

HVA SKJER?

Den mest adekvate innfallsvinkelen til Lina Viste Grønli's verker er formulert av kunstneren selv. Kunstakademiets i Oslos avgangsutstilling på Stenersenmuseet i mai 2003 var åstedet for veggmaleriet med setningen "HVA I ALL VERDEN ER DET SOM FOREGÅR HER?". Den gang fungerte verket som en kommentar til avgangsutstillingen som fenomen og praksis, sentralt plassert ved inngangen til utstillingsrommet. Siden er setningen blitt vedvarende for min fortolkning av Grønli's nyere verker. "All verden" er fjernet – fordi verkene er ikke uten referanserammer – men absolutt: *hva er det som foregår her?* At noe foregår henspiller på en aktivitet, at noe skjer eller har skjedd, og vil fortsette med mindre noen griper inn. Utsagnet på en vegg i Stenersenmuseet er ikke uten indignasjon. Utsagnet tematiserer møtet der publikums forhåndsinnstilling til ung samtidskunst og kunstnerens egen ambivalens ved å tre ut av utdanningsinstitusjonen finner sted. Det er i tillegg noe paternalsk ved utsagnet, noe voksne sier til barn. Det kan være bedreviterens uttrykk eller genuin forvirring.

På UKS deler utstillingstittelen navn med skulpturen *Ferdig* (2005). I skrivende øyeblikk er det en motsigelse å skrive *Ferdig* i kursiv med årstall bak i parentes som signaliserer et kunstverk. Verket er ennå ikke det, verken *ferdig* eller et "verk". Bokstavene som danner ordet *ferdig* er i brysthøyde. De er bygd i kryssfiner, sparklet og pusset, og de skal pusses og sparkles igjen før de kan males og finpoleres. De skal få en finish som nærmest gjør bokstavene til begjærsobjekter, til design. Publikum vil se skulpturen som et komplett og avsluttet objekt. Den *ferdige Ferdig* vil være resultatet av at kunstneren har "lagt siste hånd på verket" i samme gest som denne tematikken aktualiseres og kommuniserer med pågående diskusjoner om kunstens angivelige deobjektifiseringsprosess. Det er fristende å plassere skulpturen i denne diskursen; om en her påstår et kuliminert endepunkt på diskusjonen er imidlertid usikkert. Til det er skulpturen for mye selvkommenterende. Den innehar en total mangel på den patos som må til for å "feie grunnen", noe som fungerer både befriende og antiautoritært.

"Offentlighetsprinsippet" som vi kjenner fra språkfilosofen Frege dreier seg om at en språkbruker ikke kan forbinde noen mening med språket vedkommende benytter, som ikke uttømmende også kan kommuniseres til andre språkbrukere. Det finnes ikke et "privat språk" – språkets mening *er* dets bruk. Men om språkets mening er dets bruk, det vi som samfunnsborgere er enige om gjennom vår benyttelse av språket, hva når språket eller ord som deler av språk materialiseres? Gir det mening å snakke om bruken av materialiserte ord? Om omgangen av skulpturer som er formet som ord?

Foruten å introdusere språkfilosofiske betraktningsmåter som må hankses med, etablerer Grønli's verker denne gangen et tablå hvor bestemte institusjonskritiske problemstillinger står sentralt. Det starter ved inngangspartiet til UKS. En hindring formet som en trapp er bygd opp der inngangsdøren er. For å tre inn i galleriet må en gå opp trappen, oppleve at en står med døråpningen til livet, og må bøye seg ned og under for å komme inn.

Det samme gjentar seg når utstillingen forlates. Umiddelbart tenker jeg på ideen om terskel som Jan Brockman i sin tid introduserte som et nøkkelbegrep da Museet for Samtidskunst ble etablert i 1990. Museet skulle ikke lokke, lure eller friste folk til å oppleve samtidskunst. Derimot ble det tatt som et utgangspunkt at samtidskunsten ikke var umiddelbar tilgjengelig. Det krevdes en terskel – en forhåndkunnskap som ikke skulle skjules, men som er oppnåelig for den som utsetter seg for kunsten. I dag er det svært få som holder opp denne innstillingen til kunst. Forestillingen om at kunsten er noe annet enn alt det andre, er overtatt av en holdning til at kunst er noe blant alt det andre. Stadige forsøk på å re-mytologisere kunsten kjennes gammelmodig, og gir en unødig støy til verker som vil være i verden, ikke stå ovenfor den eller utenfor den.

Grønli's håndtering av inngangspartiet dreier seg om skillet mellom gaterommet og gallerirommet. Om menneskekroppens hverdagslige håndtering og møter med arkitektur. En trapp kan være en invitasjon, et "kom hit" mellom "virkeligheten" representert ved gata og fiksjonen representert ved kunsten. Når en forlater galleriet går en også opp en trapp, står med ansiktet mot veggen, før en kommer seg over på "den andre siden".

Om hindring er et aspekt ved inngangen og utgangen til galleriet, utfordres dette ytterligere i galleriets resepsjon. Her ruver en bokstavskulptur i leca formet som ordet *ikke* i store bokstaver. Skulpturen tar nesten hele rommet, og danner en mur som er to meter høy. Det vante gjennomgangsrommet er okkupert av en bastant negasjon. Ikke *hva*? Gå forbi? Konsumer? Kom inn? Overse? Igjen er verkets umiddelbare tilgjengelighet knyttet an til barriereformen og uttrykkets negativitet. Her er det en utfordring av tegnets tingkarakter som står på spill. Klarer en å utfordre språkets semantiske betydning gjennom materialisering? Hva slags meningssammenheng etableres når et analytisk verktøy (språket) og verket (ting) faller sammen i et uttrykk? Valg av materiale og skala er utgangspunktet for hvordan verket kan resiperes. Semantikkens historisitet forsterkes og materialiseringens omfang "ligner" på en semantisk forståelse gjennom dagligbruken av ordet. Her håndteres de semantiske betydningene (jeg har lyst til å si *bokstavelig talt*) gjennom materialisering og oppnår en "likhet" mellom form og betydning. Likheten er imidlertid ikke bare opphevet i en verksyntese, men inneholder selve motsigelsen, eller kanskje utøver den. En mur er uten tvil en hindring – en velkjent sådan i de siste 50 års politiske historie. Formet som ordet *ikke*, fremstår muren "lik seg selv".

Denne ambivalensen preger også det mest gjennomgripende arbeidet i utstillingen. Den sentrale hvite galleriveggen i galleriets hovedrom er gjenstand for en ikke ubetydelig "bearbeiding". Setningen *CUT IT OUT* er saget ut av veggen og de utkuttete bokstavene ligger tilbake på gulvet. Så, hva er det som foregår her?

Likhet som prinsipp er tydelig ved skulpturen *Ferdig*, og tildels ved *Ikke*, men når vi står overfor *Cut it out* (2005), må denne gjenkjennbarheten eller identifiseringen av form og semantisk betydning forlates. En kan ikke her – som ved skulpturen *IKKE* spørre hvordan et rugende IKKE! ville sett ut dersom det var materialisert, og kanskje oppleve at det stemmer eller ligner på

skulpturen. Problemstillingen minner om Foucaults tenkning rundt Magrittes ulike versjoner av *Dette er ikke en pipe*: "Ta meg for det jeg fremstår som: Bokstaver stilt opp ved siden av hverandre, med en form og en rekkefølge som letter lesningen". I motsetning til Magrittes tegning og setning, er det er imidlertid her ingen motsigelse mellom utførelsen (at noe er kuttet ut) og setningen som står tilbake når det er gjort. Hos Magritte er det forøvrig heller ingen reell motsigelse, fordi setningen "Dette er ikke en pipe", *er* ikke en pipe. Motsigelsen måtte være i så fall være at setningen oppfordrer til å fortsette å kutte ut (setningen på veggen sier ikke CUTTED OUT selv om den er nettopp det). Det er minst en dimensjon til: Bokstavene som er materialisert av tykke sponplater som tidligere utgjorde galleriveggen, utgjør også en vag mulighet til å lese samme setning på. Om en ikke kan si at det her dreier seg om et forsøk på å jobbe frem en likhet mellom form og materialisering på den ene side og semantisk betydning på den andre siden, så preges *Cut it out* som verk selvsagt av en bokstavlighet, men forsøket tenker nå på et annet nivå og motsetter seg denne fortolkningen ved å være så likefrem. Det oppfordres til å slutte, eller kutte ut, forsøk på å forstå eller intellektualisere. Tror jeg, og tar det delvis som pålydende.

Trude Iversen
Februar 2005