

MANEL CLOT

DISCURS SINERGÈTIC
I ACCIONISME

(TRES PECES DE BEUYS)

QUATRE IDEES GENERALS

Algunes de les diverses consideracions que a hores d'ara podríem fer sobre l'obra de Joseph Beuys i la seva personalitat artística haurien de passar, indefugiblement, per l'anàlisi de quin ha estat el seu mestratge i quina la hipotètica influència que ha pogut exercir sobre d'altres artistes posteriors, al llarg de tants anys de pràctiques avantguardistes. I això, tant pel que respecta a tots aquells que el van poder tractar de manera personal i directa (els que foren alumnes seus o deixebles, per exemple), com els que acusaren els seus influxos des de zones més allunyades geogràficament i ideològica, però que se'n sentiren estimulats per les raons que fossin, conceptuals o formals, o ambdues.

De fet, aquest és un tema verge en la seva totalitat, i sobretot per tot allò que ens afecta directament, és a dir, la manera en com l'empremta de Beuys arribà a calar a Catalunya en diferents moments cronològics i estètics. Caldria veure, d'entrada, si aquesta hipotètica influència (potser hauríem de parlar més apropiadament de «coneixement» de la seva obra) ha consistit en alguna cosa sòlida, consistent, i sobretot, assumida, o bé si s'ha tractat tan sols de mers manlleus terminològics, formals o morfològics, és a dir, una pura recurrència a tots aquells elements més característics del seu vocabulari plàstic, el qual, com sembla lògic, li pertanyia bastant exclusivament. Tant en els anys «conceptuals» com en d'altres situacions anteriors i posteriors, hem vist proliferar en l'escena catalana creus a dojo, platerets, cavalls blancs, pianos, racons «tous» de diversa índole, instrumental de tota mena, i una àmplia gamma de materials insòlits que sonaven a coneguts o que demostraven clares analogies formals. En alguns casos, però, aquesta forta impressió de *dejà vu* resultava potser una mera coincidència de termes, ja que l'articulació i l'arquitectura de les peces anaven per uns vessants substancialment distints. D'altres vegades, era ben bé el contrari. Tanmateix, aquestes realitzacions sospitoses no exclouen la possibilitat de poder considerar la universalitat de certs elements, tot i haver estat encunyats de manera claríssima per un determinat artista en funció dels seus pressupòsits. Aquest, però, és un tema sobre el qual resta gairebé tot a dir.

També hauríem d'afegir que, una vegada es va acabar l'eufòria dels anys dits «conceptuals», el record de la figura i de l'obra de Beuys també va conèixer un considerable oblit, fetes les oportunes excepcions. El cert és, però, que fins i tot en el

seu moment més àlgid —Beuys com a referència i com a fetitxe— aquestes influències estaven a l'abast de ben poca gent, donades les dificultats de l'època en la qual varen transcórrer totes aquestes activitats artístiques —inicis dels setanta—, la qual cosa, a més, feia més difícil la identificació dels elements morfològics procedents del vocabulari singular i personal de l'artista alemany. Aquesta espècie de saqueig al qual es va sotmetre l'obra de Beuys —un saqueig formal i reduccionista— és molt probable que no pugui repetir-se fins que les actuals condicions de la representació plàstica no canviïn.

Però tant Beuys com Duchamp —entre els que hi ha una més que notable coincidència, no tant en les resolucions formals com en la radical concepció apriorística de l'obra d'art i la seva dinàmica— potser han estat dos dels artistes més incompresos, tot i que la bibliografia artística abunda en obres i obretes sobre llurs personalitats i activitat.

La mort recent de Beuys posa en evidència un parell de situacions ben diferents i xocants: d'una banda, l'aclaparador desconeixement que tot el seu discurs teòric i ideològic ha sofert al llarg dels anys (i ara ja s'ha fet massa tard per poder-ho esmenar, i només ens quedarà la possibilitat de veure les seves restes descontextualitzades als museus i institucions, com una espècie de relíquies hagiogràfiques) i d'altra banda, el fet de pensar que mai més ja no podrà servir d'inspiració per a d'altres artistes que l'havien utilitzat com a manual. Així, una espècie de visió singular s'ha clos de manera definitiva amb la seva desaparició.

I. EL DISCURS

Aquesta desaparició física de la seva persona provoca dues reflexions ràpides: per una banda, l'evidència conculcent de que ens trobàvem davant d'uns discurs —i mai més ben dit— en certa mesura circular, tautològic, clos en si mateix i altament autosuficient, amb pocs referents explícits, malgrat el caràcter social que l'artista volia imprimir als treballs vinculant art i societat, economia i pensament, pràctica política i pràctica artística, en aquell esperit seu tan simbiòtic. Tot i que vinculat al món exterior, el nucli real esdevingué una mena de digestió, una fagocitació d'elements molt variats que eren utilitzats com a signes propis, és a dir, que se'ls havia fet seus en apropiar-se'n; això constituïa l'essència del seu discurs, eminentment mental, la qual cosa fa comprendre a la perfecció

una de les seves intervencions recents més subtils, la que realitzà a Nàpols amb motiu de la mostra *Terrae Motus*, el 1984, en la qual la seva aportació duia per nom «Terremoto in Palazzo»; la idea de *palazzo* era assimilada al cervell humà, a la testa, al crani de l'home, clara metonímia del coneixement.

La segona reflexió, potser de caràcter més prosaic, és la que fa adonar-nos que la seva mort ha convertit l'artista Beuys en història, per tant, en una espècie de figura venerable i museable que ha produït una obra vastíssima i molt complexa, bastant iniciàtica, potser una de les poques revulsions i commocions autèntiques que han tingut lloc en l'art del segle vint, a part de l'aportació cabdal d'un personatge tan singular i significatiu com ell que s'anomenava Duchamp. A partir d'ara, l'accés a aquesta obra només podrem tenir-lo a partir del món verbal, ja mai des de l'experiencial.

Quatre qualificatius semblen adir-se genèricament a la figura de Beuys com a artista: el de «viatger» o «descobridor», en tant que el seu treball suposa un agitat viatge, un itinerari per tota la geografia artística del nostre temps¹, recorrent les regions més conegudes, reformulant-les, i explorant les zones ignotes posant-les al descobert; la condició de «semiòleg», per tot allò que suposà de creació d'un nou sistema, d'un llenguatge personal amb tots els seus signes corresponents, tant els inèdits com els prèviament coneguts, signes substitutoris d'un món conceptual que els usava per a manifestar-se; el de «demiürg», perquè Beuys esdevé ben de pressa un ordenador del món, a partir, no d'un caos primigeni, però sí d'una situació gairebé verge i desconeguda, des de la que ell s'erigeix amo absolut; vinculat a aquest aspecte, l'artista actua com a «enciclopèdic», en el sentit més tradicional del mot, en dos aspectes: en primer lloc, podríem dir que Beuys dóna nom a totes les coses, a tots els recursos i activitats, a tots els elements compostius possibles; ordena el món i ho categoritza tot, establint un codi classificatori molt personal, construint així les bases teòriques d'una hipotètica nova «acadèmia». Hereu de força formulacions duchampianes, gairebé es pot afirmar que després d'ell mai més ningú no podrà inventar res de nou; tot el que es podia fer, tots els terrenys que es podien sotjar, ja els havia treballat i els havia descobert,² sovint abans que experiències posteriors. El seu esperit enciclopèdic incloïa, en se-

1. B. Lamarche-Vadel, «Joseph Beuys», *Figura*, n.º 6, Sevilla.

2. A. Mackintosh, citat per C. Tisdall, *Joseph Beuys*, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1979.

gon lloc, la voluntat —o la necessitat— d'interrelacionar aspectes del coneixement humà que fins aleshores s'havien presentat com a irrenconciliables, aconseguint una síntesi que l'arrenglerava amb totes les temptatives anteriors de la consecució de l'art total, de l'obra total en un sentit sinèrgic, més racional que no purament estètic, tenint en compte els components del seu discurs.

És evident, doncs, que no es pot partir de l'obra de Beuys segons les seves materialitzacions isolades: escultura, escrits, dibuixos, discursos, objectes o accions. Tot és ú, i per tant, les característiques puntuals poden fer-se extensives a tot el conjunt en la mesura que qualsevol resta és susceptible d'ésser inclosa en els paràmetres generals que defineixen allò que han estat els anys «Beuys», anys plens d'una obra física i visible que, de manera concreta, deixa pas a una situació mental abstracta, a una idea desmaterialitzada.³

II. EL MÓN DE LES ACCIONS

D'alguna manera, doncs, els trets generals que caracteritzen les seves accions poden fer-se extensius al conjunt de la seva producció, perquè, en definitiva, totes les manifestacions «artístiques» de Beuys, fins i tot les més insignificants aparentment, responen a la mateixa idea motriu, convertides en breus o extensos segments d'una única història, d'una única posició mental i vital. A més, la recurrència ha estat un dels signes més clars en l'artista, recurrència de materials, de situacions i d'aparicions, medis tots ells que fan lícita la consecució d'una sola finalitat. Les aproximacions a la seva obra, qualsevol que en sigui la part escollida, reclamen una necessària visió de conjunt, una visió panoràmica com a única via d'accés.

De totes maneres, el gruix principal de les accions de Joseph Beuys correspon a un moment avançat dels anys seixanta, una vegada l'artista havia establert el seu particular inventari de materials i d'elements utilitzables, elements tots ells dotats d'una gran càrrega simbòlica, significant i metafòrica. Així, s'estableix una mena de seqüència, la primera part de la qual seria aquest inventari i catalogació que permetria bastir tota la segona part, que consisteix en articular narrativament totes les adquisicions simbòliques fetes amb anterioritat, ubi-

cant cadascun dels elements signícs en el lloc adient del procés mental que després es fa explícit en la representació.

Aquesta mena de vocabulari que Beuys crea durant una sèrie d'anys, i més que no pas la posterior articulació, ha estat un dels fons més saquejats a l'artista alemany; per a la seva construcció, Beuys utilitzà tota mena de recursos vàlids, des de materials, a objectes pràcticament *ready made* que funcionaven a partir de l'analogia, la similitud i el contingut simbòlic, en un ús com de màgia blanca que anava refermant la seva condició mig xamànica. Un aspecte important d'aquest ús radica en el fet que tota la sèrie de materials utilitzats no tenien l'adscripció simbòlica de manera inamovible, sinó que aquesta els variava en funció del seu emplaçament i en funció de les necessitats puntuals de l'obra. Lògicament responien a unes directrius generals, però la seva ubicació en cada peça concreta els alterava el significat. Es tracta, doncs, de recursos i elements essencialment polisèmics; d'aquí ve la riquesa de cada una de les accions, entre d'altres assumptes. Ell mateix explicava com alguns d'aquests materials actuen deliberadament com a recurs metafòric general, en un intent de centrar la problemàtica en la qüestió de l'energia: el greix com a material caòtic i malejable, fàcil de transformar amb el fred o la calor; el coure com a element ràpid i conductor d'electricitat; i el feltre com a aïllant dels dos anteriors i en general.⁴

La comprensió d'aquesta polivalència ve donava pel plantejament teòric de l'obra de Beuys: es podria dir que el material bàsic amb el que l'artista treballa, o a partir del qual es vehicula el discurs, no és cap altre que el pensament, com a essència constitutiva del caràcter de l'humà. Com és lògic, el pensament varia a mida que els seus estats són mutables i que la seva elaboració el va conformant de manera més contundent i clara. Així, resulta inevitable que ferros, greixos, feltres, ceres, maquinàries i mels alterin la seva connotació en funció dels diversos contextos en els quals poden arribar a ubicar-se.

El context específic de cada una de les accions reafirma la voluntat de concedir un sentit a tota l'obra de manera global, a partir de les aportacions concretes de la simbologia objectual. Així, la suma d'elements i la seva pròpia actuació (basant objectual) articula un significat nou i complex que varia segons la situació, amb la qual cosa l'ús de cada signe es justifica plenament pel marc físic en el que treballa. El sentit glo-

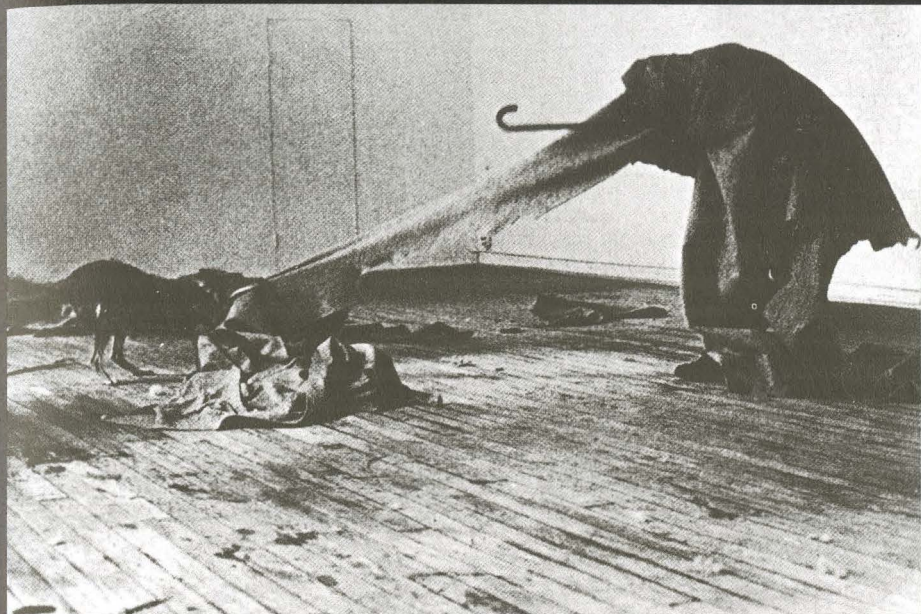
4. B. Lamarche-Vadel, «Entrevista de Bernard Lamarche-Vadel con Joseph Beuys. Agosto de 1979», *Figura*, n.º 6, Sevilla.

bal que s'atorga a cada acció té molt a veure amb l'intent d'establir una espècie de relació metafòrica amb la ciència, i no pas, com s'ha afirmat de vegades, de substituir-la. L'energètica, la dinàmica, i fins i tot una mena d'alquímia, constitueixen els elements d'una reconciliació simbòlica entre la ciència i l'art, intent que el remunta a Paracels, Hegel o Goethe, amb els quals estableix diversos vincles al llarg de les successives accions que l'artista realitza.

Si l'energia constitueix un dels centres més nuclears i definitoris de les accions de Beuys, la intuïció s'erigeix en instrument perpetu d'anàlisi i d'associació a l'hora de bastir els muntatges i d'estructurar les relacions significants. La tria deliberada dels materials, la particular càrrega simbòlica de cadascun d'ells i la vertebració temàtica, constitueixen un pol de l'entitat artística i s'ignica que té, a l'altre extrem, les línies del seu pensament. La correlació entre ambdós punts posa de manifest aquest ús de la intuïció, que revela el seu sistema tan personal, i la seva connexió amb moments anteriors entre els que hi ha el discurs romàntic.

Una visió reductora de les accions de Joseph Beuys ens proporciona una espècie d'esquelet tant pel que fa als components com a la seva articulació discursiva, a partir de les posicions del pensament, que és al cap i a la fi, l'origen de tota actuació.

Dos dels materials més usats per l'artista són el greix i el feltre, en les significacions abans esmentades. Hi ha, però, una forta dosi autobiogràfica afegida aquí, ja que fa referència a quan el seu avió fou abatut, durant la Segona Guerra Mundial, i transmet l'impacte que l'ús d'ambdós elements entre els tàrtars que el recolliren, provocà en ell. Això, que pot semblar anecdòtic, referma la idea del cúmul d'aportacions personals, no solament subjectives, que hi ha en el seu treball; un aspecte autobiogràfic, però, puntual i no pas narratiu i que vincula, abans d'explicitacions teòriques posteriors, l'experiència vital amb l'artística. A partir d'aquest punt comencen unes incertes temptatives ensenyants, pedagògiques, que bastiran nombrosos actes posteriors. L'eix del seu discurs anirà engrossint-se progressivament amb tot un seguit de referències teòriques extretes de multitud de camps del pensament i de la reflexió construïnt i formulant aquest corpus sincrètic, alguns dels extrems del qual consistiran en incorporar la parla i el verb, i fins i tot la reflexió escrita damunt les seves famoses pissarres negres, en moltes de les accions. Aquest component de «mestre» el vincula igualment amb aquell altre de «xaman», no tant per la capacitat d'invocar esperits ocults, com per la de remou-



Joseph Beuys, *Coyote*, 1974. (Foto Caroline Tisdall).

re els aspectes comuns i col·lectius de la memòria i condició humanes usant, això sí, símbols profundament arcans. Algunes de les seves accions adquirien, així, un caràcter mig ritual o litúrgic, iniciàtic, en virtut de la conversió en «sagrats» de tota una sèrie de materials com l'or, la mel, la cera o la simbologia icònica més pregona, junt amb la convocatòria de les forces tel·lúriques, i la incorporació d'animals totèmics i mítics, com la llebre, el cèrvol o l'abella. El seu «mestratge» contemplava els fenòmens relacionats amb la llibertat individual accessible només per mitjà de la creació, que aconsegueix funcions tant educatives com terapèutiques, tant interiors com projectables.

Si abans dèiem que totes les manifestacions visibles de la pràctica artística de Beuys eren una espècie de *continuum*, degut a la forta interrelació existent entre dibuixos, objectes, escultures i accions, això es veu igualment en la relació que mantenen totes les accions entre si. Es tracta d'una mena de memòria interrelacionant i recurrent: l'ús d'objectes «recuperats» d'altres accions, la conversió en escultures de les restes materials resultants, la pervivència dels «racons» de greix, feltre o terra, els ferros, els bastons, els animals, la pròpia aparença de l'artista, les creus gregues, les creus partides, els materials i, en definitiva, el caràcter subjacent del propi discurs que regula i modifica a voluntat.

L'espectacularitat de les seves grans accions no consisteix, però, en uns focs d'artifici, cosa que sí és visible en els seus epígons posteriors. L'energia que se'n desprèn, provinent del nucli mateix, és extreta de la consistència i de la solidesa del pensament o de la intuïció amb les quals ha constituït el discurs. El caràcter xamànic d'algunes de les seves intervencions, de vegades l'acosta més a la figura d'un predicador o d'un visionari utòpic que no a cap altra cosa. De totes maneres, tant per aquest sentit recurrent de la seva obra com per la complexitat de les figures mentals usades per a materialitzar-les, és evident que tota l'obra de Beuys té una dimensió encercladora i global, per la qual cosa és difícil parlar-ne en termes d'estricta progressió formal en el temps. En aquest sentit, l'evolució reclama ésser contemplada a partir d'altres criteris, que l'avaluïn en termes d'eficàcia, de línies de pensament i de figures del coneixement.

III. TRES ACCIONS DUALS

a. EURASIA (34 = TH SECTION OF THE SIBERIAN SYMPHONY)

Les accions d'*Eurasia*, junt amb la peça *Division of the cross* a tall d'introducció, foren realitzades a Copenhaghen el 1966, durant dues jornades, en la segona de les quals realitzà un extracte de la *Siberian Symphony*.

Beuys, agenollat, empenyia dues creus —col·locades a terra—, en les quals hi havia un cronòmetre, fins a posar-les davant d'una pissarra. Dibuí una creu a un extrem de la pissarra, l'esborrà, i a sota hi escriví «Eurasia». Després d'aquests elements inicials, i tal com d'altres vegades va repetir, inicià una sèrie de moviments que consistien en tragar una llebre morta al llarg d'una línia; les potes i les orelles estaven esteses per uns pals llargs i prims de fusta negra que tocaven a terra. Deixà la llebre davant de la pissarra: li tirà pólvores blanques entre les potes, li posà un termòmetre a la boca mentre ell bufava per un tub i li feia moure les orelles. Beuys duia una sola de ferro en un peu, que feia moure per damunt d'una altra que estava a terra, trepitjant-hi fort varies vegades. En la cambra hi havia racons de greix i de feltre. La pissarra acabà amb una creu dividida dibuixada, el nom de l'acció i la indicació de la temperatura del greix, la del feltre i, a sota, la de la febre en l'ésser humà, cosa que ho vinculava amb el termòmetre.

En general, la idea de diàleg i d'eco amb un co-actor animal apareix de manera homònima al *Coyote* i *Iphigenie/Titus Andronicus* posteriorment. Els racons connectats amb les orelles de la llebre pels moviments. Una sèrie d'aportacions simbòliques són recurrents en Beuys: la divisió de la creu és la divisió entre l'Est i l'Oest, l'estat dividit del món i la pròpia divisió interior de l'home. Les soles de ferro als peus indiquen tant la dificultat per fugir de pressa com la interpretació del moviment que es vincula a la Terra. Les potes del conill s'associen als pals prims que les subjecten. Els racons de greix i feltre són la ruptura de la simetria dels angles i corresponen a les qualitats de l'articulació espacial i de la substància. Les pissarres, des dels seus moments amb FLUXUS, han estat usades com a vehicles portadors d'informació que podien anar canviant al llarg de l'acció; a *Eurasia*, la pissarra adquirí un status d'objecte en l'escultura que resultà de l'acció una vegada es va acabar.

b. *IPHIGENIE/TITUS ANDRONICUS*

El 1969, Beuys fou invitat a participar en el Festival de Teatre de Frankfurt, i proposà de fer una conjunció de la *Ifigènia* de Goethe i el *Titus Andrònic* de Shakespeare, establint, així, la dualitat entre l'idealisme alemany i el realisme anglès.

En l'escenari, dues zones representaven cada obra. En una, un cavall blanc encerclat per quatre cordes era la imatge d'Ifigènia. S'estava damunt d'una planxa de ferro, i el so dels seus cascs, més fort, s'amplificava per mitjà d'un micròfon. L'altra zona, buida, representava Titus Andrònic. A la part de davant de l'escenari, Beuys recitava frases d'*Ifigènia*, mentre els altaveus reproduïen fragments de totes dues obres recitats per actors. Quan Beuys va entrar, va fer-ho embolcallat en un gran abric de pell blanc que de seguida va treure's, i representava Ifigènia, emmirallant-se, per tant, en el cavall, el qual esdevenia gairebé el seu eco. A la zona corresponent a Ifigènia, el terra estava guixat amb diagrames i marques que organitzaven l'acció, trossos de greix que Beuys escampava periòdicament en l'altra zona, i terrossos de sucre amb els quals imprimia un ritme damunt de l'escenari. L'èmfasi acústic que l'artista donava a l'acció venia donat per tot el potencial de tipus escultòric atribuït a la veu. Un altre element acústic s'hi afegia quan el públic es mostrava massa inquiet: el so eixordador d'uns grans platerets. Durant l'acció, que anava repetint gestos i situacions, Beuys es dirigia al públic i en reclamava certa participació. La incerta monotonia repetitiva de l'acció i la consideració de l'esmentada participació feren escriure a Peter Handke unes complexes reflexions en la revista «Die Zeit».

De nou, la qüestió esmentada de l'energia i del contrapunt entre dos elements (aquí, home i cavall) es posa de manifest, junt amb l'ús dels materials simbòlics habituals. El dualisme ideal/recel s'explicita en el més recurrent en Beuys: intuïció/raó, el discurs verbal (reconvertit en els sorolls) versus l'actuació intuïtiva. Igualment, l'element de la repetició qüestionaria, si més no, la il·lusió narrativa del pas del temps cronològic.

c. *COYOTE (I LIKE AMERICA AND AMERICA LIKES ME)*

Beuys arribà a Nova York el 1974 per a portar a terme el seu «diàleg» amb un coiote, i ho féu en una llitera d'ambulància, per a suggerir l'estat traumàtic de l'ésser humà, contrastant-ho, així, amb l'operació següent que consistia en l'intent

de comunicar-se amb altres espècies, en aquest cas un coiote, durant una setmana de coexistència. Per mitjà de l'animal, Beuys volia posar en evidència el trauma americà envers l'indi, l'Home Roig. I així apareix la figura del coiote, venerat i respectat pels indis i menyspreat i perseguit per l'Home Blanc. La caça a la qual el sotmeteren els blancs fa pensar a Beuys en Dillinger, que li inspirà una obra en aquest mateix any.

Tancat una setmana amb el coiote, Beuys hi aportà els seus elements d'home: unes piles del Wall Street Journal que s'anaven actualitzant diàriament, un gran tros de feltre col·locat a terra i del qual emergia una llanterna, i el propi artista amb guants, bastó amb el mànec cap per avall (per captar les energies) de la Terra, i tot ell cobert amb un altre gran tros de feltre, hièratic, com la figura d'un pastor. L'erta figura embolcallada en feltre, de la qual només emergia el bastó, era una imatge escultòrica; els seus moviments sempre anaven dirigits cap al coiote i es regulaven segons els propis desplaçaments de l'animal, en una idea d'emmirallar-s'hi semblant a la present a *Ifigènia*. Prenent el bastó com a eix, els moviments anaven variant, així com les posicions, sempre de cara al «co-actor». Quan Beuys es va treure el feltre del damunt, tocava un triangle metàl·lic, el so del qual s'afegia al de les turbines d'una màquina que procedia d'una cinta enregistrada prèviament, i que s'aturava i s'engegava de manera sobtada. La seqüència, que anava repetint-se, s'acabava en ajeure's Beuys en un racó on hi havia una pila de palla, a la qual s'acostava el coiote.

El discurs de *Coyote* es referia (a part dels pols evidents: l'animal i el periòdic financer) a la comunicació amb els animals i a la idea de poder i saber retornar-los la llibertat perduda. I de nou, la referència constant a la transformació i a l'energia: la comunicació no verbal sinó energètica.

MANEL CLOT

RESUMEN

Articuladas entre sí por múltiples elementos recurrentes, las acciones de Joseph Beuys suponen la materialización de un discurso que parte de las líneas maestras del pensamiento, que convoca diferentes áreas del conocimiento y que se hace visible, como un todo global y unitario, mediante una serie de objetos, materiales y actuaciones personales, siempre enlazados entre sí y que repetidamente son objeto de diferentes lecturas y connotaciones variables de carácter coyuntural.

Preocupado por todos los temas inherentes al ser humano, que abarcan desde la noción de la libertad individual hasta toda clase de oposiciones de tipo dialéctico, tales como intuición/razón, política/individuo, o medios de producción/conocimiento, Joseph Beuys plantea la vinculación entre Arte y Vida como la única opción sintética y globalizadora de todas las categorías. Así utiliza cualquier clase de recurso físico para vehicular su idea: animales, pizarras, objetualismo metafórico, materiales significantes y relaciones simbólicas que eliminan las barreras interdisciplinarias, convirtiéndolo en una figura pedagógica de índole chamánica; este cúmulo de planteamientos y actuaciones le llevarán finalmente a compromisos directos con el activismo social, una prolongación lógica y consecuente de su discurso artístico.

RÉSUMÉ

Articulées parmi elles par multiples éléments récurrents, les actions de Joseph Beuys sont la matérialisation d'un discours qui a son origine dans les grandes lignes de la pensée, convoque plusieurs zones de la connaissance et se rend visible, comme un ensemble global et unitaire, à travers une série d'objets, matériaux et rôles personnels, toujours reliés et qui maintes fois font l'objet de différentes lectures et connotations variables de caractère conjoncturel.

Préoccupé par toutes les thématiques inhérentes à l'être humain, qui embrassent dès la notion de liberté individuelle jusqu'à toute sorte d'oppositions dialectiques telles que intuition/raison, politique/individu, ou moyens de production/connaissance, Joseph Beuys pose la vinculation entre Art et Vie comme étant la seule option synthétique et globale parmi toutes les catégories. Ainsi, il utilise n'importe quel recours physique pour véhiculer son idée: animaux, tableaux, objetualis-

me métaphorique, matériaux significatifs et relations symboliques qui éliminent les frontières interdisciplinaires et le transforment en une figure pédagogique et shamanique; ce concours d'énoncés et rôles le meneront finalement à un engagement direct avec l'activisme social, une prolongation logique et conséquente de son discours artistique.

SUMMARY

Articulated among them by various recurrent elements, Joseph Beuys' actions are the materialization of a speech which begins in the main trends of thought, summons different areas of knowledge and shows itself, as a global and unitary whole, through a series of objects, materials and personal roles, always joined together, which repeatedly are subjected to several readings and changeable critical connotations.

Concerned by every subject dealing with the human being, including from the notion of individual freedom to every kind of dialectical oppositions such as intuition/reason, politics/individual or production means/knowledge, Joseph Beuys thinks the connexion between Art and Life to be the only synthetic and global option among all categories. Then he uses every kind of physical resort to express his idea: animals, blackboards, metaphoric conceptualism, significant materials and symbolic relationships which remove interdisciplinary frontiers, those transforming it into a pedagogic shamanic figure; because of this accumulation of approaches and roles he is bound finally to get directly involved in social activism, a natural and consistent extension of his artistic speech.