

Utdrag fra
GJENSTRIDIGE NOTATER FRA EN TILBAKEREISE

Av Hugo Lauritz Jenssen

Først publisert i kunstnerboka

Aske over vann

av Willibald Storn, Oslo 2016

Willibald er en kunstner mange har skrevet om. Renberg og Sørensens bok (*Labyrinth Press*, 1989) er nevnt. Også Gerd Hennums *Med kunsten som våpen. Unge kunstnere i opprør 1960-1975* (Schibsted, 2007) gir et rikt bilde av Willibald Storn og den kretsen kunstnere han tilhørte på 60- og 70-tallet. Selv har han nærmest uten stans nedtegnet brokker av erindringer, skrevet dikt, prosatekster. Det skriftlige – enten det er utsagn som er meningsbærende eller absurde fraser (noe som slett ikke nødvendigvis er en selvmotsigelse) – er en viktig del av mange av hans kunstverk. Det kan være gloser, overskrifter, ordtak, samlinger av enkeltord, navn, tilstander. Han har også samlet seg et livsarkiv, og fylt en mengde bøker med dagbokaktige notater, utklipp, brev, bilder. De fungerer dels som hans egen hukommelse, dels som hukommelse over tiden og menneskestrevet, altså Willibalds strev og Willibalds tid, men bøkene byr også i høy grad samtid og historie opp til heksedans. Disse dagbøkene og sammenstillinger av alle typer brev, dokumenter, skisser, små malerier, kollektivbilletter, avisutklipp, postkort, korrespondanse, forretningsbrev, regninger, fragmenter av søppel funnet på gaten etc etc er av en type som bare den mest tålmodige og mest dedikerte makter å sammenstille.

«Alt har jo en skjult poesi, en kraft vi ikke tar nok hensyn til. Det er viktig for en kunstner å kommunisere det,» sier han.

Et livsherbarium holder tilværelsen sammen. Disse dagbøkene henger nøye sammen med Willibalds øvrige kunstnerskap, men må også betraktes som et eget arkivverk med voldsomme dimensjoner. Den kolossale samlingen av alskens fragmenter utgjør et tappert

forsøk på å holde tiden fast, bevare sporene, samle bølgeslagene. Dagbøkene er ikke et rop som beordrer tiden til å stanse, men vissheten om at en bokgjenstand kan ha en forbløffende lang levetid, nærmest uendelig i et historisk perspektiv, bøker har – som kunst – en innbygget livsvilje og oppdrift. Willibald har også utgitt *Det sorte øye* (Forlaget Press, 2011), som i hovedsak består av en massiv samling tøylesløse, rå erotisk-absurde tegninger. Han har senere laget en rekke kunstbøker i mindre opplag, utgitt privat.

«Jeg innrømmer at jeg ikke kan tegne etter modell – lage streker som har noe med likhet å gjøre. Men jeg kan tegne fritt; nesten transeaktige bilder og fortellinger. Av en eller annen grunn blir alle mine tegninger og bilder hengende i et erotisk formspråk. Min lengsel etter kjærlighet vaker i skyggen av en erotisk klang. Jeg blir aldri ferdig med denne tankegangen. Jeg ser erotikk i nesten all kunst; jazz, poesi, film, billedkunst. Alt har en erotisk rytme.»

La oss gå, nei, la oss styrte i et rasende tempo, igjennom de ulike epokene i Willibalds liv frem til nå, omtrent slik en leksikalsk biograf ville ha kladdet en skisse for oversiktens skyld:

Willibald ble født 26. februar 1936 i Michelbach. Han flyttet til Heiligenkreuz hvor han vokste opp. I 1950 startet han i bakerlære i Pfaffstätten. Han ble utdannet til baker, og flyttet så til Sveits. Her lærte han seg også konditorfaget.

«En dag orket jeg ikke lenger bakerlivet – stå grytidlig opp om morgenen. Og i Sveits var det vanlig at vi også måtte jobbe søndag formiddag. En dag leste jeg i en avis om Rotterdam, om det forlokkende og frie sjømannslivet – og om damene i Østen som alle sjømenn lengtet etter. Jeg visste der og da at her var det muligheter til å komme ut i verden, leve dette livet, og puste ild til drømmene. Jeg kom til Rotterdam og var helt blakk, jeg hadde ingen penger. På kaia møtte jeg en hollandsk enke, hun var opprinnelig tysk, og jeg fikk bo hos henne. Jeg ga henne den samme løggen som en sjømann serverte meg da jeg lånte ham penger. At jeg selvsagt skulle sende pengene jeg skyldte straks jeg hadde fått hyre på en båt. Etter mye om og men fikk jeg hyre på en norsk båt som trengte en messegutt. Jobben fikk jeg fordi den forrige messegutten ble forgiftet av Algeries motstandsmenn. Husk at krigen mellom Algerie og Frankrike var brutal og uforsonlig – Frankrike kjempet med alle tenkelige midler for å beholde sitt gamle koloniherrdømme etter at trikoloren hadde blitt strøket i Indokina. *Akera* var min første båt, en skikkelig rustholk som fraktet kull fra Amerika og malm fra Luleå i Sverige til andre kjedelige havner i Europa. De våte drømmene om Østen ble altså ikke til virkelighet. Det ble til å begynne med bare trøtte europeiske havner.» Han arbeidet også på skipene *Blenheim*, *Høegh Aronde*, *Drammensfjord* og *Bergensfjord*. Han fikk hyre først hos Fred. Olsen Lines, siden hos Den Norske Amerikalinjen.

«Jeg mønstret av etter noen måneder. Etter gode råd kom jeg sommeren 1956 til Oslo. Her traff jeg en jente, og jeg var plutselig ikke lenger så gira på å finne en båt som seilte til Østen og dens herligheter. Kort fortalt: Jeg traff Ingebjørg som skulle begynne på Statens Håndverks- og Kunstindustriskole (SHKS), og hadde Kunstakademiet i sikte. På den tiden malte jeg litt for moro skyld. Men så ble det tent et håp, en drøm. Og året etter begynte jeg på SHKS.»

I årene fra 1957 til 1960 hospiterte Willibald ved Statens Håndverks- og Kunstindustriskole. I 1959 besøkte han den andre Documenta i Kassel, hvor han blant annet så Jackson Pollocks *drip paintings*. Han kommer inspirert tilbake, og sier selv at det var en tid for flyktige vennskap og møter. Tiden, miljøet og innsikten han fikk skulle få stor betydning for ham.

«De som velger kunstyret blir gjenfødt! Dette var den viktigste hendelsen i mitt liv. Jeg tenkte ikke store tanker om meg selv, men jeg brakte med meg mye arbeidsmoral – og et levd liv som inneholder krigens redsler og den politiske etterklangen av krigen, og ikke minst det at jeg hadde et sosialistisk fotfeste. Lengselen fikk næring», sier han.

Skippergaten-suiten, en mappe i strie, var det første prosjektet. Han definerte seg som tachist, en omfavelse av det abstrakte maleriet slik det ble formulert særlig i Frankrike – som en reaksjon på kubismen – tidlig på 1950-tallet. Wols var en nesten ukjent kunstner i sin tid – han het egentlig Alfred Otto Wolfgang Schulze – og var maler og fotograf. Han kom fra Tyskland men arbeidet det meste av livet i Frankrike. Italieneren Alberto Burri var en annen viktig kunstner tidlig i Willibalds kunsterliv. Willibald har bevart noen av sine egne bilder fra denne tiden, de kan virke brutale og primitivistiske i sin røffhet.

Ole Rinnan, Pål Kvevik og Willibald var de første som flyttet inn i det kondemnerte huset Skippergata (gateadressen var Rådhusgaten 5), så kom Per Kleiva, John Anton Risan og Ørnulf Opdahl. I årene mellom 1961 og 1963 reiste Willibald til sjøs igjen, på *Drammensfjord* og *Bergensfjord*. Jordan rundt gjøres unna på 80 dager, inkludert det besettende og betagende Polynesia. Han dro gjennom Panamakanalen. Pustet inn tropene. Han laget grafikk (koldnål) om bord, og han fotograferte.

«Vi snek oss i land på Påskeøya. Vi betalte for å bli padlet i land i kano med stjålet sølvbestikk fra båten. Det var Knut Faldbakken, en kar som jeg tror het Ernst og jeg. Husk at Påskeøya var på denne tiden ikke tilgjengelig for turister. Å få oppleve Påskeøya med sine fantastiske skulpturer og dens skjebnesvangre historie var ubeskrivelig. Jeg kunne gått over lik for å oppleve dette. Påskeøyas historie, mellom de stridende kort- og langørene, deres

korttenkte tro på de store gudene – de utallige kjempeskulpturene – var også deres undergang. Gudskjelov finnes det foto der jeg står mellom gigantene. Det er jeg faktisk stolt av.»

I 1963 debuterer Willibald på Høstutstillingen med et grafisk blad.

«Dette var den første bekreftelsen på at det jeg holdt på med hadde noen betydning», sier Willibald.

Så reiste han i et slags eksil igjen, fra 1965 til 1966. Han tilbrakte et år på Bornholm sammen med Hege Sandved, som han hadde giftet seg med. På Bornholm drev han ikke med noen form for kunstnerisk virksomhet, men hadde mer enn nok med å holde sulten fra døren. I årene fra 1966 til 1972 bodde han på Svartskog. I 1968 stiller han ut i Kunstnerforbundet.

Året etter, i 1969, skjer det store gjennombruddet. Willibald blir berømt – og beryktet – med utstillingen *Coca-Donald samfunn – ikke ta meg* på UKS. Utstillingen er legendarisk. Willibald var en av de sinteste kunstnerne på norsk jord, han aksjonerte og ble bøtelagt, noe som skulle gjenta seg flere ganger. VG kalte ham for «Høvik-blotteren».

Samme år utkom boken *Kunst – for mennesket eller museet?*, en pamflett i Gyldendals mangslungne Fakkell-serie. Her var en samtale mellom Per Kleiva, Jan Radlgruber og Willi (sic) Storn gjengitt. Det akutte utgangspunktet for samtalen er kunsten i Vietnamkrigens tid. Willibald sier blant annet: «Det er krig. Vår klode er en salgsservice-kiosk, det er utsalg – alt selges. Korrupsjon. Vold. Sult. A/S Storebror har makten.»

I 1969/70 tok Willibald initiativ til GRAS-gruppen sammen med Per Kleiva og Morten Krohg. De ble flere etter hvert. Epoken er preget av et brennende politisk engasjement. Først er det motstanden mot Vietnam-krigen, så kommer miljøengasjementet for fullt. GRAS får et ganske kortvarig liv som kunstnergruppe, men både gruppen samlet og dens ulike medlemmer har avsatt sterke spor og hatt en varig betydning.

I 1974 dekorerer han Høyenhall T-banestasjon – noe som blir et viktig oppdrag for ham. Han maler og lager grafikk i et stort tempo. Han lager også utsmykninger for Universitetet i Tromsø, Rikshospitalet og Ullevål sykehus.

På tampen av 1980-årene begynner han å lage dagbøkene. Dette er et viktig startpunkt for det som skal bli et stort verk – hans mest tålmodige noensinne. Han samler disse dagbøkene i en bokhylle som etter hvert skal sprenges og må utvides. I 1989 skaffer han seg et eget atelier og hus på Kampen. Det er stadig knall rosa (og utløste i sin tid selvsagt en estetisk, lokal opphisselse).

«Som i en gledesrus over endelig å ha et eget atelier maler jeg bilder, minst et stort bilde hver eneste dag, på papir. Det å velge papir var nødvendig, og det var billigst – jeg ville utfolde

meg uhemmet. Plutselig var det rull på rull, over 250 bilder, som tynget mitt primitive lagerstillas».

På 1990-tallet starter han de fotografiske selvportrettene, han iscenesetter seg selv og trer inn i ulike roller og forkledninger. Det er teater, overdrivelser, løgn og karnevalistisk fanteri. I 2012 begynner han å lage det han selv kaller *remiksene* – der han går løs på tidligere malerier, de er 20 år gamle (i store formater) og ble altså skapt i eufori over *eget* tak over hodet, han maler dem om, strammer opp og tidvis endrer hele bildet. Et maleri er for Willibald intet statisk objekt. Det må finne seg i å være i forandring, akkurat som ham selv, akkurat som alle andre. Han lager også fotocollager, der han setter sammen tusenvis av utklipp fra aviser, tidsskrifter og enhver tenkelig annen kilde.

Flere billedsuiter blir skapt, som *De grådiges taushet*, *Til grådighetens pris*, *Berliner-suiten*, *Frette-suiten* (2015). Billedsuitene er kvintessensielle Storn-bilder, ladet med en fortvilelsens politiske sprengkraft, og der gjenbruk av nyhetsfotografier blander blod med ord og fraser som blir løftet opp av ordstrømmene til dirrende eksempler på Willibalds særegne poetiske brutalisme. Bildene fra Berlin er arkeologiske studier av plakatsøyler og oppflerret kommunikasjon i den offentlige hverdagens kampsoner.

Fra Frette har fotografiene av visnende blomsterbuketter sitt utgangspunkt i fortvilelsen over monokulturen i landbruket og bøndenes blinde ødeleggelse av habitater for blomstene – de er sorgens stilleben (blomsterprakten brenner til slutt og forkulles i et flammehav).

«Den opprinnelige blomsterkulturen fra eng og åker er borte. Restene finnes i veigrøftene, der de er utsatt for salting og gift. Hva holder vi på med? Ringvirkningen er at mangfoldet av fuglene er borte. Mitt barndoms blomsterprakt er forsvunnet. Det etterlater en stor sorg i meg. Jeg vil gjenta Frette-suiten hvert år så lenge jeg makter, for å synliggjøre hva vi mister. Vi taper naturens symfoni.»

Han lager også en serie masker/hoder, der råmaterialene er plastkanner, emballasje og annet som ellers ville endt på fyllinga. De er like «primitive» og storartet talende som de gamle afrikanske maskene han omgir seg med.

«Jeg bruker tomme plastkanner der jeg kunne gjenkjenne diverse diktatorer og sjelløse maktmennesker. Men maskene er også personligheter, de er indianere og afrikanere med ubøyelig integritet.»

Et av de seneste prosjektene med en uhyre kraft er store, sorte malerier hvor tekstfragmenter og ord skaper særegne (ofte dypt fortvilte) moll-klanger.

«Det er nok å nevne flyktningstrømmene, ressurskrisen, klimaet, høyrevinden og den gjenåpnede kalde krigen mellom øst og vest. Jeg kaller de sorte maleriene for *Tidens skygger*.»

På Kampen ligger det et arkiv, bak det rosa huset med de blå karmene. Dette er også Willibald Storns atelier, hans skapelseslaboratorium. En kunstner har alltid et dobbelt prosjekt, minst. Det første av disse er åpenbart og selvsagt: Han eller hun lager kunst. En kunstner som ikke lager kunst - eller er kunst - blir en for krøllete og tøvette tankeøvelse. For da kan man hevde at det finnes bakere som ikke baker brød og kaker, men en slik negasjon krever mer enn en trippel araber flikk-flakk eller det å lande et romskip på Mars uten at champagneglassene klirrer. Altså: Glem det. Weiter gehen! Ut av den intellektuelle lekens meningsløse labyrinter! Men gjennom kunsten dokumenterer kunstneren seg selv - enten det bare er et blekt biprodukt av selve Kunsten eller det er en våken, bevisst og nødvendig del av kunstprosjektet, av hans ideers ebbe og flo, tanker, følelsesliv (enten det er stormende og vilt eller er frosset over som et isdekket tjern), av sjelsliv og politikk og erfaringer, av tro og tvil og svik og seire og nederlag. Det kan også være en form for boss man ikke klarer å kvitte seg med, enten det er navlelo pillet ut i Kathmandu eller fragmenter av reiseførere som Dante eller Homer. Willibald Storn har selvsagt et slikt dobbelt prosjekt, der kunstfilosoferinger og minnets kraft uopphørlig holder stevнемøter med den egentlige kunsten, parallelt med at malingen tørker på de store lerretene. En trikkebillett (S-Bahn, U-Bahn) fra Berlin og en flattråkket afrikansk ølboks transformeres og inngår i et uendelig mangfoldig kunstverk som mer enn tangerer ideen om et *Gesamtkunstwerk*.

Og Willibald har altså denne svimlende bokhyllen, den er fullstappet, nesten sprengt. Samtidig er dette et arkiv. Bok på bok er fylt av skisser, små malerier, utklipp, brev (her mister alt den beskyttende merkelappen *privat*; alt som en gang var privat inngår i dette elleville og dypt alvorlige totalkunstverket, dette er knausing skapt lenge før Knausgård i hissige febertokt rappet tittelen *Min kamp*, de revner formelig av innhold, av livsfragmenter, av spor og tegn. Bokhyllen er portalen inn til en urolig verden, en vedlikeholdt smerte, fordi den rommer mer enn fragmenter av en sønderskutt verden og et deler av liv. Den inneholder et helt liv, og kanskje mer enn det. Bokhyllen er hans ark (et ord som muligens er beslektet med *arkiv*). Den er en integrert og uløselig del av det mysteriet som dette mennesket er. Kanskje er bokhyllen nøkkelen til å forstå hans testamente. Og til hans egen kontrakt med evigheten. Willibald har på dobbelt vis plassert sitt liv og sin gjerning på fremtidens hylle.

Han har - heldigvis - merket sitt liv med sin kunst og sin gjerning. Han kunne brukt livet på å bake brød og boller og seile rundt på alle verdenshav (som han i en periode gjorde).

Det ville også kunne gitt et meningsfullt liv. Men snart valgte han heller å bakse med erkjennelse og deltagelse gjennom kunsten.

Willibald Storns kunst er upolert og brutalt rå som afrikanernes masker. Slik forbinder han seg selv med den første kunstens uakademiske nødvendighet. Kunsten bor ikke i teoriene og ismene, kunsten har tilhold i blodets sang.

Eller *i pikken*, som Storn selv muligens ville sagt.

...

Jo, han ville sagt det.

«Jeg tenker ofte på hva som er skjebnen – eller tilfeldigheter, og de nesten mystiske forbindelsene som fører frem til et levd liv. Og jeg for min del takker – ja, faktisk – for alle nederlagene. Noe som ikke var så viktig og gikk skeis. En forelskelse som ikke ble noe av. En jobb jeg ikke fikk. En båt som seilte fra meg. Den millionen jeg aldri vant. Jeg takker for disse tingene jeg ikke fikk. De har formet meg og beriket meg.»

Han ble akterutseilt allerede fra første skoledag. Det var nådeløst. Han fikset ikke rettskrivning, og laget sin egen. Han var en ubegavet dumrian, stemplet som en evneveik taper. «Dette plaget meg hele tiden på skolen. Jeg hadde nok et snev av dysleksi, og jeg kan den dag fremdeles ikke rettskrivning,» sier han. Hjemme var det ingen bøker. Musikken var i kirken. Og skulpturer myldret det av i hele Heiligenkreuz.

Han fikk mer juling enn brød. At moren var slem førte til at Willibald gikk inn i seg selv, fant et rom der inne. «Men jeg er glad jeg kom ut av mors spindelveg», sier han.

En mulig senvirkning av opplevelsen av nederlag og tilkortkommethet er at han alltid, ubevisst, har søkt etter det han ikke forstår.

«Det var et tøft liv å vokse opp. Lykkeligst var jeg hver dag de tre årene jeg var til sjøs. Jeg vil takke dette livet for at det har vært så tøft mot meg!»

Hvordan lager han sine bilder? Svaret henger intimt sammen med hukommelse og erindring. Han husker alt, og han har aldri glemt sjelsrystende inntrykk og den sviende smerten som uunngåelig følger med når man solidariserer seg med de svake og med en skakkjørt verden.

Han er et europeisk villskudd i den norske kunsten, utenfor alt og likevel alltid helt tilstede.

Han insisterer på at en beretning om livet hans ikke er komplett uten en beskrivelse av rystelsene og kaoset som i mange år herjet ham.

«Da jeg var en politisk sympatisør på den ytterste venstresiden av politikken, påvirket det mitt kunstnerskap. Fra GRAS-tiden av ble jeg sterkt hemmet. Jeg malte bilder der jeg slåss med å uttrykke meg på en ærlig måte – følelsene kokte, det ble et indre kaos som i en periode passiviserte meg. Jeg følte at jeg ikke hadde kraft i meg til å stå løpet ut. Nå er vi fem igjen av GRAS-gruppen, den harde kjernen. Vi er The Rolling Stones.»

Han sier at det var en tid for fravær av lidenskap, vilje og patente intellektuelle forståelser. «Det gikk i surr for meg. Det ble kaos. Jeg bærer på en skam for ikke å ha pusset de politiske brillene. Jeg sitter igjen med en stor skam for en ideologi jeg ikke skjønnte. Jeg forneker ikke mitt røde hjerte, det vil jeg aldri fornekte. Men sosialismen og kommunismen har spilt fallitt. Og kapitalismen er verdens sikre undergang. For meg var Mao en befrier. Men jeg pusset Maos sko – i ideologisk forstand. Det var en blindhet. Jeg så ikke hans ansikt, den som pusser skoene ser ikke ansiktet på den som har skoene på. Mao strålte mer enn han skulle strålt, mer enn han burde fått stråle – og da har jeg et medansvar for det. Jeg har latt meg forføre av utopisk kommunisme – og denne finnes ikke. De norske våpenbrødrene var like farlige. Jeg vil ikke forsøke å slippe unna dette. Den idéhistoriske blindheten hadde en innvirkning, og den kom i konflikt med min kunstneriske retning. Høyenhall-utsmykningen var et forsøk på forsoning disse motstridende kreftene. I en kunstner lever en higen etter skjønnhet, vi trenger det. Det har alltid vært der, som bakgrunnsstøy – men er skjønnheten i det hele tatt en mulighet? Jeg vet ikke.»

Willibald synes at ståstedet hans nå, altså i dag, er viktig, svært viktig. Dette «nå» er når han nærmer seg åtti år.

«Spør meg om hvor jeg finner kraften, gløden og inspirasjonen!»

Javel. Jeg spør ham om det, om kraften, gløden og inspirasjonens kilder.

«I arbeider som *Grådighetenes pris* og *Berliner-suiten* finner jeg speilbilder og en synliggjøring av kapitalismens grenseløse rike. Dette ville jeg ikke skygge unna – men i stedet la meg inspirere av. Jeg ville sette en dagsorden. Gjøre noe med det. De siste årenes fotografering, de sorte skriftbildene og remiksene er forsøk på kamp, på å yte kapitalkreftene den motstand jeg makter å by den på. Jeg vil ikke like å bli husket for at min kunstnerkraft forsvant, at den forvitret, og at den ikke holdt til siste åndedrag. Jeg har et bilde i meg, og det er dystert: Klimaet, maktesløse politikere, den hatreligionen som islam er i ekstremistenes sinn, den hensynsløse overproduksjonen av alt tull og tøys. Vi har saget over den greinen vi sitter på; vi svever ned mot bakken og venter spent på kræslanding. Jeg akter å engasjere meg til siste

slutt, men jeg er redd for at alt er forgjeves. Vår tid, dette året, disse dagene, representerer et skifte, et tidsskille. Verden blir aldri mer den samme. Den tredje verdenskrig har forlenget begynt, med sin ressursødeleggelse og sitt vanvittige forbruk.

Jeg husker at jeg laget en for meg viktig utstilling i 1969, *Coca-Donald samfunn - ikke ta meg*, i Unge Kunstneres Samfund. Problemstillingen var at den ulmende kapitalisme etterlater seg ofre, ugjenkallelige sår og tap - ikke minst søppel. Og ingenting har i mellomtiden forandret seg. Tvert imot. Er jeg pessimist? Ja! I mine øyne er optimister de som enten har en gud som tar vare på dem eller sleper dem i "riktig" retning, eller de som har spist for mange Valium og tror på mirakler. Men å be sine bønner alene hjelper ikke...

... fred koster - livet.»