

kan derfor insistere på en kontroll over produksjonen som er mer industriell, en insistering på teknisk kunnskap. Men vi kan også snakke om en mer direkte link til menneskelig erfaring. Kjetil Rød

Å ha en erfaring

Kjetil Rød (f.1973) er skribent og kunstkritiker, og jobber blant annet for Aftenposten, Kunstkritikk og Billedkunst. Han har studert allmenn litteraturvitenskap og filosofi ved Universitetet i Oslo, og har publisert en rekke lengre essays og katalogtekster om alt fra film til teater og billedkunst.

Kjetil Rød

Fra 1. august 2012 har kunsthøgskolen i Bergen (KHIB) to avdelinger og ikke tre: Avdeling for kunst og Avdeling for design. Det er med andre ord grunn til å ta en titt på forholdet mellom billedkunst og kunsthåndverk igjen. Er det i det hele tatt noe poeng lenger med et skille?

Et av mine favorittpartier i nyere amerikansk litteratur er fra Don De Lillos roman *White Noise*. I denne sekvensen finner vi to venner foran «den mest fotograferte läven i USA» – altså et typisk turistmål. Ved siden av dem finnes et stativ med en rekke bilder av läven fra forskjellige vinkler. Enkelte av dem er streite og rett på sak mens andre er mer kunstferdige. Noen er så abstraherte at läven knapt lar seg gjenkjenne. La oss tenke oss dette som kunsthåndverkets perspektiv: Fotografiene går inn i en etablert form og reformulerer denne, som en etablert del av virkeligheten. Etter en stund tar den ene opp et kamera og tar bilder av läven. Han «tar bilder av å ta bilder», får vi høre. Dette er, kan vi tenke oss, billedkunstnerens perspektiv. For ham er det ikke läven som sådan som er interessant, men situasjonen i seg selv. Hans stilling er refleksiv.

Vi ser en rekke forskjellige praksiser innenfor norsk kunsthåndverk idag. Noen forankres i en velkjent teknikk – veving, fletting, strikking,

broderi – mens andre er mer konseptuelt orientert. Noen kunstnere forlater et funksjonelt domene helt. Kunsthåndverkeren Tora Endestad Bjørkheims skulpturer, for eksempel, presenterer metafigurer for en brukskultur. Et av hennes installasjonsverk viser oss en heklet bote, et par hanske og et håndkle (også de heklet).

Det interessante med verkene er at de ironisk kommenterer den klassiske vaskesituasjonen, og dermed kvinne-rollen, ved å skape objekter fremstilt gjennom nitidig håndarbeid, men som på grunn av teknikken og materiale er ubrukelige som praktiske gjenstander. Vi kan kalle kalle dette feministisk-konseptuelt kunsthåndverk – men er det ikke noe mer? Om vi tenker på billedkunstneren Siri Bergqvams strikkede bruksgjenstander, for eksempel hennes tekstilovn, hva er egentlig forskjellen mellom disse og Bjørkheims? Ikke annet, så vidt jeg kan se, enn at de er lokale intervensjoner i diskursen de presenteres i. Mens Bergqvams objekter fungerer som tynnskårne konseptuelle objekter, siden det foreligger innenfor en billedkunstdiskurs, er Bjørkheims skulpturer en kommentar til det tradisjonelle kunsthåndverkets vektlegging av teknikk og funksjon. Hvordan skal vi forholde oss til denne situasjonen? Hvor slutter eventuelt billedkunsten og hvor begynner kunsthåndverket?

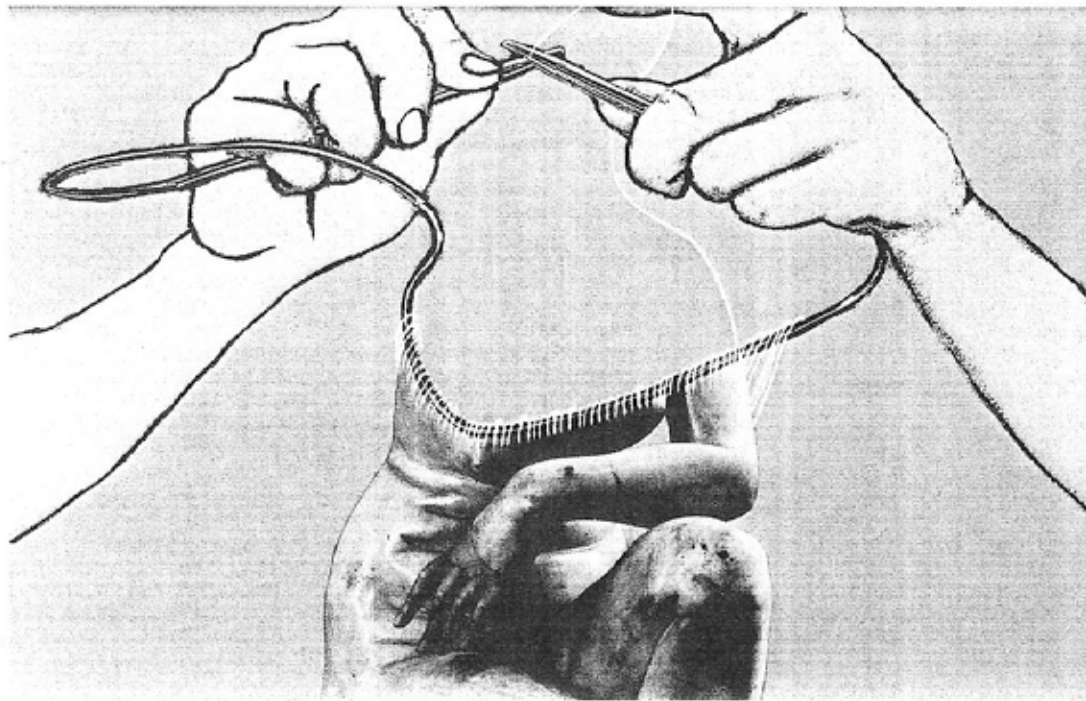
For det første, som Richard Sennett påpeker i *The Craftsman*, trenger ikke

håndverk å være materielt, det kan like gjerne dreie seg om å forme ideer eller sosiale relasjoner. Å være en god venn, for eksempel, kan betraktes som et håndverk. Betrakter vi begrepsparet innenfor et slikt utvidet håndverksbegrep, kan det være lærerikt å se på alternative historiske linjer – i denne sammenheng særlig hvordan håndverket kan beskrives i lys av industrialismen og fremveksten av maskiner som outsourcing av teknisk kunnskap. Karl Marx skriver flere steder at med maskinen, og den industrielle produksjonen, oppstår situasjoner hvor arbeideren ikke lenger bruker instrumentet, men instrumentet i stedet bruker arbeideren. Den tekniske kunnen som tidligere var nedfelt i håndverkstradisjoner blir standardisert og nedfelt i maskinens grensesnitt. Å lage tekstiler eller sko, for eksempel, var et yrke som kunne overtas av rent mekaniske prosesser. Den som tidligere satt på hundrevis av år med håndverksbasert erfaring ble nå redusert til en assistent for maskinens skoproduksjon. Det var denne situasjonen Marx tenkt på da han snakket om fremmedgjøring, nemlig opplevelsen av å miste oversikten over produksjonsprosessens enkelte stadier og, gjennom dette, kanskje også oversikten over stadiene i eget liv.

Denne utviklingen har ikke snudd. Tvert i mot. Hver eneste dag er vi alle avhengig av en rekke maskiner for å gjøre våre daglige oppgaver, og i tråd med Marx kan vi si at vi på

denne måten oppgir en rekke tekniske kunnskapsformer. Vi lar maskinene gjøre jobben for oss. På alle nivåer av dagligliv infiltreres tilværelsen av en mekanisering av livsprosessene. En smarttelefon gjør flere av oppgavene vi selv tidligere måtte gjøre, helt automatisk. Å finne ut hvor man er i en by kan man gjøre gjennom Google maps. Å finne ut når bussen går kan man gjøre gjennom Trafikantens applikasjon. Eller, for å ta mer håndgripelige eksempler, at klærne vi har på oss er ferdigprodusert og maten vi spiser ofte er ferdiglaget. Det er naturligvis ikke så dramatiske å miste disse operasjonene eller produktene, som menneskets håndverkstradisjoner tidligere stod for, som da håndverkslaugene ble tilsidesatt av industri, men de er likevel uttrykk for et tap av en måte å orientere seg på – en teknikk.

Om vi derfor hever blikket litt fra den umiddelbare distinksjonen mellom kunsthåndverket og billedkunsten, kunne vi kanskje si at disse to termene uttrykker symptomer på livsformer, eller grunnleggende holdninger til det å leve, like mye som å være betegnelser på en viss type objekter innenfor en estetisk dimensjon. Den franske psykoanalytikeren Jaques Lacan insisterte på at materielle objekter kunne være tegn på en større livsfilosofisk attityde eller, formulert annerledes, en mer utbredt sykdomstilstand. Kanne vi kanskje, i tråd med den franske psykoanalytikeren, beskrive kunsthåndverket og billedkunsten som



symptomer? Kunne vi forstå dem som måter å relatere seg til tilværelsen på og ikke utelukkende som institusjonelt bestemte produksjonsformer eller objekt-kategorier? Jeg tror i hvert fall at en forskyvning av perspektivet i forhold til disse praksisene kan være nyttige for å skape et annet blikk på dem. Jeg har lyst til å si: La oss leke med ordene, la oss eksperimentere med tradisjonen, for å skape nye tenkemåter og andre blikkretninger.

Det virker i alle fall lite produktivt å insistere på et skille mellom kunsthåndverk og billedkunst på objektnivå om distinksjonen slutter der. Se på Åse Eriksens *Mondrian* på Norske Kunsthåndverkeres årsutstilling i fjor, et verk som både er en refleksjon over det modernistiske maleriet og, innenfor rammen av dette, en analytisk fremvisning av vevens bestanddeler. Her er det ikke bare snakk om to forskjellige aspekter ved et verk, men to bevissthetsformer, to måter å nærme seg tilværelsen på. Den ene er formalistisk og visuelt orientert, den andre fokusert på tingens materialitet og tekniske sammensetning. Kari Anne Helleberg Baris *Perfect Home* på samme utstilling kan også betraktes slik. Dette verket kan på den ene side betraktes som en kritikk av kjøleformen som dekorasjon og klesdrakt, og på den andre som et aksjonistisk frestøt for alternative bo-modeller – dette ettersom "kjolen" kan slås ut som et slags telt. Vi kan betrakte verket som en feministisk kritikk av klesdraktens

fiksering av feminine egenskaper, men vi kan også beskrive det som et utkast til alternative livsformer på tvers av kjønnene.

Det er også lite produktivt å påpeke at kunsthåndverk uttrykker en motstand mot industrielt fremstilte produkter. Det er mer interessant, tror jeg, å se på kunsthåndverk som en aksjon, slik vi ser det i den såkalte *craftivism*, mot et dominerende kunstbegrep. Håndverksteoretikeren Rose Slivka er inne på noe interessant her i sin artikkel *New ceramic presence*: Hun sier at «Å beskrive kunsthåndverk som en kunstform, eller til og med som et stabilt sett disipliner, dekker til det ellers åpenbare faktum at kunsthåndverk er involvert i en rekke forskjellige kulturelle praksiser som verken har med estetikk eller museer å gjøre. Det gjør oss dessuten blinde for kunsthåndverkets potensielt radikale ikke-kunst-status».

Om vi forholder oss til en distinksjon mellom håndverk og billedkunst som symptom, kunne vi i hvert fall si at håndverket insisterer på en kontroll over produksjonen som er før-industriell, en insistering på teknisk kunnskap. Den insisterer på å ta kontroll over hvordan våre omgivelser formes og dermed hvordan vi former oss selv. Det interessante med håndverk er, om vi holder på denne definisjonen, den klare linken mellom arbeidet som er lagt ned i noe og resultatet – altså det ferdige produktet. Vi kan si at man i

håndverket insisterer på en tydelig og sporbar linje mellom den som har laget noe og produktet i seg selv. Men vi kan også snakke om en mer direkte link til menneskelig erfaring.

Filosofen John Dewey er interessant i denne sammenheng. Hans begrep om erfaring viser nemlig til en ikke-standardisert og førstehånds forhold til verden. Å *oppleve* noe er å registrere det ut fra på forhånd gitte koder, sier han, men det å *erfare* noe er å gjennomløpe en hendelses forskjellige stadier med oppmerksomhet og tilstedeværelse. Kanskje vi kunne si at vi kun opplever verden rundt oss når vi lar maskiner gjøre jobben for oss?

For, til slutt, å komme tilbake til Don De Lillo's *White Noise*: er ikke begge vennenes fotografiske relasjon til «den mest fotograferte läven i USA» mekanisk? Er ikke en tredje tilnærming et sted mellom disse – et sted som formidles gjennom en grundigere erfaring av hvorfor de i det hele tatt befinner seg foran läven? Og gir ikke dette tredje stedet oss et perspektiv å betrakte situasjonen fra hvor det ikke så mye er snakk om en identifikasjon av objektet som enten kunsthåndverk eller billedkunst? En betraktningsform hvor eksempelvis Siri Bergqvams verk er et symptom på billedkunsten, mens Tora Endestad Bjørkheims arbeid utgjør et symptom på kunsthåndverket? Det er ikke objektet som utgjør forskjellen, men hvor objektet er plas-

sert. Og hvilken bevissthetsform man velger i forhold til det.

Det er i hvert fall en appellerende tanke at denne måten å tilnærme seg kunstfeltet på, om det utvides til en symptomatologi, kan delta i en langt viktigere prosess enn den eksklusive evalueringen av to adskilte felt. Om en institusjon som KHIB, velger å viske ut skillene mellom kunsthåndverk og billedkunst er dette derfor ikke nødvendigvis så radikalt. Forskjellene ligger ikke i institusjonell og administrativ reorganisering, men i hver enkelt student og lærers bevissthet om produktet. Tilvirkningen av objektet, uansett om vi snakker om den rene produksjonen eller tankene rundt objektets betydning, har både idébaserte og materialbaserte sider. Det er disse man bør etablere en klarhet rundt. Om vi utvider rammen for objektets institusjonelle tilhørighet, vil også enhver kunstproduksjon kunne uttrykke et ønske om et hevet blikk, et metaperspektiv, og dermed være et mer direkte element i tilvirkningen av det viktigste produktet vi har – nemlig oss selv og vår egen lykke.

Les om sammenslåingene av afdelinger ved KHIB på side 22