

## Frihet og metode

Gustav Svihus Borgersen

### BILLEDKUNST Nr 3, 2016

Per Formo har jobbet med geometrisk abstraksjon i snart tretti år. Innenfor rammene av det han selv omtaler som formalisme, har bildespråket siden slutten av 1980-årene gjennomgått en rekke forandringer. Uttrykket spenner fra svært enkle komposisjoner i sorthvitt, til det fargesprakende og energiske. Bak bildene ligger en stadig utprøving av nye metoder.

Formos bilder refererer aldri direkte til konkrete objekter, men åpner seg likevel for antropomorfe eller naturrefererende lesninger. Kunstnerskapet later gjennomgående til å insistere på den konkrete opplevelsen av formene og fargene på flaten. For Formo handler bildene mer om erfaring av visuell virkelighet enn om kulturelle forkunnskaper.

– Jeg vil ikke at mine bilder skal legitimeres gjennom referanser til “den store kulturen”. Verket bør fristilles, i alle fall i opplevelsøyeblikket. Det å befinne seg foran et maleri fremstår for meg som en slags modellsituasjon for det å oppleve virkeligheten. Det er en komprimert erfaringssituasjon som krever aktiv og bevisst tilstedeværelse. Opplevelsen kan gi deg et løft der og da, men kan også øke bevisstheten overfor hva som foregår rundt deg.

Jeg møter Formo på atelieret i Lademoen Kunstnerverksteder. Den store bygningen fra 1906 tjente som skole frem til 1993. Korridorene har fremdeles preg av den pedagogiske forhistorien, men bak de gamle nummererte tredørene har klasserommene med årene blitt omformet til svært forskjellige atelierer. Formo har holdt til i bygningen helt siden opprettelsen av kunstnerverkstedet for 23 år siden. I de dype vinduspostene over arbeidspulten ligger bunker med bøker, med navn som Merleau-Ponty, Klee, Cézanne og Adorno, men også titler som *Art as Art* og *Fargene i farger*. Ved siden av står et stort nytt musikkannlegg, og under dette, kassevis med CD-bokser som spenner fra barokkomponister som Domenico Scarlatti til modernistiske komponister som Anton Webern og Conlon Nancarrow.

– Det formalistiske maleriet forteller at “det er det som er tingen”. Jeg har helt siden årene ved akademiet vært opptatt av en empirisk virkelighetserfaring. Det er et fundament, det å vite at noe finnes – ikke fordi man har lest det eller blitt fortalt det, men fordi man selv har erfart det i en opplevelse og erkjent det i en påfølgende tankeprosess.

– Har du et konkret minne om en slik erfaring som har vært formativ for din egen utvikling?

– Jeg husker en utstilling i et lite galleri i Düsseldorf, det må ha vært i 1989, for jeg var akkurat ferdig utdannet fra akademiet. Det var en utstilling med Imi Knoebel. Det var en svært sterk opplevelse av et helt særegent presisjonsnivå og en intens tilstedeværelse. Det var så gjennomført!

Han påpeker hvordan regien og monteringen av Knoebels arbeider viste en ekstremt finstemt mottagelighet overfor situasjonen og at denne igjen ble overført til betrakteren. Selv om Formo snakker rolig og overveid om møtet mellom bilde og betrakter, er beskrivelsene av hans egne bilder helt uten henvisninger til hans forhold til publikum. Over samtalen, som strekker seg over to lange dager, kommer det tydeligere og tydeligere frem at motivasjonen ligger i lysten til å lage noe, at han i sitt arbeid i atelieret ikke tenker på hvem som eventuelt kommer til å se dem. Publikums respons er bare en bonus etter endt arbeid.

– Hvorfra kommer så behovet for å stille ut?

– Bildene må sees i en annen kontekst enn dette atelieret. Daniel Buren uttalte en gang at atelieret er kunstens naturlige habitat. At atelieret er en slags riktig kontekst for bildene. Denne tanken synes jeg er interessant, men man kan vel si at jeg har et behov for å få det “testet”. Testet i den hvite kube. Det er ikke nødvendig for bildene i seg selv, men det er en interessant forflytning. Det er først da kunsten blir en offentlig sak, noe som er fristilt fra opphavspersonen.

## UTVIDELSE AV SMAKSROMMET

Å fristille verket fra kunstnerens vaner og subjektive preferanser kan kanskje sies å være kjernen i Formos prosjekt. Siden årene ved Kunstakademiet i Trondheim har han jobbet frem en rekke serier basert på ulike metodiske fremgangsmåter. Kunstnerskapet kan stykkes opp i perioder preget av distinkte prosedyrer eller metoder. Formo finner frem et foto av bildet *Bøyg* fra 1990, laget rett etter at han gikk ut av akademiet. Han bruker det som et tidlig eksempel på hvor viktig det var for ham å underlegge seg et system, eller om man vil: en slags tvang. Bildet består av sorte og hvite former. Om man leser formene som et sett med rammer, legger man merke til at linjene konsekvent snor seg i et rytmisk mønster – annenhver rett og buet.

– Jeg lagde en mengde skisser og tegninger med bare horisontale og vertikale linjer og med vekselvis rette og buede hjørner. Etterhvert ble disse linjene organisert som komplementære speilinger omkring et sentrum: Når en del av linjen svingte av til høyre, måtte den motsatte enden av linjen gå til venstre. Dette genererte visuelle uttrykk som jeg opplevde som noe fremmed: Det utvidet mitt rom – mitt smaksrom. Dette bildet spiller jo på grunnleggende problematikker. Her kommer dualismen frem: Hva er forgrunn og hva er bakgrunn, og hvordan virker feltene inn på hverandre? Hvordan er de komplementære i forhold til hverandre? Men man aner også noen antropomorfe former i det geometriske – hele bildet kan leses som en hodeskalle.

– Hvor langt tilbake strekker denne formelstyrte leken seg?

– Her forleden kom jeg over noen formeksperimenter jeg gjorde i begynnelsen av 1970-årene – altså over ti år før jeg begynte på akademiet. Jeg hadde kuttet opp geometriske tegninger i kvadratiske ruter og satt dem sammen igjen på nye måter basert på terningkast. Så en interesse for dette formspråket og denne systemiske tilnærmingen har nok ligget der lenge. Og jeg husker en episode fra akademitiden, som ble stående igjen som en aha-opplevelse på mange plan. Under diskusjonen av et av bildene mine var det en gjestelærer som sa til meg: "Ikke se på alt dette, men fokuser bare på de tre linjene der!" Opplevelsen av at store horisonter åpner seg med hjelp av noe som er så lite eller begrenset, stod som en sentral erkjennelse.

– Du begynte tidlig å lage seriene basert på et system der du styres av en fastlagt prosedyre. Hva gjør denne måten å jobbe på så interessant for deg?

– Jeg oppdaget at en intuitiv arbeidsmåte hadde en tendens til å reprodusere og bekrefte egne preferanser og vaner. Ved å bruke gitte prosedyrer og strukturer kan jeg lage bilder som overskrider min forestillingsevne og utvider mitt handlingsrom. At verket er større enn meg er svært viktig. Det må virke utvidende og overraske meg. T.S. Eliot uttalte at den kunstneriske prosessen er en gradvis selvutsløttelse. Eliots utsagn er en slags avvisning av nettopp det media vil ha. Det retter fokus tilbake på verkene. Kunstneren er ikke interessant.

## MUSIKKEN

Formo er kjent for å være hardtarbeidende og fokusert. Disse trekkene meldte seg allerede i akademitiden. Det er som om det kunstneriske arbeidet hele tiden drives frem av sterk nødvendighet. Her er et tilbakeblikk nødvendig for å kunne forstå det målrettede arbeidet ved akademiet klarere. Etter gymnaset gikk Formo på kunst- og håndverkslinjen ved Røros yrkesskole. Utdannelsen hadde karakter av en forskole, et sted der man kunne prøve ut ulike materialer og teknikker, prøve og feile. I 1972 flyttet han til Trondheim og begynte på kunstscolen på Persaunet. Etter dette tok imidlertid utdanningsløpet en helt ny kurs. På kunstscolen hørte noen ham spille gitar og oppfordret ham til å søke seg inn på Musikkonservatoriet i Trondheim, der han kom inn.

– Jeg kom inn på konservatoriet etter opptaksprøve og gikk der i fire år, to i Trondheim og to i Kristiansand. I disse årene kom rutinen med øving inn. Det ble en daglig disiplin, en strukturerende praksis. Det var nærmest snakk om musikeren som munk. I disse årene oppdaget jeg modernismens musikk. *Vårofferet* av Stravinskij, Bartóks fjerde strykekvartett og Anton Webern. Jeg kom fra en bakgrunn i Namsos med rock. Dette var rystende nytt for meg!

Med disse erfaringene – og en fullført musikkutdanning – søkte han seg etterhvert inn på Kunstakademiet i Trondheim, der han ble tatt opp i 1985.

- Etter konservatoriet innså jeg at jeg jo faktisk hadde utdannet meg til en jobb. Dilemmaet oppstod omkring 1980: komponist eller billedkunstner? Jeg tror nok jeg kunne ha blitt komponist, men fant ut at maleriet er her. Det relaterer seg til den virkelighetsoppfatningen jeg snakket om tidligere. Den ikke-tidsbaserte opplevelsen av tingen, og det å ha kontakt med virkeligheten gjennom omgangen med materialer, farger og former, ble avgjørende for at jeg i en alder av 33 år søkte og kom inn på akademiet, mitt andre utdannelsesløp.

Det han kaller "sirkelbuebildene", som er bygget opp av fargesterke kvartsirkler, beskriver Formo som "kapisiose som Scarlatti". I andre bilder som baserer seg på en metode som genererer gjentakelse, kan man, etter hvert som man gjenkjenner formasjoner flere forskjellige steder på den myldrende bildeflaten, snakke om en visuell utgave av den musikalske kanon-formen: Et sett med fargetoner og formasjoner som regelmessig gjentar seg over og under hverandre i en "polyfoni" for fire linjeforløp. I det hele tatt åpner bildene opp for en rekke tolkninger og lesninger der musikkfeltets terminologi fremstår som vel så anvendbar som kunstfeltets.

- Det er jo en klisjé å trekke paralleller mellom abstrakt maleri og musikk. Men mellom de to utdannelsesløpene måtte jeg faktisk forholde meg til begge felter og foreta noen valg. Jeg så aspekter fra musikken som lot seg overføre til bilder: Dette ikke-begreplige erfaringsaspektet og det å gå opp i noe som skjer i øyeblikket, men spesielt enkelte komponisters arbeidsmetode. Komponistenes måte å forholde seg til et materiale på. Alt dette så jeg gjaldt for både musikk og maleri.

#### ÅPEN METODE

- Du forklarer metodene dine til alle som spør. Jeg forstår åpenheten som et uttrykk for en antipati mot eksistensialistiske utsagn og tilsløringer.

- Jeg har ingenting imot å vise frem en rasjonell metode. Jeg viser jo også, vel å merke, bare oppfinnelsen og hvordan den virker, så får publikum selv finne ut hva de kan bruke den til. Jeg ønsker å vise frem det verktøyet jeg bruker. Jeg synes ikke noe om mystifikasjon og esoterisme.

- Kunne du ha forklart hvordan du går frem?

Formo setter seg foran en laptop og en større skjerm, klikker seg gjennom et system av årstallordnede mapper og finner frem et bilde fra en serie der ett eller flere nettverk av linjer later til bølge gjennom bildeflaten.

- Dette konstruksjonsprinsippet startet rundt 2000- 2001, og den har vært den mest uuttømmelige kilden til bilder for meg. Konstruksjonsmetoden er som følger: Jeg lager et rutenett av sirkler med visere eller diameterlinjer som roterer gradvis fra sirkel til sirkel. En linje følger endepunktene på diameterne, som roterer - for eksempel i trinn på 45 grader mot klokkeretningen - i dette nettverket av sirkler. Linjen følger rotasjonen horisontalt og vertikalt. Slik oppstår en regelmessig bølgeform. Når også den motsatte enden av diameteren følges av en linje, oppstår en mer komplisert situasjon med to diametralt motsatte bølgende nett over hverandre. En tredje logisk mulighet er å innføre en ny diameter i sirklene - 90 grader på den første - og la et nytt linjepar følge begge endepunkter også på denne diameteren. Resultatet fungerer som en formressurs som jeg benytter på ulike måter. Strukturene som oppstår, er totalt regelmessige, men likevel svært dynamiske. Strukturen genererer form og en ganske intrikat visuell aktivitet.

- Det at du forklarer metoden, blir det en slags oppfordring til å bruke synet mer selvstendig og aktivt?

- Ja, det er en viktig del, dette å påpeke øyets begrensninger. Jeg kan være ekstatisk over noe jeg ser, men jeg er fullt klar over at synet er selektivt og programmert. Synet er et filter. Automatikken i persepsjonen må stadig utfordres. Jeg har likt at maleriene gjør motstand, at de er nesten u håndterlige for øyet, at man må gjøre en innsats for å få oversikt. Jeg har ofte brukt visuell flertydighet som virkemiddel. Da blir man bevisst på at øyet jobber organiserende, synet ordner automatisk opp i det visuelle. Denne erfaringen kan føre til en slags synets selvbevissthet.

Etter hvert som han forklarer de forskjellige metodene han har benyttet, skjer det noe interessant.

De forskjellige bildene fremstår, nesten litt paradoksalt, kanskje som mer komplekse og utfordrende etter at man har fått et innblikk i den bakenforliggende formlogikken.

- Det er jo flott om en forklaring kan gjøre noe større! At den ikke reduserer, men åpner opp. Og at bildene er henvendelser, er jo klart. Noe av det viktigste jeg erfarte på akademiet, var at bildet har denne typen erfaringspotensiale og at dette er knyttet til offentlighet og opplysning, slik Kant definerte den: som "menneskets utgang fra sin selvforskyldte umyndighet".

- Hvordan vet du at du er inne på riktig spor mot en ny serie?

- Om man ser noe mange ganger, blir man forblindet. For å komme opp med et nytt uttrykk eller en ny serie må det skurre i starten. Når jeg ikke helt er i stand til å forstå og overskue eller like det som skjer, innser jeg at det er nettopp den veien jeg må gå. Når noe ikke stemmer med hva jeg vet fra før, er det bra. Dette er jo i grunnen klassisk modernisme.

- Snakker vi nå om en slags form for toleranse overfor det nye, en utfordring av egen smak?

- Ja. Da jeg eksempelvis først fjernet de forskjellige rutenettene som ligger bakenfor sirkelbuebildene mine, og så alle kvartsirklenes samlede effekt, tenkte jeg umiddelbart at dette er veldig langt unna "god form". Det skurret veldig. Fordi det stred mot det jeg hadde lært å like. Jeg måtte tenke på komponisten John Cage. Han jobbet veldig systematisk og kombinerte ofte regelbaserte prosedyrer med tilfeldighet på svært interessante og overraskende måter. Han ble møtt med skepsis på grunn av denne metoden: "Høres det ikke merkelig ut, da?" spurte man ham. "Jo, men du blir vant til det", var svaret hans. Jeg er av den oppfatning at man må venne seg til det, lære seg å like det.

- Hvordan vet du når du kan si deg ferdig med et bilde eller en serie? Du sier jo selv at mulighetene innenfor én formel er bortimot uendelige?

- Det handler om en slags utålmodighet eller at en misnøye slår inn. Behovet for en vagt definert annen type energi. Jeg begynner å lete etter en ny konstruksjon som kan produsere denne energien. Det oppstår fra et konkret behov for en spesifikk form for dynamikk – en nesten hysterisk aktiv bildeflate, for eksempel. For å komme opp med et slik bildespråk kan jeg ikke bare sette i gang og male spontant, impulsivt eller følelsesstyrt. Jeg starter ganske analytisk med å forsøke å sirkle inn hvilke komponenter og operasjoner som kan involveres, og så er det som regel en lang utviklingsprosess før jeg kanskje kommer frem til en struktur eller prosedyre som kan fungere.

#### DE KUNSTPOLITISKE ÅRENE

Utålmodigheten har ikke bare resultert i nye vendinger innenfor Formos egen bildeproduksjon. Over mange år har han vært minst like synlig som pådriver for diverse aktiviteter, samarbeid og visningssteder i Trondheim, kanskje særlig i området rundt Lademoen. Slik sett kan store perioder av kunstnerskapet karakteriseres som kunstpolitiske år. I 2001–2003 var Formo blant annet med på å drive visningsrommet TransArt sammen med tre andre kunstnere. Da gallerilokalet stod ledig i 2006, var han en av kunstnerne ved Lademoen Kunstnerverksted som stod sterkest på at dette måtte benyttes videre til beste for byens kunstscene – på en eller annen måte. Slik ble Babel Visningsrom for kunst til, og som i mai i år feirer sitt tiårsjubileum.

- Jeg forstår de kunstneriske metodene dine som utslag av en villet optimisme. En tro på at det skal gå. Denne optimismen kan vel også spores i det faktum at du har initiert forskjellige aktiviteter i det lokale kunstmiljøet?

- Det er en dyd av nødvendighet å se det på en positiv måte. Det er mye som mangler i kunstfeltet i Trondheim. Det kan betraktes som en fordel, i den forstand at man kan gjøre hva som helst, og det vil bli satt pris på; det vil bety noe for helheten. Men det er også en konsekvens av en overbevisning om at kunst er en offentlig sak, et samfunnsanliggende.

- Et av argumentene for å starte opp Babel var å vise frem *residency*-ordningen ved Lademoen Kunstnerverksteder. Den hadde opp til da vært litt hemmelig, i alle fall for publikum. Kommunen og fylkeskommunen hadde da i ti år betalt LKV for å skaffe gjestende kunstnere fra utlandet. Vi

syntes at det var helt bakvendt at dette ikke skulle komme offentligheten til gode. Vi snudde rett og slett myten om Babel som noe negativt – altså at det språklige mangfoldet leder til kaos – til noe positivt: Språklig mangfold er en gave. Jeg er nok litt bevisst og situasjonsbestemt naiv ved velge å tro at det går an. “Joda, det går fint”, må man aktivt si for å kunne gjennomføre noe.

#### MOTSTAND

Formos interesse for den formalistiske maleritradisjonen ligger både i den utfordringen som dette bildespråket rommer, og i et ønske om å fortsette en kunsthistorisk linje.

– Postulatet om maleriets død har jeg aldri forstått og kommer vel heller aldri til å forstå. Maleriet er så nært knyttet til menneskets mentale prosesser samtidig som det teknologisk sett er så enkelt og uttrykksmessig så grunnleggende. Det er fundamentalt. Jeg synes noe av det fine med maleri er at det er en lang og solid tradisjon. Jeg liker dessuten maleriets tidsforløp: å tilhøre noe som har foregått lenge. Jeg kan forholde meg til mine forgjengere. Det minner meg på at vi har god tid.

Vi står foran et stort lerret fra hans seneste serie. Bildet er bygget opp av vertikale felt. Linjene danner overlappende former som hele tiden endrer seg for øyet ved at de sees i forhold til ulike andre former og linjer. Selv om disse maleriene er klart definerte og svært presise, får de karakter av bevegelse, hendelse, interaksjon og *flux*. De bryter med den foregående sirkulære perioden ved å være langt roligere. Komposisjonen har en flytende, bevegelig, labil og romlig plastisk karakter. Måten de mange seriene later til å overta etter hverandre, frembringer en følelse av at det ikke bare er strenge systemer, men en fri vilje involvert i det totalt sett ganske så mangslungne kunstnerskapet. Har Formo gitt seg selv mer frihet med årene?

– Siden 2012–2013 har jeg gradvis utviklet en ny komposisjonsprosedyre, som gir meg muligheter til å kombinere et enkelt system, et konstruert “vokabular” av buede og rette linjer i et rutenett, med frihet til å manipulere resultatene – til en viss grad. Disse bildene kunne jeg aldri ha kommet opp med uten metoden. I prinsippet er det en selvpålagt tvang, og innenfor tvangen utøver jeg min kunstneriske frihet. Men jeg er ikke dogmatiker. Det å la seg fange som en slags slave av systemet blir igjen feil. Metoden er et verktøy som gjør at jeg kan stå litt ved siden av og betrakte det som oppstår, så kan jeg alltid gripe inn om jeg finner det formålstjenlig. Jeg er fleksibel om jeg øyner en mulighet til å “kuppe systemet”.

#### GUSTAV SVIHUS BORGENSEN

Gustav Svihus Borgersen (f. 1985) er kunsthistoriker, bosatt i Trondheim. Siden 2009 har han arbeidet som kunstsribent og kritiker og skriver jevnlig i Billedkunst, Adresseavisen og ArtSceneTrondheim, der han er redaksjonsmedlem. Han jobber også som universitetslektor ved Institutt for Kunst og Medievitenskap ved NTNU Dragvoll.