



ARTE PRIMORDIALE DI BEUYS E ARTE PREISTORICA

MAURO ZANCHI*

SUMMARY

As in prehistoric ages, the art of Joseph Beuys opens up to man's visionary skills and starts processes of regeneration. It is a flow of signs and traces, made of nerves, sings and maps of human genesis, of waves that move figures in the thought. Beuys turns to art with a global experience approach, projecting the concepts on life. He tries, both through images and material presence, to make evident what is deepest in human and Nature's life: at first, he reflects about the anthropological nature of human creativity, that has been moving energies and drives for 40,000 years. His idea, linked to "Fluxus", is based on the absolute connection between art and life. The signs left by prehistoric men on stones and those left by the German artist on blackboards and floors are a push of frequencies that makes the unconscious open up, in order to turn indifference into interest. To the borders of the vitalistic signs expressed in the prehistoric ages and in the performances by Beuys there is an invisible theory that "informs without giving information". It is something striking with a range of mystery, a primary presence of ancestral origins, it is a progression of semantic information, deep and intense like the cry of a deer (reproduced by Beuys in one of his works). Prehistoric paintings and engravings signal the energetic points in the field of Nature and of human range of vision. The space at Capo di Ponte - to be interpreted as a living space, vital and source of energy (a space of cumulative presences symbolising different aspects of nature) - is a dimension that releases images full of dynamic energy.

RIASSUNTO

Come nelle epoche preistoriche, l'arte di Joseph Beuys apre alle capacità visionarie dell'uomo e innesca processi di rigenerazione. È un flusso di segni o di tracce, costituito da nervature, segni, mappe della genesi umana, da onde che muovono figurazioni nel pensiero. Beuys si rivolge all'arte con un approccio da esperienza globale, proiettando il portato concettuale nel campo della vita. Cerca di rendere manifesto - sia attraverso le immagini sia per mezzo della presenza materica - quanto c'è di più profondo nella vita dell'uomo e della Natura: innanzitutto riflette sulla natura antropologica della creatività umana, che da quarantamila anni muove energie e pulsazioni. La sua idea, legata a Fluxus, si fonda sulla connessione assoluta tra arte e vita. I segni lasciati dagli uomini preistorici sulle pietre e quelli lasciati dall'artista tedesco sulle lavagne o sui pavimenti sono una spinta di frequenze che induce l'inconscio ad aprirsi, per tramutare l'indifferenza in interesse. In margine ai segni vitalistici espressi nelle epoche preistoriche e nelle performance di Beuys c'è un'invisibile teoria che "informa senza dare informazioni". È qualcosa che colpisce con una portata di mistero, una presenza primaria di origini ancestrali, è una progressione di informazioni semantiche, profonda e intensa come il pianto di un cervo (riprodotto da Beuys in una sua opera). Le pitture e le incisioni preistoriche segnalano i punti energetici nel campo della Natura e del potere visivo dell'umanità. Lo spazio di Capo di Ponte - da interpretare come uno spazio vivo, vitale e fonte di energia (spazio di presenze cumulative che simboleggiano i diversi aspetti della natura) - è una dimensione che rilascia immagini dense di energia dinamica.

RESUME

De la même manière que pendant la préhistoire, l'art de Joseph Beuys ouvre aux capacités visionnaires de l'homme et déclenche des processus de régénération. Il s'agit d'un flux de signes et de traces, constitué de nervures, de signes, de plans de la genèse humaine, de vagues qui font grandir les figurations de la pensée. Beuys s'adresse à l'art avec une approche produite par une expérience globale, en projetant la portée conceptuelle dans le domaine de la vie. Il cherche à rendre manifeste- soit par les images, soit par la présence de la matière- ce qu'il y a de plus profond dans la vie de l'homme et de la nature : avant tout, il réfléchit sur la nature anthropologique de la créativité humaine, qui depuis quarante mille ans pousse énergies et pulsations. Son idée, liée au mouvement Fluxus, se fonde sur la connexion absolue entre art et vie. Les signes laissés par les hommes préhistoriques sur les pierres et ces derniers laissés par l'artiste allemand sur les tableaux et sur les sols sont une poussée de fréquences qui induisent l'inconscient à s'ouvrir, pour transformer l'indifférence en intérêt. Aux marges des signes vitalistes volontaires dans les époques préhistoriques et dans les performances de Beuys, existe une invisible théorie qui « informe sans donner d'informations ». Il s'agit d'une chose apparaissant mystérieusement, une présence primaire des origines ancestrales, une progression d'informations sémantiques, profonde et intense comme les larmes d'un cerf (reproduit par Beuys dans une de ses œuvres). Les peintures et les gravures préhistoriques signalent les points énergétiques dans le camp de la nature et du pouvoir visuel de l'humanité. L'espace de Capo di Ponte- à interpréter comme un espace vivant, vital et source d'énergie (espace des présences communicatives qui symbolisent les différents aspects de la nature)- est une dimension qui délivre des images denses d'énergie dynamique.

* Zanchi, Mauro, Bergamo, Italy



L'arte è - oltre che un mezzo per dar fondo alla molteplicità del visibile nella brevità dell'esistenza che si deteriora - una via per porsi degli obiettivi smisurati, dilatando e contraendo lo scorrimento del tempo. L'arte sempre attuale è costituita da persone che si propongono salti quadridimensionali, per tessere diversi saperi in una visione esatta della vita, nella sua plurima declinazione. I grandi artisti di ogni epoca colgono l'assoluto presente soggettivo, dove il futuro si presenta irrevocabile come il passato: "Secoli e secoli, e solo nel presente accadono i fatti; innumerevoli uomini nell'aria, sulla terra o sul mare, e tutto ciò che realmente accade, accade a me"¹. Poiché tutto è una cosa sola in un flusso spazio-temporale, l'arte del XX e del XXI secolo, con le sue rivoluzioni e conquiste formali, può essere utile per comprendere ciò che ancora oggi, delle opere preistoriche, pare oscuro.

Come nel Paleolitico superiore, l'arte di Joseph Beuys apre alle capacità visionarie dell'uomo e innesca processi di rigenerazione. È un flusso di segni o di tracce, costituito da nervature, mappe della genesi umana, da onde che muovono figurazioni nel pensiero. Beuys si rivolge all'arte con un approccio da esperienza globale, proiettando il portato concettuale nel campo della vita. Cerca di rendere manifesto - sia attraverso le immagini sia per mezzo della presenza materica - quanto c'è di più profondo nell'uomo: innanzitutto riflette sulla natura antropologica della creatività umana, che da quarantamila anni muove energie e pulsazioni. La sua poetica proveniente da Fluxus si fonda sulla connessione assoluta tra arte ed esistenza. Indaga l'idea dell'energia umana, naturale e primordiale, il flusso vitalistico, le dinamiche entro l'individuo, inteso come un essere essenzialmente creativo in uno stato di evoluzione perenne. I segni lasciati dagli uomini preistorici sulle pietre e quelli lasciati dall'artista tedesco sulle lavagne o sui pavimenti sono una spinta di frequenze che induce l'inconscio ad aprirsi, per tramutare l'indifferenza in interesse e per cercare di ritrovare il senso della totalità del mondo naturale. Sono psicogrammi che spostano emozioni ultrasottili, espressioni di "sentimenti, desideri ed altre sensazioni": "Sono segni che hanno il potere di turbare il sangue e la mente [...]". Sono esplosioni dello spirito tradotte in formule grafiche di immensa efficacia"².

Beuys pensa che l'opera sia un veicolo a disposizione di tutti, una realtà che si possa vivere dappertutto: l'arte è intesa sia come funzione sia come attività trasformatrice. In margine ai segni vitalistici espressi nelle epoche preistoriche e nelle performance di Beuys c'è un'invisibile teoria che "informa senza dare informazioni". È qualcosa che colpisce con una portata di mistero, una presenza primaria di origini ancestrali, è una progressione di informazioni semantiche, profonda e intensa come il pianto di un cervo (presente in varie sue opere).

Le pitture e le incisioni preistoriche segnalano i punti energetici nel campo della Natura e dell'immaginazione visuale dell'umanità. Rappresentano la complessità delle aree creative della coscienza, qualcosa che apre alla comprensione, oltre i limiti dell'analisi razionale. Immaginazione, intuizione e desiderio di controllo del mondo sono le radici delle reazioni e delle azioni, messe in atto per un processo di comprensione, entro una dinamica del continuo mutamento e cambiamento. Come per gli uomini del Paleolitico superiore, anche per Beuys rappresentare l'animale significa entrarne in possesso, comprenderlo, portare la sua forza dentro di sé, e al contempo lasciare scaturire il compiacimento per la creazione di forme, tra magia, esperienza sacrale e piacere estatico:

Il mio sistema non si applica soltanto alla questione umana, ma anche a una forma di organizzazione superiore all'uomo. [...] Mi interesso agli animali in quanto mi interessa una coscienza che, normalmente, è considerata al di sotto di quella umana. Voglio fare un uso dialettico perché, mentre mi interesso degli animali, è chiaro che mi interesso anche dell'altro lato del problema. Cerco anche l'essenza e la coscienza degli animali e tocco anche la questione dell'essenza e della coscienza dell'uomo e della possibilità di uno sviluppo ulteriore³.

L'artista-sciamano per eccellenza del XX secolo lascia molti segni primitivi nella sua attività grafica⁴, segni di animali su pietre, che poi vengono duplicati in molteplici litografie [Fig.], come se fosse messa in moto una creazione di simboli circolanti: con essi l'essere umano diventa un essere naturale, pura essenza fenomenologica. Attraverso la realtà, cerca una via d'accesso alla verità della visione, che può essere intuita e trovata nella Natura, attraverso il medium del corpo o del pensiero: è convinto che mentre noi lavoriamo alla natura, la natura lavora alla nostra anima.

1 Jorge Luis Borges, *Ficciones*, Buenos Aires 1956. Cfr. Italo Calvino, *Lezioni americane*, Milano 1993, p. 130.

2 E. Anati, *La struttura elementare dell'arte*, Studi Camuni, Volume XXII, Centro Camuno di Studi Preistorici, Capo di Ponte 2002, p.63.

3 Da una conversazione tra Joseph Beuys e Achille Bonito Oliva, 1973, riportata in: Lucrezia De Domizio Durini, *Il cappello di feltro. Joseph Beuys*, Milano 1998, p. 161.

4 Si vedano: J. Beuys, *The secret block for a secret person in Ireland*, a cura di Heiner Bastian e Célin Bastian, Monaco-Parigi-Londra 1996; Alain Borer, *The essential Joseph Beuys*, Cambridge, Massachusetts 1997; H. Friedel, G. Iovane, *Joseph Beuys. Sei stanze per Beuys a Venezia*, Milano 2000.

Beuys utilizza i mezzi più diretti e viscerali. Inscena performance sciamaniche, dove le azioni di movimento sono mezzi per sviluppare la coscienza e per riappropriarsi di ciò che l'umanità ha disperso. Cerca di far emergere dalla sua azione l'impulso primigenio: nel nucleo più profondo dell'uomo (fin dalla preistoria) c'è un essere creativo, che sente l'urgenza di esprimere il suo desiderio di libertà. Questa necessità apre all'idea che solo l'uomo creativo possa cambiare la storia o innescare un processo rivoluzionario. Oltre il pensiero astratto, la questione dello sguardo si pone su cosa ci sia da vedere in ciò che guardiamo nella realtà visibile. Beuys indica la via per vivere un'esperienza che consenta di riappropriarsi della propria natura. La decifrazione di un luogo di energie segniche è polisensa, tra spostamento di sensazioni e apertura al simbolico. Secondo Beuys, la rappresentazione della vita avviene nei processi e nei rivoli della comunicazione, vera necessità di proiettare materiali visibili e invisibili entro una forte esigenza progettuale, intesa come unione fra proposizione e desiderio.

Pensa che la natura umana sia stata trasformata - a partire da Platone e da Aristotele - in una metodologia, che ha avviato l'analisi per non vedere più le cose in immagini mitologiche e in immagini totali, ma attraverso l'analisi dei pensieri:

Da questa nuova concezione del pensiero per mezzo della filosofia si sviluppa il concetto di scienza naturale, il pensiero scientifico esatto: questa è la linea. Platone diviene sempre più analitico. Da un punto di vista metodologico si potrebbe dire che il senso della filosofia è quello di giungere al materialismo e ciò non significa altro che giungere alla morte. Gli antichi nessi mitologici parlavano più che altro di vita, mentre tutta questa linea speculativa si concentra sulla morte, cioè sulla materia. La materia non è affatto adatta a rappresentare la vita; consiste in valori misurabili metricamente, valori che si possono porre su una bilancia, dei quali si può misurare la lunghezza, tutte azioni praticabili sulla materia morta. Nell'uomo queste falliscono perché l'uomo non è un essere morto, ma vivo. D'altra parte però diventa chiaro che è necessario sperimentare la morte, che bisogna attraversare la fase della morte. Anche ai fini dello sviluppo futuro, tramite il pensiero, è necessario conoscere prima la morte⁵.

Attraverso la pratica della consapevolezza, lavora sullo "sguardo completo" che attira le energie del mondo, quello sguardo che reca la testimonianza dell'Immagine Prima, utile a cogliere anche i misteri del mondo invisibile. Lo sguardo e l'arte, intesi come veicoli evolutivi e rivoluzionari, sono considerati da Beuys come uno spazio per un dialogo profondo con l'anima umana, spazio in cui l'artista entra per manifestare la forza della volontà individuale a dare forma all'energia, al mondo e alla società. E la trasformazione parte sempre dal proprio corpo, asse che collega la terra al cielo, energia che si sprigiona tra due poli opposti e complementari.

Uno dei molti aspetti indagati dall'artista tedesco mostra la dimensione ideativa della mente, il rapporto tra l'urgenza di creare un'immagine efficace che metta in visione l'universo e lo spirito dei pensieri, proprio come poteva esprimerli l'Homo sapiens sapiens, traducendo l'emozione e l'aspetto magico di un'immagine che "sottrae alla materia la sostanza della propria universalità"⁶.

Quando Beuys mette in opera "Evolution" (1965) - sul pavimento del suo studio, tracciando figure animali bidimensionali a cui sovrappone lo scheletro del loro cranio [Fig.] - vuole esprimere qualcosa che viene prima delle più antiche civiltà umane, una energia resa in immagini che proviene da tempi in cui vivevano esseri senza scrittura, una energia che continua a pulsare oltre ogni presenza di morte. Le innumerevoli immagini zoomorfe espresse da Beuys nelle sue opere su carta [Fig.] creano un legame primitivo con il sommerso dell'immaginario, figure potenti, arcaiche, come un'esplosione di flussi iconici che abitavano la mente degli esseri viventi nel Paleolitico superiore. Queste proiezioni di animalità - provenienti dall'emozione intensa, che ha fissato immagini nella mente di uomini che avevano scoperto di avere un'anima - testimoniano una manifestazione di autocoscienza.

Beuys percorre uno spazio-tempo, diviene sciamano per comprendere l'impulso a fare arte degli uomini preistorici, per sentire il barlume della spiritualità nascente. Si fa caverna oscura per accogliere gli impulsi grafici della coscienza primigenia, si lascia permeare dalle proiezioni figurative, contemporaneamente oltre e all'interno di ogni rito e di ogni mitologia. Si comporta alla stessa maniera dell'Homo sapiens sapiens. Proietta con vari medium l'impulso della creatività primitiva. Riproduce immagini che "possono trovare la loro ragion d'essere proprio in quella mentalità primitiva che non stabilisce netti confini tra uomo e animale, ma vede negli altri esseri viventi intorno a sé l'espressione vitale di quella stessa natura di cui si sente parte integrante, e con tali esseri, quindi, contrae legami profondi e indissolubili"⁷.

Ecco, questo mi sembra il punto cruciale in molte opere di Beuys: contrarre legami profondi e indissolubili con tutte le realtà, per entrare nella forza di un grande flusso vitalistico.

Quando mette in azione "Come spiegare i quadri a una lepre morta" (Dusseldorf, 1965) [Fig.],

5 J. Beuys, op. cit., 1973-1998, p. 162.

6 D. Vialou, *La Preistoria*, Milano 1992, p. 17.

7 P. Graziosi, *L'Arte della Antica Età della Pietra*, Firenze 1956, p. 38.



Beuys chiarisce la sua idea di apertura per comprendere e per accedere alle aree creative primordiali, facendo in modo che le facoltà percettive degli uomini - imbrigliate in un offuscante razionalismo - ritornino a funzionare con lucidità:

L'idea della spiegazione a un animale conferisce un senso di segretezza del mondo e di esistenza che colpiscono l'immaginazione. Allora anche un animale morto può avere più potere di intuizione di alcune situazioni umane di cocciuta razionalità. Il problema è nella parola 'comprensione' e nei suoi molti livelli che non possono essere limitati all'analisi razionale. Immaginazione, ispirazione, intuizione e desiderio conducono alla sensazione che questi livelli giochino anche una parte nella comprensione. Questa deve essere la radice delle reazioni a quest'azione, ed è il motivo per cui la mia tecnica è stata quella di provare ad andare a cercare i punti energetici nel campo del potere umano, piuttosto che pretendere una specifica conoscenza o particolari reazioni da parte del pubblico. Io cerco di portare alla luce la complessità delle aree creative 8.

In una delle più sensazionali azioni degli anni Settanta ("Io amo l'America e l'America ama me") [Fig.], l'artista convive - dal 21 al 25 maggio 1974, nella Galleria René Block a New York - con un giovane coyote catturato nel deserto per l'occasione. Ogni volta che l'animale si mostra aggressivo, l'artista, protetto da una taumaturgica coperta di feltro e da un bastone da pastore, usa la sua persuasione sciamanica. Riesce persino a renderlo mansueto, tanto che coll'andar del tempo l'animale selvatico si distende a dormire accanto all'uomo. Attraverso questa azione coraggiosa, l'artista vive l'esperienza di una riconciliazione fra animale e uomo, per riconquistare la propria natura.

Attraverso la sua produzione immaginaria, Beuys cerca nel mondo animale le sue radici, con un approccio rituale intriso di spiritualità. Cerca di attingere dagli animali i loro poteri speciali. Entra nel loro Olimpo, per sviluppare una ricerca su se stesso, in una comprensione totale della vita, dell'anthropos e dell'evoluzione del pensiero. Cerca nel cervo ("Fulmine con cervo nella sua luce", 1985) una presenza guida dai poteri regali, uno psicopompo che lo conduca nella propria mitologia personale, per far emergere la luce sepolta nell'interiorità di ogni persona. Si affida anche allo stupendo cavallo di "Iphigenia" (1969) [Fig.] e alle innumerevoli lepri per ricercare, nella propria anima, il raggiungimento della coscienza di tutte le forze e le energie presenti nella vita, come se fosse un processo psico-dinamico. Ogni sua opera è un tentativo di riconciliazione dell'uomo con la sua natura e con quelle del mondo animale e vegetale, nel desiderio profondo di attuare un progetto di utopia concreta, atto a far comprendere l'identità essenziale entro un'ecologia della mente. Ricordando le opere degli uomini preistorici, Beuys vuole indagare il passaggio da uno stato di caos a uno di forma, ovvero dall'intuizione (o dal desiderio di fissare ciò che è fuggevole) all'opera d'arte, facendo ricorso alle energie spirituali e a facoltà dell'immaginazione, per compiere un'evoluzione che conduca alla conoscenza e alla chiarezza. Come Schelling, però, è interessato a spogliarsi della propria volontà di sapere per giungere alla vera comprensione del mondo.

Beuys lavora anche sulla relazione intersoggettiva fra umanità e animalità e sulla "solidarietà mistica" che si instaura fra il cacciatore e la sua vittima: "E' una solidarietà con la vittima che affiora dai bassifondi dell'anima come un fantasma a evocare il mistero dinanzi al quale tutto il vivente senza distinzioni - uomini e animali, prede e predatori - è vittima. Vi è nella sorte dell'animale ucciso e in quella dell'uomo morto qualcosa di comune e di inquietante per chi continua a vivere. Qualcosa di fondamentalmente inaccettabile. Per questo i morti tornano nei sogni dei sopravvissuti come gli animali tornano nei miti e nelle raffigurazioni dei cacciatori"⁹.

È noto che Beuys portasse sempre con sé un frammento di lepre sul petto, perché considerava l'animale come simbolo e principio del movimento e della metempsicosi, immagine del processo di rinnovamento universale. Non è improbabile che anche per l'Homo sapiens sapiens il desiderio di rappresentare figure animali nelle grotte fosse un portato quasi fideistico, ovvero una credenza per innescare una trasmissione vitalistica da un corpo all'altro, della reincarnazione dell'uomo in altre forme, anche animali, una forza taumaturgica per considerare la morte non come un arresto, ma come una condizione della naturale rigenerazione della vita. Il senso profondo è legato a non far esaurire la carica vitale di un corpo che attraverso la morte diviene materia inerte. Probabilmente da questa sensazione nasce l'idea di elevare lo "spazio dei morti" nella volta dei cieli e dell'Oltre. Si cerca quindi di caricare uno spazio con l'energia delle anime. Le grotte preistoriche fungono da luoghi dove gli sciamani possono incontrare i defunti e gli spiriti in una dimensione allucinatoria o soprannaturale, o siti dove il potere magico delle immagini innesca un'azione di rigenerazione

8 J. Beuys, op. cit., 1973-1998, p. 30.

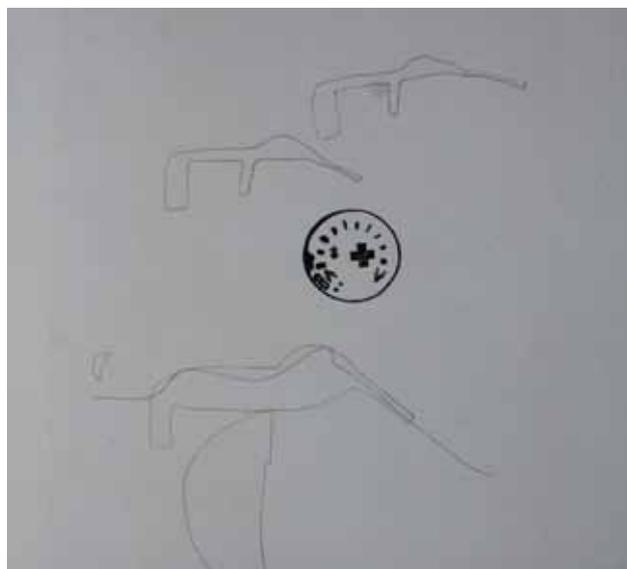
9 G. Brusa Zappellini, *Morfologia dell'immaginario. L'arte delle origini fra linguistica e neuroscienze*, Milano 2009, pp. 180-181.

della natura. La ricreazione della vita passa attraverso figure che permangono al di là del tempo, per tenere sotto controllo l'angoscia della morte: "Sotto la terra, dentro le grotte, vi è un luogo protetto, sottratto alle mutazioni del tempo, in cui l'energia può custodirsi integra. Un luogo in cui l'organico e l'inorganico si confondono, l'animale e il minerale, l'inerte e il dinamico, il vivente e il cristallino si fondono in una simultaneità sottratta al fluire del tempo. Calarsi in queste profondità dell'anima e della terra, immergersi nella visione di questa fonte perenne di rigenerazione può assicurare l'animo turbato, confortandolo sulla inesauribilità della vita"¹⁰.

Poiché l'arte di ogni periodo storico è una catena aperta come la vita, le intuizioni di Beuys - e soprattutto ciò che riguarda la sua identificazione con il cervo, il cavallo, il coyote, le lepri morte, il coniglio, intesi come figure del pensiero e della meditazione tra uomo e natura - sono utili per comprendere il senso che ha spinto gli uomini del Paleolitico superiore a mettere in azione dei luoghi della memoria ancestrale¹¹ e grotte della quarta dimensione.

BIBLIOGRAFIA

- Anati E.
1988 *Origini dell'arte e della concettualità*, Milano.
1995 *Il museo immaginario della preistoria*, Milano.
2002 *La struttura elementare dell'arte*, Studi Camuni, Volume XXII, Centro Camuno di Studi Preistorici, Capo di Ponte.
- Beuys J.
1996 *The secret block for a secret person in Ireland*, a cura di Heiner Bastian e Célin Bastian, Monaco-Parigi-Londra.
- Borer A.
1997 *The essential Joseph Beuys*, Cambridge, Massachusetts.
- Borges J. L.
1956 *Ficciones*, Buenos Aires.
- Brusa Zappellini G.
2009 *Morfologia dell'immaginario. L'arte delle origini fra linguistica e neuroscienze*, Milano.
- Calvino I.
1993 *Lezioni americane*, Milano.
- De Domizio Durini L.,
1998 *Il cappello di feltro. Joseph Beuys*, Milano.
- Friedel H., Iovane G.
2000 *Joseph Beuys. Sei stanze per Beuys a Venezia*, Milano.
- Graziosi P.
1956 *L'Arte della Antica Età della Pietra*, Firenze.
- Vialou D.
1992 *La Preistoria*, Milano.



Beuys, *Animali dell'epoca glaciale* (1980) litografia



J.Beuyss, *Evolution* (1965)

¹⁰ G. Brusa Zappellini, op. cit., p. 181.

¹¹ "Entrando in una grotta le cui pareti sono coperte da pitture eseguite dall'uomo alcune migliaia di anni fa, si ha l'impressione di entrare in un grande mondo immaginario [...]. In questi siti, sovente nascosti, ubicati in deserti, in catene montuose, in altre zone di difficile accesso, l'uomo ha vissuto profonde esperienze interiori, ha cercato, con le forme, i segni e i colori, di dialogare con la roccia, con l'acqua, con il sole, con tutta la natura e di comprendere i messaggi delle forme, dei segni e dei colori del mondo circostante, nelle sue molteplici dimensioni. E ha cercato di trasmettere i propri messaggi alla roccia, all'acqua, al sole e a tutta la natura" (E. Anati, *Il museo immaginario della preistoria*, Milano 1995, p. 9).



J.Beuy's, *Animali*



J.Beuy's, *Iphigenia* (1969)



J.Beuy's, *Frau mit Stock und Salamander* (1957)



J.Beuy's, *Come spiegare i quadri a una lepre morta* (Dusseldorf, 1965)



J. Beuy's, *Io amo l'America e l'America ama me* (1974), Azione alla Galleria René Block di New York



J.Beuy's, *Toter Hirsch* (1952)