

GUNNAR DANBOLT
FRÅ MODERNISME TIL
DET KONTEMPORÆRE

TENDENSAR I NORSK SAMTIDSKUNST

ETTER 1990



Mari Slaattelid:
frå utstillinga
Non food i
Kunstnerforbundets
overlyssal, 2011.

ikkje til fargane. Det kan minne om bilde-serien *The Key of Dreams* (1936) av René Magritte, der han kombinerer ei rekke fotografi av kjende fenomen med ord for heilt andre fenomen, for eksempel slik at eit fotografi av ein hest er sett saman med ordet *dør*, som om ordet *dør* står for pattedyret hest. Det gjer det enno ikkje, men det kan sjølvstøtt skje, om Språkrådet bestemmer det. Rett nok kan ein ikkje endre på bildet av hesten, for det er eit ikonisk eller grafisk teikn, men ein kan heller ikkje ri på det, for å snu litt på nokre ord av Williams James. Derfor er ikkje bildet av hesten ein hest. Men ordet *dør* er eit reint konvensjonelt teikn og kan naturlegvis få ei ny meaning – for eksempel hest. Fordi vi no eingong er vande med å kalle hestar for hestar, ville vi få problem til å begynne med, men etter kvart ville vi ha vent oss til det nye vedtaket eller den nye konvensjonen. I staden for å ri ville vi då *døre* osv. Men det gjeld altså ikkje for bildet, fordi det er forskjell mellom konvensjonelle og ikoniske teikn.¹⁵ Slik er både teikna sjølve og dei beteknar, variable og usikre. Det er dette som gjer det mogleg for Magritte å leike med det som i 1960-åra blei kalla semiotiske mønster i språket. Og det same gjer også Slaattelid, for etikettane på desse fargane stemmer ikkje med dagens konvensjonar, men det lar seg forandre. Men

fargane dei står for, kan ikkje endrast utan at det oppstår nye fargar.

Men så viser det seg at det er ein grunn til at det ikkje er samsvar mellom fargane og etikettane, nemleg at vi ikkje ser sjølve farge-fotografiet, men negativet til det, som også er i fargar. Og dermed er alt snudd på hovudet, og likevel er fargane og kombinasjonane av dei vakre nok, sjølv om dei språklege utsegnene ikkje lenger passar til fargane. I den tidlege modernismen forsøkte Stéphane Mallarmé på ulike måtar å underminere forholdet mellom språk og verkelegheit, eller som Mallarmé sjølv uttrykte det: å isolere språket frå alt det formålsbestemte for at det skulle kunne kretse om seg sjølv – som eit *sjølv-språk*, som Novalis så pregnant hadde uttrykt det. Mallarmé konstruerte då også sine egne symbol som ikkje hadde noka sikker forankring – dei «står ikkje» for noko artikulerbart, og derfor kan vi heller ikkje forstå dei i vanleg forstand. Men «å nemne ein ting betyr å ødelegge tre firedelar av gleda ved poesien; gleda består i litt etter litt å finne ut av det sjølv; å suggerere tingen fram, det er målet».¹⁶ Om desse etikettane også kan suggerere fram fargar, er mogleg, men dei viser i alle fall at språk og verkelegheit har gått kvar sin veg i ei omsnudd verd. Men det har altså i dette tilfellet ei påviseleg årsak, og likevel er verke-

legheita påfallande vakker i det negative fotografiet vi blir presenterte for.

Eit siste eksempel er Slaattelids utstilling *Non Food* i Kunstnerforbundets overlyssal hausten 2011. Tittelen, som også er skriven inn på eitt av bilda, refererer til eit uttrykk som blir brukt i supermarknadsbransjen for å skilje ut ikkje-matvarer som vekeblad, bøker, kulepennar, strømpar osv. frå dei matvarene som trass alt var utgangspunktet til desse forretningane, som opphavleg var kolonialforretningar. Men det blir også brukt som merkelapp på sendingar til katastrofeområde for å markere at det dreier seg om telt, uliteppe osv. og ikkje matvarer. Slik sett høyrer naturlegvis også måleri inn under nemninga *Non Food*, bortsett frå at dei verken blir selde i supermarknader eller blir sende som hjelp mot svolt eller naturkatastrofar. Derfor passar ikkje *Non Food* særleg godt på ei utstilling som Slaattelids, men ved likevel å bruke det stiller ho spørsmål om dei bilda som heng i overlyssalen, berre er ikkje-matvarer – og det er dei jo så utvilsamt – eller om dei faktisk også kan fungere som åndeleg mat, som det heiter i teologien? Om ikkje, er dei då berre søppel? For dei kan verken brukast til å varme seg med eller til å få ly under for sol og regn, eller til andre nyttige formål. Slik forvandler dei to orda i tittelen utstillinga til eit vesentleg spørsmål om kva *verknad* vi ønsker at kunst skal ha. For matvare i vanleg forstand er det ikkje.

Mari Slaattelid er ein reflektert kunstnar som lar språk og verkelegheit støyte saman på måtar som gjer at også tilskodarane må reflektere saman med henne. Men ho skil seg frå andre konseptkunstnarar ved at ho også meistarar det måleriske handverket langt utover det vanlege. Derfor vil vi møte henne igjen seinare, i ein heilt annan samanheng.

Randi Strand leiker også med «språkets semiotiske mønster», men på heilt andre måtar. Ho arbeider i fleire sjangrar, men også med *artist's books*. I 1994 gav ho ut boka *Ordakt* saman med forfattaren Ivar Orvedal. Blar vi gjennom den, finn vi kvite, svarte og gjennomsluktige ark, og på dei siste har ho



trykt berre eitt einaste ord – som ikkje heilt stemmer med vedtatte normer. Vi finn for eksempel orda ESTETERISK og VIRKELIKHET. Vakker som typografien er, blir det til ordbilde der det er den visuelle karakteren til ordet – som den auditive hos Mallarmé – som bryt kontakten med verkelegheita. Men samtidig er Orvedals ord så assosiasjonsrike at dei genererer nye meiningar – *virkelikhet* er eit ord vi reflekterande kan smatte på. Kanskje er det eit eksempel på sjølv-språket til Novalis? Og tittelen på boka, *Ordakt*, signaliserer eit performativt perspektiv. Det er viktigare kva orda akt-iviserer, enn kva dei betyr. I videoen *Tegn-språk-dikt* (1999) var det visuelle sider ved døvespråket ho utforska, mens ho året etter gjekk ut i den bergenske fjellnaturen – til Vidden, fjellkjeda mellom Rundemannen og Ulriken. Der utførte ho prosjektet *Tekst-Tur* (2000) i samarbeid med forfattaren Hilde Bøyum.

Randi Strand og
Ivar Orvedal:
Ordakt, 1994.



Randi Strand
Tekst-Tur, 2000.

Kari Stelhaug:
Rest, installasjon,
Henie-Onstad
Kunstsenter, 2005.

Langs stien sette ho ut små treskilt med berre ein einaste bokstav på. Det begynte med P, så fulgte A og S og ein ny S og deretter ein E. Og slik heldt det fram, og var ein årvaken og skreiv ned alle bokstavane etter kvart som dei dukka opp, blei resultatet dette: PASSERER-VIDÅPENJORDOMSLUTTETAVLANGSOM-MEVINGESLAGFRAHIMMELHVELVINGEN. Altså eit lite dikt, som passar godt til Paul Valéry's ord om at poesi er det som blir igjen når meininga er forstått, eller meir prosaisk sagt – at forma overlever forståinga.¹⁷ Dette prosjektet hadde også ei relasjonell side, for når ein gjekk tur saman over Vidden, begynte ein raskt å snakke om kva desse bokstavane kunne vere. Og når ein var kommen til PASS, tenkte ein at det måtte vere ei åtvaring. Men så dukka ein E opp, og så måtte ein revidere oppfatninga si, osv.

Arbeida til Ramberg, Slaattelid og Strand er eksempel på det straumdraget som Jonas

Ekeberg kalla «nykonseptualismen» eller den nye konseptkunsten, og det krev mykje av både kunstnar og publikum.

I dei eksempla vi har trekt fram ovanfor, er sjølv konseptet meir eller mindre språkleg formidla, men slik behøver det ikkje vere. Det hender ganske ofte at ideen ikkje ligg klart i dagen som språkleg uttrykk, men blir formidla indirekte gjennom dei objekta som blir utstilte. For det som karakteriserer ei *konseptuell utstilling*, er at den er einskapleg, og at det som skaper denne samanhengen og heilskapen, nettopp er eit konsept, enten det er klart formulert, som ofte hos Ramberg, eller berre antyda gjennom dei utstilte gjenstandane.

Eit eksempel på det siste var Kari Steihaugs installasjon med tittelen *Rest* (2005) i det såkalla Nøkkelhullet – eit hol i taket som no er bygd igjen – i underetasjen i Henie-Onstad Kunstsenter. Utanfor installasjonen hadde publikum donert sine uferdige strikke-

