

Intervjuet er publisert i boken “Kunstarbeid. Intervjuer” av Ingvill Henmo og Ika Kaminka. Fagbokforlaget 2017 (ISBN 978-82-450-2269-8)

## INTRO

Jeg har en forestilling om Per Formo. Han arbeider på atelieret sitt, det befinner seg på en slags forhøyning i landskapet. Omkring denne kollen er det storm, kunstverdenen herjer rundt ham på alle kanter. Trender og stilretninger kommer og går, avløser hverandre med stadig kortere mellomrom: Postmodernisme. Abjektivkunst. Nykonseptualisme. Relasjonell kunst og gatekunst. Dokumentarfotografi, neopop, institusjonskritikk. Lydkunst, virtuell kunst, metamodernisme, realisme, kroppskunst, maksimalisme, post-samtidskunst. De konkurrerer og overlapper og blandes og vikler seg sammen og river seg løs fra hverandre igjen. En gang iblant står ett enkelt medium eller formspråk eller stilretning frem som enerådende og viktig, og har sine ti minutters berømmelse med alles oppmerksomhet rettet mot seg, før det igjen trekkes ned og virvler omkring sammen med de andre igjen.

Midt i denne stormen står Per Formo. I en liten by i Nord-Europa lager han sine malerier i et geometrisk formspråk. Han er urokkelig. Han står støtt.

Kanskje er dette en idealforestilling som ligger langt fra virkeligheten. Den forteller sannsynligvis mer om meg enn om Per Formo. At jeg tror at det går an å fordype seg og være totalt upåvirket av omgivelsene og samtidig være produktiv. Det kan være som det vil, men ett er sikkert: Per Formo har holdt fast ved sitt kunstneriske prosjekt i mange år. Og han er produktiv.

Om kunstverdenen har endret seg mye siden Per Formo begynte sitt virke som billedkunstner på 1980-tallet, viser han at det i et individuelt kunstnerskap er mulig å fornye seg gjennom fordypning. Bildene hans har endret seg fra relativt enkle, geometriske bilder til stadig mer uutgrunnelige og kompliserte, men fortsatt geometriske strukturer. Og fargeskalaen har gått fra jordfarger – brunt, gulbrunt, rødbrunt, svart – over til briljante, skingrende klare farger: Blått! Lysegult! Knall oransje! Rødt! Gjerne i kombinasjoner som får fargene til å stå og dirre. Om jeg skal sammenlikne endringen i bildene med musikk, har han gått fra å spille enkle, mollstemte toner til et livlig, men strukturert kaos av insisterende lyder.

Konkret kunst har ikke som mål å etterlikne eller avbilde noe i den ytre verden. Til tross for at Per Formos bilder er konkrete, kan jeg likevel av og til få en følelse av å se på noe kjent når jeg ser på dem. Jeg får assosiasjoner. For eksempel kan jeg tenke på tigre i høyt gress på savannen i Afrika når jeg ser på de varmrøde, gule og grønne fargene i *Forgreininger* (2000), eller kropper som griper etter hverandre, når jeg ser de svarte og gule figurene i *Battaglia* (2004). Eller det er som om jeg nesten hører spinkle, påtrengende lyder når jeg ser de utallige delene av sirkelbånd, i alle mulige farger, gripe i hverandre i *Dobbeldmandala* (2013). Men bildene likner jo ingen ting. De er hundre prosent seg selv. De er fargesterke, og viltre, og krevende. Det er som om de springer ut av flaten de ligger på.

Per Formo tar imot meg på sitt atelier i Lademoen kunstnerverksteder i Trondheim. Rommet, som tidligere var et klasserom, er fylt av arbeidsbord, malingsflasker, pensler og bilder stablet langs veggene. Et suggererende bilde med sirkelfragmenter i voldsomme farger står lent inn mot veggen. Pers rolige fremtoning står i en slags kontrast til det viltre motivet. Konsentrert svarer han på spørsmålene jeg stiller.

*Ingvill Henmo, 2013*

**Du er utdannet innen klassisk gitar, og utdannet deg som billedkunstner i voksen alder. Hvorfor sluttet du som musiker?**

Jeg startet parallelt med musikk og kunst i ung alder. Jeg spilte gitar fra jeg var 13–14, og spilte i band, men var samtidig veldig interessert i kunst. Jeg gikk på kunst- og håndverkslinja på Røros yrkesskole og på Kunstsolen på Persaunet i Trondheim, men så ble det til at jeg søkte Musikkonservatoriet i 1974, og kom inn.

Etter at jeg gikk ut fra konservatoriet, arbeidet jeg på kulturskolen som gitarlærer i flere år – men det var ganske utilfredsstillende. Jeg innså at jeg hadde gjort en tabbe. Jeg var blitt avsporet. Jeg forstod at jeg måtte gjøre et valg: Skulle jeg fortsette med musikken, måtte jeg bli komponist.

**Du savnet det skapende ved å være kunstner?**

Ja, rett og slett. Men jeg hadde ikke tillit til at jeg kunne bli det. Jeg trodde at man måtte være svært teoretisk skolert for å kunne bli komponist, og jeg følte meg på tynn is der. Og det var mange ting i maleriet jeg opplevde som bedre enn i musikken. Særlig det med at maleriet står stille, det er ikke tidsbasert. At det ikke slutter, objektet er statisk. Jeg bestemte meg for å satse på kunsten i stedet. Jeg jobbet aktivt med egne bilder i flere år før jeg mannet meg opp og søkte Kunstakademiet i Trondheim i 1985. Og så kom jeg heldigvis inn. Da var jeg 33 år. Etter en stund oppdaget jeg at musikkutdanningen var en kjemperessurs. For eksempel å vite hvordan komponister jobber, at det er legitimt å jobbe systematisk.

**Den måten å jobbe på skilte seg fra hvordan mange billedkunstnere arbeider?**

Ja, det vil jeg si. Jeg arbeidet med grids og systemer allerede før jeg gikk på Konservatoriet, men da jeg oppdaget komponisters måte å jobbe på, var det en åpenbaring. Særlig Anton Webern, en av Schönberg-elevene som jobbet med tolvtonerekka, hvor det er en sterk sammenheng mellom metode og uttrykk.

**Det var spesielt kunnskap om de modernistiske komponistenes metoder du tok med deg videre?**

Ja, det var det da. Men akkurat nå hører jeg for eksempel på cembalosonatene til Domenico Scarlatti, en barokk-komponist. Noen av stykkene hans har en veldig dynamisk energi i seg. Opplevelsen av disse likner på opplevelsen jeg får når jeg ser på de nye bildene med sirkler som jeg arbeider med nå. Det går både på estetisk opplevelse og analytisk metode, to ulike

perspektiver. Så i ettertid har jeg vært veldig glad for at jeg lærte en god del om musikk. Lykken er iblant bedre enn forstanden.

**Så du var ganske voksen da du gikk på Kunstakademiet. Hvordan opplevde du det?**

I forhold til de andre studentene var jeg ganske gammel. Men jeg fikk mye ut av det. Det var givende. Jeg lærte mye om metoder og om det å jobbe kunstnerisk, men også menneskelig, som person – å knytte arbeidet til sitt eget liv. Med et ståsted som kunstner kunne jeg fremstå på en tryggere måte enn tidligere. Kunst er en offentlig ytring som man kan stå inne for. Man jobber med noe som er personlig og offentlig på samme tid. På akademiet måtte man stå inne for det man hadde gjort, man måtte diskutere og forklare. Det var noe av det viktigste på akademiet for meg – det var en skole i det å forholde seg til en gruppe og stå frem som en person.

**Du har holdt fast ved et nonfigurativt, geometrisk maleri siden akademitida. Hvordan kom du i gang med dette formspråket?**

Modernismen var med helt fra starten, allerede da jeg begynte å lage maleri som tenåring. Jeg ble gjennom bøker ganske tidlig kjent med kubismen, Mondrian og konstruktivismen. På akademiet oppfordret noen av lærerne meg til å begrense virkemidlene. En av dem avgrenset en liten flate i ett av arbeidene mine, og ba meg se på hva som skjedde innen den flaten. Det jeg oppdaget, var at de få elementene som var de fikk en enorm betydning når man avgrenset feltet. Hvis du har tusen virkemidler i et bilde, har hvert element en tusendels meningsinnhold. Har du bare to, får hver del fem hundre – de veier mye tyngre. Med bare to linjer eller tre flater i et maleri ser man mye tydeligere hva som skjer, og hvordan de produserer mening – visuell mening, eller romlige forhold. Med få elementer skapes det store betydningsrom. Dette var viktig lærdom, og ledet frem til hva jeg gjorde senere. Det åpnet opp alt, egentlig.

**Flere av lærerne jobbet med geometri og et nonfigurativt formspråk på 80-tallet da du gikk på akademiet?**

Ja, både Steve Joy, Erling Rohde og Miles McAlinden. Vi hadde også noen ne gjestelærere, Jon Groom var veldig viktig for meg. Han gav meg viktige impulser. Neogeo-bølga kom jo på 80-tallet, med Helmut Federle og mange rundt ham. Det var en geometri-boom. Det var ikke rart å arbeide geometrisk. Det var litt flaks, jeg var i sync med markedet en kort periode.

**Hadde kunstnerfellesskapet Gruppe 5, som arbeidet i en modernistisk stil og hvor flere arbeidet nonfigurativt, fortsatt en slags gjenklang i kunstmiljøet i Trondheim på den tida?**

Nei, ikke egentlig. Jeg var mer opptatt Ellsworth Kelly, Robert Mangold og kunstnere i den tradisjonen. Den av de fem som hadde betydning for meg, var Lars Tiller. Jeg husker retrospektiven hans på sent 80-tall, den gjorde et sterkt inntrykk. Han var for meg et eksempel på en kunstner med et veldig konsekvent livsverk. Han var nesten som en etisk veiviser: at man kan være trofast, og ha en slags redelighet i forhold til hva man holder på med. Man vimser ikke rundt, men definerer noe man går etter, og så forsker man på det.

### Hva liker du ved at du har fjernet deg helt fra det figurative?

Jeg vil lage noe som er veldig klart og tydelig og presist som form og uttrykk, men som ikke er spesifisert når det gjelder innhold. Bildet skal ikke la seg begrepsliggjøre som det gjør når det er en representasjon av noe. Innholdsplanet skal være maksimalt åpent, det skal handle om alt. Det er de konkrete formentene som produserer mening og innhold, ikke representasjon og koder.

### Norge er et lite land, og det er gjerne noen få stilarter som er «in» i bestemte tidsrom, så skifter trendene. Hva tenker du om din posisjon som kunstner, og at du arbeider uten et eksplisitt innhold?

Jeg har egentlig slått meg til ro med at jeg arbeider innen en liten nisje. Jeg er ikke alene her, det er flere som jobber i den. Og det er mange små nisjer. Av og til har man søkelyset på seg, og så jobber man litt ved siden av spotlighten resten av tida. Det kan jeg leve med. Jeg har alltid hatt en fascinasjon for maleriet. I perioder har jeg sagt veldig tydelig at dette gjør jeg for meg selv, det spiller ingen rolle hva andre sier. Men jeg liker også veldig godt å stille ut og at folk til og med kjøper noe. Det er en overraskende bonus.

### Du planlegger bildene dine grundig, og i dette arbeidet inngår både et grunnskjema og en del tilfeldigheter og subjektive valg. Kan du fortelle litt om fremgangsmåten?

Jeg konstruerer bilder etter prosedyrer, eller algoritmer på fint. En algoritme er en beskrivelse av en prosedyre. Den definerer en konstruksjonsmetode. En av de geometriske strukturene jeg har arbeidet mye med, deler billedflaten inn i flere rektangler og kvadrater. De er organisert diagonalt symmetrisk, slik at det som finnes øverst i høyre hjørne, også finnes nederst i venstre hjørne. I hver av firkantene setter jeg så et kryss, og det blir dermed mange diagonale linjer på kryss og tvers. Dette er råmaterialet for malerier. Den kunstneriske oppgaven blir å se på hvilke måter jeg kan utvikle den geometriske ressursen til å bli bilder.

Bølgekonstruksjoner er serien jeg har jobbet mest med. Det begynte med at jeg tenkte: Tro hva som skjer hvis jeg lager et nettverk av sirkler, og lar en linje følge endepunktet på en roterende diameter. Så oppstod den bølgende, geometriske nettstrukturen som bestod bare av rette linjer, men som når man ser på den, ser veldig organisk ut. Bildene som kom ut av det, har symmetriakser og streng orden, men ikke så synlig som i diagonalkonstruksjonene.

### Hva er hensikten med å arbeide på denne måten?

Å lage en prosedyre er som å gjøre en oppfinnelse. Prosedyren er som en liten maskin. Den produserer noe jeg ikke har sett før, og gjør det mulig for meg som maler å lage noe jeg ellers ikke ville ha gjort. Da jeg arbeidet på frihånd, oppdaget jeg at jeg gjentok meg selv og reproduiserte min egen smak. Musklene og hånda, kroppen, har visse bevegelsesmønstre som man gjentar, og det er vanskelig å komme ut av disse bevegelsesmønstrene. Min arbeidsmetode tvinger meg inn i et system, og det bestemmer hva som kommer ut. Kroppen kan stritte veldig imot. Jeg liker det. Det som kommer ut, kan provosere meg og gi meg motstand. Det er befriende. Jeg tenker også at det utvider mitt repertoar som maler: å lage

noe som overskrider min smak.

Du sier du stritter imot, men det er ikke slik at du lar systemet velge alt. Du tar jo også noen estetiske valg, du bestemmer hvilke versjoner blant alle mulighetene du faktisk maler ut, du velger farger og former. Du trykker ikke bare på en knapp og så kommer bildene ut?

Nei, jeg arbeider ikke så fundamentalistisk. Jeg fraskriver meg ikke ansvaret og lar maskina gå. Systemet gir meg massevis av skisser og råmateriale. Dette velger jeg så i. Jeg registrerer og gjør mulighetene til kunst.

Hva gjør at enkelte skisser slipper gjennom og blir bilde, andre ikke?

Jeg går vel etter en slags kunstnerisk teft. Den inkluderer mitt ønske om å bli utfordret, vippet av pinnen. Jeg vil det. Jeg vil kjenne den usikkerheten, da er det en kvalitet i verket. Og bildet skal kunne leses. En del ting som kommer ut, blir ... om ikke akkurat støy, så nesten intetsigende.

Bare babbel?

Ja, bare babbel. Det må spisses. Da kan jeg fokusere på deler, ta ut elementer eller gjøre noe med fargebruken slik at bildet blir enklere å lese. Det handler om å gjøre det lesbart.

Fargene er ikke med i prosedyrene dine. Når kommer fargene inn i arbeidet, og hvordan tar du valgene?

Jeg har ikke noe fast system på fargene. Kanskje kan man si at fargevalgene er en slags orkestrering av et partitur – å avgjøre hvilke instrumenter som skal spille de ulike melodilinjene. Jeg velger gjerne signalfarger eller primærfarger som skiller elementer fra hverandre på tydeligst mulig måte og tydeliggjør visuelle forløp. Og ofte velger jeg farger som gir et intenst og dynamisk uttrykk. Jeg vil ha den visuelle kraften i bildet.

Hvordan har overgangen fra de ulike motivgruppene foregått? Hva har brakt deg fra den ene til den andre?

Det starter med en vag, intuitiv forestilling. Det er også basert på at jeg har lyst til å gjøre noe nytt, noe jeg ikke vet hva blir. Jeg kan ha gått litt lei av det jeg har gjort, jeg blir ikke overrasket lenger.

Hvordan oppstår ideen til en ny prosedyre?

Jeg har hele tiden litt forskjellige konstruksjoner eller systemer på gang. Ofte har jeg flere ulike ting som jeg har bare delvis prøvd ut i skisser, men som jeg ser muligheter i. Jeg har gjerne en vag forestilling om en energi eller en visuell situasjon som jeg ser for meg. Eller jeg vet omtrent hva jeg vil at maleriet skal gjøre med meg, hvordan det skal virke. Så prøver jeg å finne en vei frem til noe som likner på dette. Jeg går etter det som trigger meg estetisk, og som jeg tror det kan komme noe interessant ut av. Som regel har jeg en anelse om hva slags energi jeg er ute etter.

*(Per viser meg et fotografi av en busk, hvor greinene går i alle retninger i en type sirkelbevegelser. Bildet har resultert i den nye serien av malerier, som består av utallige sirkelbuer eller deler av sirkel- buer i ulike variasjoner.)*

Interessen for denne visuelle situasjonen startet ikke med busken. Den var en gestaltning av en visuell situasjon som jeg allerede hadde tenkt på mange ganger. Det var noe med disse innfløkte organiske linjene som jeg hadde lyst til å lage på en systematisk måte. Så begynte jeg å gjøre forsøk for å se hvordan det kunne gjøres.

Nå lager jeg grids av litt ulike størrelser som jeg legger oppå hverandre, og i hver grid er det kvartsirkler – sirkelbuer – som distribueres i et tilfeldighetssystem. Tallene som bestemmer hvor de forskjellige fargene og buene skal komme i griden, henter jeg fra random.org, hvor tallene er basert på atmosfærisk støy. De er ikke digitalt generert, de kommer fra naturen. Det gir en ekstra dimensjon. Jeg regulerer hvor komplisert det skal være, ved å velge hvor mange lag grid som skal inngå.

**Busken var en konkretisering av din forestilling, og ble en inspirasjon som satte i gang den nye serien av sirkelarbeider. Men hvor kommer det ønsket fra?**

Ja, det vet jeg ikke. Selv om man jobber veldig analytisk og rasjonelt og metodisk, så er det hele i bunn og grunn styrt av intuisjonen. Og av utenomkunstneriske impulser. I min ungdom leste jeg mye om zen, og nå har jeg tatt det opp igjen. Det er mye som kan knyttes til zen, i maleriet. For eksempel forestillingen om det ikke-språklige. Bort med språk og begrep og ord, livet handler om det som er foran nesen din. Det handler ikke om metafysikk og det bortenfor, alt er her. Oppvåkningen ligger i å bli oppmerksom på det som er rundt deg. Å jobbe med maleri på denne abstrakte måten er beslektet med en del av disse tradisjonene. Det interesserer meg. Og min motvilje overfor det innholdsbaserte tror jeg ligger der. Bildet skal være åpent og tomt, det skal være både alt og ingenting samtidig.

**Kjenner du slektskap til en kunstner som Sol LeWitt, som gjerne lagde regler som bilder kunne males etter – uavhengig av kunstnerens hånd?**

Ja, og jeg har vært veldig opptatt av ham. Sol LeWitt lagde ting på en redelig måte, uten forstillelse, uten å posere. Det er noe analytisk og etterprøvbart bak hans arbeider. Med en slik metodisk underbygning kan man til og med legitimere at man er ute etter en type skjønnhet. Og Sol LeWitt har vakre, klassiske skjønnhetsuttrykk i mange av arbeidene sine. Det handler om å finne en metode som man intellektuelt kan stå inne for.

**Når begynte du å bruke digitale arbeidsredskaper, og hvordan har disse påvirket arbeidet ditt?**

Jeg startet med å arbeide digitalt på begynnelsen av 90-tallet, og fant etter hvert frem til Adobe Illustrator. Det er det riktige tegneprogrammet for den typen maleri jeg arbeider med: flatebasert, geometrisk maleri. Tidligere tok det gjerne en dag å lage en skisse i gouache. Om skissen ikke ble så bra, måtte jeg lage en ny neste dag. Nå kan jeg lage 10–20 skisser på en dag. Jeg får i stedet et annet problem: Hvordan skal jeg velge? På én måte har datamaskinen gjort arbeidet mye lettere, på en annen måte har det blitt vanskeligere. Det er klart at det digitale verktøyet har påvirket resultatet. For eksempel kunne jeg aldri ha laget disse komplekse sirkelarbeidene om jeg ikke hadde kunnet tegne digitalt. Det hadde gått an, men det ville vært utrolig arbeidskrevende og tungvint.

Noen sier at selve arbeidet og det tungvinte er en del av kunsten. De mener at du får noe igjen for slitet, det blir liggende i resultatet på en eller annen mystisk måte. Jeg tror ikke på det. Jeg vil ikke at man skal se historien og at det er jobbet med bildet. Jeg vil at det skal se lett ut.

I boka *Amerikanske forelesninger* skriver Italo Calvino om seks kvaliteter i litteraturen, og letthet er en av dem. Jeg tror ikke på tyngde, jeg tror på letthet – og da passer de digitale redskapene bedre.

### Hvordan arbeider du med selve fremstillingen av bildene?

Jeg lager en arbeidstegning, en skisse, som jeg overfører til lerretet via blåpapir eller sjablonger – og så står jeg der i ukevis og maler. Maleriet har en tyngde, og jeg investerer tid og arbeid i det, men det skal likevel se lett ut. Det malte lerretet har en kvalitet i seg som printen ikke har gitt så langt.

### Hvilke kvaliteter snakker du om da? Fargekvalitetene, eller rett og slett at det er et maleri, med en aura?

Det handler kanskje om en nærværsestetikk. Det er subtile ting som skiller maleri fra print, men maleriet har en fysisk tilstedeværelse på helt en annen måte enn det digitale trykket. Det har en type nærvær eller intensitet, en spesifikk presisjon.

### Du er genuint opptatt av det å se. Hvorfor er det så viktig? Hvorfor har du så sterk tro på det?

Jeg opplever en lystfølelse ved det å se – i kunsten, men ellers også. Lyst, og glede. Det er veldig stimulerende, en *thrill*. James Joyce kaller det epifani, åpenbaring, verden åpenbarer seg gjennom synet. I ekstatiske glimt kan du se ting svært sterkt. Det visuelle øyeblikket er intenst, veldig nærværende og kjennes betydningsfullt samtidig som det er lett og flyktig. Opplevelsen er vanskelig å beskrive, fordi den er språkløs. Dette er en erfaringsdimensjon jeg har opplevd og som jeg gjerne vil utforske. Det optimale er å lage en visuell opplevelse som går som et flash gjennom betrakteren, men som også kan vare.

Jeg er opptatt av synet og det synlige som en gave, men også som en utfordring eller et problem. Synet konstruerer den visuelle verden, og det du ser, er et produkt av vårt perseptuelle apparat. Det fungerer like mye som et filter som en åpen port. Jeg mener å ha lest at vårt persepsjonsapparat filtrerer bort over 80 prosent av inntrykkene. Maleriet kan kombinere en sterk visuell opplevelse med en styrket bevissthet om synets rolle. Noen av mine tidligere bilder er visuelt flertydige nettopp for å skape en forvirrende eller frustrerende betraktningssituasjon. Bildet lager en dobbelthet for eksempel ved at figur blir bakgrunn og bakgrunn blir figur, slik at synet hele tiden skifter fokus. Folk ser det, blir bevisst synets egen aktivitet, og sier: Det er merkelig hvordan synet virker, du! Det har de ikke tenkt på før.

### Kan du si mer om hvilke reaksjoner du får fra publikum? Man kan jo tenke at fraværet av innhold kan være vanskelig for mange. Er det slik?

Responsen har ofte vært overraskende positiv. Men det kan også være fordi jeg har en

forståelig forklaring til bildene, jeg kan fortelle om hvordan motivet har oppstått. Jeg vil at metoden skal være kjent, og viser gjerne frem konstruksjonen. Mange synes det er interessant. Noen sammenlikner den geometriske konstruksjonsmetoden med DNA. Det er en gitt grunnstruktur som produserer en masse ulike organismer. Jeg har opplevd at både fysikere og botanikere har blitt veldig entusiastiske. Det har blitt ...

### ... et innhold?

Ja, et innhold som ligger i formen, rett og slett. Når man gjenkjenner systemet i bildene, har man forstått dem, på en måte. Forklaringen er en vei inn. Andre er ikke så interessert i dette, men spør: Hvor er den kunstneriske friheten når du arbeider slik? Jeg har hatt mange fine samtaler med publikum, og har inntrykk av at folk synes bildene er tilgjengelige – og kanskje i større grad enn mye innholdsbasert kunst. Det kan være fordi de er estetisk umiddelbare. Du trenger ikke vite noe om Freud eller egyptisk mytologi eller Foucault for å se på dem. Alle er kvalifisert.

### Hvor henter du næring til å arbeide?

Mener du hva som er drivkraften? Næring – det er nok en kombinasjon av flere ting. Kunst som en måte å tenke på – en type livsrefleksjon, selv om uttrykket ikke er språklig. Annen kunst, litteratur og musikk er veldig viktig for meg. Når man oppdager en ny forfatter eller en maler, finner man åndsfrender og likesinnede. Vi er et samfunn av kunstnere, og det gir næring å føle seg som del av et fellesskap som jobber med noe man mener er viktig – men som mange ikke forstår seg på. Som mange til og med synes er tull, rett og slett.

Kunstnergruppen er som et lite alternativt samfunn. Noen er svært idealistiske og tar alternative valg som de fleste andre rister på holdet av. Mange kunstnere er for eksempel villige til å gi avkall på materielle goder og leve ganske så spartansk. De kan jobbe masse for å finansiere egen virksomhet, som man så kanskje ikke får noen særlig respons fra omverdenen på. Jeg synes det er fint at noen jobber slik. Jeg liker å være del av en slik gruppe. Den ivaretar visse verdier i samfunnet. Kunstnere bruker den tiden det tar for at ting skal bli bra. Jeg oppdager til stadighet at andre yrkesgrupper ikke har samme forhold til arbeidet man gjør.

Samfunnet er materialistisk, og blir også stadig mer konformt. Og konformitetspresset bare øker, for eksempel gjennom skoleverket. Hvilke valg står til rådighet, hva kan man velge som livsvei, yrkesvalg? Handlingsrommet for hva det vil si å være menneske, blir innsnevret. Derfor synes jeg kunstnergruppen som sådan har en stor verdi ved å være et alternativ, et korrektiv.

Kunstnerne er utsatt for et profesjonaliseringspress. På mange områder kan det være riktig og bra. Men jeg vil samtidig være fri til å gjøre det jeg vil, uansett om jeg får betalt for det eller ikke. Det handler ikke bare om en kunstnerisk frihet, men om en menneskelig frihet. Det jeg prioriterer å gjøre, blir det av og til penger av, av og til ikke. Over tid jevner det seg ut. Det tenker jeg på som en frihet. Det er noe av det fine ved dette yrket. Hvis man blir profesjonalisert i den grad at man ikke gjør noe med mindre det er betalt for, kan man ikke lenger gjøre som man vil. Jeg prioriterer handlefrihet, og handler ofte på tvers av



økonomiske hensyn.

### Hva er utfordrende ved å være kunstner?

Delvis det å skaffe seg en inntekt, selvfølgelig. Ellers så er det ikke særlig vanskelig. Jeg har nesten aldri stått fast eller ikke klart å jobbe. Jeg har en etablert arbeidsrutine og går på jobb hver dag fra halv ni til seks. Men omgivelsenes doble respons kan oppleves vanskelig til tider. På den ene siden har folk av og til en overdreven beundring og respekt for kunstnere og kunst, man har status som en litt spesiell person, på den andre siden er det ofte en total mangel på forståelse for hva det innebærer. De forstår verken motivasjonen min eller hva jeg ser i det. Den doble responsen er problematisk.

### Det handler kanskje om kunnskapsløshet?

Ja, og kanskje om vilje. Og om det konforme samfunnet hvor vi blir marginalisert fordi mange ikke ser nytten eller verdien i det vi driver på med.

Stort sett er jeg kjempefornøyd med å være kunstner. Beckett ble en gang spurt om hvorfor han hadde valgt å bli forfatter. Han svarte: It's the last ditch for an unemployable man. Det er noe der. Det er mange som ikke kan gjøre noe annet. Da er det vel bra at man kan drive på med kunsten sin, og at det til og med gir en slags posisjon i samfunnet. Man får stå på en liten pall som kunstner. Det er bra at det fortsatt går an.