

Hvor er Element 3?

LARS MORELL

Den tyske kunstner Joseph Beuys (1921-86) optrådte kun en enkelt gang i spalterne i tidsskriftet *ta'*. Det er i *ta'* nr. 4 (1. årgang nr. 4) fra 1967, som bragte en artikel med titlen *Manresa* signeret af Joseph Beuys, Henning Christiansen og Bjørn Nørsgaard. Den handler om en aktion i Galerie Schmela i Düsseldorf opført den 15. december 1966 af de tre kunstnere, og i og med at artiklen er skrevet af kunstnerne selv og offentliggjort kort tid efter, må den betragtes som en temmelig god kilde til, hvad denne aktion bestod i.

Artiklen omfatter en tegnet grundplan over Galerie Schmela den pågældende aften, en kort introduktion, et digt af Joseph Beuys, som denne på forhånd havde indtalt på bånd, og som indledte aktionen, to noter til dette digt, et foto af Joseph Beuys foran aktionens hovedgenstand (et halveret kors indpakket i filt) samt en total gennemgang af hele aktionen, herunder to systemdigte, som Henning Christiansen læste højt.

Det var nok komponisten Henning Christiansen (f. 1932), der var hovedmand bag artiklen, for han sad i redaktionen af *ta'* og skrev i næsten hvert eneste nummer. I det hele taget var Henning Christiansen i de år meget skrivende og en stor formidler af Beuys i Danmark. Ud over denne artikel i *ta'* skrev han om Beuys i *Hvedekorn* 40. årgang nr. 5 (1966), *Billedkunst* 3. årgang nr. 1 (1968), *MAK* 1. årgang nr. 1 (1969), *Louisiana Revy* 10. årgang nr. 3 (1970) og *A+B* nr. 2 (1970). Det var forskellige tidsskrifter, men de blev stort set lavet af de samme mennesker.

Baggrunden for *Manresa* var to rejser, som Beuys havde foretaget i 1966.

I 1966 havde Beuys været i Barcelona og havde foretaget en afstikker til den nærliggende mindre by

Manresa. Det var her Ignatius af Loyola (1491-1556) havde haft de åndelige oplevelser, som førte til, at han oprettede Jesuitterordenen. Ignatius af Loyola havde en livshistorie, som lignede Beuys', idet han var officer af baskisk adelsslægt, men var blevet alvorligt såret i krigen mod franskmændene i 1521 og derefter var kommet i en eksistentiel krise og havde oplevet en stor åndelig vækkelse på sygelejet. Det kan umiddelbart undre, men Beuys regnede Ignatius af Loyola for en vigtig figur. Det skyldes formentlig, at Beuys selv havde været i en lignende situation. Beuys havde været Stuka-pilot på østfronten under Anden Verdenskrig og var i en snestorm blevet skudt ned over Krim-halvøen. Han var blevet reddet af steppernes tartarer, der smurte ham ind i fedt og rullede ham i filt og dermed fik hævet kropstemperaturen på den forfrosne pilot. Det er den biografiske baggrund for Beuys' interesse for de centralasiatiske filtkulturer.

Desuden havde Beuys haft et ophold i København i midten af oktober i forbindelse med Ekskolens eller Trækvogn 13's festival *Tilstande*, som var en happeningfestival over to dage i baghuset i St. Kongensgade 101 i København. I to-tre rum blev der opført en række aktioner – simultant, men tidsmæssigt forskudt, sådan at mens noget var i gang, var der hele tiden noget andet, som sluttede eller begyndte. Fredag den 14. oktober havde Beuys selv optrådt med *Filz-TV* og lørdag den 15. oktober med den berømte *Eurasia. Sibirische Symphonie 32. Satz*. Opholdet i København havde været et møde med ligesindede. Man kan formentlig sige, at Beuys – i lighed med Ignatius af Loyola – havde erfaret, at han kunne skabe, eller var med i, en kunstnerisk eller åndelig bevægelse. Da Beuys fik kontakt med fluxus

i februar 1963, var han blevet anklaget for at promovere sig selv og ikke deltog i de kollektive aktioner. Der var åbenbart indtrådt et skifte, for efter besøget i Danmark sendte Beuys et brev og inviterede Bjørn Nørgaard og Henning Christiansen til at deltage i *Manresa* den 15. december 1966 i Düsseldorf. Det var første gang, Beuys lod andre personer deltage i en af sine aktioner.

Henning Christiansen havde truffet Beuys første gang ved den meget berømte fluxus-aften på Technische Hochschule i Aachen den 20. juli 1964 og siden i august 1964, da Beuys første gang var i København og havde afsluttet sit ophold ved at bo et par dage med familie hos Henning Christiansen. Beuys havde derefter anvendt en komposition af Henning Christiansen, *Dialectical Evolution 1*, opus 16, ved en opførelse af *Der Chef – Fluxus Gesang* i Galerie René Block i Berlin den 1. december 1964.

Bjørn Nørgaard (f. 1947) havde mødt Joseph Beuys første gang midt i oktober 1966. Det var hurtigt blevet en myte, hvordan Nørgaard under gennemførelsen af *Vilkårligt antal materialer* den 14. oktober 1966 (under *Tilstande*) ville slutte aktionen med at støbe fødderne ind i gips, men havde for lidt gipspulver i blandingen, så den ikke ville stivne. Beuys kom på det tidspunkt ind i lokalet, opfattede situationen og greb ind på en meget fin måde ved at tilføje det manglende gipspulver.

Beuys var i disse år ved at etablere sit eget halvt geografiske, halvt åndelige europakort. Han var allerede optaget af Tysklands deling og opførelsen af Berlin-muren i 1961. Heri så han en stor kulturteoretisk problemstilling, idet delingen mellem øst og vest også blev betragtet som et tegn på spaltningen mellem det spirituelle og det rationelle. Forbilledet i denne henseende var Rudolf Steiner (1861–1925), der i *Frihedens filosofi* karakteriserede forskellen mellem øst og vest ved at erklære, at mens traditionen, fortiden og det åndelige spiller en stor rolle i øst, så er vesten vendt mod fremtiden, det materielle og det rationelle. Både i øst og vest stræber man efter at nå et højere mål, men kulturens forskellighed betyder, at det sker ad meget forskellige veje, for mens man i vest søger friheden ved at være selvberørende, finder man i øst forløsningen ved at knytte sig til en guru.

Det er svært præcis at forestille sig, hvad Beuys ville, men han havde formentlig en forestilling om, at han med kunsten og sine aktioner kunne påvirke det vestlige menneske.

Som regel brugte Beuys eurasiestaven (en almindelig spadserestok med krumt håndtag) som den øst-vestgående tværpind, som symboliserede genoptagelsen af forbindelsen mellem øst og vest. Det havde han bl.a. gjort den 15. oktober 1966 i København under opførelsen af *Sibirische Symphonie*. Til andre tider brugte han korset til denne funktion. Allerede ved nogle af sine tidligere aktioner, den 2. februar 1963 i Düsseldorf og den 20. juli 1964 i Aachen, havde Beuys anvendt et kors (i Aachen var det dog et højst tvetydigt, stærkt satirisk krucifiks, som ved hjælp af en fjeder sprang op fra en æske og stod og dirrede fra side til side). Første gang han anvendte et halveret kors (som tegn på at visdommen fra øst er blevet amputeret, fordi den negligeres i vesten) var den 15. oktober 1966 i København – og derefter her den 15. december 1966 i Düsseldorf under opførelsen af *Manresa*. Korset skal hos Beuys næppe opfattes som et tegn for kristendom, men snarere som et urgammelt tegn for død (det vandrette) og opstandelse (det lodrette). Opstandelsen spillede en stor rolle hos Beuys, især udtrykt ved hans brug af haren, der selv kravler ned i hulen og op igen.

Det nye i *Manresa* var, at den nord-sydgående akse nu også var kommet med på Joseph Beuys' kulturhistoriske europakort. Det var denne akse, som han selv havde etableret gennem sine rejser til Manresa og København gennem 1966. I det digt af Beuys, som hele aktionen blev indledt med, optræder København i form af, at Thorvaldsens Museum omtales et par gange, mens Manresa optræder til sidst som en art konklusion.

Et af de vigtige spørgsmål, som skal besvares, når man beskæftiger sig med *Manresa*, er, hvorfor Beuys inviterede Bjørn Nørgaard og Henning Christiansen til at deltage i aktionen. Som nævnt var det den første eller en af de første gange, hvor Beuys opførte et af sine egne stykker sammen med andre. Bjørn Nørgaard deltog kun i en aktion med Beuys denne ene gang, mens *Manresa* for Henning Christiansen

blev indledningen til et omfattende samarbejde, der strakte sig frem til aktionen *Celtic* i 1970 og 1971. Der kunne ligge flere elementer i dette. Det ene svar kunne være, at Beuys ikke mere ønskede at optræde alene, men ville etablere en gruppe og en bevægelse omkring sig. Et andet svar kunne lyde, at Beuys gennem Henning Christiansens brug af båndoptagere havde fundet en mulighed for at udbygge den lydlige side af aktionerne gennem inddragelse af stemmen, musikken og i det hele taget det lydlige materiale.

Måske var det vigtige ikke, at det lige præcis var Bjørn Nørgaard og Henning Christiansen, Beuys valgte, men at det var to mennesker fra det nordiske rum. Beuys var som romantiker optaget af det pangermanske rum og dets udmundning i det nordiske rum, det hvide rum. Man ser det f.eks. i Beuys' fascination af Skotland, som i 1970 og 1971 kom til udtryk i aktionen *Celtic*, hvortil Henning Christiansen komponerede *Schottische Symphonie* med tydelig reference til Felix Mendelssohns tredje symfoni. På trods af det spansk klingende navn *Manresa* kan aktionen fortolkes som en kommentar til det møde, som Joseph Beuys havde haft med det nordiske rum på sit besøg i København præcis to måneder tidligere.

Rummet

Manresa var det sidste arrangement i Galerie Schmela, inden galleriet skulle flytte til nye lokaler. Det var vinter med frostvejr udenfor, og man havde – uden held – forsøgt at varme galleriet op med et elektrisk varmeapparat. Tilskuerne stimlede sammen ude på gaden og kiggede ind ad butiksvinduet – hvilket afstedkom, at politiet på et tidspunkt dukkede op. Resten af publikum stod i den smalle butik langs den ene langvæg, mens Henning Christiansen, Bjørn Nørgaard og Joseph Beuys arbejdede langs den anden langvæg.

Som nævnt var det første bidrag i artiklen i *ta'* gengivelsen af en grundplan over, hvordan Galerie Schmela var opbygget og inddelt denne aften.

Skorstenen midt på langvæggen delte ligesom det aflange rum i to kvadratiske dele. I den forreste del havde Beuys opbygget et fedthjørne ved at klasse fedt som en skrå form op langs skorstenen.

I den bageste del havde han lavet et filthjørne ved at udspænde et trekantet stykke filt i det ene hjørne (dette filthjørne fik en slags parallel med de fire vinkelbrædder beklædt med filt, som Beuys rejste til et imaginært rum i *Eurasienstab 82 min fluxorum organum* i Wien den 2. juli 1967). Hjørnerne bevirkede, at de to kvadratiske rumafsnit begge blev femkantede – lidt som en femkantet basaltsøjle eller en sekskantet celle i en bikube. De to rumafsnit var beslægtede, men stod også med en indbyrdes spænding, idet fedtrummet akkumulerer energi, mens filtrummet er varmeisolerende.

Mellem fedthjørnet og filthjørnet hang en mikrofon ned langs væggen, og på gulvet under mikrofonen stod en trækasse med elektriske apparater. Ved siden af kassen lå et skilt med teksten Element 2 – der jo i sig selv antyder, at kassen skulle være en slags batteri eller tørelement. I øvrigt er det typisk for Beuys' rumopfattelse (som billedhugger) at inddrage gulvet aktivt. Åndelig og fysisk energi er et nøgleord til hele Beuys' værk, og mange af genstandene i kassen havde med frembringelse eller transformation af elektrisk energi at gøre. I kassen var et lastbilbatteri og et induktionsapparat, som kan anvendes til at lave lavspænding jævnstrøm om til højspænding vekselstrøm. Desuden var der geisslerør, en harepels og haretarme, en tegning fra 1949 med titlen *2 x 3 guldharer* samt en legetøjsfugl. Legetøjsfuglen kan ses som et naivt symbol for helligånden (der normalt fremstilles som en due), og meget betegnende var det en *mekanisk* fugl. Haren var med, fordi den som nævnt i Beuys' univers i særlig grad var forbundet med opstandelsen. Det shamanistiske i Beuys' metode viser sig netop ved, at visse dyr tillægges bestemte kræfter og egenskaber. Sammenfattende kan man sige, at Element 2 har at gøre med energi, men i form af fysiske energier der er at finde inden for det teknisk-naturvidenskabelige verdensbillede.

Ikke hængende på væggen, men stående på gulvet lænet op mod bagvæggen stod et kors, formentlig af træ, men indhyllet i filt, så man ikke kunne se, hvilket materiale det var lavet af. Det gav arrangementet en let interimistisk karakter, at korset bare stod lænet op mod væggen. Op ad korset var der

desuden stillet en tynd kobberstang omviklet med filt på midten. Over korset hang et skilt med teksten "Element 1". Det kunne betyde, at korset er en slags batteri, der opsamler åndelige energier. Halveringen og indpakningen af korset kan betyde flere ting. Halveringen kan både ses som et tegn på, at korset er lemlæstet eller såret, og som et tegn på, at det vestlige menneske lever uden den åndelige dimension. Det spirituelle kom fra østen til vesten, hvor det fik udtryk i den tidlige græske filosofi, men siden er det blevet forvandlet til den teknisk-rationelle tankegang i vesten. Indpakningen med filt beskytter på den ene side korset, men gør det på den anden side også magisk, fordi det virker, som om korset besidder skjulte kræfter. Det minder om dengang nomaderne indhyllede den forfrosne, sårede Beuys i filt.

I galleriet var loftet, væggene – og efter flere fotos at dømme muligvis også gulvet – malet helt sorte. Da Beuys optrådte i St. Kongensgade 101 i baghuset i oktober 1966, skete det i et rum, hvor Poul Gernes til lejligheden havde malet otte brede striber hele vejen rundt på væggene, endda hen over vinduerne. Ved samme lejlighed var der tilmed et ganske lille rum, som Per Kirkeby formentlig havde malet helt blåt. Det kan således ikke afvises, at det var i København, at Beuys havde hentet inspirationen til at male hele rummet sort. Fordi væggene var malet sorte, kunne Beuys og Henning Christiansen skrive på dem med skrivekridt – som om hele rummet var én stor tavle. Da Beuys arrangerede en fluxus-festival den 2. og 3. februar 1963 på Kunstakademie Düsseldorf, bad fluxus-kunstnerne om, at der bl.a. var en wienerstige, en tavle, et flygel og en spand på scenen, og Beuys lærte lynhurtigt at tage disse elementer til sig. Første gang Beuys var i København, den 30. august 1964, medvirkede han i et stykke af Wolf Vostell, *Bus Stop*, hvor denne tegnede med kridt på gulvet. Uanset hvor det kom fra, så gjorde Beuys det at tegne med kridt på en tavle til et af sine centrale stiltræk. Ved at male galleriet sort havde Beuys desuden forvandlet rummet til en blanding mellem et alkymistisk laboratorium og krypten i en kirke. På samme tid et rum for videnskab og religiøse oplevelser. Beuys var optaget af Goethes

teori om, at hvis man f.eks. har haft et kraftigt rødt synsindtryk, så vil der dannes et efterbillede på net-hinden i komplementærfarven, i dette tilfælde grøn. Man kan derfor ikke afvise, at han malede galleriet sort med den kringledede hensigt, at tilskuerne skulle kunne se lyset!

For hvert femte minut blev lyset i lokalet slukket ét minut. I denne tid i totalt mørke lød der en knitren fra de elektriske apparater, som blev forstærket via mikrofonen. Ved hjælp af induktionsapparatet kunne han omforme 12 volt jævnstrøm fra lastbilbatteriet til 50.000 volt vekselstrøm, så der sprang meget synlige gnister. Desuden havde Beuys geisslerrørene, hvormed han udløste elektricitet, der kastede et voldsomt skær over rummet.

Beuys havde forvandlet gallerirummet til et rum for en mystisk oplevelse. Der findes folk, som siger, at det er svært at afgøre, om Beuys var et geni eller en charlatan, og det gælder lige præcis en aktion som *Manresa*. Filthjørnet og fedthjørnet stod på en eller anden måde i modsætning til hinanden. Den anden, noget tydeligere modsætning, lå naturligvis mellem Element 1 (det spirituelle) og Element 2 (det tekniske). Desuden lå der en indre spænding i selve Element 1 (korset) mellem den tilstedeværende og den fraværende halvdel, som Beuys til slut antydede med kridt på væggen. Beuys havde skabt et rum med betydninger og poler, som han efterfølgende kunne sætte i bevægelse med aktionen.

Fluxus-aktioner handler tit om at finde et nul-punkt. Beuys' aktioner havde en anden karakter, fordi de bar på et omfattende kulturhistorisk og samfundskritisk indhold. Til gengæld var Beuys' aktioner i formen meget påvirket af fluxus. Som nævnt arrangerede Beuys en fluxus-festival den 2. og 3. februar 1963 på kunstakademiet i Düsseldorf, hvor han hurtigt lærte at bruge de klassiske fluxus-rekvisitter, men endnu vigtigere var næsten, at der efter forestillingen stod nogle kryptiske ord på tavlen, krøllet papir flød på gulvet, en papkasse var lukket op, og dagligdags genstande lå tilsyneladende meningsløst på flyglet. Joseph Beuys' rum fra de senere aktioner og udstillinger havde nøjagtig den samme karakter. De lignede et værksted, der bar spor efter menneskelig aktivitet.

Systemdigtet

Joseph Beuys' personlige bidrag til artiklen i *ta'* er det lange digt, som står på den første hele side. Digtet står forrest, fordi Beuys på forhånd havde indtalt det på bånd, og hele aktionen begyndte med, at dette bånd blev afspillet. Det er et systemdigt bygget op gennem gentagelse og kombination af syv tekststykker, og det kan i høj grad anvendes som en nøgle til at fortolke hele aktionen:

Den første tekst lyder "Her taler fluxus". Joseph Beuys mistede stort set kontakten med fluxus-netværket i efteråret 1964, men alligevel blev han ved med at anvende ordet, og i 1960'ernes Tyskland var det paradoksalt nok Beuys, der gjorde fluxus-ordet kendt.

Den anden tekst lyder, at "nu er Element 2 steget op til Element 1. Nu er Element 1 steget ned til Element 2". Det er den hovedbevægelse, som handlingen i aktionen betegner. Det åndelige skal forene sig med det tekniske – formentlig ved at det vestlige menneske genfinder sin oprindelse i den østlige livsvisdom.

Der findes en tredje tekst, som bare er den anden tekst i halveret form – måske begrundet ud fra, at korset selv er halveret.

Den fjerde tekst siger, at "n er skæringspunktet mellem tre strålelinier". Der er anført to noter efter selve digtet, hvoraf den første forklarer, at bogstavet n ganske vist er det matematiske tegn for *uendelighed*, men at det her snarere skal opfattes som et tegn for *mulighed*.

Den femte del handler om de to hjørner og kan i høj grad bidrage til at belyse, hvad Beuys havde forestillet sig med dem. Beuys havde som nævnt inden aktionen etableret et fedthjørne og et filt-hjørne, og han bruger her formuleringen, at de to hjørner kan mødes i et filterfedthjørne. Den anden note uddyber det ved at sige, at "forvandlingen fra fedthjørne til filthjørne sker over filterfedthjørnet". Det er svært at finde en mening i dette, ud over at det står klart, at der i hvert fald er tale om hele to forvandlinger i denne aktion. Det er tydeligt, at de begivenheder, som skal finde sted, ikke er almindelige menneskelige handlinger, men snarere en slags metafysiske forvandlinger; om man vil: Mirakler.

Den anden note fortæller også, at filthjørnet fører direkte til brunrummene, og disse brunrum er, hvad den sjette og den syvende tekst handler om. Den sjette tekst lyder "Goddag, hvor går De hen? Til Thorvaldsens Museum", og den anden note føjer til, at "et muligt brunrum er Thorvaldsens Museum". Det syvende og sidste tekststykke lyder "op til dig flyver jeg Manresa". Hvor Thorvaldsens Museum refererer til København, så er der nu tale om den spanske by Manresa. Formuleringen hentyder til den mekaniske legetøjsfugl (og måske Beuys selv, der havde været pilot), og handler vel om en form for opstandelse, opstigning eller forvandling, hvor man bevæger sig op mod det åndelige. Betegnelsen "brunrum" er åbenbart Beuys' personlige betegnelse for de steder eller rum, hvor den ønskede forvandling kan finde sted. Personligt tror jeg ikke, at der menes Thorvaldsens Museum i bogstavelig forstand, men at det skal læses som metafor for den gruppe mennesker, som Beuys havde lært at kende i København.

Disse syv tekststykker var blevet arrangeret efter et bestemt mønster, så der opstod et systemdigt. I artiklen er dette mønster omtalt som "fem elementer i organisk delt form". Det danner en grafisk figur, der nærmest ligner et menneskelegeme på hovedet, og som også er gengivet i *ta'*. Måske ligger der en pointe i, at de syv tekststykker kombineret til de fem organiske elementer tilsammen danner et billede af mennesket eller individet. Henning Christiansen bekræfter, at diagrammet skal forestille et menneske og siger, at det var ham, der lavede denne organisering af teksten. På dette tidspunkt arbejdede Christiansen tæt sammen med Hans-Jørgen Nielsen.

Henning Christiansens aktion

Efter systemdigtet følger i *ta'* en gennemgang af hele aktionen, sådan som den udspillede sig, efter at den var begyndt kl. 20 ved at en båndstemme (Joseph Beuys) havde forkyndt digtet i lokalet som en slags prolog. Artiklens gennemgang af forløbet er højst sandsynligt skrevet af Henning Christiansen.

Henning Christiansen sad med en enkelt spolebåndoptager som den første i rummet, ved butiksvinduet ud mod gaden. Der var også opstillet højtalere ude på gaden, hvad der var en af årsagerne

til, at folk stimlede sammen, og politiet dukkede op. Christiansen ser ud til ikke at have lavet noget specielt til lejligheden, men har gentaget et udvalg af sine eksisterende stykker.

Et af disse stykker var et digt, der stammede fra Beuys' første besøg i Danmark i august 1964 og handlede om at røre med en teske i en kaffekop.

Gennem hele aktionen løb der et sammenhængende konkretistisk digt, som blev fremført af Henning Christiansen. Først var det kun med ordet "ikke". Bagefter fortsatte digtet, men nu kun med ordet "kann".

Henning Christiansen læste uddrag højt fra de artikler, som den tyske skandalepresse havde skrevet om Joseph Beuys. Stikord som hans energiplan ... mystiker ... hans klædedragt ... forslag om at forhøje Berlin-muren 10 cm af æstetiske årsager osv. dukkede frem. Henning Christiansen læste det naturligtvis op på en sådan måde, at det latterliggjorde skandalepressen. For øvrigt havde han gjort præcis det samme året inden ved *Kantate for Kunstfonden* i Nikolaj Kirke i København, hvor han langsomt havde oplæst Vagn Steens over-pædagogiske kronik fra *Politiken* om "den unge kunst".

Derefter rejste Henning Christiansen sig fra båndoptageren og skrev *climb up* med kridt på den sortmalede væg. Dette stammede fra aktionen den 20. juli 1964 i Aachen, hvor Christiansen havde skrevet det samme.

Han læste hele digtet "kann ikke", der, som det ses, er skrevet på en blanding af tysk og dansk. Digtet, der i sin helhed er gengivet i *ta'*, består bare af en kombination af disse to ord og er skabt af Henning Christiansen gennem en lydlig bearbejdning af et digt, der stod i en af Hans-Jørgen Nielsens første digtsamlinger.

Til sidst afspillede Henning Christiansen fra båndoptageren nogle klang søjler fra *On the Line*, der indgår som en af de fire satser i hans kendte minimalistiske komposition *Perceptive Constructions* (1964).

Det er svært at fortolke Henning Christiansens bidrag, der muligvis mest var ment som baggrund for Beuys' egen aktion, men måske kan man fortolke digtet "kann ikke" som et udsagn om mulighederne og den menneskelige handlekraft.

Bjørn Nørugaards aktion

Bjørn Nørugaard sad midt i rummet. Han var blevet bedt om at lave præcis det samme, som Beuys havde set ham lave på *Tilstande* i København fredag den 14. oktober 1966. Nørugaards stykke hed *Vilkårligt antal materialer*, og titlen siger meget klart, at aktionen principielt kunne være længere og omfatte endnu flere materialer. Aktionen bestod af en række materialeundersøgelser udført med de bare fødder, den ene efter den anden, med en konklusion, hvor fødderne støbes ind i gips-sko.

1. En 15 cm høj træramme fyldes med elektriske pærer, rammen dækkes med et blåt klæde, og pærerne knuses ved at Bjørn Nørugaard træder op på dem med de bare fødder.

2. En kubusformet lerklods på 30 x 30 x 30 cm, betrukket med et blåt klæde, trampes flad.

3. På trærammen udspændes et ståltrådsnet, han træder op på det, og med gyngende og hoppende bevægelser ødelægges nettet.

4. På en masonitplade lægges en stor klump brun sæbe, og med fødderne smører han pladen.

5. Han står i en papkasse, som fyldes med mel, og imens bevæger han ben og fødder, så melet støver.

6. I en beholder opløses en stor mængde brun sæbe ved at han plasker i vandet med fødderne.

7. Han tager en papkasse og deler den på midten med et stykke pap, han sætter de bare fødder ned, hælder gips i, og når gipsen er størknet, rejser han sig og går rundt på gipsskoene.

I København havde Bjørn Nørugaard under den sidste del afspillet en plade, der var gået i en rille, så det lød som *recherche, recherche, recherche ...*, men desværre var denne forsvundet i mellemtiden. Beuys havde bedt om den samme lyd, men i stedet havde Nørugaard og Christiansen indspillet en række soldaterhilsener fra radioprogrammet Giro 413 af typen 789 Jensen sender en hilsen til Karen på Samsø.

Bjørn Nørugaard var 19 år, da han udførte dette i oktober 1966 i København. Man kan roligt drage den slutning, at han, uden at kende noget videre til Beuys, på egen hånd var nået frem til et standpunkt, der var beslægtet med Beuys, men på visse punkter også forskelligt fra det.

Forskellen består i, at Nørugaards aktion var en ren materialeundersøgelse, hvor han havde rensat alle motiver, symboler og andre referencer bort. Man kan sige, at det var de *rene* materialeundersøgelser. De koncentrerede sig i øvrigt tydeligvis om at undersøge materialerne ud fra deres grad af hårdhed, idet visse materialer er hårde, men til gengæld kan de knække, og man kan skære sig på dem, mens andre er så bløde, at de har ubegrænset formbarhed og endog lader sig opløse i vand. Det skete under indflydelse af Ludwig Wittgenstein, idet Nørugaard ønskede at finde en form for grammatik og syntaks for billedhuggerkunstens formsprog. Dette stod i stærk kontrast til Beuys, hvis aktioner og værker i den grad er tyngt af referencer til kulturhistorie, alkymi og religion.

Ligheden med Beuys ligger i den kendsgerning, at Bjørn Nørugaard gennemførte materialeundersøgelserne ved hjælp af fødderne. Det er naturligvis mere akavet, når man ikke bearbejder et materiale med hænderne, men med fødderne, fordi man i højere grad mærker sin egen skrøbelighed og svaghed. På samme måde er det svært at sige, om skoene af gips hæmmer eller fremmer gangen. Enhver billedhugger er nok interesseret i fødderne – Joseph Beuys var det i hvert fald. Og i øvrigt også i tyngende såler. Johannesevangeliet kapitel 13 beskriver, hvordan Jesus efter den sidste nadver vaskede og salvede disciplenes fødder, og Beuys brugte den samme gestus, da han vaskede tilskuernes fødder inden opførelsen af *Celtic* i Basel den 5. april 1971.

En anden lighed mellem Nørugaards *Vilkårligt antal materialer* og Joseph Beuys ligger i selve formsproget. Ligesom Nørugaard tilhylede materialerne med det blå klæde, brugte Beuys at forbinde og tilhyle med filt. Vigtigst er imidlertid den fælles interesse for spillet mellem det flydende og det stivnede. Beuys brugte især fedtet, der bliver flydende og begynder at løbe, når det opvarmes. Det samme findes i mange af Bjørn Nørugaards værker fra 1966-67, som undersøger, hvordan den endnu flydende gips står i et spændingsforhold til de stivnede former.

Joseph Beuys' aktion

Det fremgår af det fotografi, der er gengivet i *ta'*, at

Beuys under aktionen var klædt i sit særlige tøj med blød filthat og fiskevest. Man kan beskrive rummet som forskellige "arbejdspladser", som Beuys havde etableret forud for aktionen, der – at dømme efter beskrivelsen i *ta'* – bestod i, at Beuys gik fra den ene "arbejdsplads" til den næste.

Beuys befandt sig først ved det halverede kors. På ryggen bar han en filtsol på papbund. Han satte kobberspyddet, der er en varmeleder, op foran korset og førte bagefter også en platte med den korsfæstede op til korset.

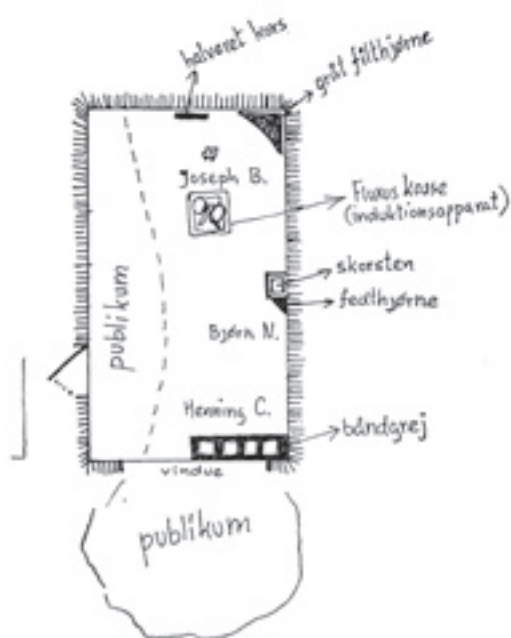
Derefter gik Beuys hen til skorstenen, hvor han på forhånd havde opbygget et fedthjørne og placeret 26 cykelpumper. Han sugede fedt op i ventilen på hver af dem og sprøjtede derefter dette fedt op som en klat mod væggen. Hver af klatterne blev hængende, hvorefter de langsomt drev ned.

Nu gik Beuys tilsyneladende hen til kassen med elektriske apparater, Element 2. Han viftede med vingerne på den mekaniske legetøjsfugl, som om den fløj. Den firkantede filtblok blev gentagne gange ført op mod korset, der i teksten neutralt omtales som "korspunktet". "Hvor er Element 3?", sagde Beuys. Nu var lyset efter alt at dømme blevet slukket, og ved hjælp af induktionsapparatet lod Beuys en strøm af lys og gnister springe ud over lokalet. Han havde også haeskindet og haretarmene fremme, men det vigtigste var, at han elektrificerede den forgyldte hare (dvs. den tegning fra 1949, som bærer titlen *2 x 3 guldhare*), så den lyste i mørket. Geisslerrørene blev gnedet, snart i lang tid, snart i kort tid. Derefter blev lyset formentlig atter tændt, og Beuys gentog: "Hvor er Element 3?". Han tog derefter en legetøjsambulance frem og foregav, at det halverede kors skulle flyttes i ambulancen, og han gentog for tredje gang "Hvor er Element 3?". Beuys tog to flasker med patentlukning, i den ene var der mælk og i den anden bly, og stillede dem foran filthjørnet. Han havde desuden to jernklodser, der begge var ombundet med gaze. Brugen af det halverede (lemlæstede) kors indbundet i filt, jernklodserne omviklet med gaze samt legetøjsambulancen bekræfter, hvordan Beuys brugte elementer fra hospitalsverdenen til at antyde, at kulturen er såret og skal helbredes.

Aktionen fortsatte formentlig derefter foran det

halverede kors med en sekvens, der udgjorde konklusionen på hele aktionen. Beuys tog et stykke hvidt skrivekridt og tegnede en stiplede linie på væggen, der antydede den fraværende halvdel af korset. Beuys skrev bogstavet n i skæringen mellem den lodrette og vandrette bjælke, som også er skæringen mellem korsets virkelige og dets fraværende halvdel. Som der stod i den første note, skal bogstavet n her ikke opfattes som det matematiske tegn for *uendelighed*, men som tegn for *mulighed*.

Galleri Schmela 15.dec. 1967



BEUYS, CHRISTIANSEN, NØRGAARD (ta' 4, 1967)

En fortolkning

En fortolkning må begynde med Beuys' udsagn "Hvor er Element 3?". Element 1 er korset, som i bred forstand står for arven fra østen i form af den åndelige levevis. Element 2 er kassen med elektriske apparater, der står for vestens praktiske opfindelser og rationelle tankegang. "Hvor er Element 3?", kan fortolkes på flere måder. En nærliggende mulighed vil være at sige, at Element 3 repræsenterer den manglende helhed i form af genskabelsen af en åndelig livsform i vesten. Fællesnævneren både for

Element 1 og Element 2 er naturligvis energi, enten i form af den åndelige eller den elektriske energi.

Man kan også give en anden fortolkning af udsagnet. Dette var første gang, hvor Beuys gennemførte en af sine egne aktioner i samarbejde med andre. Et halvt år senere, den 22. juni 1967, dannede Beuys ligefrem et politisk parti, det tyske studenterparti, og han blev mere og mere en offentlig person omgivet af unge tilhængere. Meget tyder på, at Beuys havde indset, at hans ideer kun kunne gennemføres ved at skabe en bevægelse, og man kan fortolke aktionen *Manresa* således, at Element 3 hentyder til denne bevægelse.

Direkte adspurgt svarede Henning Christiansen for nylig, at Element 3 er *mennesket*. Det er det, der kommer til, som han udtrykte sig. Det drejer sig om at få mennesket til at forstå en dybere sandhed, som er menneskelighed. Det er det, der er meningen med sætningen "Auf zu Dir fliege ich, Manresa", sagde Henning Christiansen.

Da Beuys besøgte Danmark første gang, i august 1964, var der ganske få, som bemærkede det. Da han kom anden gang, i oktober 1966, var han allerede blevet en levende myte, men Beuys var altid en skikkelse, der delte vandene – også i det danske kunstliv.

Da Beuys kom til Danmark i august 1964, var han inviteret i en fluxus-sammenhæng, men efter få dage tog fluxus-folk som Eric Andersen, Knud Pedersen og måske også Arthur Köpcke afstand fra hans arbejde. Den eneste person fra fluxus-kredsen, som tværtimod knyttede sig stadig tættere til Beuys, var Henning Christiansen.

Også de billedhuggere, der i 1960'erne havde rod i Sommerudstillingen, f.eks. Hein Heinsen, tog afstand fra Beuys. Begrundelsen var stort set den samme som hos fluxus-folkene. Man var enige om, at Beuys' værk var for belastet af metafysik, og fluxus-folkene anså det også for en fejl, at hans værk var samfundskritisk.

Eks-skolen var den eneste gruppering i København, som knyttede sig til Beuys. Man kan sige, at det er med til at karakterisere det særlige ved Eks-skolen, til forskel fra de andre danske grupperinger på dette tidspunkt, at skolen som de eneste knyttede

sig til Beuys. *ta'* var et noget bredere generations-tidsskrift, men med en tydelig overvægt af skribenter og redaktører fra Eks-skolen.

Frem til 1965 havde kunstnerne fra Eks-skolen lavet en række malerhappenings, hvor de gennemførte enkle handlinger med stofligheder og farve. Hvis der endelig var et indhold, udtrykte det ofte en fascination af den amerikanske popkultur. Eks-skolens aktioner blev væsentlig anderledes fra og med 1967, hvilket sandsynligvis skyldes mødet med Beuys i 1966.

Man åbnede simpelthen op for meget mere selvbiografisk og kulturhistorisk stof. Et godt eksempel er de happenings, som Per Kirkeby opførte i 1967 og 1968, hvor han iscenesatte, hvordan han havde siddet i et telt i ødemarken i Nordøstgrønland. Bjørn Nørgaard var i foråret 1967 gæstekunstner ved Beuys' klasse ved kunstakademiet i Düsseldorf. Bjørn Nørgaards happenings, især *Hesteofringen* fra januar 1970, hvor det rituelle var rykket helt i forgrunden, må

også være blevet udført under en vis inspiration fra Beuys.

I maj 1969 besøgte mange kunstnere fra Eks-skolen – og løst tilknyttede forfattere som Erik Thygesen og Hans-Jørgen Nielsen – kunstakademiet i Düsseldorf for at støtte Joseph Beuys, der stod foran at blive fyret som professor i billedhuggerkunst. I de år, der fulgte, skete der en kraftig politisering af Beuys' arbejde. Kunstnerne fra Eks-skolen fulgte den samme linje, der i Danmark kulminerede i 1970 med demonstrationerne mod Verdensbankens kongres i København, afholdelsen af Det ny Samfunds Thylejr og besættelsen af Hjardemål Kirke.

Takket være Henning Christiansens artikler i forskellige kunsttidsskrifter havde den danske kunstinteresserede offentlighed på et tidligt tidspunkt mulighed for at danne sig et kvalificeret billede af Joseph Beuys' positioner. Overalt, hvor han kom frem, var Joseph Beuys en katalysator, der satte mange ting i gang – også i København.

