μπόους θεσπίζει μια σχέση απόλυτης ασυμμετρίας με το έτερο, πέραν της όρασης και της επικοινωνίας, πέραν οποιασδήποτε οικονομίας της ανταλλαγής.<sup>15</sup> Αν η έγκληση του Μπόους θεωρηθεί προφανώς ανορθολογή ή παράλογη, είναι ακριβώς αυτός ο ανορθολογισμός ή μη ορθολογικότητα, η οποία φτάνει μέχρι τον παραλογισμό που διαπερνά τις πλέον ορθολογικές αποφάσεις, μεταξύ των οποίων πρέπει να συμπεριληφθεί και η απόφαση υποστήριξης των δικαιωμάτων των ζώων. Οι ορθολογικές αποφάσεις κατά ένα μέρος τους στηρίζονται σε μη ορθολογικές κατηγορίες όπως η πίστη, η πεποίθηση, η φιλοξενία, το πένθος κ.ά. Αυτό το όριο μεταξύ ορθολογισμού και ανορθολογισμού φαίνεται να επιθυμεί να θεματοποιήσει ο Μπόους όχι μόνο στη συγκεκριμένη δράση, αλλά και σε άλλες οικολογικές πρωτοβουλίες που έλαβε στα πλαίσια της καλλιτεχνικής του δραστηριότητας, όπως για παράδειγμα στο πρόγραμμα φύτευσης των 7000 βαλανιδιών.<sup>16</sup>

Βέβαια ούτε το κείμενο του Derrida «Κάθε άλλο είναι ολότελα άλλο» ούτε η συγκεκριμένη δράση του Μπόους αφορούν μόνο στη ριζική ετερότητα. Διότι, όπως χαρακτηριστικά επισημαίνει ο Derrida, κάθε συγκεκριμένο άλλο είναι ολότελα άλλο, ριζικά έτερο. Το παραπάνω σημαίνει ότι όχι μόνον ο Θεός και τα ζώα, αλλά και κάθε μοναδικός άνθρωπος σαν εμένα, κάθε γυναίκα και κάθε άνδρας είναι ριζικά έτερος χωρίς να έχει σημασία πόσο κοντινός ή πόσο οικείος μου είναι. Ακόμα και το ον που είναι πιο οικείο σε μένα τον ίδιο, το οποίο δεν είναι άλλο από τον ίδιο μου τον εαυτό, είναι, με αυτή τη λογική, μια περίπτωση ριζικής ετερότητας. Αν, όμως, όντως κάθε άλλος είναι ριζικά έτερος, τότε κάθε ευθύνη που φέρω έναντι του άλλου διαπερνάται από το άγνωστο και σ' ένα βαθμό θεμελιώνεται σε αυτό, σε κάτι δηλαδή που δεν μπορεί να θεματοποιηθεί με εννοιακό τρόπο. Και όμως για αιώνες τώρα μας λένε ότι είναι ακριβώς αυτή η εννοιακή θεματοποίηση, υποστήριξη και διευθέτηση των πράξεων και αποφάσεών μας, με λίγα λόγια η ορθολογικότητα, ο ορθός λόγος που μας διαχωρίζει από τα ζώα, χαρίζοντάς μας την ανθρωπότητα, το βαθμό πολυτέλειας στο ζωικό βασίλειο, όπως έλεγε ο Ελύτης. Ήδη από την αρχαιότητα, τα ανθρώπινα όντα ορίζονται ως ορθολογικά ζώα, ζώα λόγον έχοντα, *animalia rationalia* μ' έναν ορισμό που έχει υποστεί σοβαρή κριτική, κατά τον εικοστό αιώνα.<sup>17</sup>

### Το χάσμα ανάμεσα στο λογικό και στο ζωικό

Το πιο σημαντικό στοιχείο όμως στον ορισμό αυτόν του ανθρώπου ως ζώου λόγου έχοντα είναι ότι τοποθετεί την ανθρωπότητα μεταξύ δύο ορίων, του ζωικού και του λογικού αφήνοντας αδιευκρίνιστο το χάσμα ανάμεσά τους και αγνοώντας τον μη ορθολογικό ή μη εννοιακό καθορισμό της ευθύνης και της απόφασης που τόσο χαρακτηρίζει το ήθος των ανθρώπων. Μέσω του ορισμού αυτού η ανθρωπότητα φαίνεται να ακροβατεί μεταξύ του λογικού και του ζωικού επιχειρώντας μια σύνθεση η οποία φαίνεται εκ των πραγμάτων αδύνατη και ως εκ τούτου καταπιέζει τόσο το λογικό όσο και το ζωικό της πόλο.

Επομένως ο Μπόους θα ήταν ασυνεπής, αν έκανε κεντρικό του ζήτημα τη ριζική ετε-

15. Ο Derrida αποκαλεί αυτήν την οικονομία, *sacrificielle*, «θυσιαστική» [ΜτΣ]. Ό.π., σ.82-115 και ιδιαίτερα σ.90-91, 93-95.

16. Βλ. V. Harlan, *Joseph Beuys. Qu'est-ce que l'Art?*, μτφρ. L. Cassagnau, Paris 1992, σ.144-147 και Stachelhaus, ό.π., σ.106, 146. Βλ. επίσης την κριτική του Μπόους στην ορθολογικότητα στο G. Adriani, *Beuys. Σχέδια, Αντικείμενα, Χαρακτικά*, μτφρ. Α. Στεφανάκη, Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Θεσσαλονίκη 1997, σ.7.

17. Βλ. M. Heidegger, *Είναι και Χρόνος*, μτφρ. Γ. Τζαβάρας, τ.Α', Αθήνα 1978, παρ.49, 165, σ.94, 272. Επίσης H. Arendt, *The Human Condition*, Chicago 1989, σ.84-86.

ρότητα του άλλου με τη μορφή του νεκρού ζώου, χωρίς να λάβει υπόψη του την ετερότητα που χαρακτηρίζει τον ίδιο. Αυτός είναι κι ο λόγος που επιχειρεί να επέμβει στην ίδια του την ταυτότητα μεταμφιεζόμενος, σα να θέλει να θεματοποιήσει ακριβώς τη δική του ετερότητα. Όπως αναφέρει και η Florence Malet, σ' αυτή τη δράση και μόνον ο Μπόους αποχωρίζεται το διάσημο καπέλο του<sup>18</sup>, αλείφει το ξυρισμένο του πρόσωπο και κεφάλι με μέλι, το οποίο είναι παραδοσιακά ένα προϊόν που συσχετίζεται με τον πλούτο, όπως κι ένα υλικό που χρησιμοποιεί συχνά στα έργα του. Το μέλι, άλλωστε, ως γνωστόν, παραπέμπει στη μεταμόρφωση της ενέργειας, ειδικά ανάμεσα στον φυτικό και στον ζωικό κόσμο. Πάνω στο μέλι κολλά φύλλα χρυσού, ένα υλικό που από τον Μεσαίωνα συσχετίζεται με την καλλιτεχνική αναπαράσταση της μεγαλοπρέπειας. Επίσης, φορά κόκαλα και τσόχα καθώς και τη μεταλλική σόλα που βροντά κάθε φορά που ο καλλιτέχνης κινείται, κάνοντάς τον να κουτσαίνει. Από τη μία πλευρά, δηλαδή, φαίνεται να έχει στην κυριολεξία ενδυθεί με μια αρχαία πανοπλία, η οποία απαρτίζεται από τη χρυσή του μάσκα, τη μεταλλική του σόλα, την τσόχα και τα κόκαλα, το μέλι με τις παραπομπές του στην υλική αφθονία και στον πλούτο, στην υγεία και στην πληρότητα, με τη θέση που καταλαμβάνει ψηλά στη γκαλερί στο δεύτερο μέρος της δράσης και τελικά με τη θορυβώδη του κίνηση, η οποία μάλιστα εξαιτίας της σόλας δεν είναι ομαλή. Από την άλλη πλευρά, το μέλι στο πρόσωπο και στο κεφάλι του που παραπέμπει στον φυτικό και ζωικό κόσμο, η τσόχα που φαίνεται σαν δέρμα ζώου, το κόκαλο με τις παραπομπές του στο κυνήγι, συνδυασμένα με την προσοχή που αφιερώνει στο νεκρό λαγό, δείχνουν να παραπέμπουν στη ζωώδη του φύση, σε αντίθεση με την πολιτιστική πανοπλία του. Με τις δύο αυτές αντίθετες χειρονομίες, ο Μπόους επιχειρεί να δείξει την αντίθεση ανάμεσα στο ζώο και στον άνθρωπο όχι ως μια αντίθεση εξωτερική, αλλά ως μια σύγκρουση εσωτερική και συστατική του ίδιου του εαυτού, η οποία μάλιστα παραμένει έντονη και άλυτη, χαρακτηρίζοντας την ετερότητα αυτού του ίδιου.

Είναι αυτή η αρχαία διαμάχη κι αντίθεση, αρχαία τόσο με την έννοια της αρχέγονης, όσο και με την έννοια της πρώιμης, που λαμβάνει δηλαδή χώρα ιδιαίτερα νωρίς στη διαδικασία ενηλικίωσης του ανθρώπου, που ο Jacques Lacan τοποθετεί στο κέντρο της λειτουργίας του Εγώ. Το υποκείμενο, σύμφωνα με τον Λακάν, είναι και ανέκαθεν υπήρξε διχασμένο, σχεδόν από τη γέννησή του, τόσο σε επίπεδο προσωπικό όσο και σε επίπεδο ιστορικοκοινωνικό.<sup>19</sup> Ο διχασμός του υποκειμένου φανερώνεται στην ψυχανάλυση ως σύμπτωμα σε μια σειρά από φαντασιώσεις κατά τη διάρκεια της ζωής του. Σύμφωνα με κάποιες από αυτές τις φαντασιώσεις το υποκείμενο ενδύεται «την πανοπλία μιας αλλοτριωτικής ταυτότητας» συνδεδεμένο με τον τύπο μιας ολότητας, η οποία είναι «ορθοπεδική» και η οποία σημαδεύει με την αυστηρή της δομή όλη τη διανοητική του πορεία.<sup>20</sup> Οι φαντασιώσεις όμως του υποκειμένου, οι οποίες προέρχονται από το διχασμό του, περιλαμβάνουν και το «αποσπασματικό σώμα», το οποίο εμφανίζεται σε όνειρα με τη μορφή «αποσπασμένων άκρων», όπως επίσης και με άλλες μορφές ατομικής αποσύνθεσης και κατακερματισμού.<sup>21</sup>

Ο Μπόους φαίνεται να εσωτερικεύει το διχασμό του υποκειμένου παρουσιάζοντάς τον στους θεατές ως ένα διχασμό ανάμεσα στην ορθολογική του πανοπλία και στη ζωώδη αποσπασματικότητά του. Η συνθήκη της ανθρωπότητας που φέρεται στη διατύπωση «ζών λόγον έχοντα» αποκαλύπτει τον καταστατικό διχασμό του εαυτού, όπως ακρι-

18. *Joseph Beuys*, ό.π., σ.279.

19. J. Lacan, *Ecrits I*, Paris 1966, σ.91.

20. Ό.π., σ.94.

21. Ό.π., σ.95-96.

βώς το υποκείμενο του Λακάν είναι καταστατικώς διχασμένο. Όπως κι ο Λακάν, έτσι κι ο Μπούς φαίνεται να αντιμετωπίζει κριτικά την παραπάνω συνθήκη δείχνοντας τους δύο ασυμφιλίωτους πόλους έντασης που δημιουργούνται μεταξύ ζώου και ορθολογικού όντος και εξερευνώντας τις καταπιεστικές τους συνέπειες.<sup>22</sup> Το συνεχές, επίμονο και μονότονο μουρμουρητό του Μπούς προς το νεκρό λαγό δείχνει τη συνείδηση, αλλά και την αντίθεσή του προς την ταυτότητα του ορθολογικού ζώου, μέσω της αδύνατης γέφυρας επικοινωνίας που επιχειρεί να χτίσει μεταξύ εκείνου και του νεκρού ζώου. Διότι ακριβώς αυτή η μάταιη προσπάθεια να απευθυνθεί ο καλλιτέχνης σε ένα νεκρό λαγό, δεν προσιδιάζει ούτε στο ζώο ούτε στον άνθρωπο, με την έννοια ότι δεν είναι ούτε ορθολογική ούτε ζωώδης ή ενστικτώδης. Το μόνο που κομίζει η προσπάθεια αυτή είναι η συνείδηση του χάσματος μεταξύ των δύο πόλων, ανάμεσα στους οποίους παραδοσιακά τοποθετείται η ανθρωπότητα και με τη συνδρομή των οπίσθων ορίζεται. Ανάμεσα στους δύο αυτούς πόλους του ζώου και του ορθολογικού όντος δείχνει να παλινδρομεί ο Μπούς, αναδεικνύοντας μια επισφαλή έννοια του εαυτού, σε διαρκή, καταστατικό διχασμό.

### Ο θάνατος του άλλου

Τέλος, η μεγάλη έμφαση που ο Μπούς δείχνει να δίνει στο θάνατο μέσω του νεκρού λαγού δεν μπορεί να μείνει απαρατήρητη. Η δομική θέση του θανάτου στη συγκεκριμένη δράση του Μπούς βρίσκει το φιλοσοφικό της αντίστοιχο στο *Είναι και Χρόνος* του Martin Heidegger, στο οποίο το «Είναι προς θάνατο» θεματοποιείται και αναλύεται διεξοδικά<sup>23</sup> σε βαθμό μάλιστα που να είναι το πιο σημαντικό στοιχείο που καθορίζει τον άνθρωπο ως τέτοιο. Όμως στον Χάιντεγκερ ο θάνατος αφορά μόνο στον άνθρωπο, στο Dasein όπως χαρακτηριστικά αναφέρει. Μόνο το Dasein, ο άνθρωπος, πεθαίνει, όπως μαρτυρά και η γλώσσα: τα ζώα ψοφούν. Όμως σε αυτή τη δράση ο Μπούς συμπεριφέρεται προς το νεκρό λαγό σα να είναι πεθαμένος και όχι σαν να είναι ψόφιος. Ο Μπούς φαίνεται σαν να θέλει να υποστηρίξει ότι και τα ζώα πεθαίνουν, όπως κι οι άνθρωποι και γι' αυτό, άλλωστε, απευθύνει τον λόγο στο νεκρό λαγό μουρμουρώντας του συνεχώς σα να μοιρολογά ένα ανθρώπινο ον, του οποίου την απώλεια να πενθεί, γυρνώντας αδιάκοπα μέσα στη γκαλερί. Ο θάνατος του άλλου στη συγκεκριμένη δράση του Μπούς φαίνεται να είναι συγκροτητικός του δικού μου θανάτου και συνακόλουθα του εαυτού μου και της ταυτότητάς μου, μιας και τελικά μόνον από το θάνατο των άλλων αποκομίζουμε οποιαδήποτε εικόνα, προσδοκία ή έννοια έχουμε για το θάνατο γενικώς. Αφού ποτέ δεν γνωρίζουμε, ούτε μπορούμε να γνωρίσουμε οι ίδιοι το θάνατό μας, ο θάνατος του άλλου, ανθρώπου ή ζώου, είναι ο μόνος δίαυλος μέσω του οποίου μπορούμε να έχουμε μια σχέση με τον θάνατο γενικά.<sup>24</sup> Ο θάνατος του άλλου είναι, επομένως, ο πρώτος θάνατος και ως εκ τούτου δίνει νόημα στο πένθος και στο μοιρολόι, σε αυτές τις ιδιαίτερα προσωπικές εμπειρίες που καθορίζουν την ταυτότητά μας όσο λίγες άλλες. Η ανθρωπότητά μου, επομένως, δεν καθορίζεται μόνον από το «Είναι προς θάνατον», από τη θνητότητά μου, όπως ανέφερε ο Χάιντεγκερ, αλλά και από το πένθος και το μοιρολόι για το θάνατο του άλλου, από τις προσωπικές και ταυτοποιητικές εμπειρίες του πένθους και του μοιρολογιού. Ήδη στα 1924 ο Walter Benjamin

22. Ο Λακάν αναφέρει χαρακτηριστικά: «Είναι μια εμπειρία [η εμπειρία του διχασμού] η οποία μας οδηγεί να αντιταχθούμε σε κάθε φιλοσοφία που συνάγεται από το Cogito» [ΜτΣ], ό.π., σ.89.

23. Heidegger, ό.π., σ.454-458.

24. J. Derrida, *Aporias*, μτφρ. Th. Dutoit, California 1993, σ.75, 76. Βλ. την κριτική του Ντερριντά στον Χάιντεγκερ για τον θάνατο που σύμφωνα με τον δεύτερο αφορά μόνο στον άνθρωπο και όχι στα ζώα, κάτι που ο πρώτος επιχειρεί να ανασκευάσει.

καθόριζε το πένθος ως θεμελιώδες χαρακτηριστικό της ανθρωπότητας, ως μια δύναμη που μπορεί να ενεργοποιηθεί ανά πάσα στιγμή από το γερμανικό τραγικό δράμα.<sup>25</sup> Στα *Φαντάσματα του Μαρξ*, ο Ντερντά ορίζει το πένθος ως την απόπειρα να οντολογικοποιηθεί κανείς τα υπολείμματα, να τα καταστήσει παρόντα, ταυτοποιώντας το εναπομείναν σώμα και χαρίζοντας έναν τόπο για τους νεκρούς με το να απευθύνεται ουσιαστικά σε ένα φάντασμα.<sup>26</sup>

Η προσπάθεια του Μπούς να ψιθυρίσει και να μουρμουρίσει στο νεκρό λαγό εντάσσεται σε αυτήν την προοπτική, του πένθους, το οποίο κρύβει και καλύπτει, όπως άλλωστε ταιριάζει στο πένθος, πίσω από ένα συμβατικό τίτλο: *Πώς να εξηγήσει κανείς τις εικόνες σ' ένα νεκρό λαγό*. Ο Μπούς, όπως προσιδιάζει στις περισσότερες κουλτούρες του πένθους, κρύβει το πρόσωπό του, ελέγχει στο πρώτο μέρος της δράσης την είσοδο στη γκαλερί, την οποία επιχειρεί να μετατρέψει από δημόσιο σε ιδιωτικό χώρο, κάνοντας το κοινό κοινωνού του πένθους του. Ο τόπος του πένθους, στον οποίο επιχειρείται να μετατραπεί η γκαλερί, είναι ο τόπος που θρηνείται η απώλεια του άλλου, του ζώου και συνάμα ο τόπος που επιχειρείται να διαφυλαχθεί η μνήμη του κόσμου του, μέσω της τέχνης, η οποία κλασικά θεωρείται ως ο πιο αδέκαστος εχθρός και κατακτητής της φύσης.

---

25. W. Benjamin, *The Origin of the German Tragic Drama*, μτφρ. J. Osborne, London 1977, σ.119.

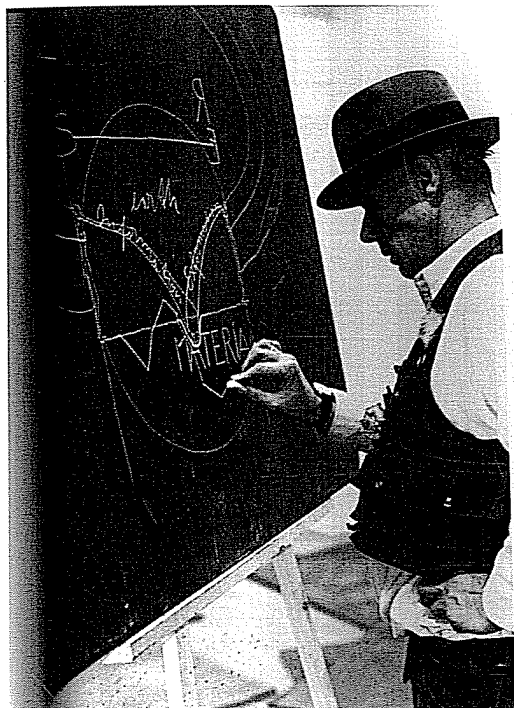
26. J. Derrida, *Specters of Marx*, μτφρ. P. Kamuf, New York 1994, σ.9.



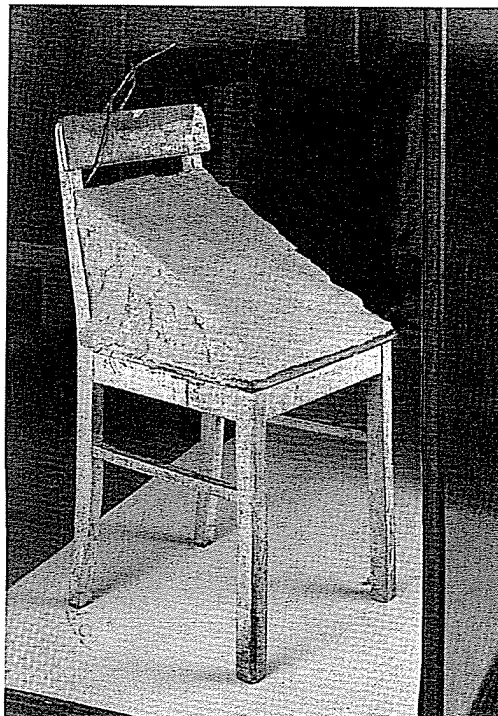
*Constantinos Proimos*

**The problem of radical alterity in Joseph Beuys's action *How to explain the paintings to a dead hare*, Schmela Gallery, Düsseldorf, 1965**

Summary: Joseph Beuys's action in question involved a ritual of two parts during the course of which the artist pretended to explain his art to a dead hare. Having no access to the dead animal via knowledge, we are obliged to find recourse to faith, as in all cases of radical alterity. Faith consolidates the right to talk about animals and defend their rights. However, radical alterity seems to concern Beuys's notion of himself too and thus he disguises himself during the action. For, communion with radical alterity is not possible unless one recognizes one's own self as radically other, too. Beuys seems to evoke humans' ancient definition as rational animals and then present himself as a torn being oscillating between animality and rationality. Finally, Beuys seems to share with Heidegger the centrality of death for shaping one's identity albeit for the former it is not the death of one's self which is primary, but the death of the other. Contrary to the prevalent linguistic and philosophical understanding of death as solely concerning humans, Beuys mourns the dead animal as if it also died and not simply perished, thereby making a point for an alternative consideration of animality and more generally nature.



Εικ. 1. Ο Joseph Beuys στο Λονδίνο, Institute of Contemporary Art, 1974



Εικ. 2. Καρέκλα με λίπος, 1963, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt



Εικ. 3. Ομοιογενές φιλτράρισμα για πιάνο, 1966, Musée National d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Παρίσι



Εικ. 4. Πώς να εξηγήσεις τις εικόνες σ' ένα νεκρό λαγό, όψη της δράσης από το εξωτερικό της γκαλερί Schmela, Düsseldorf, 1965



Εικ. 5. Πώς να εξηγήσεις τις εικόνες σ' ένα νεκρό λαγό, όψη της δράσης από το εσωτερικό της γκαλερί Schmela, Düsseldorf, 1965



Εικ. 6. Μου αρέσει η Αμερική και της αρέσω κι εγώ, γκαλερί René Block, Νέα Υόρκη, 1974

\* Οι μεταφράσεις των τίτλων των έργων από τα γερμανικά και από τα αγγλικά είναι του γράφοντα.