

Der er ingen bånd, der binder mig – og så alligevel

NL: Du har valgt at kalde udstillingen "Strings" - skal vi ikke springe lige til sagens kerne og begynde der?

ER: Jo, gerne. Det er et meget bevidst valg. Med denne udstillings titel ønsker jeg at markere en positiv indstilling over for mangfoldighed som bærende princip for et kunstnerisk virke. Titlen refererer også til, at jeg i min tid som billedkunstner har forfulgt en del forskellige spor - eller om man vil: har spillet på flere strenge. Som kunstner bliver man typisk mødt med det krav, at man skal finde sin helt egen unikke form - sit originale udtryk. Mangfoldighed bliver anset for at være udtryk for manglende evne til at zoome ind. Men det er ikke bare noget, omverdenen presser ned over hovedet på én. Kravet om uniformitet ligger også i én selv. Man kommer meget let til at påtage sig fordringen om at finde "sin personlige stil", og det kan man komme til at bruge rigtig mange unødige kræfter på.

NL: Undskyld, at jeg allerede bryder ind. Jeg tænker, at det vel netop skal være krævende at lave kunst? Er det ikke nødvendigt for en kunstner at underlægge sig en bestræbelse på at finde det rette udtryk - ligesom videnskabsmanden må underlægge sig fordringen om at finde sandheden?

ER: Jo, bestemt, men hvis du nu lod mig tale ud ... ja, så ville jeg have tilføjet, at problemet med originalitetskravet er, at det låser én unødigt fast på bestemte æstetiske normer, som man uvægerlig – men uretmæssigt – ophøjer til "sandheden om kunsten". Jeg oplever, at der er et paradoks på færde her. Viljen til at finde sig selv som kunstner tvinger underligt nok én til at generalisere sin egen smag og gøre den til smagen. Simpelthen fordi man har brug for at stive sig af med en reference til en overindividuel nødvendighed. Det er umiddelbart vanskeligt at forsvare sine egne æstetiske præferencer udelukkende ved at henvise til sin smag. Så virker det unægtelig noget mere fremkommeligt at bage præferencerne ind i en almengyldig æstetik. Måske kan man sige det på den måde, at man kommer til at forvandle en bestemt poetik - forstået som et sæt af normer for kunsten baseret på bestemte antagelser om kunst, perception – altså om hvordan man tilegner sig verden – og for den sags skyld om verden som sådan – til en *lære* om kunsten – dvs. til sandheden om, hvad der konstituerer kunst, hvordan værker bør udformes for at være i overensstemmelse med verden, osv., osv. Når man først har foretaget denne forskydning fra æstetiske normer til en forestilling om sandheden om kunsten, kan man let få det indtryk, at der kun gives én rigtig måde at male på. Og prisen er høj, for derved bliver normerne til en slags mentale fængsler, der påvirker kreativiteten negativt og gør én til en ringere maler, end man behøver at være. Forskydningen er således både unødvendig og uproduktiv.

NL: Halløjsa - det var noget af et statement. Vi bliver vist nødt til at bore lidt mere i det sidste postulat, men mon ikke vi først skal forsøge at blive lidt konkrete. Før jeg spørger, hvorfor du finder det uproduktivt at underlægge sig en bestemt kunslære, kunne jeg tænke mig at forhøre mig lidt om, hvad det er for nogle æstetiske normer, du konkret har oplevet fejlagtigt ophøjet til sandhed.

ER: Det er sikkert en god idé. På Akademiet blev jeg indskolet i, hvad man måske kunne kalde højmodernismens dogmer. På det tidspunkt tænkte jeg ikke synderligt over, at der faktisk var tale om dogmer, for jeg havde travlt med at tage al den fantastiske viden om maleri ind, som var til stede hos mine lærere. Jeg havde slet ikke overskud til at problematisere de antagelser, der lå bag det modernistiske perspektiv, der lå til grund for undervisningen. Og det ville nok heller ikke have været sundt for mig. Når man skal stå på tæer for at tilegne sig indsigter, har man ikke brug for at blive bremset af en refleksiv distance til det, man forsøger at lære. Det er først langt senere, at jeg er blevet opmærksom på de implicite antagelser i modernismen og har haft brug for at frigøre mig fra dem.

NL: Jeg går ud fra, at du tænker på den binding af formgivningen til en sandhedsforestilling, der bærer det modernistiske projekt, men du må hellere forklare, hvad der er på færde.

ER: Gerne. I den modernistiske æstetik drejer alt sig om "den store form". Da jeg stiftede bekendtskab med denne æstetik, virkede det enormt frigørende at kunne hellige sig formgivning tilsyneladende uden at skulle forsvare sin interesse for "det rent maleriske". Efterhånden som jeg fik studeret de store mestre, gik det op for mig, at der også er en formtvang på færde i modernismen. Den frisættelse fra almindelig formålsrationalitet, der ligger i at hellige sig formspørgsmål, handler nemlig ikke blot om at adskille kunsten fra det praktiske hverdagsliv. Den er typisk kædet sammen med en binding af kunsten til erkendelsen. Så vidt jeg kan se, er modernisme grundlæggende anlagt på en bestræbelse på at få sandhed ind i det kunstneriske udtryk. Cézanne droppede fx konturerne rundt om figurerne på baggrund af det synspunkt, at vi ret beset erfarer figurer som forskelle i de farver, der støder op til hinanden. På samme måde arbejdede Matisse bl.a. med perspektivet, fordi vi tilsyneladende ikke altid erfarer verden sådan, som det antages i en kunst båret af centralperspektivet. Selvom kubismen er i en helt anden boldgade, er det ligeledes sandheden, det kommer an på hos Picasso. Blot gælder det her om at gengive den sandhed, at vi antagelig stykker virkeligheden sammen af forskellige perspektiver på tingene, selvom iagttagelserne er adskilt fra hinanden i tidlig forstand. Selvom vi er langt fra den naturalistiske form for repræsentation, gælder det således alligevel om at gengive verden således, som vi (angiveligt) oplever den. Antagelserne af, hvad der udgør den rette perception - og derfor også hvilken form der anses for at være den korrekte - varierer, men forestillingen om formens intime forbindelse med sandheden gør øjensynligt ikke. Til forskel fra naturalismen, hvor billedets "indhold" spiller første violin, kommer alt derfor til at handle om den rent maleriske gestaltning, og den eneste sande kunst bliver den, der er i stand til at få sløret bort fra virkeligheden, så vi kan erkende den på ny.

NL: Det forekommer mig at være en meget præcis gengivelse af hjertet i den modernistiske poetik. Efter uddifferentieringen af kunsten i en selvstændig sfære i den moderne verden har mange kunstnere i kølvandet af romantikken valgt at "hænge deres hat" på erkendelseslæren som et værn mod at blive indforskrevet til moralske forehavender. Måske er det bedste indicium på dette den tilegnelse (eller om man vil: omklamring) af den modernistiske kunst, som

finder sted i den fænomenologiske filosofi, fx eksemplificeret af Merleau-Pontys heroisering af Cézanne. Men er ønsket om at bringe os tættere på en erkendelse af verden egentlig ikke et meget agtværdigt projekt?

ER: Jo, jo, misforstå mig ret. Jeg skulle være den sidste til at kaste vrang på det modernistiske forehavende. Det har trods alt været med mig igennem hele min kunstneriske karriere. Jeg ville bestemt ikke have været min indskoling i den modernistiske æstetik foruden. Det er klart, at en bestræbelse på at få de maleriske komponenter til at spille sammen på den helt rigtige måde, så de skaber et præcist indtryk af vores iagttagelser, sansninger og opfattelser af verden, altså vores perception, fordrer en meget stor teknisk formåen. Ved at underlægge sig den modernistiske poetik bliver man derfor ubestrideligt en dygtigere maler, hvad det rent håndværksmæssige angår. Som *projekt* betragtet har jeg intet at udsætte på modernismen. Verden ville have været langt fattigere uden den modernistiske malerkunst. I mit hoved opstår der først problemer, hvis modernismens æstetik "ontologiseres" – er det ikke det, du plejer at kalde det? Altså hvis den modernistiske æstetik gøres til sandheden om kunsten og dermed til den eneste legitime kunst. Og det er nærmest uundgåeligt at komme til at skabe denne forestilling, fordi æstetikken er bundet på forestillingen om, at den – og den alene – er i stand til at gengive perceptionen, som den egentlig er. Dermed kommer modernistisk kunst til at spille det mindst tre tusind år gamle filosofiske spil om at gøre, hvad ingen tidligere har kunnet, nemlig at gestalte sandheden. I mange år forskrev jeg mig til denne tankegang og lod mig derfor begrænse til at skabe inden for rammerne af netop denne kunstforståelse.

NL: Men hvad forhindrede det dig egentlig i at gøre?

ER: Tjah, i første omgang egentlig ikke noget ... Så længe man opfatter sig selv som arvtager af modernismen, mærker man ikke spændetrøjen. Det gælder vel generelt, at så længe man arbejder inden for rammerne af et bestemt mentalt "set up" og derfor ikke får øje på dette perspektivs implicite forudsætninger, føler man ikke begrænsningerne. Sådan er det vel at være medlem af en sekt. Så længe man føler sig i overensstemmelse med "sagen", får man udelukkende øje på dens vigtighed og mærker ikke frihedstabet. I samme øjeblik man kommer til at se på "sagen" udefra, begynder det imidlertid at gøre lidt ondt i frihedsnerven. Så kan man nemlig ikke undgå at anskue dogmerne som normer, der kunne være anderledes, og dermed får man øje på, at man er låst fast i et bestemt tankemønster.

NL: Mener du altså, at modernister er sekteristiske?

ER: Nej, nej, du går (bevidst?) glip af pointen. Jeg brugte blot en sammenligning med en sekt for at illustrere, hvordan man enten kan være inden for eller uden for et bestemt perspektiv. Jeg har heldigvis aldrig oplevet modernister, der ønskede at optræde som gurer for et trossamfund. Men jeg har oplevet mange kunstnere, der har været stærkt overbeviste om modernismens rigtighed - herunder, må jeg jo indrømme, mig selv i mange år! Det er derfor, jeg taler om *mentale* fængsler. Vi har at gøre med fiktive (eller som man vist siger med anvendelse af vor tids sprogbrug: diskursivt satte) mure, der ikke desto mindre

holder tankegangen lige så fanget, som fysiske fængsler holder kroppe indespærret. Det var det, der gik op for mig, da jeg efterhånden blev i stand til at se på modernismen udefra.

NL: Ok, godt ord igen. Jeg kan godt følge tankegangen, og jeg kan konstatere, at du alligevel har fået noget ud af det poststrukturalistiske perspektiv, som du på et tidspunkt har hentet inspiration i. Formuleringerne minder mig en del om Foucaults idé om, at vores tænkning altid er styret af de historisk satte diskursive grundstrukturer, der styrer vores grundlæggende tænkning! Jeg syntes imidlertid, at jeg burde udfordre din allusion til det religiøse. Men man får egentlig lyst til at forblive i den religiøse toneart og spørge dig om, hvad det var, der fik dig til at "miste troen" på modernismen og til pludselig at anskue den udefra. Inden du svarer på det, vil jeg dog lige endnu engang stille dig spørgsmålet om, hvad det er, den modernistiske "trosretning" forhindrede dig i at skabe. Ved at glide tilbage til din modernistiske periode, hvor du ikke følte dig begrænset, lykkedes det dig nemlig elegant at undgå at svare på det ...

ER: I mit hoved hænger de to ting faktisk meget tæt sammen, for det er ikke mindst de værker, jeg har skabt siden min rent modernistiske periode, som ikke ville have kunnet lade sig gøre, hvis jeg ikke havde løsgjort mig fra den modernistiske æstetiks dogmer. Men jeg kan også eksemplificere med min spæde start som maler. Med mit udgangspunkt i arbejderklassen begyndte jeg ikke underligt som socialrealist, og denne isme forekommer mig på en måde at være det modsatte af modernisme. En socialrealist er vel grundlæggende drevet af en social indignation og ønsker med sine værker at give udtryk for denne. I en sådan poetik bliver formen underordnet indholdet, fordi det betyder mindre, om gestaltningen sidder lige i skabet, når blot budskabet går klart igennem. Denne tankegang er selvfølgelig ikke gangbar mønt i modernismen. I en perceptionsorienteret æstetik må formen som sagt nødvendigvis gå forud for indholdet. Eller måske skulle man for præcisionens skyld sige, at indholdet udelukkende tænkes som en funktion af formen, eftersom modernistiske værker ikke nødvendigvis er indholdsløse, men blot er kendetegnet ved, at værkets sandhedsværdi tænkes at ligge i gestaltningens præcision.

NL: Man kunne måske udtrykke forholdet ved at sige, at socialrealisten reagerer modsat på kunstens autonomi i moderniteten, idet det her gælder om atter at knytte det bånd mellem kunst og moral, som autonomiseringen rev over. Jeg kender ingen bedre illustration af forskellen mellem modernisme og socialrealisme end (modernisten) Adornos kritik af (socialrealisten) Brecht. For Adorno forholder det sig således, at når Brecht lader en figur i et af sine stykker besynge kommunistpartiet, "har hans poetiske stemme slugt kridt", som Adorno ubarmhertigt formulerer det. Når indholdet altså træder for tydeligt frem, er det ødelæggende for den æstetiske nerve, og i Adornos optik medfører dette ikke blot uskønhed men netop også usandhed. I en modernists øjne startede du med andre ord med at male med kridt ...

ER: Sådan kan man godt udtrykke det - selvom jeg nu faktisk startede med at lave linoleumstryk! Men referencen til Adorno er velvalgt, for pointen er, at man ikke kan fortsætte som socialrealist, når man har fået den modernistiske æstetik

ind under huden. For en dogmatisk modernist udgør socialrealismen ikke en mulig alternativ poetik, men derimod en kunstnerisk retning, hvis fortalere ikke helt har forstået, hvad kunst egentlig drejer sig om. Derfor må man opgive den for at gå i den højere rangerende kunsts tjeneste. Man må - hvis vi skal fortsætte med din reference til Adorno - vælge side til fordel for Kafka, Beckett og Picasso fremfor Brecht og Sartre. Socialrealismen er altså "no go" for en modernist. Det samme er de mange eftermodernistiske strømninger.

NL: Ja, lad os tale lidt om de sidstnævnte, for de må have spillet en rolle for din vej ud af modernismen. Der må have været stærke kræfter på spil, for det har næppe været let at skifte det socialrealistiske paradigme ud med det modernistiske, og man kunne derfor forestille sig, at det har været lige så vanskeligt at slippe ud af det mentale fængsel, som modernismen kom til at udgøre for dig.

ER: Dét er en korrekt antagelse! For mig var det sandt at sige alt andet end let at bryde ud. Ofte er konvertitter jo mere faste i troen end dem, der altid har haft en bestemt tro med sig. Og jeg er bange for, at jeg ikke var nogen undtagelse fra denne øjensynlige lovmæssighed. I hvert fald oplevede jeg det som akkurat lige så svært at slippe ud af modernismen, som det var at få adgang til dens hellige haller. På den anden side var det vel uomgængeligt. Svaret på dit spørgsmål er formentlig, at man skal have et usædvanligt insisterende tunnelsyn, hvis man skal undgå at få øje på de mange kunststrømninger i det tyvende århundrede, der *ikke* deler det modernistiske projekt. Jeg prøvede ellers længe at beholde skyklapperne på – simpelthen fordi jeg havde brug for at dygtiggøre mig som modernistisk maler, og det er jo ikke gjort på en formiddag ... Min vaklen begyndte vist med, at du præsenterede mig for den såkaldte historiske avantgardes kunstsyn - og for den sags skyld den poststrukturalistiske teoridannelse, du allerede har bragt på bane. Men lad os bare her holde os til den historiske avantgarde, hvis vigtigste kendetegn er forestillingen om, at alt principielt kan være kunst, fordi det i sidste instans afhænger af, hvorvidt kunstinstitutionen er i stand til at indoptage et "værk".

NL: Ja, det er jo unægtelig en anden forestilling om kunst, der er på færde her, end det, der kommer til udtryk i den modernistiske kunstforståelse, ifølge hvilken det kunstneriske antages at være en iboende egenskab i bestemte frembragte objekter som fx et maleri, et stykke teater eller et digt. Det emblematiske udtryk for den avantgardistiske modforestilling er selvfølgelig Duchamps "urinoir" – dette masseproducerede industriprodukt, som Duchamp udstillede og siden øjensynligt har fået os til at acceptere som et gyldigt kunstværk. Avantgardistisk betragtet bliver skellet mellem kunst og ikke-kunst et institutionsanliggende, idet alt kommer an på, hvorvidt denne samfundsmæssigt etablerede distinktion lader sig opretholde. Og det spøjse ved det avantgardistiske projekt om at udfordre distinktionen er vel sagtens - som bl.a. Peter Bürger har formuleret det - at det snarere end at underminere den kom til at bekræfte den - netop ved at synliggøre den. Ikke mindst pga. radikaliteten i den historiske avantgardes projekt er vi blevet bevidste om, at kunst med fordel kan betragtes som en *sociologisk* kategori, der fungerer som

overskrift på et af de mange systemer, der har uddifferentieret sig i det (sen)moderne samfund.

ER: Sådan ser jeg også på det i dag, men helt ærligt må jeg indrømme, at det til at begynde med gjorde temmelig ondt i ørerne at høre på, at alt principielt kan være kunst, hvis blot det lader sig inkorporere i kunstinstitutionen. For her havde jeg netop tilkæmpet mig en forståelse af værdien af det rent maleriske arbejde, og samtidig følte jeg, at jeg havde et enormt stykke arbejde foran mig, hvis jeg skulle gøre mig håb om at nå de store modernistiske mestre til sokkeholderne. Og pludselig så det ud, som om det hele kunne være lige meget! Hvis alt alligevel kan gøres til kunst, hvorfor skulle man da kæmpe den hårde kamp med formen? Det var næsten ubærligt, men samtidig var det som sagt i tiltagende grad vanskeligt at opretholde et modernistisk tunnelsyn, for samtidskunsten ville det tilsyneladende anderledes. Fx synes pop art og konceptkunst at være kommet for at blive, og i dag er der unægtelig langt større fokus på værkers effekter, end der er på værkernes eventuelle evne til med deres præcise former at tilnærme sig (vores oplevelse af) verden.

NL: Men avantgardist blev du trods alt aldrig?

ER: Nej, dét gjorde jeg ikke. Jeg har aldrig kunnet finde det meningsfuldt at forlade det maleriske forehavende til fordel for en mere performativ kunstpraksis. Events er ikke rigtig mig! Jeg har fx svært ved at se mig selv lande på Den Røde Plads i et lille fly, at sælge en gris for at få en landsby til at tage navnet "Rasmussen" eller at tage til Iran for at udbrede demokrati på en ølkasse – for nu at nævne lidt nyere eksempler på den konceptuelle og eventbaserede version af kunsten skabt af hhv. Rust, Hornsleth og Das Beckwerk. Jeg tror for øvrigt heller ikke, at jeg ville gøre mig lige så godt i medierne som de nævnte kunstnere ...

NL: Så det var altså snarere et spørgsmål om at frisætte sig fra det absolutte i den modernistiske poetik end at ændre din kunstneriske praksis fundamentalt?

ER: Ja, i hvert fald i første omgang. Jeg er jo lidt stædig, og jeg synes ikke, man skal smide barnet ud med badevandet. For mig blev løsningen på den udfordring, som samtidskunsten stiller den inkarnerede modernist overfor, at eksperimentere mere med mit udtryk. Og i denne forbindelse skulle vi måske bringe en teoridannelse associeret med den poststrukturalistiske teori i spil. Inspireret af den såkaldte dekonstruktive tænkning begyndte jeg nemlig fx at inkorporere tekst i billedfladen for at give beskueren mulighed for at reflektere over det altid intrikate forhold mellem tekst og billede. Jeg begyndte også at lave tegneserieagtige figurer med klart optrukne konturer som en slags udfordring af det koloristiske forbud mod netop konturer. Også motiverne forandrede sig. Fx var jeg en tid optaget af døde fisk! Fugle fløj ind på lærrederne, Sisyfos arbejdede sig langsomt men sikkert ind i mit billedunivers, og jeg kunne ikke nære mig for at lade et silketryk af en lokumsrulle matche Duchamps urinoir ... Jeg søgte ligeledes nye inspirationskilder. Fx lod jeg mig fascinere af Francis Bacons og Arne Haugen Sørensens værker. Jeg kunne mærke døren til mit mentale fængsel åbne sig. Den sprang ikke op som ved et trylleslag, og selvom jeg kunne øjne

mulighedernes rige udenfor, var det ikke helt let at springe ud i det. Længe holdt jeg lidt krampagtigt fast i min modernistiske målestok, og der gik temmelig lang tid, før jeg helt kunne smide trosserne og frit forfølge mine kreative impulser. Men jeg kunne mærke, at jeg gradvist ændrede holdning til mit arbejde, og at det afsatte flere og flere tydelige spor i mine værker. Egentlig skete det mere ubevidst end bevidst, for jeg forsøgte ikke at give udtryk for en anderledes tænkning. Det drejede sig snarere om, at de teoretiske impulser ændrede mig, og at denne ændring så at sige gjorde sig gældende af sig selv. Gradvis blev jeg mindre bekymret og tillod efterhånden også mig selv at lade humoren finde vej til lærredet. I dag har jeg faktisk helt opgivet bestræbelsen på at finde en personlig stil inden for et modernistisk kunstregime og oplever, at det har givet mig en meget friere skaberkraft. Jeg føler mig næsten som Pinocchio efter, at han er blevet forvandlet til en dreng.

NL: Ingen bånd, der binder dig ... det lyder jo lidt af "happy go lucky" postmodernistisk frisættelse. Skal jeg forstå det sådan, at du i dag simpelthen taler for en lalleglad pluralisme?

ER: Joh, det kan vi for min skyld godt kalde det, hvis ikke det var, fordi det sikkert ville falde en del for brystet, hvis vi lader det blive ved det. De senere år har jeg ganske rigtigt dyrket en ubekymret pluralisme, og det har som sagt vist sig at sætte gevaldigt skub i tingene for mig. Jeg har simpelthen sluppet håndbremsen, og jeg håber, at man kan føle skaberkraften i de værker, jeg her udstiller inden for rammerne af de forskellige æstetiske spor og på tværs af disse. Når det er sagt, finder jeg dog grund til at kvalificere lalleglæden og ubekymretheden i min pluralisme lidt.

NL: Ja, det er nok en god idé, hvis du ikke vil have skudt i skoene, at du bare er en uansvarlig postmodernist, for hvem alt går an ("anything goes, you know").

ER: Folk må såmænd skyde mig hvad som helst i skoene, hvis de kan på plads til det i min størrelse 44. Ét af de frisættende momenter ved at være blevet ubekymret pluralist er nemlig, at det bliver mindre vigtigt at få andre til at opfatte verden, ligesom man selv gør. Når man er begyndt at få øje på de mange mulige strenge, man kan slå an, bliver samspil kun sjovere af at møde synspunkter, man ikke deler, herunder synspunkter på ens egen kunst og poetik. En ubekymret pluralisme gør det ligefrem muligt at nyde at få skudt noget i skoene, fordi man begynder at anskue opfattelser af ens kunst som spændende fortolkninger i stedet for som fejllæsninger. I forlængelse heraf har jeg det faktisk heller ikke selv så vanskeligt ved at anerkende "anything goes"-synspunktet. For mig er det en helt legitim tilgangsvinkel. For min egen del vil jeg imidlertid tilføje, at jeg alligevel synes, man går glip af væsentlige pointer, hvis man reducerer en ubekymret pluralisme til en "anything goes"-postmodernisme.

NL: Hvilke?

ER: Pluralisme har vel grundlæggende fået et dårligt ry, fordi man antager, at den uvægerlig må føre til, at man holder op med at tage noget som helst alvorligt. En pluralistisk tilgangsvinkel kan synes identisk med en opgivelse af at foretage

vurderinger, fordi man principielt opfatter alt som ligeværdigt, og det ene derfor kan være lige så godt som det andet. Min erfaring med at opgive faste æstetiske udgangspunkter fortæller mig imidlertid, at ligegyldighed overhovedet ikke behøver at være konsekvensen af pluralisme. Som pluralist må man ganske vist opgive absolutte målestokke. I det stykke minder den om "anything goes". Det er klart. Men denne *principielle* opgivelse af en sikker målestok indebærer ikke, at man *i praksis* opgiver sin dømmekraft. Faktisk er det min erfaring, at man overhovedet ikke kan lade være med at gå vurderende gennem verden. Hver eneste dag anvender vi vores dømmekraft, når vi skal beslutte os for at gøre det ene eller det andet. Og det gælder også - og måske ligefrem i potenseret forstand - når man laver kunstneriske projekter. Kunstnerisk skabelse kan i mine øjne grundlæggende opfattes som handlinger, der konstant kalder på afgørelser. Formgivning forlanger nemlig, at man konstant må tage stilling til, hvilken vej man skal gå.

NL: Jeg tror, du har helt ret i, at kunsten er paradigmatisk i forhold til tilværelsens generelle fordring om at tage afgørelser. Eller måske bedre udtrykt: Kunstproduktion synliggør det ufravigelige krav om at anvende afgørelseskraft. Inden for den systemteoretiske tænkning taler man i forlængelse af dette om, at ethvert formmæssigt valg i en kunstnerisk skabelsesproces uvægerlig afsætter en distinktion mellem en inderside, som man kan arbejde videre på, og en yderside, som ikke står til disposition.

ER: Ja, selvom det lyder voldsomt abstrakt, er det faktisk en god måde at sige det på. Helt konkret handler det fx om, at en bestemt farveholdning i et maleri ikke uden videre kan kombineres med en hvilken som helst anden farveholdning, eller at en bestemt figur "kalder på" andre figurer, mens den udelukker andre. eller endnu mere detaljeorienteret: at et penselstrøg på et lærred muliggør de næste penselstrøg samtidig med, at det gør andre penselstrøg meningsløse. Man er fx nødt til at tage stilling til, om man ønsker at arbejde med en realistisk gestaltning eller med abstrakte former. Er man først gået i gang med den ene type maleri, kan man ikke uden videre skifte til den anden slags. Selvfølgelig kan det også lade sig gøre at forbinde de to æstetikker, men da har man afgjort sig for en blandingsgenre og dermed fravalgt såvel den rene realisme som den rene formalisme (som yderside) og er i stedet tvunget til at få samspillet til at fungere (på indersiden af distinktionen så at sige). Præcis sådan opleves det faktisk at male et billede, og det er kampen med afgørelserne, der gør det hele værd at beskæftige sig med malerkunst. Uden dem ville det hverken være sjovt eller meningsfuldt at male.

NL: Men hvis man altså ikke kan undgå at tage afgørelser og bestemme noget som gangbart og noget andet som malplaceret, er forskellen mellem den absolutistiske og den pluralistiske tilgangsvinkel da ikke ved at forsvinde? Bliver der ikke blot bliver tale om to forskellige måder at træffe afgørelser på?

ER: Det tror jeg ikke, man kan sige. I mine øjne drejer forskellen sig om, hvordan man forholder sig til sine afgørelser. Som jeg sagde indledningsvis, kan man være tilbøjelig til at give sine synspunkter et skær af sandhed. Det er absolutistens - ja, fristelse, ville jeg nok være tilbøjelig til at kalde det (idet jeg dog vedkender mig,

at anvendelsen af termen "fristelse" blot er udtryk for pluralistens vurdering af det absolutistiske synspunkt). Men man kan også (som pluralisten) opfatte sine vurderinger som udtryk for en afgørelse, der ikke har anden gyldighed end, at den virker rigtig under de givne omstændigheder. For absolutisten er der kun ét muligt udgangspunkt, mens der for pluralisten er mange mulige. Men igen: at mangfoldiggøre mulighedsrummet er ikke det samme som at opløse enhver forbindtlighed, for de kun relative udgangspunkter stiller også fordringer. Selvom afgørelser kun tilkendes relativ værdi i forhold til et bestemt udgangspunkt, er de ikke fuldstændig tilfældige, for de kan (ligesom de for mig at se *skal*) forsvares med henvisning til den konkrete situation, som de indskriver sig i. Andre udgangspunkter ville kalde på andre afgørelser, men de ville da være lige så afhængige af *deres* respektive udgangspunkter. Også i denne forbindelse oplever jeg, at der er paradokser på færde.

NL: Hvilke paradokser tænker du på?

ER: Jeg oplever, at opgivelsen af at finde "den rette vej" både gør det langt mere uproblematisk at finde sin personlige stil og gør én til en bedre maler. Det paradoksale er, at man ved at opgive originalitetskravet synes at blive mere original, og at man ved at opgive jagten på den store stil bliver bedre i stand til at male med stor stil. Det tilkommer selvfølgelig ikke mig selv at vurdere det, men det forekommer mig, at der efter, at jeg uden tøven spiller på de kunstneriske strenge, der nu engang melder sig for mig, er kommet en klarere "evanrasmussensk" sound ind i mine værker. Der er på en måde en klarere forbindelse mellem mine nuværende konkrete værker, mine fotorealisteriske billeder og min glaskunst, end der var mellem mine tidligere mere ensidigt modernistiske værker. Frisættelsen fra jagten på det enhedslige forekommer mig sjovt nok at have skabt en større enhed. Eller endnu mere paradoksalt udtrykt: Ved at opgive (jagten på) mig selv har jeg fundet mig selv. Samtidig er det min oplevelse, at jeg er blevet en langt bedre kunstner af at opgive bestræbelsen på at finde den ultimativt store stil.

NL: Vi er vist kommet tilbage til det spørgsmål, vi lod hænge i luften i begyndelsen af samtalen, nemlig spørgsmålet om, hvorfor du finder den pluralistiske tilgangsvinkel både mere kreativ og kunstnerisk forløsende end fastlåsnings i det mentale fængsel, som den modernistiske kunstopfattelse kom til at sætte dig i.

ER: Lige præcis. Problemet med de mentale fængsler er, at de viser sig i værkerne som en slags unødigt forcering. Hvis man vil noget for indædt, er det indædtheden, der kommer til syne og ikke det, man egentlig ville. Det er ikke kun processen, der bliver unødigt hård, når man arbejder med en absolut målestok og derfor leder efter den eneste mulige løsning på et malerisk problem. Den hårde proces sætter også sit præg på værkerne, der så at sige kommer til at lide af åndenød. Måske kan man forklare sagen med en reference til Nietzsches ideal om at afbalancere den dionysiske og den apollinske dimension i kunsten. På den ene side er det min erfaring, at vitalitet uden formmæssig stringens giver anledning til slaskede og uspændende resultater. Uden apollinsk formdannelse bliver den dionysiske kraft ligeegyldig. Men hvis man på den anden side arbejder for villet

med sit udtryk, kommer formkravet meget let til at tage vitaliteten ud af værket. Uden dionysisk kraft, tørrer den apollinske skønhed ud. I min erfaring er det netop det sidste, der sker, hvis man gør den modernistiske poetik til et dogme, og i mine egne øjne er der kommet en langt større dionysisk vitalitet ind i mine værker efter, at jeg blot betragter modernismen som én blandt andre mulige poetikker. Til min egen store overraskelse er det faktisk også tilfældet for de fotorealisteriske portrætter og gengivelserne af benzintankene ved nattetide, som man ellers ikke skulle tro, der kunne være noget dionysisk over! Medmindre jeg er helt blind over for mine egne værker, kan jeg således konstatere, at den ubekymrede pluralisme har sat mig bedre i stand til at holde balancen mellem stringens og kraft, fordi pluralismen med sin strengeleg har gjort det muligt at byde Dionysos op til dans - og at den større kreativitet, som frisættelsen fra det absolutte i den modernistiske fordring har givet mig, samtidig har medført bedre resultater.

NL: Så man skal altså bare kappe trosserne og sætte ud på de syv have uden at kigge sig tilbage, så spiller det hele?

ER: Ja, på en måde er det så enkelt. Men dels skal man nok gøre sig klart, at det ikke er helt let sådan uden videre at stikke til søs. For mig tog det i hvert fald en hel del år med meget hårdt arbejde, ligesom jeg var nødt til at få den ubekymrede pluralisme på plads i mit hoved, før jeg kunne acceptere den som idemæssig platform for mit kunstneriske arbejde. For mig krævede det faktisk en hel del teoretisk arbejde at komme dertil. Der er mange forståelsesformer, der skal aflæres, før man kan tilegne sig nye, og der er megen modstand mod at se verden med friske øjne, der skal overvindes, før man kan acceptere pluralisme som en mulighed. Dels kan det ikke understreges tydeligt nok, at den foreslåede pluralisme ikke er den rene leg. Selvom ethvert udgangspunkt for de afgørelser, man må træffe, opfattes som relativt, er det ikke desto mindre nødvendigt at tage udgangspunktet alvorligt. Ellers kan man ikke skabe noget, der har nogen form for værdi. Hvis man skal undgå den dionysiske slaskethed, må man underlægge sig den apollinske strengthed - også selvom den har mistet sit skin af ufravigelighed. Som systemdigteren, der tager sin selvpålagte fordring om fx at følge en bestemt strikkeopskrift som matrice for en digterisk metrik alvorligt, må den ubekymret pluralistiske maler overholde de formelle regler, der opsættes for hvert enkelt billedprojekt. Så selvom den ubekymrede pluralisme frisætter til at indtage en mere legende indstilling, er der stadig tale om en form for alvor. Blot er der tale om en bestemt slags alvor - en legende alvor, om man vil. Selvom der ikke er nogen bånd, der binder én i absolut forstand, gælder det alligevel om at indsætte en dukkefører, som midlertidigt - og kun i forbindelse med det helt bestemte projekt, han er hyret til - kan trække i de imaginære tråde, der trods alt styrer Pinocchios dans.