Det er en af de stædige jokes, den om, at noget af den moderne kunst ligner affald, nogen har glemt i et hjørne, og var det ikke lige for kunsthistorikerens endnu større stædighed, var det nok røget med næste runde storskrald. Fyret af i forbindelse med den tyske kunstner Joseph Beuys (1921–86), og navnlig stående over for hans, skal vi kalde det 'sagforhold' på Louisiana – den såkaldte *Honningpumpe* – giver den ikke desto mindre mening. Og ikke engang alene som vits. Faktisk som reel beskrivelse af, hvad vi ser. Lad os derfor indlede med at sige, at der da heller ikke er tale om et værk af Beuys, men præcis om en samling materialer, som engang har været/skulle have været installeret i en sammenhængende, virksom funktion. Man kan måske sige, at samlingen af genstande nu er at ligne med en kulturhistorisk opstilling – det vil sige, de henviser til en praksis *anno dazumal*, dengang. Nu borte, væk, død.

Dazumal – for nogle er Beuys stadig tyskernes store shaman i anden halvdel af det tyvende århundrede, for andre et heldigvis overstået kapitel, rummende en obskur, uhellig alliance mellem æstetik og politik. Elskerne fordyber sig i den poetiske, halvreligiøse følsomhed, som Beuys unægtelig formåede at lade rykke ind i de rum, han satte sig på med sine installationer. Haderne taler om Jesus-kitsch på grund af kunstnerens messianske selvfremstilling. Eller om mytens sociale patos, noget, nyere tysk historie kan fremvise et meget grimt eksempel på.

Hvordan man dog vender og drejer sine sym- og antipatier, er det hævet over enhver tvivl, at Beuys for det første har haft stor indflydelse på en hel generation af kunstnere – en Sigmar Polke, for nu blot at nævne det eksempel, der forvalter arven med ironi og tvetydighed – for det andet har skabt en række værker eller situationer, som placerer sig i mellemrummet mellem vores viden og tingene – i dette underlige fornemmelsesfelt af stemthed. Poesiens hele kraft materialiseret i rum – så det kræver selvfølgelig af beskueren, at denne hverken er på udkig efter roman eller manual.

Beuys, der var uddannet billedhugger, bruger næsten altid allerede eksisterende genstande som stof. Over tid har han tilvejebragt ikke alene et verdensbillede, men en verden slet og ret, som imidlertid også er vores – i kraft af de sager, han samler sammen. Det kan være montrer, der rummer gamle filmruller, simple elektriske anordninger, konservesdåser, arkivalier – hans smukt udfoldede, tegnede værk handler meget om det sidste. Det kan være store iscenesættelser af hele udstillingsrum med sten, jern, filt, fedt og tavler. Og så er der alle de forgængelige manifestationer – Beuys' happenings og aktioner, som havde klar social og siden politisk karakter – med økologi, studenterbevægelse eller Baader-Meinhof som anledning. Skiltets praksis. For ikke at tale

Joseph Beuys

Joseph Beuys med Honningpumpen
installeret på documenta 6, 1977

Følgende opslag:
Honigpumpe am Arbeitsplatz
(Honningpumpe på arbejdspladsen), 1974-77
Mixed media, variable mål
Deponering: Museumsfonden

om de mere dunkle og indadvendte ritualer, der i realiteten tjente mere til at opbygge myten om manden – eksempelvis Beuys' flere dages ophold i et rum i selskab med en prærieulv – vildt dyr og menneske i underlig rudimentær kommunikation.

Kommunikation er et nøgleord for Beuys. Men ikke i vores nutidige ligefremme, praktisk-optimistiske udgave. Det handler ikke om snak, om hvad *jeg* mener og *du* mener. Beuys ville dybere ned. Han ville give skikkelse til de sammenhænge, som skaber liv. Derfor består hans arbejder af nogle grundlæggende operationer og materialer, og ikke mindst materialerne optræder med den fikse idés konsekvens; filt og fedt er hovedingredienser i kunstnerens kosmologi.

Beuys opbyggede selv en personlig legende om, at tatarerne på Krim havde reddet hans liv, da han styrtede ned som Luftwaffe-pilot under krigen, ved at rulle ham ind i fedt og filt, men i et længere perspektiv bliver de to materialer udtryk for den 'kraftlære', han kom til at dyrke. Fedtet er formløst og kan modtage påvirkning udefra – det har den plasticitet, som danner alt socialt liv, altså, at nogen støder ind i hinanden, former hinanden, afsætter spor, danner forbindelser. Filten har en tilsvarende symbolik i sig. Den er stof presset sammen, ikke vævet – og altså afhængig af og opstået ved et vist tryk af kræfter.

Som man kan høre, undgår Beuys helt billedet af den skabende kunstner, som vi kender det fra skulptøren, der heroisk fravrister stenen den figur, han ser for sig – eller fra maleren, der lader billedet vokse ud som en præstation af håndens arbejde på lærredet. Beuys er både mere beskeden og i en anden forstand endnu mere ubeskeden. Beskeden, for så vidt han altid bare stabler, lægger ting ved siden af hinanden, stiller dem i nærheden af hinanden, bringer elementer sammen i en vitrine. Ubeskeden, for så vidt han mener, at han med disse billeddannende gestus bringer sig langt tættere på tilværelsens sande mysterier end en hvilken som helst producerende kunstner.

Lige så materiale-fikseret Joseph Beuys er i sin kunstneriske grammatik – substanserne går igen som ord i sproget – lige så åben er han for den sociale dimension, beskuerens tilstedeværelse eller oplevelse, som han dybest set er mest interesseret i. Alt andet er midler. Midler, hvormed han vil have os til at tænke, reflektere, forstå. Det gør hans installationer til billeder, vi kan være i, rykke ind i – nogle gange tæt på følelsen af ritual og ceremoni. Og så er vi tilbage ved *Honningpumpe.*

Honningpumpen er et stort billede på livets kredsløb, dets udveksling af energi. Hvad vi ofte støder på i Beuys' montrer – batterier, beholdere, blokke af fedt, kobbertråde og lignende halv- og helledere – er bragt sammen her i monumental skala. Maskineriet blev installeret på den store Documenta-udstilling i Kassel i 1977, hvor pumpen stod i ét rum, mens lange, gennemsigtige slanger med pulserende honning løb gennem den sal i museet Fridericianum, som husede Beuys' 'Internationale Kollegium for Kreativitet og Interdisciplinær Forskning'.

Hen over pumpens midterste aksel lå en enorm klump margarine. Maskinen producerer kraft, fedtet modtager eller absorberer eller isolerer denne energi – et billede på den dynamik, som alt liv er – honningen er som blod i årerne. Vi kunne, samlet set, kalde det hele for et symbol på tankens sociale krop, et samfund. Men det er i så tilfælde et samfundsbillede, som er lige så langt fra efterkrigstidens entreprenante genopbygning af Tyskland i højglanspoleret stål, sten og glas, Marshall-hjælpens finanshuse i Frankfurt, som fra DDRs samtidigt pågående totale kontrol med alle indbyggere i riget. Det er et gammeldags romantisk billede af vitale kræfters organiske samspil, altså et modbillede til den moderne verden. Hvilket man tillige kan se af Beuys' konsekvente sværmeri for den allerede på det tidspunkt patinerede og lidt forældede sværindustrielle mekanik. Honningpumpen er ikke på fremtidens side, men på drømmen om en fremtids side. I de seneste år har nogle læst denne romantiske tankegang som liggende i ubehagelig forlængelse af Beuys' soldatertid i Nazityskland (han har selv manipuleret sin biografi på dette punkt), og der er en uafklaret diskussion om kunstnerens aktier i epokens totalitære ideologi.

Kan man forstå alt det her, når man kommer ind i et rum og ser hele molevitten opmarcheret i rummet? Næ. *Honningpumpe* må vi kalde en materialesamling. Den henviser til en situation, der var engang, til en hensigt, en gestus, en begivenhed. Og der hører derfor altid også en tekst til fremvisningen af "værket", der i øvrigt aldrig blev helt færdigt. Beuys var en del af Fluxus-bevægelsen i 1960'erne, og det er sådan med det meste af Fluxus, at det, der blev tilovers fra aktionerne, fortrinsvis har karakter af en slags huskeinstrumenter, noget, der sætter os på sporet af et nu afviklet møde.

Men spor har også ret. For ellers ville drømmen ingen rettighed have i vores samfund – og dybest set var det, hvad Beuys kæmpede for. Rettighed til drømme og visioner. Hans egen var den, at kunst var for alle mennesker, og at alle mennesker havde kunst i sig – som deltagere. Forskellene ufortalt har dette synspunkt stadig sit eget liv blandt kunstnere i dag, som arbejder med offentligt tilgængelige oplevelser. Men der er myten til forskel mellem Beuys og en ny generation.

Beuys var forelsket i mellemrummene mellem ting og betydning. Ting har ikke kun en historie. De bærer også på en fortælling – der rækker ud og tilbage. Som spor. Så det er ikke for at forarge eller gøre grin, at Louisiana undertiden pakker flyttekasserne ud med pumpe, slanger, stænger og blikspande – kunstens drøm om kunsten må af alle steder have plads på et museum for moderne ditto.