

Marit Øydegard

Kritikken som konvergens?

Kritikk i kunsthåndverkets grenseland

Masteroppgave i Kunstkritikk og kulturformidling

Trondheim, Desember 2012

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet

Det humanistiske fakultet

Institutt for nordistikk og litteraturvitenskap

Forord

Clive Bell i *Art*, 1914:

”That there is a particular kind of emotion provoked by works of visual art, and that this emotion is provoked by any kind of visual art, by pictures, buildings, pots, carvings, textiles, &c., &c., is not disputed, I think, by anyone capable of feeling it. This emotion is called the aesthetic emotion; and if we can discover some quality common and peculiar to all the objects that provoke it, we shall have solved what I take to be the central problem of aesthetics. We shall have discovered the essential quality in a work of art, the quality that distinguishes works of art from all other classes of objects.”

(Bell, 1993, p. 113)

Takk til min veileder Jørgen Lund for engasjement, press, tålmodighet og oppmuntring

Takk til Norske Kunsthåndverkere for støtte, gode samtaler og tildeling av NKS masterstipend.

Takk til Brit Dyrnes og Arild Juul for bruk av deres oppsamlede materiale og bilder fra utstillingen *Take Away*, Elisabeth Sørheim for korrekturlesing av førsteutkastet, og Monica A. Svorstøl for bruk av fotografier i oppgaven.

Og stor takk til alle venner, nære og kjære for støtte og oppmuntring gjennom hele denne perioden.

- Jeg håper å bidra til videre diskusjon.

Marit Øydegard
Trondheim, 2012

Innholdsfortegnelse

Innledning	9
Kritikk i et landskap uten grenser	10
Lite kunsthåndverkskritikk	11
Problemstilling	12
Litt om ord og begreper	12
Strukturen i oppgaven	14
DEL 1: KUNSTHÅNDVERKETS DEFINISJON OG IDENTITET	17
Kunsthåndverkets bakgrunn og historie	19
Kunstindustrien i Norge	23
Kan vi definere hva dagens kunsthåndverk er?	24
Mitt besøk på utstillingen Take Away, 2012	26
Samtidskunsthåndverk	30
Der feltene møtes, og deles	33
Form	36
Formalismen	37
Representasjon	43
Ekspresjon	46
DEL 2: KUNSTKRITIKKENS INNHOLD OG HENSIKT	51
Kritikk	53
Fravær av kunsthåndverkskritikk	54
Kritikken som selvstendig verk	57
Kritikk og kriterier når kart og terreng ikke stemmer	60
Borgersen, Lantto og Bull om Take Away	62
Gustav Svihus Borgersen sin omtale av utstillingen i 2012	62
Knut Astrup Bull sin Katalogtekst til utstillingen i 2009	66
16 Glada Måltider, en Kritikk av Markus Lantto	70
Estetikk – en alternativ konvergens mellom billedkunst og kunsthåndverk	72
Estetisk erfaring	75
Schiller endrer standpunkt	76
’l’art pour ’l’art og det frie kunsthåndverk	78
Likeverdighetsprinsippet	80
Estetisk erfaring i kritikken av kunsthåndverket	81
KRITIKKEN SOM KONVERGENS?	85
Estetikk som konvergens i kritikken	85
Begrepet Kunsthåndverk	86
BIBLIOGRAFI	91
BILDER:	95
VEDLEGG	97

Tekst av Knut Astrup Bull, 2009	98
Tekst av Gustav Svihus Borgersen, 2012	101
Kritikk av Markus Lantto, 2012	103
NRK Kulturnytt 02.04.12 - Anmeldelse kunsthåndverk (Transkripsjon)	104
Tekst av Marit Øydegard, 2011	106

Innledning

Som skapende kunstner med keramikk som spesialitet, har jeg blitt stadig mer oppmerksom på uoverensstemmelsen mellom kunsthåndverket og kritikken. I forbindelse med utstillinger blir kunstneren stadig oftere spurt hva slags kategori kunsten tilhører, skal utstillingen ses på som kunsthåndverk eller er det billedkunst? Flere kunsthåndverkere har gitt uttrykk for en følelse av å falle mellom to stoler, for de tradisjonelle grensene som skisserer hva som er billedkunst og kunsthåndverk stemmer ikke lenger med virkeligheten. Den nære dialogen mange kunsthåndverkere fortsatt har med materialet tilsier at de arbeider med kunsthåndverk. Men fraværet av lojalitet til gamle håndverkstradisjoner samt verkenes innhold og uttrykksform, gjør det er vanskelig å plassere arbeidene i den tradisjonelle kunsthåndverkskategorien.

Norske Kunsthåndverkere (NK), startet i 2007 en offensiv for å fremme teori og kritikk innen kunsthåndverksfeltet. Med seminaret *Hverdagsliv / Everydaylife* i Trondheim, ble kunsthåndverkets situasjon belyst. I programmet sto det at; ”Kunstformene er i stadig endring og søker fornyelse og inspirasjon fra hverandre. Kunstrområdene glir over i hverandre og grensene mellom dem viskes ut.” (Norske Kunsthåndverkere Midt-Norge, 2006) Både kunsthåndverkets historie, begrepets definisjon og utfordringer knyttet til dagens situasjon, ble belyst på seminaret gjennom foredrag og debatt. Men diskusjonen har ikke avtatt siden da.

8 desember 2010 arrangerte kunstseksjonen i Norsk kritikerlag og Norske Kunsthåndverkere, støttet av Institusjonen Fritt Ord, for første gang, kritikeralong med tittelen *Kritikkverdig kunsthåndverk*. Ett av spørsmålene som ble stilt var hvilke premisser som ligger til grunn for kunsthåndverkskritikken? Kristoffer Jul-Larsen refererte her en interessant bemerkning fra en artikkel av Øystein Hauge: ”Kunsthåndverket står akkurat nå i en anstrengt mellomposisjon, men bedømmes fortsatt etter andre regler enn de som gjelder for aktuell samtidskunst.” (Vik, 2011) På samme måte som i billedkunsten, kan det virke naturlig å sette kunsthåndverket i en historisk kontekst når det skal beskrives. Men situasjonen for mye kunsthåndverk i dag, er for øvrig at det har fjernet seg så mye fra den gamle kunsthåndverkstradisjonen at det slett ikke er sikkert at det er hensiktsmessig å se verkene i en kunsthåndverkshistorisk kontekst.

På mange måter så kan man si at en konvergens mellom billedkunst og kunsthåndverk i stor grad allerede har funnet sted, i alle fall i utdanningsinstitusjonene. Kunstakademiet i Bergen og Avdeling for spesialisert kunst er blitt slått sammen til Avdeling for kunst ved Kunsthøgskolen i Bergen. ”- No får vi ei organisering som er meir i tråd med dagens

internasjonale kunstfelt” (KHIB, 2012), seier styreleder og rektor Paula Crabtree. Nå studerer altså billedkunst- og kunsthåndverksstudenter side om side, grensene er i stor grad utvisket ved kunsthøgskolen i Bergen. Kunststudentene får altså tilbud om samme opplæring, uavhengig av om de spesialiserer seg i film eller tekstil som kommunikasjonsmedium.

Grensene mellom kunsthåndverk og billedkunst har også så smått begynt å tone ut på utstillingsfronten. Samtidig som kunsthåndverket har beveget seg mot det konseptuelle, har et økende antall billedkunstnere fokus på håndverksaspektet i kunstverket. I dag vises stadig oftere billedkunst og kunsthåndverk i de samme utstillingslokalene, og det er blitt vanskelig å skille de to retningene fra hverandre. Da utstillingen *Tendenser nr. 39* på *Galleri 15* ble anmeldt på NRK sitt program *kulturnytt*, uttalte Mona Pale Bjerke at hun har problemer med konseptet kunsthåndverk i dag ”Fordi kunsthåndverket har jo nærmet seg billedkunsten da så veldig at det er umulig egentlig å skille det ut som et enkeltstående fenomen, eller dette som en gruppe kunstnere” (Bjerke, 2012). Men hva innebærer det for kritikken at grensene mellom kunstverk i billedkunstfeltet og kunsthåndverksfeltet nå er utflytende? Kunsthåndverk har hatt en enorm utvikling de siste 15 årene, slik at de typiske kriteriene som lå til grunn for et godt kunsthåndverk for bare noen år siden, virker nytteløse i kunsthåndverkskritikken i dag.

Kritikk i et landskap uten grenser

Keramiker og kurator Heidi Bjørgan, som i 2012 kuraterte *Tendenser nr.39* i Moss, ønsket ganske enkelt en tenkepause fra diskusjonen om hvor grensen går mellom kunsthåndverk og billedkunst. Med utgangspunkt i dette ga hun årets *Tendenser* utstillingstittelen *Time Out*. Bjørgan skriver i sin kuratoruttalelse at hun ikke er opptatt av slike diskusjoner. ”Jeg er opptatt av at det lages god kunst, enten det er kunsthåndverk eller billedkunst” (Bjørgan, 2012). Spørsmålet om hvorvidt vi trenger å diskutere de utflytende grensene mellom billedkunst og kunsthåndverk når det i bunn og grunn kun dreier seg om hvorvidt det enkelte verket gir resonans hos betrakteren eller ikke, er vel ganske nærliggende. For hver enkelt kunstner, kritiker eller kurator er det kanskje ikke innlysende hvorfor denne diskusjonen er så viktig å ta, men for kunstfeltet generelt er det epokegjørende. Kunstkritikken har som rolle å verbalisere kunsten, å kritisk forstå noe bestemt. Gjennom verbaliseringen blir kunsten forankret i en allmenn forståelsesramme, og kunsten går dermed fra en ren subjektiv opplevelsesform til en form som kan diskuteres og settes inn i en kontekst.

Lite kunsthåndverkskritikk

Forskjellen mellom billedkunst og kunsthåndverk kan synes å ha blitt utvisket, men på ett punkt er det fortsatt ett tydelig skille, når det kommer til grad av presseomtale. Den manglende kritiske omtalen av kunsthåndverket ble bekreftet ved kritikeralongen *Kritikkverdig Kunsthåndverk*, som ble arrangert for første gang i 2010. I referatet fra kritikeralongen, der bakgrunnen for kritikeralongen defineres, blir det uttalt en ganske slående karakteristikkk på hvordan det står til med kunsthåndverkskritikken:

”Utgangspunktet var at nesten ingen landsdekkende aviser eller andre brede medier har anmeldelser eller omtaler av kunsthåndverktstillinger på sitt repertoar. Vi ser også eksempler på anmeldelser fra utstillinger på gallerier hvor de deltagende billedkunstnerne blir omtalt, mens kunsthåndverkerne blir det ikke”. (Vik, 2011)

Manglende kritikk kan jo ha en rekke årsaker, og noen av de kan ha bakgrunn i kunnskapstilfanget hos kritikeren. Manglende innsikt kan gjøre det vanskelig å se verdien i verkene. Kritikeren vil nødvendigvis skrive om det hun eller han selv synes er interessant, og avisen vil trykke det som leserne ønsker å lese. Knapphet på kjennskap til- og interesse for kunsthåndverk hos befolkningen generelt, bidrar selvfølgelig også til at kunsthåndverkskritikken blir mindre interessant lesestoff for de store massene. Når kunsthåndverk i utgangspunktet ikke omtales i særlig grad i den generelle journalistikken, vil kunnskapsnivået hos befolkningen falle, og kunsthåndverket blir enda mer utilgjengelig. På denne måten er det ikke enkelt å vite hvor en skal begynne for å bedre forholdene for kunsthåndverkskritikken. Må interessen økes hos befolkningen, eller hos kritikeren først? Kanskje er det mest hensiktsmessig å begynne hos kritikeren, og det er jo muligens det som er på vei til å skje gjennom stadig flere diskusjoner om samtidskunsthåndverket. Jeg kommer indirekte inn på dette feltet fordi oppgaven i seg selv kan øke kjennskapen til samtidskunsthåndverket, men om dette igjen vil bidra til mer kunsthåndverk i pressen må være et spørsmål for redaktører og kritikere. Selv om spørsmålet om bakgrunnen for manglende kritikk er interessant, så faller det i all hovedsak utenfor hva jeg vil behandle i denne oppgaven.

Det er også stilt spørsmål om kunsthåndverket får mindre oppmerksomhet i pressen enn billedkunsten fordi kunsthåndverket er langt mer kvinnedominert enn det billedkunsten er. Spørsmålet om kjønn kan påvirke kritisk interesse eller grad av omtale, er jo et spørsmål vi også kjenner igjen fra andre områder, som for eksempel i sporten. Kjønnaspektet hadde fortjent en fyldig utredning, men det faller utenfor tema i denne oppgaven. Enkelte antyder også at kunsthåndverket bevisst nærmer seg billedkunsten for å innta en høyere status innen

kunstfagene, noe som er en ganske interessant påstand. Dette spørsmålet er nokså nært beslektet med kjønnsaspektet, som litt forenklet kan betegnes som en maktkamp mellom grupper i et hierarkisk system. Dette er i større grad et sosiologisk spørsmål, enn et kunstkritisk. Oppgaven vil angå kunsten mer på verksnivå. Fokuset er på hva samtidskunsthåndverk er og hvordan kritikken kan forholde seg til dette, mer enn bakgrunn for mangelen av kritikk.

Problemstilling

Diskursen om de utflytende grensene mellom ulike kunstfelt er ikke ny, men den er likevel mer aktuell en noen gang. Fra flere hold er det ytret et ønske om mer kunnskap om hva kritikk av samtidskunsthåndverk kan være og hvordan kritikeren kan forholde seg til et kunsthåndverk som sprenger tradisjonelle grenser. Med bakgrunn i dette vil jeg i denne avhandlingen belyse hvordan kritikken kan forholde seg til de utflytende grensene mellom billedkunst og kunsthåndverk og hvilken rolle kritikken spiller i kunstretningenes konvergenslinjer. Sentrale spørsmål jeg vil ta for meg er; hva er kunsthåndverk i dag, hvor kan det plasseres i et historisk perspektiv og hvordan kan kunstkritikken forholde seg til et kunsthåndverk i stadig bevegelse. Og til slutt; Kan kritikken betraktes som selve stedet der konvergens mellom billedkunst og kunsthåndverk skal realiseres?

Litt om ord og begreper

Tittelen på masteroppgaven; ”Kritikken som konvergens, Kritikken i billedkunsten og kunsthåndverkets grenseland” stiller det åpne spørsmålet om det til slutt er kritikken som blir det avgjørende konvergenspunktet mellom billedkunsten og kunsthåndverket. I biologien brukes begrepet konvergens om tilfeller der ulike organismer har utviklet beslektede egenskaper på grunn av likt levemiljø. Jeg bruker begrepet med tanke på billedkunst- og kunsthåndverk, der den konvergente utviklingen går ut på at kunsten utvikler likheter i utseende, innhold og/eller andre egenskaper til tross for at de ikke har likt opphav. I avhandlingen skiller jeg mellom kunsten, som er en fast enhet som kan tolkes på ulike måter med tanke på perspektiv og kontekst, og feltet, som i all hovedsak definerer seg selv. Disse er selvfølgelig i gjensidig påvirkning, men i kritikken blir det for enkelt å si at et kunstverk skal ses på en bestemt måte fordi kunstneren er utdannet ved en bestemt skole, er medlem av en gruppe eller organisasjon.

Da jeg begynte på denne oppgaven, vurderte jeg å gå bort fra begrepet kunsthåndverk. Bakgrunnen for at jeg vurderte å gå bort fra den mest brukte betegnelsen, er den pågående

diskursen om begrepet. Begrepet kunsthåndverk brukes ikke lenger ved kunsthøgskolene i Norge og selv kunsthåndverkernes egen fagforening diskuterer jevnlig om kunsthåndverk fortsatt er en egnet betegnelse på eget felt. Fra slutten av 90-tallet til begynnelsen av 2000 – tallet, ble det jobbet intenst ved *Statens Håndverks- og Kunstindustriskole i Oslo* med å omdefinere keramikkutdannelsen og fagfeltet. På den tiden var det viktig for både studenter og den akademiske staben, spesielt ved institutt for keramikk, å presisere at de var keramiske kunstnere og ikke kunsthåndverkere. Kunsthåndverksbegrepet var, for mange, i for stor grad knyttet til 60-tallets romantiske idé om gjenstandsproduksjon i eget verksted. Definisjonen på kunsthåndverk har endret seg noe siden den gang, men fortsatt beskriver Store norske leksikon kunsthåndverk slik:

Arbeider i tekstil, keramikk, glass, lær, metaller og andre materialer som er formet og ferdig produsert i kunsthåndverkerens verksted – under forhold hvor kunsthåndverkeren er ansvarlig for hele prosessen fra idé til ferdig arbeid. Denne relativt trange definisjonen ble etablert i 1970-årene for å markere grensen til det langt videre begrep brukskunst – et ord som også er blitt mer og mer utnyttet i kommersiell hensikt. Med den trange definisjonen er kunsthåndverk nå anerkjent som en selvstendig kunstform.

Selve ordet kunsthåndverk er kommet relativt sent i vanlig bruk. Man har talt om folkeindustri, husflid, prydkunst og fremfor alt om kunstindustri og brukskunst. Utgangspunktet er et håndverksprodukt som bevisst er tilført estetiske verdier. Disse kunstneriske verdiene er etter hvert kommet mer og mer i forgrunnen slik at bruksaspektet forsvinner og materialet er avgjørende når produktet klassifiseres.

(leksikon, 2009)

På Kunsthøgskolen i Oslo og Bergen, bruker de ikke lenger begrepet kunsthåndverk om studieemnene ved skolen. Kunsthøgskolene har i all hovedsak visket ut grensene mellom det som tradisjonelt omtales som billedkunst og kunsthåndverk, noe som selvfølgelig også har bidratt til at studentene som har studert der, har inntatt en fri og åpen holdning til de tradisjonelle grensene mellom billedkunst og kunsthåndverk. Når utdanningsinstitusjonene og en del kunsthåndverkere signaliserer at de arbeider med kunsthåndverk og ikke kunsthåndverk, er det bare naturlig at utenforstående følger etter. Flere kuratorer og kritikere stiller derfor spørsmålet om verkene kan leses på samme måte som billedkunst, eller om det finnes andre begreper og parametre for noen av disse arbeidene som viser en annen og mer gjennomgripende materialkunnskap enn i deler av billedkunsten. Dette nye kunsthåndverket som opererer i grenselandet til billedkunsten, har resultert i en langvarig og stadig pågående navnediskusjonen. Dette i seg selv antyder at det er god grunn til revurdering av kunsthåndverksbegrepet, og begrepsproblematikken dukker opp flere steder gjennom hele oppgaven.

Etter å ha vurdert, for all enkelhets skyld, å bruke den engelske betegnelsen *Crafts* i denne oppgaven, kom jeg fram til at det engelske begrepet faktisk var enda mindre dekkende enn det norske. I arbeidet med denne teksten har jeg derfor likevel valgt å benytte begrepet ”kunsthåndverk”, ettersom det er det samme begrepet som fagorganisasjonen Norske–kunsthåndverkere benytter. Jeg vil poengtere at navnet i denne sammenhengen kun må leses som et navn, og ikke tillegges noe annet innhold som navnet måtte bringe med seg. For å presisere hva jeg mener så kan jeg referere til norske personnavn som Bjørn og Rein, når vi omtaler personer med disse navnene er det personene vi tenker på og ikke hva annet navnet betyr.

Strukturen i oppgaven

Denne avhandlingen er delt inn i to deler. I *Del 1; Kunsthåndverkets definisjon og identitet*, tar jeg for meg kunsthåndverkets historie fra *Arts and Crafts* bevegelsen ble etablert i England, via kunstindustrien i Norge og til hva dagens kunsthåndverk kan være. Deretter vil jeg gi en pekepinn på hva kunsthåndverk er i dag, og presenterer derfor min opplevelse av utstillingen *Take Away* ved *Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum* våren 2012. For å se på kunsten og klassifiseringen, vil jeg identifisere trekk i samtidskunsthåndverket til sammenligning med typiske trekk ved billedkunsten. Mange av de kjente teoriene i billedkunsten blir ofte brukt til å ekskludere kunsthåndverket, men mye kan tyde på at dette handler mer om tolkning enn om teoriene i seg selv. Mange av teoriene er nemlig myntet på kunsten generelt og ikke billedkunsten spesielt. Samtidskunsthåndverket har dessuten endret seg i så stor grad at selve essensen i verkene er forskjellig fra det tradisjonelle kunsthåndverket. Når samtidskunsthåndverket nå beveger seg i grenselandet mellom billedkunsten og kunsthåndverket, er det hensiktsmessig å på nytt se på samtidskunsthåndverket i lys av billedkunstens teorier. Jeg presenterer derfor teorier om *Form, Representasjon og Ekspresjon*, som gjerne blir brukt i billedkunstteorien for å skille billedkunsten fra andre kunstformer.

Under *Del 2; Kritikkens innhold og hensikt*, vil jeg se på dagens situasjon med fravær av kunsthåndverkskritikk og kritikkens funksjon og hva fraværet av kritikk betyr for kunsthåndverksfeltet. Jeg vil deretter se på kritikken som selvstendig verk og hvordan en kunstform kan inspirere en annen. Før jeg begir meg ut på tre tekster om kunsthåndverksutstillingen *Take Away*, vil jeg kort kommentere hva som skjer når kritikk og kriterier ikke stemmer. Mange kunsthåndverkere opplever jo fortsatt å bli omtalt i lys av

gamle forestillinger om kunsthåndverket, og det er vel neppe fordelaktig dersom kritikken skal verbalisere verket på en hensiktsmessig måte.

For å eksemplifisere hva kunsthåndverkskritikk kan være, har jeg altså valgt å diskutere tre tekster som er laget i forbindelse med utstillingen *Take Away*, som ble vist ved *Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum* i 2012. Jeg har trukket fram Gustav Svihus Borgersen sin tekst ”*All that is solid melts into air: Om en teori*” fra 2012 og Knut Astrup Bull sin tekst ”*Take Away*” som ble skrevet til utstillingen da den ble vist på Ram galleri i 2009. Både Svihus og Borgersen sine tekster har referanser til estetikken, men for å skape litt variasjon eller balanse, har jeg også tatt med Markus Lantto sin kritikk *16 glada måltider* som er basert på en ren erfaring av utstillingen. Tekstene til Borgersen, Bull og Lantto er lagt ved under vedlegg.

Til slutt under del 2 vil jeg se på om det er estetikken som kan fungere som en konvergens mellom samtidskunsthåndverk og billedkunst. Jeg vil i hovedsak undersøke om det er den *estetiske erfaringen* som kan være det som bringer kunstfeltene sammen, særlig med tanke på at kunsthåndverket nå er blitt en fri kunstform. Helt til slutt i oppgaven har jeg begitt meg inn i den skremmende men uunngåelige problematikken rundt kunsthåndverksbegrepet. I dagens situasjon kan det finnes grunner for å revurdere begrepet ettersom samtidskunsthåndverket i stor grad er forskjellig det tradisjonelle kunsthåndverket.

Del 1: Kunsthåndverkets definisjon og identitet

Kunsthåndverkets bakgrunn og historie

Kunsthåndverket har en noe annerledes historie enn billedkunsten. Fram til slutten av 1800 – tallet delte de i stor grad historie, men så drev de fra hverandre. Kunsthåndverket ble i denne perioden politisk og begynte å opponere mot enkelte endringer i samfunnet. I starten av den kunstindustrielle bevegelsen på slutten av 1800 tallet, var det profitt og kostnadskutt som var sentralt for industrieierne. Det var lite interesse for formgivning og kunstnerisk dimensjon. Men så viste det seg også snart at det var dårligere verkskvalitet som var resultatet av industrialiseringen, kvalitet som tidligere var ivaretatt av laugsystem og håndverksopplæring var nå blitt ofret til fordel for effektiviseringen. Dette var ikke et særnorsk problem, men gjennomgående i hele den industrialiserte verden. Dette resulterte i en internasjonal reformbevegelse for å ivareta kvalitet og håndverk. Bevegelsen drev informasjonsarbeid og både nasjonale og internasjonale utstillinger for å styrke fokuset på kvalitet blant industrieiere og forbrukere.

Opphavet til Arts and Crafts bevegelsen var arkitekten, kritikeren og kunstneren Augustus Welby Northmore Pugin¹, - og kunstkritikeren John Ruskin. Begge hadde en tro på at kunsten i et land reflekterte landets spirituelle tilstand, og at denne ble ødelagt dersom tradisjonelle håndverksferdigheter gikk tapt. Den viktigste utøveren av Pugin og Ruskins idealer var dikteren og kunsthåndverkeren William Morris (1834-1896), som i 1861 etablerte firmaet Morris, Faulkner and Co. De lagde en rekke produkter av høy kvalitet, inkludert tekstiler, møbler, farget glass, og tapeter.

William Morris begynte i 1853 ved Oxford universitetet, der han studerte middelalderen og var spesielt opptatt av gamle manuskripter og kunstgjenstander. For Morris var middelalderen en romantisk drømmeverden, som sies å nærmest ha blitt en alternativ virkelighet for Morris, et sted han kunne drømme seg bort i. Det var ved Oxford universitetet Morris ble kjent med kunsthistorikeren John Ruskin (1819 – 1900). "Ruskin's writing was very influential. He is considered the father of the Arts & Crafts Movement and was a constant influence on Morris throughout his life." (Szczelkun, 1993, p. 16) Det var da Morris ble kjent med Ruskin og hans ideer om sammenhengen mellom skjønnhet i hverdagen og trivsel i arbeidet som vei til et

¹ Augustus Welby Northmore Pugin som ofte huskes for sin rolle i gjenopplivingen av den gotiske stilen. Hans arbeid resulterte blant annet i the Palace of Westminster i London

bedre liv, at Morris begynte å se denne sosialistiske ideen i samsvar med kunsthåndverket. I 1884 ble *the Art Workers Guild* etablert for å tette gapet mellom håndverkeren og kunstneren, to år senere etablerte deretter flere av medlemmene *the Arts and Crafts Exhibition Society* som *Arts and Crafts* bevegelsen har navnet sitt fra. Begge organisasjonene ønsket å lage ”*art made by the people for the people*” inkludert keramikk, bokillustrasjon, metallarbeider og arkitektur. Foreningen var inspirert av sosialismen, og var ledet av William Morris fram til hans død i 1896.

William Morris var både en respektert poet og billedkunstner, men også opptatt av å gjenreise håndverkets verdighet. Han lærte seg flere ulike håndverksteknikker og ble utpekt² til leder for Arts and Crafts bevegelsen. På slutten av 1800 tallet frontet denne sosiale og estetiske bevegelsen viktigheten av håndverksferdigheter og verdigheten i arbeid. De utrykte avstand mot den viktorianske industrialiseringen og masseproduksjonen, og de hadde et nostalgisk ønske om å vende tilbake til middelalderen. Ett av hovedmålene for *Arts and Crafts* bevegelsen, var å gjøre oppmerksom på viktigheten av kvalitet og godt håndverk i bruksgjenstander. Men sammen med Ruskin kritiserte Morris også separasjonen av *fine art* fra Crafts, og kunstneren fra kunsthåndverkeren. Gjennom å argumentere for at den historiske delingen har ødelagt for begge, og ledet til ”contemptuous attitude on the part of artisan and to carelessness on the part of artisans” (Shiner L. , 2001, p. 238) Etter Morris ga sin forelesning ”The Lesser Arts” og frem til hans siste sosialist -taler på 1890 tallet, fortsatte han ufortrødent å forlange respekt for håndverkerne;

There is another kind of workman... we call by various names, which I am ashamed to say do in most people's minds imply inferiority: artisan, for instance, or operative... I shall use a word... to all reasonable people implying honour and not reproach.... Handicraftsman

(Shiner L. , 2001, p. 238)

Praksisen med å dele inn kunsten i båser som forskjelligartete, har vært kritisert av en rekke tenkere siden helt tilbake på 1800-tallet. Motstanden var faktisk tilstede helt fra systematiseringen begynte. Likevel var inndelingen i ”*fine arts*” et faktum på 1830 tallet. Innen 1841 utfordret Ralph Waldo Emersons essay ”*Art*”, ikke bare degraderingen av den

² William Morris ble utnevnt til leder for *Arts and Crafts* bevegelsen, på grunn av hans brennende interesse for å gjenopprette verdigheten til håndverket. Dette som resulterte i at han lærte seg en rekke håndverk og oppnådde stor anerkjennelse for sin produksjon. Shiner, L. (2001). *The invention of Art, A cultural history*. London: The university of Chicago Press. S. 237

anvendelige kunsten og ”ordinært behag”, men ønsket også å bekjempe delingen mellom kunstformene ”destroy its separate and contrasted existence” (Emerson, 2006, p. 91). Det fulgte snart flere kritikere av kategoriseringen innen kunstsyste­met med svært ulike utgangspunkt, som Kierkegaard, Marx og Tolstoy. De som utfordret delingen mellom kunst og kunsthåndverk mest, var John Ruskin og William Morris. Ideene til Ruskin og Morris resulterte i *Arts and Crafts*-bevegelsen, som spredte seg ut over Europa og Amerika på slutten av 1900 –tallet (Shiner L. , 2001, p. 228) Larry Shiner har definert skillet mellom vestens *Art* og *Craft*, mellom billedkunsten og industridesign / kunsthåndverk i boka *The Invention of Art. A Cultural History 2001*. Shiner vektlegger at delingen mellom kunst og crafts ble nødvendig på grunn av behovet for nye og bedre klassifiseringsformer på slutten av 1700-tallet. Mens kunsten skulle være fri, basert på abstrakt arbeid og kunstnerens kreativitet, var Crafts basert på oppdrag, konkret arbeid og hadde imitasjon som forutsetning. Den norske kunsthistorikeren Holger Koefoed skrev i foredraget *Hvorfor ikke bare kalle alt kunst?*, Som var laget til seminaret *Hverdagsliv*, at ”Først på 1700-tallet ble kunstene splittet i en såkalt finere, høyere og en lavere, populær” (Koefoed, 2007).

Dette var altså starten på *Arts and Crafts* – bevegelsen som ikke bare protesterte mot masseproduserte bruksgjenstander, men som også på den tiden brøt med tanken om kunst for kunstens skyld. Kunstgjenstandene skulle ha en innvirkning på liv på en annen måte. Der billedkunsten søkte å bedre livet gjennom en virkelighetsflukt av ren estetisk erfaring, skulle kunsthåndverket forbedre tilværelsen ved å forskjønne den verden vi faktisk befinner oss i. Morris la stor vekt på implikasjonene angående klasse når det kom til å gjenforene billedkunsten og kunsthåndverket, men *Arts and Crafts* bevegelsens hovedfokus var og ble å gjeninnføre ”*Unity of the Arts*” (Shiner L. E., 2001, p. 239). Morris hadde som mål å gjenopprette likeverd i kunstfagene.

På slutten av 1800-tallet hadde billedkunsten en nyervervet høyere posisjon på kunstarenaen. Som konsekvens av modernismens søken etter å finne det essensielle for hver kunstform, ble det laget en rekke kriterier for hvilke kunstformer som kunne befinne seg i kunstfeltets overklasse. Nærmest som en reaksjon mot denne inndelingen mellom ulike kunstformer, der billedkunsten ble ansett som en mer intellektuell og filosofisk kunstform enn andre uttrykksformer, ønsket *Arts and Crafts* bevegelsen å fremme kunst som også hadde en funksjon utover det rent estetiske. Arts and Crafts bevegelsen ønsket at kunsten også skulle berike folks hverdag. Ideen var at folket ville oppnå større kontakt med sin natur gjennom å omgi seg med vakre håndlagde kunstgjenstander, og dermed ville vi bli mer harmoniske. Det

var dessuten mange kvinnelige medlemmer i de kommunale verkstedene, og mange håndverksbedrifter ble også etablert av kvinner. Men innen Arts and Crafts –bevegelsen, tenderte kvinners arbeider til å bli satt i bås som ”kvinnearbeid” eller ”husflid”. De ble rådet av bevegelsen til å arbeide med brodering og annet sømarbeid som det var spesielt fokus på innen den filantropiske delen av Arts and Crafts bevegelsen. Den filantropiske delen av bevegelsen hadde som mål å bruke ”*The craft revival to moralize the working class*”. (Shiner L. , 2001, p. 239) Målet var å motvirke at arbeiderklassen skulle ende opp med usunne vaner som alkoholmisbruk, gambling, og prostitusjon. Videre var det en idé om at håndarbeid skulle gi ugifte kvinner fra middelklassen et passende arbeid.

Arts and Crafts bevegelsens uttrykte mål om å lage kunst for og av folket og deres uttrykte likhetsideal, ble etter hvert oppfattet som ganske ironisk når de i praksis endte opp med å tjene de rike. Dette førte til en rekke avvisende kommentarer. Spesielt streng var en kommentar fra en av deres egne medlemmer, C. R. Ashbee: ”*We have made of a great social movement, a narrow and tiresome little aristocracy working with great skill for the very rich*”. (Shiner L. , 2001, p. 240) Likevel hadde medlemmene stor tro på den sosialistiske tanken om likeverdighet, vakker arbeidsplass og deling av fortjeneste.

Mye er skjedd siden Morris talte for at skjønnheten i en gjenstand hang sammen med funksjon, dette er argumenter som i mye større grad hører hjemme i design eller brukskunstsammenheng i dag. Et annet dilemma for *Arts and Crafts* bevegelsen var at idealet ”*By the people for the people*” mistet helt sin gyldighet, ettersom de håndlagede høykvalitets verkene ble så dyre, at vanlige mennesker ikke hadde råd til å gå til anskaffelse av disse verkene. Det var kun de privilegerte som kunne ta seg råd til å kjøpe håndlagede arbeider. Videre kan *Arts and Crafts* bevegelsen sies å være kjønnsdiskriminerende etter dagens målestokk. Det var kun menn som kunne bli medlemmer av håndverkslaugene, så likhetstanken i *Arts and Crafts* bevegelsen mistet helt troverdighet i det organisasjonen ekskluderte kvinner fra å bli medlemmer. Selv når talentfulle kvinner ble i flertall i designfirmaene, ble de ikke anerkjent av kritikere som Adolf Loos:

painting, embroidering, potting, precious-metal-wasting daughters of senior civil servants, or other Fräuleins who regard handicrafts as something whereby one may earn pin-money or while away one's spare time

(Shiner L. , 2001, p. 239)

Til tross for at *Arts and Crafts* bevegelsen i utgangspunktet jobbet for en ny kunstretning som talte for at god kunst også kunne tjene andre hensikter enn den rent estetiske, er det

problematisk å benytte seg av bevegelsens argumenter i en kunsthåndverkssammenheng i dag. I dag inneholder kunsthåndverket utallige kunstneriske uttrykk, virkemidler og idealer, men det er ikke mange som fortsatt arbeider i tråd med Marx' og Morris' sosialistiske ideal. Mens noen kunsthåndverkere fortsatt holder i hevd gamle tradisjoner med håndlagede bruksgjenstander, er det andre igjen som retter arbeidet sitt mot ren estetisk opplevelse eller arbeider konseptuelt.

Kunstindustrien i Norge

Verkstedproduksjon av kunsthåndverk i Norge, var i stor grad påvirket av *Arts and Crafts* bevegelsen med John Ruskin og William Morris i front. Kunstindustrien arbeidet både med framstilling av kunsthåndverk i egne verksted og som formgivere for industriell serieproduksjon. Den kunstindustrielle bevegelsen hentet også impulser fra den Tyske, mer industrierorienterte *Deutscher Werkbund*, og ønsket å være et miljø for både teoretikere, arkitekter, kunstnere, formgivere og produsenter av ulike slag. Men stadig flere unge keramikere etablerte etter hvert egne verksteder på begynnelsen av 1930-årene, der de selv sto for hele produksjonsprosessen. På denne tiden var *Arts and Crafts* bevegelsen i England allerede begynt å gå i oppløsning. Men de unge keramikere i Norge begynte altså å gå bort fra industrien, og ønsket i stedet å spesielt fremheve at det var den kunstneriske delen av tilvirkningen som måtte bestemme virkemidlene og målet. Det var her kimen til konflikt med industriformgiverne lå. Disse konfliktene skulle senere føre til at foreningen ble delt i to.

Husflidsbevegelsen som sto sterkt på slutten av 1800-tallet kom mer i bakgrunnen utover 1900-tallet da *Foreningen Brukskunst* ble lansert i 1918. Men funksjon var fortsatt vesentlig for kunstnerne og begrepet brukskunst ble nå brukt for å dekke det som kunstindustribegrepet hadde gjort før. (Veiteberg, 1997, p. 13) I stor grad arbeidet kunsthåndverkerne i foreningen med et kunstnerisk ideal preget av den engelske Arts and Crafts-ideologien:

Tinga skulle lagast av reine naturmaterial, ikkje syntetiske stoff; konstruksjon og oppbygging skulle vera synlege i sluttresultatet, og forma og overgangane burde bearbeidast slik at gjenstandane verka organiske og einskaplege; overflatebehandlinga burde bera preg av handas arbeid med materiala, samstundes som ein skulle prøva å lokka fram den særeigne stofflege karakteren i dei ulike materiala. For å få til et slikt resultat, måtte ein både vera ein svært dyktig handverkar og ha ei kunstnarleg hand.”

(Veiteberg, 1997, p. 13)

I Norge hadde Foreninga brukskunst, på samme måte som *Arts and Crafts* bevegelsen, et sosialt engasjement. Det var viktig for foreningen at de skulle arbeide for alle lagene i samfunnet, og ikke bare de få og velstående. I stedet for å vende industrien ryggen, så

bevegelsen det slik at industrien kunne få fram gode produkter gjennom kunstnerens hjelp. Produktene ble dermed også rimelige, takket være masseproduksjon. Det sosiale perspektivet oppstod i kjølvannet av den russiske revolusjonen og prega de intellektuelle miljøene i hele Europa. Men etter hver når foreningen ble mer etablert, ble den også mer eksklusiv. Dette kom til uttrykk i den nye stilretningen funksjonalismen. Den startet som et nytt stiluttrykk for den sosiale radikalismen, men etter hvert ble det en kommersiell suksess, og forbindelsen mellom sosial og politisk stilradikalisme var utvisket innen den norske brukskunstbevegelsen.

Kan vi definere hva dagens kunsthåndverk er?

Kunsthåndverket har utfordret sine egne tradisjonelle grenser i stadig økende grad, og faget har gjennomgått store endringer. Endringene fremstår som så omfattende at kunsthåndverkerne, meg selv inkludert, ikke vet hva de skal kalle seg selv. For mange kunsthåndverkere sitter det langt inne å omtale seg selv som kunsthåndverker. Grunnen til dette er at benevnelsen kan sende misvisende signaler til et publikum som har en feil oppfatning av hva samtidskunsthåndverk rommer av ulike uttrykk. John Perrault, som er poet, kunstner, kunstkritiker, kurator og som professor i kunsthistorie, mener denne forvirringen er komplett ved at den gjelder alle de involverte: *"Craftspeople as well as outsiders are confused, causing enormous difficulties for all concerned."* (Perreault, 1987, p. 26)

Endringene i kunsthåndverket er underkommunisert til det bredere publikum, selv om nettopp disse endringene har vært et sentralt tema i på svært mange kunsthåndverksutstillinger de siste femten årene. I praksis kan denne manglende kommunikasjonen føre til at publikummere som kommer til en kunsthåndverksutstilling blir positivt overasket, men de kan også bli skuffet over hva de møter. Kanskje får de en opplevelse av at dette var ikke det de forventet å se. Kanskje kan det sammenlignes med en typisk barndomsopplevelse. Vi tror vi blir servert druer. Druer har en mild og søt smak. Vi putter et par i munnen, og opplever til vår store forferdelse at det smaker salt og bittert. Forskrekkelsen over at smaken ikke var den vi forventet resulterer i at vi spytter ut det vi har puttet i munnen. Da hjelper det lite i ettertid å bli forklart at dette ikke er en drue, men en oliven. Den skal smake slik. Hadde vi derimot blitt forberedt på at dette ikke er en drue, og at smaken heller ikke minner om drue, ville vi møtt det vi puttet i munnen på en helt annen måte. Vi ville sannsynligvis smakt forsiktig med bare et lite tygg, mens vi forsøkte å kjenne på smaken med et åpent sinn. Kjetil Røed refererte til Filosofen John Dewey i artikkelen "Å ha erfaring" som ble publisert i *Billedkunst* i februar 2012. Dewey sitt begrep om erfaring viser nettopp til en ikke-standardisert og førstehånds forhold til verden. "Å oppleve noe er å registrere det ut fra på forhånd gitte koder, men det å

erfare noe er å gjennomløpe en hendelses forskjellige stadier med oppmerksomhet og tilstedeværelse". (Røed, 2012) Slik er det kanskje viktig å møte kunsthåndverksutstillinger, gjennom å søke en erfaring snarere enn å oppleve noe kjent.

Men hva er egentlig kunsthåndverk i dag, og er det fortsatt et eget felt med en egen praksis? Eller er det på høy tid, at vi åpner flyten mellom de ulike kunstfeltene innenfor det visuelle kunstfeltet? I november 2011 undersøkte jeg hva tre sentrale aktører innen kunsthåndverksfeltet mente om samtidskunsthåndverkets stilling. I et intervju med Jorunn Veiteberg, Jørn Mortensen og Knut Astrup Bull, fikk jeg et oppdatert innblikk i kunsthåndverksfeltet³. I intervjuet beskrev Jorunn Veiteberg sitt kunsthåndverksbegrep som åpent, i form av at innholdet i begrepet bare kan forklares gjennom å se på hva det har dekket av praksisformer. Etter at kunsthåndverket ble introdusert i Norge på andre halvdel av 1800-talet, så har kunsthåndverk skiftet innhold flere ganger. I dag inkluderer begrepet praksisformer som var utenkelige for bare en generasjon siden. Men noen sentrale verdier knytter seg til kunsthåndverkbegrepet, mener Veiteberg, verdier som gir mening:

"Within the contemporary crafts tradition, it is not as if an object can be art only when the utility function is removed. Use and non-use are not contradictory. It is more important to insist on materiality and the artwork as a physical substance. It is also fundamental to identify which materials have been used and subsequently what meanings they carry"

(Øydegard, 2011)

Jørn Mortensen er også opptatt av materialet i kunsthåndverket, men legger til at bearbeidelsen av materialene blir mindre sentralt for hans del. Mortensen sier at kunsthåndverk som tradisjonelt begrep derfor er litt fremmed for han. Videre legger Mortensen til at *"But this is not only my opinion; most students at the Visual Arts Department define themselves as contemporary artists and not as contemporary crafts practitioners"*. (Øydegard, 2011) Knut Astrup Bull er enig med Mortensen i at kunsthåndverkets utgangspunkt ikke er håndverket i selv, og sier videre at det er heller snakk om *"the aesthetic discourse that examines the act of craft-making, the culture of things and our civilization. This means that kunsthåndverk as a concept is flexible, as is the 'fine art' concept"*. (Øydegard, 2011) Bull sier videre at det som gir et objekt status som kunsthåndverk, er om de spørsmålene en stiller til verket gir resonanser i kunsthåndverkstradisjonen. Det betyr at dagens kunsthåndverksbegrep har beveget seg fra utøvelse av et håndverk, til heller å være

³ Artikkelen som var publisert i NorwegianCrafts.no i desember 2011, er vedlagt i sin helhet under vedlegg.

resepsjonen av verket. ”*The concept ‘contemporary crafts’ does not point to objects per se, but rather to a discourse about current craft practices and the responses to reality which they trigger*”. (Øydegard, 2011) Kunsthåndverket er altså ikke noe som er, i følge Bull, men noe som handler om kunsthåndverk og dets respons til virkeligheten. Det er dette aspektet som Bull mener er interessant ved feltet og dermed, sier han, er det også som kunsthåndverk det er interessant.

Å diskutere kunsthåndverket uten å referere til spesifikke verk kan by på misoppfatninger. Derfor har jeg beskrevet mitt besøk og erfaring av utstillingen *Take Away* på *Nordenfjeldske kunstindustrimuseum* i Trondheim i 2012. Utstillingen fungerer her som en illustrasjon på hvordan en typisk kunsthåndverksutstilling kan fremstå i dag.

Mitt besøk på utstillingen *Take Away*, 2012

Jeg gikk ikke på åpningen av utstillingen *Take Away* av Arild Juul og Brit Dyrnes, som ble vist på Nordenfjeldske kunstindustrimuseum våren 2012. Jeg tok heller ikke turen dit den kommende uken eller uken etter det. Jeg ventet med å se utstillingen, til tross for at dette var en av de største kunsthåndverksutstillingene i Trondheim i 2012, at jeg kjenner den ene av utstillerne, Brit Dyrnes og at jeg selv er kunsthåndverker. Årsaken til dette valget var at jeg ville kjenne på forventningen, fordi forventning og spenning skjerper sansene. Jeg synes dessuten det er vanskelig å virkelig ta inn og oppleve kunsten på en utstillingsåpning, samtidig som jeg møter kjente, det er blitzende kamera, og godt med gratis rødvin i glasset. Jeg trenger stillhet.

Jeg leste heller ikke omtaler eller kritikker av utstillingen før et par måneder etter at jeg hadde sett utstillingen. Kjennskap til andres kunstopplevelse kan av og til sperre for det som er egenfølt, og denne gangen ville jeg være sikker på at erfaringen var oppriktig min. Jeg ville for all del unngå en situasjon der jeg hadde den samme erfaringen som jeg på forhånd hadde lest om. Spørsmålet jeg da ville ha stilt meg, var om dette virkelig var min erfaring, eller om jeg opplevde det slik fordi jeg allerede var kjent med denne opplevelsen. Kunne det ikke være slik at jeg opplevde utstillingen på denne måten fordi det var dette jeg forventet, og dermed gikk glipp av noe? Det gikk dermed en hel måned etter at utstillingen åpnet før jeg tok veien til museet.

Jeg står allerede utenfor døren før museet åpner for dagen, og det er jeg heldigvis alene om. Ingen andre trippende besøkende stormer inn foran meg, som planlagt får jeg gallerirommet for meg selv. Nå vil jeg finne ut hva jeg virkelig tar med meg av inntrykk ut fra utstillingen,

derfor har jeg hverken med meg notisblokk eller kamera. Planen er at jeg skal vente med å skrive ned hva jeg sitter igjen med av erfaringer etter utstillingen. Da skal jeg også lese hvordan andre har sett og opplevd den samme utstillingen.

Jeg viser fram medlemsbeviset mitt i Norske kunsthåndverkere til damen i skaranken, og blir henvist til en rekke låsbare skap der jeg dytter inn ryggsekken min. Så går jeg inn glassdøren til gallerirommet. Vinduene i Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum er dekket til, det er et mørkt og stille rom jeg går inn i. Det første jeg ser når jeg er innenfor døren, er en hvit form som står omtrent midt på gulvet i motsatt ende av rommet. Den er belyst på en slik måte at den hvite formen gløder varmt. Jeg husker ikke om formen står på en sokkel eller ikke, men det er nok ikke så viktig, ettersom jeg uansett ikke husker det. Jeg tar meg god tid ved denne formen, for den er estetisk vakker og tiltrekkende. Samtidig kjenner jeg på stemningen i rommet, følelsen jeg har er den samme som jeg ofte får når jeg er inne i en kirke. Den sakrale stemningen bidrar til at jeg får tålmodighet til å lenge studere hvordan lyset beskriver formen som står på gulvet.

Den hvite formen som står på gulvet kan minne om et forvrent stuebord. Jeg ser for meg et senario der gjestene nettopp har gått fra oldemors kaffeselskap. Oldemor har derfor stablet brukte kaffekopper fra forrige århundre i et tårn, på en slik måte at hun får med seg mest mulig til kjøkkenet i en vending. I dette øyeblikket ser det ut som at det er lagt et



Foto: Arild Juul

støvklede over bordet, og tiden er fryst. Det er dette støvkledet formen består av, og den er foreviget i plast. Jeg tenker ikke så nøye gjennom hvilket materiale formene er laget av, jeg ser forbi materialet og det til tross for at jeg på forhånd visste hvordan formene er laget.

Jeg ser meg rundt i rommet etter lignende former som den jeg allerede har sett. De var ikke synlige for meg da jeg kom inn døren, men fra der jeg står nå, ser jeg rekker med tilsvarende former. Bordene, eller det som ser ut som hvite støvkleder i plast, er plassert på rekker med pleksiglass som sokler. De står ganske høyt over gulvet, omtrent i høyde med en



Foto: Arild Juul

kjøkkenbenk. Men det er ikke lengre kaffe, kake og oldemors smil jeg tenker på, dette minner om en disseksjonssal. De fryste kaffebordene under støvkleder fremstår nå som rekker med undersøkelsesbord med liktepper over, kunstverk som minner oss på vår dødelighet. Jeg får assosiasjoner til klinisk stilleben, et memento mori. Utstillingen har blitt sakral på en ny måte. Formen som jeg for litt siden lot øynene fråtse i, og som jeg kjente glede av å se på, har med ett blitt ubehagelig.

Øynene mine fortsetter å lete etter flere av de hvite formene, denne gangen mer bevisst. Jeg får øye på en til, denne er godt gjemt inne i en stor transport- eller oppbevaringskasse i kryssfiner. På kassen står det *"All that is solid melts into air"*, setningen forsterker det ubehaget jeg allerede kjente. Om esken skal sendes videre til neste nivå, eller lukkes og glemmes, vet jeg ikke. Det er ikke viktig hva som skjer, for jeg vet at det som er inne i den med tiden blir borte og glemt uansett.

Når jeg nå snur meg rundt får jeg øye på noe som drar meg ut at den sakrale stemningen med et rykk, to paller med sammentrykte plastflasker. Er det disse



Foto: Monica A. Svorstøl



Foto: Monica A. Svorstøl

plastflaskene vi som lever i dag etterlater oss, og kan vi fine estetiske verdier i dagens kaffe eller matkultur? Jeg ser tilbake på disseksjonsbenkene med bestemors serviser og tenker på seremonien som var knyttet til det å spise og drikke i deres tid. Til sammenligning blir pallen med plastflasker et erkeeksempel på

dagens profane forhold til mat og måltider. Konsumkulturen med kjøp, bruke en gang og kast, er i høyeste grad representert når det kommer til spiseritualer eller mangel på sådan. Det er disse pallene vi etterlater oss. Dette er vår arv, det som blir liggende igjen etter oss når vi forsvinner. Jeg lurer på hvor mange slike paller jeg alene vil sørge for å etterlate meg i løpet av livet, sikkert ikke få.

På nytt ser jeg noe jeg merkelig nok ikke la merke til da jeg kom inn i utstillingsrommet. På veggen bak formen som møte meg da jeg først gikk inn, ruller det en film fra et kassaområde i en hvilken som helst butikk. Bak kassen sitter en mann som stirrer tomt ut i luften, samtidig som varene

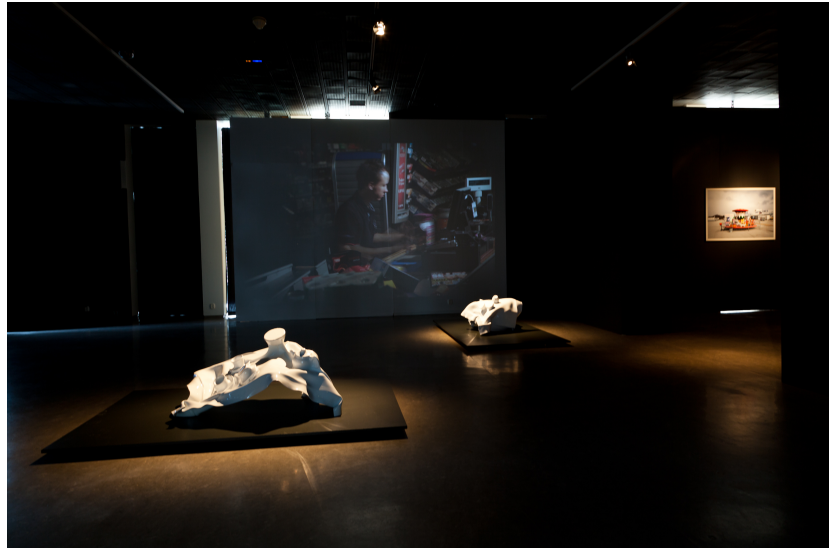


Foto: Monica A. Svorstrøl

kunder i køen skal kjøpe, blir ført gjennom skanneren som leser strekkoder. Jeg tror kanskje det er lyd også, som sier pip, når strekkoden ble lest. Jeg undres lenge på hvordan jeg kunne ha oversett filmen. Jeg må ha sett at den da jeg kom inn, for projeksjonen fyller store deler av veggen som er midt imot inngangsdøren. Kanskje så jeg den ikke fordi bildene og lydene i filmen (dersom det var lyd) var så hverdagslige, at jeg ganske enkelt ikke tenkte over det. Den egenartete formen på gulvet derimot, var noe jeg aldri hadde sett før. Dermed ble nok oppmerksomheten min trukket mot nettopp denne. Jeg ser en stund på filmen og blir ganske søvnig. Kassamannen og kundene veksler ikke ett ord, hele kjøpsprosessen er mekanisk og upersonlig. Menneskene i filmen oppfører seg som roboter, uten følelser, og tilsynelatende uten tanke på hva som blir kjøpt. Etter at jeg har stått der en liten stund, ser jeg at filmen looper. Filmene starter på nytt og fortsetter på samme måte en gang til. Å se på kassamannen og kundene som uten en mine handler mat, ble som å se på rulleteksten til en film som var ferdig. Mens jeg sto der og så på det som føles som slutten på utstillingen, tenkte jeg på om ikke prosessen med å skaffe og spise mat, bare er et symptom på dagens kultur. Vi haster fra det ene til det andre uten å ta oss tid til å reflektere over verken det ene eller det andre. Før jeg

går, skriver jeg meg inn i besøksboka med den uleselige signaturen min, og fortsetter til nærmeste kafé for å nyte en kaffe og tenke litt til.

Dersom du som leser dette har sett utstillingen, og lurer på om det er noe jeg har glemt, så har du helt rett i det. Det var først en tid etter at jeg hadde sett utstillingen, da jeg leste andres omtaler, at jeg ble bevisst fotografiene som hang på alle veggene i utstillingsrommet. Når jeg tenker over det, så kan jeg



Foto: Monica Anette Svorstøl

vagt erindre at det var fotografier der, og at jeg til og med kikket på noen av bildene. Jeg kan huske at jeg tenkte at jeg ser på dem til slutt. Men da jeg sto og så på kassamannen som var så søvndyssende og nesten hypnotiserende monoton, glemte jeg å ta en runde for å se på bildene. Jeg følte vel heller ikke at jeg manglet noe, for en fullverdig kunstopplevelse. Av nysgjerrighet har jeg i ettertid forsøkt å oppspore hva fotografiene viste, det var ikke enkelt. De fleste bildene i omtaler og kritikker fra utstillingen er av de tredimensjonale objektene, men jeg fant da noen i bildeblogger på kunstforum. Fotografiene viste en graffitivegg og en handlevogn i en undergang. Det er vakre fotografier, men her føler jeg at bildene tar fra meg de indre bildene jeg allerede hadde, og erstatter de med bildene som kunstnerne vil at jeg skal ha. Jeg hadde allerede stilt meg spørsmålet om hva vi i vår generasjon etterlater oss, jeg trenger ikke å få dette stavet og presentert. Kanskje hadde jeg likt bedre om jeg kunne bladd i en bok med fotografiene i ettertid, ettersom bildene, for meg, ble overflødige i utstillingsrommet.

Samtidskunsthåndverk

Kunsthåndverket i dag er nok ikke helt det samme som det vi så på som kunsthåndverk for bare 20 år siden. Likevel er det ofte slik at mange jeg snakker med, forbinder kunsthåndverk med håndlagede kopper, fargerike klær og håndblåste glass. Altså håndlagede bruksgjenstander. De har for så vidt helt rett i å forestille seg slike verk, for kunsthåndverket i dag spenner over en rekke ulike verk fra konseptuell kunst til hånddreide kopper og

strikkevanter. Men samtidskunsthåndverket er også så mye mer enn det, og det er gjerne de verkene som beveger seg i grenselandet i sitt eget kunstfelt som er av størst interesse. Dette gjelder i billedkunsten så vel som i kunsthåndverket. Det er jo de nye verkene som speiler vår samtid, og derfor er interessante både som et nytt ledd i kunsthistorien og som utgangspunkt til nye innfallsvinkler og refleksjon i kritikken.

Billedkunst og kunsthåndverk blir, tradisjonelt sett, omtalt som to separate kunstfelt under paraplyen visuelle kunstfag. Men det er lite som skiller samtidskunsthåndverket fra billedkunsten på dagens kunstarena. Kunstnerne viser verk ved de samme visningsstedene, konkurrerer om de samme oppdragene, stipendene og de arbeider i samme atelierfelleskap. Både billedkunst og samtidskunsthåndverk behandler funksjons- eller hensiktsmessighet, estetikk og politiske/ meningsbærende aspekter, i større eller mindre grad. Vi kan ha sett en tendens til at billedkunsten tidligere har hatt hovedfokus på politikk og estetikk, mens kunsthåndverket har hatt en sterkere fokus på funksjon og estetikk, men dette skillet er ikke lengre innlysende. I stadig økende grad inkorporerer billedkunsten funksjonsaspektet gjennom readymades og annet fra hverdagslivet, samtidig som kunsthåndverket beveger seg vekk fra hensiktsmessigheten. I stedet for at kunsthåndverket tilvirker funksjonsobjekter, tas funksjonsaspektet heller inn på et politisk og meningsbærende plan. Så hva er egentlig forskjellen?

For noen kunsthåndverkere retter arbeidet seg mot kunsthåndverk som omhandler eller speiler kunsthåndverket og dens anliggender. En praksis som kanskje kan kalles *Metakunsthåndverk*⁴; kunsthåndverkere som lager kunsthåndverk og/eller som kommenterer kunsthåndverk med henblikk på kunsthåndverkets tradisjon. Her tenker jeg på, for eksempel, kopper laget i ubrent leire, og som dermed er ubrukelig til å drikke av, men som fungerer som kommentar til bruksaspektet. Eller det kan være slik som i Dyrnes og Juul sin utstilling *Take Away*, med avtrykk av kopper og fat i plast. Ved å fjerne bruksaspektet i kunsthåndverket er det ikke lengre noen grunn til å vurdere om koppen er god eller dårlig som drikkebeholder, men den er fortsatt gjenkjennelig som en kopp. Så hva er dens verdi om den ikke kan brukes? Er den da et mislykket kunsthåndverk eller et interessant konseptuelt kunstverk? Mange vil kanskje si at kunsthåndverket her nærmer seg billedkunstens arena, ettersom det er snakk om en kopi, et bilde på noe annet. Det er ikke objektet i seg selv som har verdi, men de tankene

⁴ Metakunsthåndverk kan fungere som en benevnelse på en rekke kunstverk som kan identifiseres som kunsthåndverk, som har beveget seg i retning av skulptur eller konseptuell kunst for refleksjon rundt kunsthåndverket.

som oppstår ved å reflektere over objektet; Det ser ut som en kopp men er det ikke, så dens verdi er å se på og reflektere over koppen som ide og ikke bruken i seg selv.

Et annet eksempel på et kunstverk som beveger seg i grenseland mellom kunsthåndverk og billedkunst er verk som Duchamps urinal *Fontene* (1917). Verket ble nylig plassert under benevnelsen ”Oppvinning” i forskningsprosjektet K-verdi. ””Oppvinning” beskriver verdiøkningen som oppstår av enkelte kunstners omgang med søppel, et fenomen det finnes flere eksempler på i blant annet keramisk kunst” (Ziegler, 2011, p. 21) Forskningsprosjektet K-verdi brukte begrepet oppvinning som en erstatning for tidligere begreper som for eksempel gjenbruk. Begrepet er ment til å beskrive verdier som skapes når kunstnere benytter allerede eksisterende gjenstander i sin kunst.

Blant verk som faller under denne kategorien finner vi Kjell Rylander sitt verk ”*Brick / handle*”, en vanlig murstein med et lite påmontert håndtak i porselen. Hans mål med kunsten er å bringe fram det han kaller bakgrunnsgjenstander, ”som vanligvis ikke får noen oppmerksomhet av omgivelsene” Men han gjør det gjennom utradisjonell sammenkobling. Det Rylander ikke omtaler er hans plassering av en gjenkjennelig hanke, en form vi vanligvis finner på en tekopp. Dette er ikke det eneste verket han har laget som har referanser til bruksgjenstander. Dette er mer regelen enn unntaket for hans arbeider. Også den andre kunstneren som var knyttet til forskningsprosjektet K-Verdi, Caroline Slotte, arbeider med gjenstander som er hentet fra keramikkenes bruksgjenstander. Hennes verk *Knick-knacks* (2008) tar ”utgangspunkt i brukte keramikkgjenstander som ved enten formen eller dekoren er egnet til å fremkalle personlige minner hos betrakteren”. (Ziegler, 2011, p. 23) Men vi holder oss fortsatt innen refleksjon rundt tradisjonelle keramikkgjenstander.

Et nærliggende spørsmål er om den kunstneriske kvaliteten er knyttet til verket eller konteksten. Helt siden Marcel Duchamp stilte ut *Fountain* i New York i 1917 har dette spørsmålet gått igjen i kunstverdenen. Da Duchamp flyttet et objekt fra dagliglivet til de institusjonelle rammene av et kunstmuseum, omgjorde han et urinal til et kunstverk. Er kvaliteten i verket *Fountain* primært knyttet til verket selv, eller er de handlingen å flytte verket inn i galleriet som gjør det til et kunstverk. (Tøjner, 2001, p. 19). Blir det kunst i dialogen med betrakteren eller er det allerede kunst som betrakteren er tilskuer til. Slik jeg opplever verkene i K-verdi, så blir ikke de opplevd som kunstverk primært på grunn av den teatraliske iscenesettelsen innenfor den kunstnstitusjonelle konteksten slik vi ser Duchamps *Fountain*, men heller gjennom verket i seg selv. Den klassiske kunstteorien som har vært

dominerende blant kunstnere, kunstteoretikere og kritikere hevder gjerne at det er institusjonen, ikke verket, som definerer hva som er kunst. ”Et objekt får først kunstnerisk mening når det blir plassert innenfor, for eksempel, et utstillingsrom og definert som kunst” (Lund, Mangset, & Aamot, 2001, p. 9)

Samtidskunsthåndverket har åpenbart endret seg betraktelig de siste 20 årene. Endringene er så store at det er naturlig å trekke fram ett av billedkunstens mest epokegjørende verk, *Fountain* som et referansepunkt og sammenligningsgrunnlag i refleksjonen rundt samtidskunsthåndverk. Mange kunsthåndverksgjenstander innen samtidskunsthåndverket er fortsatt i stor grad knyttet til bruksaspektet og det tradisjonelle kunsthåndverket, men dette er nok i dag mer gjeldende i skinn enn det er i sinn.

Der feltene møtes, og deles

I 2007 ga Knut Astrup Bull ut boken *En ny diskurs for kunsthåndverket – En teori om det nye konseptuelle kunsthåndverket*. Her minner han oss om at billedkunsten har sine røtter i Kants idealistiske estetikk, mens kunsthåndverket er knyttet til en materialistisk estetikk slik den formuleres av Karl Marx. Både billedkunst og kunsthåndverk har i bunn og grunn samme oppfattelse av kunstens funksjon og betydning, nemlig; Å frigjøre mennesket ved å gjenopprette kontakten mellom mennesket og naturen. Marx mente at naturen trer frem nettopp gjennom vår bearbeiding og produksjon, fordi dette er en del av menneskets artsliv:

”Nettopp ved å bearbeide den tinglige verden bekrefter derfor mennesket seg selv som et artsvesen. Denne produksjon er dets aktive artsliv. Gjennom den fremtrer naturen som dets verk og dets virkelighet. Arbeidets gjenstand er derfor objektiviseringen av menneskets artsliv: Idet mennesket ikke bare – som i bevisstheten – rent intellektuelt, men også i arbeidet, i virkeligheten, spalter seg og derfor betrakter seg selv som levende i en verden som er skapt av mennesket selv”.

(Marx, 1971, p. 25)

Kant derimot, satte i sin estetikk det naturskjønne som norm, og han oppfattet kunstens skjønnhet som en etterligning av naturen. Men der Marx mente at naturen tredde fram gjennom all produksjon, mente Kant at det er et skille mellom kunstverk og bruksgjenstander. Kant hevdet at for at noe skulle regnes som et kunstverk, så måtte verket absolutt ikke tjene noe formål. Enhver tanke og ønske knyttet til et kunstverk, reduserer, i følge Kant, automatisk kunstverkets verdi. Denne oppdelingen gjorde at Kant styrket skillet mellom det ideelle og det reelle. Det er altså på hvilken måte frigjøringen av mennesket skulle gjøres, som skiller kunstformene fra hverandre.

Hegel derimot, fokuserte på ideen som metafysisk begrep, en tanke som går helt tilbake til Platon. Men han forstår forholdet mellom abstrakt og konkret på en annen måte. Hegel ser ånden som selve den omfattende helhet og ikke noe bortenfor den konkrete virkelighet. Hegel mente at ”kunstens egentlige innhold (er) ideen” (Malmanger, 2000, p. 302) og at kunsten både skulle gripe ideen og gi den en sansbar utforming. Men det er likevel ikke ”kunstens oppgave å gi konkret uttrykk for et abstrakt innhold”. (Malmanger, 2000, p. 303)

Siden mange tradisjonelle kunsthåndverksgjenstander på samme måte som minimalismens gjenstander bare er selvtilstrekkelige, oppfyller de ikke Hegels krav til et kunstverk, de er bare gjenstander. Under modernismen skulle resepsjon av billedkunsten handle om lek og kontemplasjon som var frontet av Kant, mens det i tradisjonelle kunsthåndverk skulle dekke konkrete behov og glede gjennom skjønnhet og anvendelighet som hos Marx. Dette resulterte i at der billedkunstneren ble belønnet for å være grensebrytende og original, var det hos kunsthåndverkeren flid, ferdighet, materialforståelse og en reproduserende fantasi som skulle sikre anvendbarhet og kvalitet. Men denne holdningen om flid og ferdighet er ikke lengre tilstede hos samtidskunsthåndverkeren på samme måte som tidligere. Det er ingen tvil om at utstillingen *Take Away*, som jeg besøkte på *Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum* er av høy teknisk kvalitet, men det kommer ikke til uttrykk gjennom anvendbarhet. Kunsthåndverkerens flid, ferdighet og materialforståelse er i stor grad fortsatt tilstede, men det kommer til uttrykk på en helt annen måte enn det den gjorde tradisjonelt. For kunsthåndverket representert gjennom utstillingen *Take Away*, er både grensebrytende og original i sinn, men den tar samtidig hensyn til det tradisjonelle kunsthåndverket uten å være bundet til det i skinn.

Det har versert en rekke ulike kriterier blant filosofer og kritikere, for hva som er kunst og hva som ikke er det. Det er ikke så interessant filosofisk hva folk flest oppfatter som kunst slik som det er sosiologisk, men heller hvordan man kan komme fram til en måte å benevne konseptet kunst på en korrekt og beviselig måte. Men å konstruere standarder for kunsten er ikke en enkel øvelse, siden det ikke finnes noen fasit eller konkrete svar som følge av kvantitative spørreundersøkelser eller annet konkret materiale. Fordi analytisk filosofi er så annerledes enn empirisk forskning, er det mange som ikke stoler helt på resultatene. Men spørsmålet ’hva er forskjellen mellom billedkunst og samtidskunsthåndverk’ krever nok mer konseptuel analyse enn spørsmålet ’hvor mye samtidskunsthåndverk er det i forhold til billedkunst’ der man kan gjennomføre en kvantitativ undersøkelse.

For å komme nærmere et svar på hva som eventuelt skiller samtidskunsthåndverket fra billedkunsten, har jeg valgt å se på ulike teorier, analyser eller definisjoner som er brukt på billedkunsten. Mye av denne gjengse kunstteorien har fungert som bevisst utstøting av kunsthåndverket, selv om mye av teorien i høyeste grad stemmer overens med samtidskunsthåndverket. Jeg vil derfor beskrive disse teoriene hvor jeg har valgt å inkludere teorier om form, representasjon og ekspresjon.

Form

I begynnelsen av 1900 –tallet var stikkordet i stor grad form, skinn eller gestaltning. Form er gjerne det første vi som regel legger merke til ved et kunstverk. For mange er også det å studere formen på et kunstverk er en kraftfull kilde til behag i kunsten. Form er derfor av stor betydning når det kommer til vår erfaring av kunstverk, og mye av refleksjonen vår rundt kunstverket dreier seg nettopp om verkets form, eller skinn. Fordi form er så vesentlig, har det blitt laget en rekke teorier om form og hvordan form skal presenteres for å være kunst.

Den Amerikanske filosofen Susanne Langer (1895-1985) mente at kunstens former skilte seg fra tomme abstraksjoner gjennom at de har et helt spesielt innhold, en betydning. Hun mente at de grunnleggende sett symbolske formene er i en slags annen dimensjon enn andre fysiske objekter og befinner seg i samme kategori som språket. ”Formen fremtrer umiddelbart for persepsjonen, men går samtidig utover seg selv; den er skinn, men synes å være fylt med virkelighet” (Langer, 2008, p. 276). Langer har utgangspunkt i Ernst Cassier og ser kunst som symbolisering, men i motsetning til Cassier er hun naturalist og evolusjonist. Langer sin hovedtanke er at billed- og musikkpråket kan skildre følelser gjennom å avbilde de. I teksten ’*Skinn*’ bygger Langer på den tidlige Wittgensteins språkopfatning.

I *Skin* fremmer Langer ideen om at ethvert ekte kunstverk ofte fremstår som løsrevet fra de trivielle omgivelsene, og gir det umiddelbare inntrykket av å være ’noe annet’ enn virkeligheten. Dette annet gir et ”inntrykk av en illusjon som omslutter den tingen, handlingen, påstanden eller lydstrømmen som utgjør kunstverket.” (Langer, 2008, p. 270) Selv i de tilfellene der elementet av representasjon er fraværende, altså at ingenting blir imitert eller etterlignet – som ”i et utsøkt stykke tøy, en krukke, en bygning, en sonate” – er ”denne stemningen av illusjon, av at noe er et rent bilde, like sterkt til stede som i det mest virkelighetstro maleri eller den mest realistiske fortelling.” (Langer, 2008, p. 270) Beskrivelsen av et verks form har blitt sett på som avgjørende for en rekke teoretikere og spesielt blant formalistene. Men oppfatningen av at krukker og bygninger også kunne ha en form som tilhøre gruppen av objekter som opplevdes løsrevet fra virkeligheten og tilhører kategorien kunstverk, deles ikke av formalistene. De var i stor grad opptatt av å finne egenskaper ved kunstgjenstander innen billedkunsten som skilte de fra andre, mer hverdagslige gjenstander.

Formalismen

I kunstteorien er formalismen teorien om at det er verkets form, altså det rene visuelle aspektet, mediet og måten det var laget på, som avgjørende for den kunstneriske verdien. Formalismens ide var at alt som skal til for at noe er stor kunst ligger i selve kunstverket, mens konteksten verket var satt i, den historiske bakgrunnen og kunstnerens liv ble sett på som mindre viktig. Den formalistiske kritikken ville utelukke utenforliggende aspekter ved et kunstverk, til fordel for dets tekniske eller abstrakte kvaliteter. Formalistene la altså vekt på komposisjon av form, linjer, teksturer og farger heller enn representasjon og ekspresjon. De mente at betydningsfull form var essensen i all kunst, og at deres teorier derfor var best egnet til å verdsette kunst. ”They maintained that formalism revealed the secret of all art for all times. They advanced formalism as the comprehensive theory of nature of art.” (Carroll, 2008, p. 110) Generelt kan man si at formalistenes ide var at det er objektets formale egenskaper som avgjør om verket er kunst eller kan frembringe, eller definere den estetiske opplevelsen.

Roger E. Fry var blant de første som arbeidet for allmenn kunnskap om moderne kunst i England. Han var spesialist på den siste utviklingen innen fransk maleri, en stil han kalte postimpresjonismen. Det var på utstillingen *Manet and the Post – impressionists* som Fry organiserte i London i 1910, at han lanserte dette begrepet. *Manet and the Post – impressionists* var den første utstillingen som virkelig fremmet kunstnerne Manet, Gauguin, Matisse og Van Gogh. Postimpresjonistene bygget videre på impresjonismen samtidig som de ville vekk fra dens begrensninger. De fortsatte med klare farger som var tykt påført med tydelige penselstrøk og med motiver fra den virkelige verden. Men nå hadde de større fokus på geometriske former som var forvrengt for å bevege seg vekk fra den tidligere bokstavelige gjengivelsen av virkeligheten. Fry mente at naturen i seg selv kunne bidra til en sterk estetisk opplevelse. Men når kunstneren forsøkte å gjengi denne med så stor realisme som mulig, så kunne betrakteren bli så opptatt av å lete etter likheter mellom gjengivelsen og det opprinnelige objektet, at dette kunne stå i veien for den virkelige opplevelsen av skjønnhet. I stedet burde kunstneren ”give us the merest suggestion of natural forms, and rely almost entirely upon the force and intensity of the emotional elements involved in his presentment” (Fry, 1992, s. 86) På denne måten kunne vi bli kvitt problemet med likhet eller mangel på likhet som en test på om verket er riktig eller feil. Da kunne vi heller fokusere på om ”the emotional elements inherent in natural form are adequately discovered, unless, indeed, the

emotional idea depends at any point upon, or completeness of representation” (Fry, 1992, s. 86)

Fry la stor vekt på de formale egenskapene i billedkunsten fremfor egenskaper som representasjon. Fry mente altså at det absolutt var skjønnhet i naturen som vi kunne nyte med en ”Intense disinterested contemplation that belongs to the imaginative life which is impossible to the actual life of necessity and action” (Fry, 1992, s. 86) Men i objekter som er skapt for å vekke denne estetiske følelsen så mener Fry at vi kan snakke om en ”added consciousness of purpose on the part of the creator” (Fry, 1992, s. 86) Når kunstneren lager et objekt som ikke er til for å brukes, men som kun skal beundres og nytes, mener Fry at følelsen av nytelse er den karakteristiske for ”the aesthetic judgement proper” (Fry, 1992, s. 86) Fry mente altså at det var avgjørende for å nyte kunstverkene at de ikke skulle være presise gjengivelser av natur, for da ble betrakteren for opptatt av å lete etter likheter og ulikheter. I stedet kunne kunstneren antyde naturen, men samtidig alltid tillegge egne refleksjoner. Imitasjon var ingen løsning og her kan vi gjenkjenne det vi kan kalle forskjellen mellom kunst og kitsch, en ide som er like gjeldende i de fleste kunstfelt.

Clive Bell var en av de fremste forkjemperne for formalismen. Han mente at det ikke var noen andre egenskaper enn det formale, som kunne avgjøre om et objekt var et stykke kunst eller om det hadde en estetisk verdi. Sammen med Roger E. Fry, var Bell en del av *the Bloomsbury group* som delte prinsippet om kunstens betydning. Dette var ingen formell gruppe, men besto av kunstnere, kritikere og intellektuelle som jobbet og studerte nær Bloomsbury i London. Bell assisterte dessuten Fry på hans andre *Postimpresjonist* – utstillinger i 1912, og sammen har de to kritikerne og resten av *the Bloomsbury group*, hatt stor innvirkning på estetikk og kritikk av den moderne kunsten.

Bell hadde et ambisiøst mål om å skape ”a complete theory of visual art” (Bell, 1993, s. 113) og i boken *Art* som han ga ut i 1914 hadde han en del som het ”The Aesthetic Hypothesis” der han skriver om den estetiske følelsen som et kjennetegn på hva som skiller kunst fra alle andre objekter.

”That there is a particular kind of emotion provoked by works of visual art, and that this emotion is provoked by any kind of visual art, by pictures, buildings, pots, carvings, textiles, &c., is not disputed, I think, by anyone capable of feeling it. This emotion is called the aesthetic emotion; and if we can discover some quality common and peculiar to all the objects that provoke it, we shall have solved what I take to be the central problem of aesthetics. We shall have discovered the essential quality in a work of art, the quality that distinguishes works of art from all other classes of objects.” (Bell, 1993, s. 113)

Teorien om at den betydningsfulle formen har en essensiell egenskap i kunstverket mener Bell går andre teorier en høy gang, fordi den forklarer ting. Bell nevner at vi alle kjenner til bilder som trigger vår beundring, men som ikke beveger oss som et stykke kunst. Her plasserer han bilder av den sorten som han kaller "Descriptive Painting" (Bell, 1993, s. 114) dette er et bilde som med sine farger og former ikke er brukt som former av følelser, men som henter til følelser eller formidler informasjon. Det finnes selvfølgelig beskrivende bilder blant verk som kan kalles kunst, men de fleste gjør det ikke hevder Bell. "According to my hypothesis they are not works of art. They leave untouched our aesthetic emotions because it is not their forms but the ideas or information suggested or conveyed by their forms that affect us." (Bell, 1993, s. 114) Bell fremmer dessuten primitiv kunst, og skriver "As a rule, primitive art is good - and here again my hypothesis is helpful - for, as a rule, its also free from descriptive qualities." (Bell, 1993, s. 114) Her finner du ingen presis beskrivelse mener Bell, kun "significant form" (Bell, 1993, s. 114)

Bell mente at den estetiske erfaringen kunne gjelde alle former for kunst, og at dette ikke kunne benektes av noen som var i stand til å kjenne denne følelsen. Men han var likevel opptatt av å skille mellom de beskrivende bildene, fordi vi da gjerne beundret noe annet enn selve bildene. Disse bildene kan i all hovedsak ikke kalles kunst, mener Bell. Primitiv kunst derimot, er av den riktige sorten, for her er det snakk om en grunnleggende form eller *significant form* som er fri for beskrivende kvaliteter. Igjen er det i hovedsak etterlignende bilder eller avbildinger av natur som det protesteres mot. Og igjen kan vi være enig i at dette standpunktet eller kriteriet kan støttes når det kommer til samtidskunsthåndverket.

August Endell (1871 – 1925) var en arkitekt og designer som vi forbinder med jugendstilen. I Artikkelen *The Beauty of Form and Decorative Art*, med originaltittelen *Formenschonheit und dekorative Kunst* som ble publisert i München i 1898, fremmet han tanken om en ny type visuell kunst som var både abstrakt og ekspressiv og sammenlignet den med musikk. Endell tok et oppgjør med eklektisismen og troen på at alle former allerede var skapt. Han mente at påstanden om at det ikke fantes flere muligheter var latterlig, og at de som har forståelse for dette helt tydelig kan se at "we are not only at the beginning of a new stylistic phase, but at the same time on the threshold of the development of a completely new Art. An art with forms which signify nothing, represent nothing and remind us of nothing, which arouse our souls as deeply and as strongly as music has always been able to do" (Endell, 1993, p. 62).

Endell talte også for at evnen til å se og oppleve abstrakt form til sitt fulle, krevde utdanning og opplæring i å bruke øynene til å se. ”We must learn to see it and really immerse ourselves in form. We must discover how to use our eyes.” (Endell, 1993, p. 62) Vi må ikke bare se bevisstløst på en form, men studere hver eneste kurve og vridning på de avbildede formene ”If we see in this way, an immensely rich new world is revealed to us, full of totally new experience. A thousand sensations are awakened within us.” (Endell, 1993, p. 63) Det er selvfølgelig ikke alle former som vekker denne sterke følelsen i oss, men dette er den kraften en form kan ha på oss ”This is the power of form upon the mind, a direct, immediate influence without any intermediary stage, by no means anthropomorphic effect, but one of direct empathy” (Endell, 1993, p. 63). Endell bruker metaforen om et sørgende tre for å forklare hva han mener med denne direkte empatien vi kan oppleve gjennom et bilde; ”If we speak of a sorrowing tree, we do not at all think of the tree as a living being with sorrows, but mean only that it awakens the feeling of sorrow within us.” (Endell, 1993, p. 63)

Endell sin beskrivelse av det å se form passer uendelig godt på samtidskunsthåndverket. Det er få kunstfelt som i så stor grad som kunsthåndverket som har fokus på en forms bevegelser, retninger og linjer. Prinsippet om en god eller dårlig form er også blant de mest sentrale i kunsthåndverket som har overlevd transformasjonen fra det tradisjonelle kunsthåndverket til samtidskunsthåndverket. Ofte er det nettopp dette med form slik Endell beskriver det, som fremringer den estetiske erfaringen i kunsthåndverket og det var denne formen som fanget min oppmerksomhet da jeg kom inn i utstillingen Take Away.

Clement Greenberg regnes som den fremste kritikeren innen formalismen. Under modernismen gjorde kunsten oppmerksom på kunsten, og for Clement Greenberg var det viktig å skille ut og klassifisere hva som var særegent for hver kunstform. I maleriet var det flaten som var unik, formen på rammen og pigmentene på lerretet. Det viktige med maleriet var altså ikke det maleriet forestilte, men maleriets egen flate. Det som tidligere ble ansett som negativt i bildet, var nå blitt positivt. Han uttalte at den beste måten å se et bilde på, uansett om det er et moderne eller et bilde av en gammel mester er at vi ”legger merke til flatheten i bildene deres før vi legger merke til hva flatheten omfatter, ikke etterpå” (Greenberg, 2004, p. 146). Det skjedde altså en enorm forandring i synet på kunsten med modernismen. Kunstneren gikk fra å hente inspirasjon fra en felles erfaringsverden, til å hente fra kunstens egen verden. Hele kunstinstitusjonen var med på å danne en egen erfaringsverden og kultur rundt seg selv. Den moderne billedkunsten skilte seg dermed fra den tradisjonelle

billedkunsten, og det var på grunn av dette at det nå kan virke som at det krevdes en egen kompetanse for å forstå kunst.

For Greenberg var utviklingen mot modernismen en progressiv utflatning av maleriet, samt at det figurative ble borte fra form og innhold. Kubismen regnes ofte som modernismens fødsel innen billedkunsten, og der dukket det opp mange nye uttrykk. Kubistene var sikre på at de kunne gripe folks oppmerksomhet med virkemidler som linje, form, farge og komposisjon. Picasso og Braque sin utbredning av motivet i billedflaten kom som følge av utviklingen fra Monet sin røffe behandling av pigmentene til Cézanne sin fokus på komposisjon og at han malte objektene i bildeflaten fra ulike perspektiver. Kubistene hadde fått fundamentet lagt for seg. Denne utbredningen og utflatingen av det avbildede objektet og rasteringen i maleriet er i følge Greenberg det som bringer modernismen videre. I følge Greenbergs formalisme finnes det altså fortsatt et figurasjonsmotiv, men figurasjonen i seg selv er tilstede som et rent malerisk uttrykk med formalestetisk verdi i forhold til billedkomposisjon.

Den viktigste grunnen for at maleriet gjorde seg todimensjonalt, var at det tredimensjonale tilhørte skulpturen. Og for maleriets selvbestemmelses skyld, må det ”fremfor alt avkle seg alt det kan tenkes å ha felles med skulptur.” (Greenberg, 2004, p. 147) Det var altså ikke for å ta bort det figurative eller bokstavelige at maleriet gjorde seg abstrakt. I motsetning til i de gamle mesteres malerier, hvor man kunne forestille seg at man kunne spasere inn i bildet, var illusjonen til de modernistiske maleriene slik at man bare kunne se inn i de. ”det er et rom man bare kan reise gjennom – bokstavelig eller figurativt – med blikket.” (Greenberg, 2004, p. 151) I de nyeste abstrakte maleriene forsøkes det på å fullføre impresjonismens vektlegging av synssansen som den eneste sansen billedkunsten kan benytte. Kunstens estetiske verdier i bilder med klare fargeflater, lå i stor grad i spillet mellom for- og bakgrunn. Nå ble komposisjonen en vesentlig fordel for det billedmessige ved å bryte ned det representative. Greenberg mente at modernismen var fullbrakt med Barnett Newman sine bilder. ”Flathet var det eneste som var unikt og eget for billedkunsten” (Greenberg, 2004, p. 145). Samtidig mente Greenberg at rammen var begrensende siden den ble delt med teateret, og farge delte den både med teateret og skulpturen. Det eneste som dermed var igjen var flaten. Derfor orienterte billedkunstnerne under modernismen og postmodernismen seg mot flaten i bildet mer enn noe annet.

Billedkunstnerne under modernismen arbeidet arkeologisk med flaten og gikk systematisk til verks for å undergrave alt som var symbolsk. Billedkunsten var redusert til bare å være en

estetisk form, som representerer det moderne menneskets frihet. Dette gjaldt ikke bare hva man ville si, men hvordan. Da billedkunsten begynte å benytte seg av Kantiansk selvkritikk, mente Greenberg at billedkunsten nærmet seg vitenskapens metoder. Billedkunsten har fått sitt ”mest fullstendige uttrykk i vitenskapen, ikke i filosofien, og da man begynte å anvende den innenfor kunsten, kom kunsten nærmere vitenskapelige metoder enn noen tidligere”. (Greenberg, 2004, p. 151)

Clement Greenberg skrev i 1939 artikkelen ”Avantgarde and Kitsch” om avantgardens fremvekst. Her omtalte han den modernistiske skulpturen, og hvordan den omfavner flere sanser og beveger seg inn i rommet med sine tre dimensjoner. Greenberg var opptatt av at skulpturen også appellerer til den taktile⁵ sansen ikke bare den visuelle. Dette gir tilskueren mulighet til å ta på og håndtere objektet som jo er den eneste måten vi virkelig kan oppleve det tredimensjonale i et objekt. Skulpturen opptar et virkelig tredimensjonalt rom i motsetning til maleriet som kun kan operere i det virtuelle rommet. Greenberg var ikke utelukkende opptatt av maleriet og at maleriet var den fremste kunstformen, men heller at hver kunstform skulle finne sin særegenhet. Greenberg var også interessert i skulptur, men mente at skulpturen, på samme måte som maleriet måtte finne det som var særegent for skulptur. På lik linje med billedkunsten jobbet også modernismens skulptører med ren form og undergraving av det som var symbolsk.

⁵ Taktil er noe som kan berøres og oppleves gjennom berøringssansen. En egenskap som er knyttet den tredimensjonale virkning og som gir økt innlevelse gjennom berøring eller inntrykk av at det kan berøres.

Representasjon

Begrepet representasjon på norsk er et ganske tvetydig ord, derfor vil jeg gjengi noe av det Kjersti Bale har skrevet om begrepet i boken *Estetikk, en innføring* s. 27. Representasjon blir brukt synonymt med fremstilling, begrepet er altså noe tvetydig. Det å representere handler om å presentere eller vise fram noe som allerede eksisterer på nytt. Men representere, eller fremstille, kan også bety å skape noe nytt. Den betydningen som vanligvis blir brukt i oversettelsen er likevel etterligning, selv om denne betydningen ikke finnes i verken begrepet representasjon eller fremstilling. Etterligning passer imidlertid bedre på begrepet *mimesis*, som kan oversettes med både *representation*, *imitation* og *enactment* på fransk og engelsk. Begrepet er altså flertydig, hvilket har resultert i at filosofer og teoretikere har vektlagt begrepet forskjellig. (Bale, 2009, p. 27)

Forholdet mellom kunst og representasjon er et vidstrakt tema, både i tid og kompleksitet. Vestens tidligste ideer om kunst startet med nettopp dette, siden representasjon var ansett som en sentral del av kunsten. De to grunnleggende drøftingene vi har av representasjon, eller *mimesis*, har vi fra Platon og Aristoteles. Platon som hovedsakelig var opptatt av drama, mente at imitasjonen, simuleringen av virkeligheten, var problematisk siden det kunne vekke sterke følelser og at dette var sosialt risikabelt. I Platons presentasjon av en ideell stat, var en emosjonell befolkning en ustabil befolkning som kunne la seg styre av følelser heller enn sunn fornuft. Aristoteles derimot mente at Platon overdrev en smule. Han var enig i at drama som basert på etterligninger forårsaket følelser, men at dette hadde som hensikt å frembringe katarsis. Så dramaets evne til å frembringe følelser var fordelsaktig for befolkningen og staten. Han snakket om to typer etterligninger: normative som er etterligner av hvordan noe faktisk er og deskriptive som etterligner hvordan noe bør eller ikke bør være. Platon på sin side hevdet at alle de sansbare tingene i verden er etterligninger av ideer. Kunsten er deretter etterligninger av disse etterligningene. Platon mente at kunsten derfor befinner seg på det laveste nivået av virkelighetserkjennelsen og at det som er forskjellen mellom filosofen og kunstneren, er at filosofen etterligner ideene mens kunstneren etterligner sansefenomenene.

Aristoteles mente også, i motsetning til Platon, at drama kunne stimulere intellektet, og at befolkningen kunne lære fra imitasjonen. I *Om diktetkunsten* finner vi den mest innflytelsesrike definisjonen på tragedien:

En tragedie er altså en efterligning av en alvorlig, i seg selv avsluttet handling av et visst omfang, i et forskjønnet språk, forskjønnet på forskjellige måte i efterligningens forskjellige deler, en efterligning av mennesker i direkte handling, ikke en fortellende efterligning, og gjennom frykt og medlidenhet fører den til den renselse som hører slike sinnsstemninger til.

(Aristoteles, Om diktetekunsten , 2010, p. 31)

Selv om Aristoteles og Platon var uenige i konsekvensene av imitasjonen, så var de enige i dens natur, drama representerer menneskers handlinger gjennom å simulere hendelser på scenen.

Platon og Aristoteles mente at malerne prøver å reprodusere tings utseende, å kopiere de, ikke bare mennesker men også objekter og hendelser. Etter deres mening var maleriet en parallell til synet på kulturen. Platon beskriver maleriene som det samme som å peke et speil mot ting. (Bale, 2009, p. 28) Selv om det ser ut til å stemme på Aristoteles og Platon sin tid, at all den kunsten som minner om den vi har i dag hadde med imitasjon å gjøre, så kan det se ut til at dette ikke stemmer i dag. På en måte har kunsthistorien vist at Platon og Aristoteles sin teori om at kunst er imitasjon, er for ekskluderende. Det er for mange unntak. Selv om teorien ikke holder mål som en avgjørende faktor alene om noe er kunst eller ikke, så er teorien likevel av stor betydning i lesning av kunsten. I flere århundrer har teorien vært gjentatt på grunn av sin opprinnelige suksess, og den ble spesielt viktig på 1800-tallet da kritikere virkelig begynte å klassifisere og lage et system for moderne kunst.

For Clement Greenberg var utviklingen mot modernismen en progressiv utflatning av maleriet, samt at det figurative ble borte fra form og innhold. Greenberg mente ikke at det viktigste med modernismens seneste malerier var at de gikk bort fra representasjon av gjenkjennelige objekter, men det de hovedsaklig gikk bort ifra var den type rom som gjenkjennelige tredimensjonale objekter kan befinne seg i. Det å male abstrakt eller nonfigurativt er ikke i seg selv avgjørende i billedkunstens selvkritikk mener Greenberg, selv om enkelte billedkunstnere som for eksempel Kandinsky og Mondrian mente det. "Representation, or illustration, as such does not abate the uniqueness of pictorial art; what does do so are the associations of the things represented"(Greenberg C. , 1993, p. 756). Alt som var gjenkjennelig, bilder inkludert, finnes i det tredimensjonale rommet, og Greenberg mente at det selv det vageste hint om noe gjenkjennelig var nok til å frembringe assosiasjoner til noe romlig. "The fragmentary silhouette of a human figure, or of a teacup, will do so, and by doing so alienate pictorial space from the two-dimensionality which is the guarantee of painting's independence as an art."(Greenberg C. , 1993, p. 756) Kanskje kan man si at det

moderne maleri representerte sin egen representasjonsløshet, og at det var nettopp dette som førte til kunst i stedet for kitsch.

Jacques Derrida sin uttalelse 'il n'y a pas de hors texte' som omtrentlig kan bety; det er ingenting utenom tekst, har ofte blitt brukt av de som ønsker å distansere seg fra den marxistiske tradisjonen. Påstanden har blitt brukt som påskudd til å fornekte eksistensen av "a real world outside of language" (Derrida, 1993, s. 918) Men Derrida mener at dersom kunst opererer gjennom tegn og samtidig er effektiv gjennom imitasjon, så kan dette kun skje gjennom systemet i en kultur der teorien om kunst er kjente og typiske for en kultur. Han skiller mellom "A 'moral' impression, contra to a "'sensible" impression,' " (Derrida, 1993, s. 920) der 'moral' impression gjenkjennes og uttrykker seg som tegn og at disse tegnene ikke er universelle. "aesthetics passes through a semiology and even through an ethnology. The effects of aesthetic signs are only determined within a cultural system" (Derrida, 1993, s. 920) Så i stedet kan man kanskje si all billedkunst representerer noe.

Ekspresjon

Ekspresjon i kunsten representerer en tolkning av verden gjennom kunstnerens øyne. Vi får se hendelser som bryllup, dødsfall, kjærlighetsforhold og krigsscener blandet med følelser. På den måten gjør den verden emosjonelt tilgjengelig for oss. Å diskutere et kunstverk med tanke på følelser er en sentral del av kunstkritikken, så ekspresjon har hatt en viktig påvirkning på hvordan vi ser på kunst. Vi kan snakke om at et verk utstråler håp, sorg desperasjon eller trygghet. Den teoretiske oppmerksomheten rundt følelser i kunsten blir spesielt synlig på slutten av 1800-tallet, og dette har sannsynligvis hatt en stor påvirkning på den subjektive vendingen i kunsten som fortsatt er gjeldende i dag. Hovedideen i ekspresjonsteorien er at ”all art is expressive of emotion” (Carroll, 2008, p. 105) Dette var helt klart en hensiktsmessig korreksjon til teoriene om representasjon i kunsten. Men selv om mye kunst er ekspressiv, så er det også mye kunst som ikke uttrykker følelser. Mye av kunsten i det tjuende århundre er for eksempel oftere opptatt av ide enn følelse.

I århundrer har representasjon vært et sentralt og definerende trekk i kunsten. Der representasjon var forstått som imitasjon, var kunstnerens rolle sett på som å speile verden. Veldig generelt kan en si at kunstnerne som er interessert i representasjon er opptatt av å objektivt observere ytre av ting, hvordan objekter så ut og hvordan mennesker forholdt seg til omgivelsene. Men når vi nærmet oss det nittende århundre, så begynte kunstnerne å vende oppmerksomheten innover, både i teori og praksis. Kunst med ekspresjon som hovedinnhold er mindre opptatt av å observere ytre egenskaper ved omgivelsene, men i stedet å se på egen subjektiv opplevelse. Kunstnerne beskriver fortsatt landskaper, men landskapene er endret og utviklet utover de fysiske kvalitetene, samtidig som kunstnerne forsøkte å beskrive hvordan de følte i forhold til landskapene. Dette representerer et brudd med mimesis og representasjon.

Teorien om ekspresjon i verket fungerer ikke som et universelt krav i forhold til hva som er kunst og hva som er noe annet, men vi må likevel ta dette temaet opp i vurdering av et verk. Det er viktig at vi stiller oss spørsmålet om hva som menes med et ekspressivt verk, og hvordan rettfærdiggjøre å kalle et verk ekspressivt. Ofte er det ekspressive knyttet til metaforer i kunstverket, men det finnes også en rekke andre bakgrunner for å tilegne et verk ekspressive kvaliteter som glede og tristhet, noen er til og med bokstavelige.

Hermann Bahr publiserte i 1916 *Expressionismus* eller *Expressionism* som den har blitt oversatt med av R. T. Gribble i 1920. Bahr var opptatt av de spirituelle funksjonene i kunsten hvilket ofte var assosiert med *Der Blaue Reiter*, kunstnergruppen med blant andre den russiske maleren Kandinsky som sammen med *Die Brücke* var fundamentale for Ekspresjonismen. Bahr kritiserer de impresjonistiske maleriene for deres passivitet "Whenever impressionism tries to simulate reality, striving for illusion, they all agree in despising this procedure. (...) Although we may not be able to understand a single one of their pictures, of one thing we may be certain, they all do violence to the sensible world." (Bahr, 1993)

I teksten *A Beauty of Form and Decorative Art* kan man lese om August Endell sitt oppgjør med eklektismen og troen på at det ikke finnes noen flere muligheter i kunsten. Her viser Endell til den nye kunsten som griper oss i sjelen. Denne nye kunstformen som jeg beskrev under avsnittet *Form*, er en kunstform som i følge Endell "An art with forms which signify nothing, represent nothing and remind us of nothing, which arouse our souls as deeply and as strongly as music has always been able to do" (Endell, 1993, p. 62) Endell mener det er direkte latterlig at enkelte mener at kunsten har kommet til veis ende når det kommer til nye muligheter, for de som forstår seg på dette kan tydelig se at vi heller står i begynnelsen av en ny periode. Formen som jeg beskrev tidligere, har nemlig stor kraft på sinnet, med sin direkte og umiddelbare påvirkning, som han mener ikke handler om "an anthropomorphic effect, but one of direct empathy" (Endell, 1993, p. 63) Det handlet altså ikke om å gi gjenkjennelige menneskelige trekk til figurene i bildet, men noe som gikk mer direkte inn i sansene.

Michel Tapié skriver i *An Other Art* om behovet for temperament i kunsten, for å bryte opp og endre kurs. Tapié ble derfor viktig i støtten til og formidlingen av såkalt *informal abstract art* All eksisterende kunst og spesielt geometrisk abstraksjon og andre kunstformer som springer ut fra kubismen var ansett som inadekvat. Men Dadaismen utgjorde det store bruddet "Until then, Cubism included, all the classical criteria were still in play despite the anarchic appearances; order, composition, balance, rhythm" (Tapié, 1993, s. 619) Disse kriteriene hadde fortsatt å eksistere takket være etablerte oppfatninger hos både kunstnere og samlere. Inntil Dada, med unntak av tysk ekspresjonisme, var de ulike ismene bare overfladisk revolusjonert. Tapié mente at "there was no real difference of approach, no recognition that these worn-out laws were a matter of total indifference, offering no real possibilities for the future." (Tapié, 1993, s. 619) Fordi den nye kunsten var annerledes, ble det utviklet nye standarder som ikke bygger på gamle kriterier men var helt annerledes i både dens verdier og

antagelser. Tapié var ikke interessert i bevegelser, men i noe langt sjeldnere, ”authentic Individuals”. Bevegelser har kun eksistert fordi de fleste følger de andre i gruppen og finner trygghet fra redselen for å stikke seg ut. The individual only remains himself in collective experiences in so far as he takes these experiences in hand, by using them to develop his personal potential.” (Tapié, 1993, s. 620) Form har for lenge siden mistet alt håp om å komme tilbake som det store innen formalismen, ”The sculptors of form, those who want all the beliefs of the great adventure to live in the sculpture, seek every means to express themselves *differently* than actually through form.” (Tapié, 1993, s. 620) Ekspressivitet er ikke lenger forenlig med form.

Harold Rosenberg var sammen med Greenberg ansvarlig for to kritiske hovedtilnærminger til abstraktekspresjonismen. Greenberg var mest opptatt av det formale og tekniske, mens Rosenberg brydde seg mest om dramaet og engasjementet. I 1952 publiserte Rosenberg *The American Action Painters* i New York. Uttrykket Action Painting ble det første dominerende i den engelskspråklige verden, og ble brukt om de uformelle etterkrigs -nonfigurative kunstnerne, i både Amerika og Europa. ”At a certain moment the canvas began to appear to one American painter after another as an arena in which to act – rather than as a space in which to reproduce” (Rosenberg, 1993, s. 581) Det som skulle på lerretet var ikke et bilde, men en hendelse. Denne nye formen for maleri er ikke det samme som såkalt ”pure art”, ettersom utformingen av maleriet ikke ble gjort av hensyn til det estetiske. ”The apples weren’t brushed off the table in order to make room for perfect relations of space and colour. They had to go so that nothing would get in the way of the act of painting” (Rosenberg, 1993, s. 581) Det var selve skaperhandlingen som var viktig mente Rosenberg, ikke det ferdige kunstverk.

Rosenberg mente at handlingsmaleriet, eller *The act-painting*, er av samme metafysiske substans som kunstnerens eksistens, og at ”The new painting has broken down every distinction between art and life” (Rosenberg, 1993, s. 582) Derfor er alt også relevant for maleriet, psykologi, filosofi, historie, mytologi, heltedyrking. ”Anything but art criticism. The painter gets away from art through his act of painting; the critic cant get away from it” (Rosenberg, 1993, s. 258) Kritikeren, som i følge Rosenberg anmelder skole, stil og form som om maleren fortsatt var opptatt av å produsere en spesiell type objekter, i stedet for liv på lerretet, er dømt til å virke fremmed. Kanskje kan man kjenne seg igjen i kritikeren som vurderer verk etter avleggse kriterier.

Del 2: Kunstkritikkens innhold og hensikt

Kritikk

Kunstkritikken handler tradisjonelt om å vurdere eller skille den gode fra den middelmådige kunsten. I motsetning til når man skal skrive en omtale som er mer refererende, benytter kritikeren seg av dømmekraften for å felle en adekvat dom over den kunstneriske presentasjonen. Kunstkritikk er en verbal tilnærming til kunsten som har flere funksjoner. Den er rådgivende, der kritikeren fungerer som en veileder og gir, gjennom sine vurderinger, råd om hva som er verd å se og oppleve.

Kritikken har også en journalistisk funksjon, en form for kulturjournalistikk, hvor leserne informeres om hva som er det siste nye. Den rådgivende og journalistiske funksjonen er kritikkens mest grunnleggende funksjoner, og da anmeldelsen ble etablert som en egen pressesjanger, var det nettopp for å utføre disse to funksjonene. I tillegg kan kritikken hjelpe publikum til å forstå kunsten på en ny måte, og oppdage nye sider ved den. Kritikerne kan analysere, drøfte prosjektet, sammenlikne verkene med andre, plassere den i en kunsthistorisk sammenheng eller knytte den til mer prinsipielle diskusjoner. Men det viktigste er kanskje å verbalisere og presentere kunstopplevelsen. Slik kritikk vil man ha utbytte av også etter at man har sett det anmeldte verket, for å se sin egen opplevelse i forhold til andres.

Til slutt kan kritikken også ha en estetisk eller underholdende funksjon. Kritikeren kan gi selve anmeldelsesteksten en poetisk eller humoristisk form som gjør den verdt å lese for sin egen del, uavhengig om man er interessert i det anmeldte verket eller ikke. En annen viktig hensikt med kunstkritikken er dialogen med kunstfeltet, der kritikken kan bidra til å kaste lys over kunstfeltets bevegelser som helhet slik Erlend Hammer skriver om i artikkelen *Kritikk av nye uttrykk*:

Dermed blir en teksts betydning ikke nødvendigvis bare å si noe om kunsten man skriver om, men heller å dytte samtalen et lite stykke videre i en retning som oppleves som interessant eller nyttig. Tekster trenger ikke å forstås som forsøk på å gjøre sannferdig representasjon av virkeligheten, men kanskje heller som små dytt i siden på kunstfeltet som helhet. En tekst kan være basert på et ønske om å sette i gang en serie videre hendelser, og teksten kan slik forstås som et ledd i en prosess mer enn som et ferdig produkt

(Hammer, 2007, p. 5)

Kritikken skal ha som funksjon å inngå i en diskusjon i samfunnet, og er noe annet enn markedsføring. Lars Elton, som har vært kritiker i VG i 11 år, uttaler på kritikeralong om

kritikkverdig kunsthåndverk, at ”hvis jeg skal redusere min egen rolle til markedsfører får jeg finne meg noe annet å gjøre” (Vik, 2011, p. 9)

Fravær av kunsthåndverkskritikk

Min personlige erfaring med pressedekning som kunstner, har i aller høyeste grad vært varierende. Mer eller mindre velmenende journalister har møtt opp på utstillingsåpninger for å dekke begivenheten. Det er alltid hyggelig når utstillinger blir omtalt, det gir utstillingen mer oppmerksomhet og dermed flere besøkende. Det er også viktig i å dokumentere at utstillingen har funnet sted, og pressen fungerer som et vitne for ettertiden. Men det er også en annen funksjon som pressen burde innta oftere, og det er det kritiske aspektet. Ja, det er hyggelig at journalisten formidler at det var mange mennesker tilstede, og at de besøkende likte julegløggen de fikk servert – men kunsten forsvinner ofte i artiklene. Jeg har ennå til gode å få verkene mine vurdert, de er knapt nok forsøkt beskrevet. Beskrivelsene har da gjerne gått i hvilke materialer som er brukt, og hvordan verkene håndverksmessig er blitt til. Det nærmest totale fravær av kritikk av mine utstillinger kan skyldes mange ting, men det kan ikke spores til manglende oppmerksomhet. Jeg har hatt mellom tre og fem utstillinger i året de siste tre årene, og alle utstillingene har vært omtalt i en eller flere aviser. Dette fraværet av kritikk av kunsthåndverksutstilling er jeg ikke alene om, det er heller regelen enn unntaket. Men er dette kunsthåndverkets egen feil?

Lars Elton uttalte på *kritikkverdig kunsthåndverk* at “Feltet (kunsthåndverket, red. anm.) må stikke fingeren i jorden og se på sin egen formidling: De er usynlige på kunsthistorie på universitetene, og de er usynlige på journalisthøgskolen.” (Vik, 2011) Forskjellen i kunnskapstilfanget mellom billedkunsten og kunsthåndverket samt muligheten til å innhente likeverdig informasjon om de to fagfeltene har kanskje en betydning. Kunsthistorien omhandler nesten utelukkende billedkunsten, og er i sitt begrepsapparat innstilt på denne. Kunsthåndverkets alternative ideologi blir i stor grad utelatt i kunstteorien, og dette kan gi et feilaktig samstemt bilde på hva kunst er og hvordan det kan fremstå og oppleves.

Men det dreier seg også om definisjonsmakt i følge Jul-Larsen ”som kritiker befinner en seg jo innenfor en egen økonomi, et felt hvor en plasserer seg selv og sine meninger i en relasjon til andre personer, institusjoner, kunstnerskap og resepsjoner, i et strategisk spill der en forsøker å få mest mulig definisjonsmakt igjen for pengene” (Vik, 2011) det er altså temaet som kritikeren skriver om som spiller en rolle, det er råmaterialet for tekstene som skal utvinnes. Kritikeren velger gjerne verk som er lette og interessante å jobbe med for å skape et

nytt verk, ”en interessant tekst som øker lesernes innsikt og skribentenes posisjon”. (Vik, 2011, p. 8) Det kan virke som om det ikke kun er kunstnerne som jakter etter meritterende kritikker, men selvfølgelig også kritikerne selv. Det er ikke vanskelig å forstå at frilans skribenter er avhengige av og synes det er mest interessant å posisjonere seg i kunstverdenes ytre grenser, for å være der det siste nye og den grensesprengende kunsten er. Men ingen kan selvfølgelig være helt sikre på hva som faktisk er det neste store, det vet vi først om noen år.

På kritikeralong om ”kritikkverdig kunsthåndverk del 2” i Oslo den 13.10.11, ytret Cecilie Skeide som er konservator på lillehammer kunstmuseum, en bekymring over egen kunnskap om kunsthåndverkets utallige teknikker og begreper. Til tross for hovedfag i kunsthistorie ved universitetet i Oslo, har hun ikke fått noen undervisning i kunsthåndverksfeltet. Videre stilte Skeide spørsmål om hvor man kan finne denne kunnskapen. Kunsthåndverkets historie er ganske fraværende i kunsthistoriefagene, der er det billedkunstens historie og utvikling som er sentral. Det finnes heller ikke, så vidt meg bekjent, et eget fag ved noen av de norske universitetene som tar for seg kunsthåndverkets historie. Kunsthåndverkets fravær i akademia kan være en vesentlig årsak til manglende forskning og kunnskap på fagfeltet, som igjen kan ha innvirkning på andelen kunsthåndverkskritikk i pressen.

Flere steder har jeg lest og hørt at det nesten ikke finnes kunsthåndverkskritikk, jeg kan stille meg bak denne påstanden. Likevel ville jeg sjekke hvorvidt det var hold i denne påstanden, med det for øye gikk jeg inn arkivet på nettstedet kunstkritikk.no og skummet de første 500 kritikkene. Av kritikkene jeg så gjennom, fant jeg at kun 3 kritikker som omhandlet verk eller kunstnere som etter alt å dømme kan defineres innen kunsthåndverkssjangeren. Det skrives svært lite kunsthåndverkskritikk i Norge, men vi er ikke alene om det. Spørsmålet om hvorfor det er så lav andel kunsthåndverkskritikk stilles også i Europa for øvrig. Fraværet av kritikk er altså et problem som er gjeldende også utenfor Norges grenser, og ikke et særnorsk fenomen. I *Ceramic Review, The Magazine of Ceramic Art and Craft, November/December 2010*, skriver Josh Redman om viktigheten av konstruktiv kritikk av keramikk;

”(... Songwriters, scientists, film directors... they all receive harsh criticism if the work they do is anything short of extraordinary. This is why there are so many good ones. In ceramics, we prefer to smile politely and congratulate each other on some small technical detail, even if the work is not that great.”

(Redman, 2010)

Det Redman poengterer her er at mens andre kunstformer nyter godt av kritikk som fungerer etter kritikkens hensikt, å sortere det eksepsjonelle fra det middelmådige, må kunsthåndverket

ta til takke med en beskrivende omtale som ikke sier mer enn kunsten selv. Dette er å gjøre faget en bjørnetjeneste, og svekker både publikums interesse, og frarøver faget muligheten til å utpeke en retning som sier noe om hva som er interessant i forhold til samtiden.

De sentrale spørsmålene på kritikeralongen kritikkverdig kunsthåndverk, var ”Hvilke premisser ligger til grunn for kunsthåndverkskritikken? Hvilken tilnærming har kritikeren til kunsthåndverket? Hvem skriver hva, for hvem?” Det kan selvfølgelig være mange årsaker til manglende dekning av kunsthåndverksutstillinger. Interesse, innsikt og kunnskap kan selvfølgelig være en del av det. Jorunn Veiteberg skriver i sin innledning til heftet *Det Veltalende Objekt*, at ”Få kunsthistorikarar utanom dei tilsette på kunstindustrimusea har interessert seg for kunsthåndverk, og endå færre kritikarar har spesialisert seg på det.” (Veiteberg, Innledning, 1997) Så lenge kunsthåndverket ikke er en del av Kunsthistoriefagene ved universitetene ikke minst den skrevne kunsthistorien, kan vi ikke forvente at det er mye kunnskap om faget.

En annen grunn for at det så sjeldent skrives som kunsthåndverk, kan være den tradisjonelle maktdelingen. Billedkunst har lenge hatt en høyere status enn kunsthåndverket. Denne inndelingen i høyere og lavere kunst henger fortsatt ved. Jorunn Veiteberg skriver ”Også av det norske materialet frå dei siste åra vil det gå fram at mange kunsthåndverkarar strevar mot å bli aksepterte som frie kunstnarar med den høgare prestisjen det gir”. (Veiteberg, Innledning, 1997, p. 7) Men det finnes mange teorier på årsaken til at kunsthåndverket har lavere status enn billedkunsten. Ingvill Henmo intervjuer Louise Mazanti, førsteamanuensis ved Danmarks Designskole, i artikkelen *Kunsthåndverk – et begrep i bevegelse*. I artikkelen uttaler Mazanti at Kunsthåndverket ikke lever opp til billedkunstens standarder, og lett blir en type b-kunst. På Henmo sitt oppfølgingsspørsmål om en del av statusproblemet kunsthåndverk har hatt, er at det har blitt vurdert på feil premisser? svarer Mazanti

”Ja. I Norge har kunsthåndverkerne vært veldig fokusert på å fjerne begrepet kunsthåndverk, for så å opphøye det til «kunst». Det mener jeg er en stor feil, og det gir kunsthåndverket en diffus identitet. Man har gått etter status, men har derigjennom glemt at kunsthåndverket er en selvstendig praksis, sier hun.”

(Henmo, 2010)

I denne uttalelsen ligger det en bekreftelse på statusproblematikken i kunsthåndverket, og Mazanti legger mye av denne skylden på at vurderingen av kunsthåndverket blir gjort ut fra feil premisser. Og man kan legge til : Blir tatt for lite opp i kritikken. En annen ting, som

dessuten også kommer inn i den tradisjonelle maktproblematikken, er kvinnens og hjemmets status. Kunsthåndverket har ofte blitt forbundet med husflid og kvinnearbeid, men denne forbindelsen er historisk feilaktig, kunsthåndverket er ikke og har ikke vært uløselig fra hjemmet. Uansett, dersom et kunstverk blir vurdert ut fra feil premisser er man altså dømt til å feile. Men mye av kunsthåndverket har endret seg, og det er viktigere enn noen sinne å skille mellom brukskunst og kunsthåndverk. Mange har feil forestilling av hva kunsthåndverk er, og dette gjenspeiles spesielt i kritikken. Det er mulig at Mazanti ser for seg det tradisjonelle kunsthåndverket når hun kommer med sine uttalelser.

John Perreault, som er poet, kunstner og kunstkritiker, mener at kunsthåndverket har gjennomgått et skifte når det gjelder status i forhold til billedkunsten, men at det er kritikerne som henger igjen i gamle forestillinger.

"A preponderance of conundrums, mishaps, misunderstandings, and general messiness prevails. Nevertheless the shift from crafts as pre-art or sub-art to art in crafts media has already taken place. It has not been adequately acknowledged. The old definitions and prejudices linger because they are comfortable. A change in definition is a change in thought; new thought is painful"

(Perreault, 1987, p. 27)

Kritikken har jo som hensikt å spille ball med kunsten for å løfte fram det som er vesentlig og særegent for kunsten til enhver tid. Dersom kritikken henger så langt etter som den synes å gjøre, slik også Perreault beskriver det, så kan man jo stille seg spørsmålet om kritikken utøver sin intensjon slik den er ment å gjøre.

Kritikken som selvstendig verk

Kunstkritikker har lang tradisjon for å være et eget selvstendig verk, både som en forlengelse av, og som sidestilt med objektteksten eller kunstverket. I utarbeidelsen av en kritikk er det av stor betydning at kritikeren fremstår som troverdig, men teksten skal også være interessant å lese i seg selv *"Kulturanmeldelsen skal som alt andet i avisen være godt læsestoff for alle"* (Jørgensen, 1991, p. 96). Uansett om kritikeren inntar en tilsynelatende objektiv eller en åpenbar subjektiv rolle, er det objektteksten eller kunstverket, som er utgangspunktet for teksten. Til tross for dette må man ikke glemme at kritikken er en tekst som har en egenverdi. Dualiteten mellom kritikken som forklarer et allerede eksisterende kunstverk, og kritikken som blir et selvstendig verk, er det som gjør oppgaven som kritiker ekstra spennende. Hvor i landskapet mellom dechiffrering og parafrasering kritikeren vil plassere kritikken er ikke gitt, men må vurderes ut fra hver enkelt objekttekst eller kunstverk, kritikerens personlighet og hvor man vil plassere sitt eget virke som kritiker. "Målet for kritikken må være å bli en av

mange forskjellige aktører på kunstfeltet i stedet for å tilstrebe en umulig posisjon ”utenfor.” (Hammer, 2007, p. 8)

Tommy Olssons kritikker er vanlige eksempel på tekst som også fungerer godt som lesestoff uansett om man er interessert i den anmeldte kunsten eller ikke. Kritikken inntar altså et eget liv, og med utgangspunkt i en utstilling har det blitt et helt nytt og selvstendig verk. Utgangspunktet for enhver kunstkritikk er kunstverket. Kritikken blir til på grunn av et allerede eksisterende kunstverk og det er dette kritikeren skal respondere på. Bakgrunnen for at man skriver kunstkritikk er utvelgelsen av kunstverk som er av betydning for samtiden og av verdi for fremtiden. Det er derfor avgjørende at kritikeren har betydelig innsikt i kunstfeltet, og evne til å formidle kunnskapen og interessen videre. ”Allerede Alberti kritiserte florentinerne for at nyplatonismen innebar å henfalle til en ren tilskuerrolle i forhold til en virkelighet man heller burde ta aktivt del i. I forhold til kunstkritikken har dette først og fremst vært synlig i kravet om at kritikeren skal være ”objektiv.” (Hammer, 2007, p. 7) Men det er nok ikke alltid at den objektive teksten formidler kunstopplevelsen best, ofte kan kanskje andre virkemidler danne et bedre inntrykk av en erfaring.

Olsson setter ofte kunstverket han anmelder inn i en helt ny sammenheng, og skaper dermed et nytt verk. Dette er den nye kritikertypen som kommer som følge av endringen i kunsten som Hauge beskriver i *Kunstkritikkens marg*: ”Skrivende mennesker med vilje til å posisjonere seg i forhold til skiftende faktorer og betydninger” (Hauge, 2008, p. 224). Uansett om kritikeren inntar en tilsynelatende objektiv eller en åpenbar subjektiv rolle, er det kritikeren som snakker. Om man velger å metodisk lete seg fram til kunstverkets opphav, eller å skape et helt nytt verk inspirert av kunstverket slik Tommy Olsson gjør er opp til skribenten. Kritikeren må vurdere dette ut fra hver enkelt objekttekst eller kunstverk, hvor kritikken skal publiseres, etter egen personlighet og hvor man vil plassere sitt eget virke som kritiker. ”Når kritikeren skriver inn seg selv i egne tekster, kan man (...) mer eksplisitt blottlegge hvordan kritikeren bruk av sin egen plass i offentligheten alltid er en del av et forsøk på å skaffe seg kredibilitet og symbolsk verdi innen kunstfeltet.” (Hammer, 2007, p. 5)

Uansett hvordan man velger å formidle kritikken, er det viktig at den blir til på kunstverkets egne premisser. Det er en fordel at både språk og innhold i kunstverket, reflekteres i kunstkritikken. At kritikken gjenspeiler kunstverkets sjargong, påvirker også kritikkens troverdighet. Når vi leser en kritikk hvor forfatteren mestrer språket, og har innsikt i tematikken til verket, ser vi det også som sannsynlig at kritikeren har god nok innsikt til å

gjøre en god vurdering på om verket er interessant eller ikke. Selve kritikken kan utformes på mange måter, og bør, slik Michael Riffaterre beskriver det i *Litteraturkritikkens diskurs* som er publisert i Ny Poetikk nummer 3 i 1994, speile objektteksten.

Kritikkens diskurs er grunnleggende parafrastisk. Når man som kritiker beskriver og fortolker sit objekt, når man evaluerer objektets æstetiske verdi, da approprierer og utvikler man de former, man således kommenterer. Sprogbrugen i kritikken kan være en anden, men som hovedregel gjelder en semantiske lighet.

(Riffaterre, 1994, p. 97)

Et annet viktig aspekt å tenke på i forhold til kritikkens form, uttrykk og innhold, er hvor den skal publiseres og hvilket publikum den er myntet på. Det er stor forskjell på om kritikken er skrevet i fagblader om kunst som er myntet på et allerede kunstinteressert publikum, eller om det er i for eksempel Adresseavisen som er myntet på et mer generelt publikum. Jeg skal ikke gå så mye inn på dette her, men det er verd å ha i tankene at kulturanmeldelser i avisen skal ”være godt læsestoff for alle” (Jørgensen, 1991, p. 96) Det er også verd å merke seg at kulturanmeldelser i avisen har ”flere lesere end der var ’publikummer’ til de kulturbegivenheder, anmeldelserne handler om” (Jørgensen, 1991, p. 96), et forhold som ikke nødvendigvis gjelder artikler i fagblader. Men Øystein Hauge presiserer at det er viktig at kunstkritikken kommer fram nettopp i kultursidene i dagspressen:

”Hvis kunstkritikersjangeren i dagspressen fremdeles vil henge med i dette racet, som noe annet enn et kulturelt etterslep fra den borgelige offentlighetens tidsalder, så er det her, i det sosiale mellomrommet på kultursidene, hvor den kritiske kommentaren, debattinnlegget, det polemiske utfallet, analysen av tendenser, ideer og verk - alt sammen, på hver sin måte, kan synliggjøre kunstfeltets spente sammenhenger av spesielle interesser, ideelle overbevisninger og personlige mål. Det er her kunstkritikken kan få noe til å skje, hvis det er det den fortsatt vil.”

(Hauge, 2008, p. 226)

Christer Dynna, på den andre siden, uttaler på kritikeralongen om *kritikkverdig kunsthåndverk* i Oslo at ”det er påfallende at man ønsker kritikker fra et mediefelt som sliter med avisdød” (Vik, 2011) Dette har han kanskje rett i, nå henter interesserte i mye større grad den typen informasjon man ønsker på ulike nettsteder, heller enn å motta generell informasjon som er plukket ut av andre og trykt i en temporær avis.

Det er viktigere for kritikerne som skriver for aviser å skrive artikler som er fengende i seg selv, fordi man da må skrive til et publikum hvor ikke alle er kunstinteresserte. ”Good criticism is careful and engaging argumentation that furthers dialogue about art and life, dogmatic and terse pronouncements of good or bad antithetical to fruitful dialogue. Terry

Barrett” (Hauge, 2008, p. 211) Olssons skrivestil, for eksempel, er såpass full av persona, at teksten gjerne stimulerer til videre dialog. Det er lettere å avfeie enn å argumentere mot en kritikk som verifiseres i så stor grad av Olssons egen sinnsstemning den dagen han så verket, enn om kritikken var bygget opp av forensiske, epidiktiske eller deliberative argumenter. Men Olsson forsvarer ”Samtidig ønsket å gjøre en kritikk som i stedet for å uttale hva jeg faktisk mente om kunsten skulle hensette leseren i noe som kunne ligne den følelsen jeg selv satt igjen med etter å ha sett utstillingen.” (Hammer, 2007, p. 6)

Ofte har kritikk av kunsthåndverket i dagspressen båret preg av å gjøres tilgjengelig for leseren ved å innskrenke kunstverket gjennom beskrivelser av håndverk og materialer. Kritikk av billedkunst slik for eksempel Olsson skriver, har derimot båret preg av underholdning og divertering. Den saklige og skarpe kritikken som fremmer dialog i og utenfor kunsten derimot, ser ut til å være forbeholdt de allerede interesserte, gjennom nettsteder og fagtidsskrift.

Kritikk og kriterier når kart og terreng ikke stemmer

Det vedvarende skillet mellom kunst og kunsthåndverk i mange betydninger, har resultert i at noen kritikere fortsatt ser på vurderingen av kunsthåndverk som noe annerledes enn vurderingen av billedkunst. Kritikker og omtaler av kunsthåndverk i mediene preges av utstrakt fokus på de håndverkstekniske kvalitetene og bruksaspektet, enten direkte eller indirekte gjennom referanser til fagets historie. Men dersom man ser på kunst- og kunsthåndverkskritikk i forhold til tanken om de stadig mer utviskede grensene mellom de to kunstretningene, er det interessant å se på hvilke kriterier som er gjengangere i kunsthåndverk- i forhold til i billedkunstkritikken.

Det er noen kvaliteter i billedkunsten som synes å gjenta seg som vesentlige i den moderne kritikken; at kunsten skal være unik, at det er kunstnerens øyne som ser verden og viser det som oppleves som viktig gjennom å lage et verk. Men kunstfeltens stadig utflytende grenser åpner for at billedkunst kan forveksles og tolkes som scenekunst, og kunsthåndverk kan være alt fra brukskunstgjenstander til konseptuelle verk som presenteres gjennom internett. I dette landskapet er det ikke enkelt å gjøre seg opp en mening om hva som er hva og deretter forsøke å finne et sett med regler som kan forenkle kritikerens arbeid.

I kunsthåndverkskritikken kan det virke som om det i omtalen av et verk er materiale, teknikk som er bruk og bruksaspektet som er en gjenganger. Det kan være flere mulige årsaker til at kritikeren opplever å spesielt fokusere på funksjonsaspekter i en kunsthåndverkskritikk.

Delvis tror jeg det kommer av gammel skikk og praksis; at det er slik det har vært tradisjon for å skrive denne slags kritikker. Den andre grunnen er antagelig at den håndverksmessige og materielle kvaliteten i enkelte kunsthåndverk for mange fortsatt oppleves som uvant høy, og kanskje spesielt i forhold til kunst forøvrig. I en tid hvor vi omgir oss med maskin- og masseproduserte gjenstander i ”bruk-og-kast” tradisjon, kan menneskelig håndverk og finesse virke svært imponerende. Men ikke minst kan det komme av at kunsthåndverket selv har hatt tradisjon for å vektlegge teknikk, eller verkets formelle innhold, i like stor grad som uttrykk og de ekspressive kvalitetene i det iboende sanselige uttrykket. Jeg mener ikke at det er feil å vektlegge funksjonsaspektet når det kommer til teknikk, tradisjon eller annet ikke-estetisk. Det jeg kritiserer er at dette i stor grad er en slags *ufravikelig standard*, og at denne standarden er så rådende at den overskygger den helhetlige opplevelsen av verkets egen iboende verdi. Det at verkets egne holdninger og kvaliteter blir oversett på denne måten er svært alvorlig, og kan medføre at verket blir fratatt sin stemme.

Borgersen, Lantto og Bull om Take Away

Under Del 1 om kunsthåndverkets historie, beskrev jeg mitt besøk på utstillingen Take Away for å gi et innblikk i hvordan en samtidskunsthåndverksutstilling kan oppleves i dag. Som jeg nevnte i innledningen av beskrivelsen, leste jeg ingen omtaler eller kritikker av utstillingen før jeg selv hadde sett den. I ettertid har jeg imidlertid lest flere tekster som viser at utstillingen kan erfares til dels ulikt. Den dialogen som dermed oppstår mellom saklig dokumenterte tekster er av stor interesse, ikke bare for tilskuerne, men også for kritikerfeltet, kunsthåndverksfeltet og kunstnerne selv. Jeg har derfor valgt ut to tekster av de som er skrevet i forbindelse med utstillingen Take Away. Ideelt sett ville jeg kun valgt kritikker som er skrevet uten tilknytning til utstillingsstedene, men det var Gustav Svihus Borgersen sin tekst som var utgitt i forbindelse med utstillingen på Nordenfjeldske kunstindustrimuseum i 2012 og Knut Astrup Bull sin katalogtekst til utstillingen da den ble vist på Ram galleri i 2009 som fanget min interesse. Det som gjorde nettopp disse to tekstene så interessante var at begge tekstene inneholder referanser til estetikken og billedkunst- og / eller kunsthåndverkshistorien. Dette gjør det mulig å se på og studere feltet som utstillingen beveger seg i. For likevel å balansere sammenligningen, så har jeg dratt inn en tredje tekst, kritikken *16 Glada Måltider* av Markus Lantto. Lantto er kunstner og skriver kritikker for Artscene Trondheim. Alle tre tekstene er lagt ved under vedlegg.

Gustav Svihus Borgersen sin omtale av utstillingen i 2012

Gustav Svihus Borgersen deler omtalen av utstillingen Take Away i to, og gir delene hver sin overskrift. Den første delen har overskriften "All that is solid melts into air: Om en teori" og den andre delen har fått tittelen "All that is solid melts into air: Om en utstilling". Borgersen gir dermed leseren det han mener er nødvendig teoretisk forutsetning for å oppleve utstillingen slik han selv gjør, før han forteller om selve utstillingserfaringen.

I den første delen, All that is solid melts into air: Om en teori, innleder Borgersen med å sette kunstopplevelsen i et globalt perspektiv, og refererer til et skjema som ble publisert av den amerikanske kunsthistorikeren Alfred H. Barr i 1936. Dette ble utgitt i forbindelse med utstillingen *Cubism and Abstract Art* på *Museum of Modern Art* (MoMA). Skjemaet hadde som hensikt å "avsløre" den moderne kunsten, og var omhyggelig arrangert på en tidslinje med en rekke piler og kryssreferanser mellom kunstnernavn og ismer fra 1890-årene til 1935.

På denne måten viste Barr et ønske og en tro, på at det var mulig kartlegge og forklare den moderne kunstens mange utviklingstrekk for fremtiden. Men i 1982, skriver Borgersen, påpekte den amerikanske samfunnsviteren og kulturanalytikeren Marshall Berman at ingenting er evigvarende, heller ikke det moderne prosjekt slik dette ble definert og systematisert av kunstanalytikere som eksempelvis Barr. Berman påpeker nettopp viktigheten av å se samfunnet og kulturen som et hele, kunsten kan ikke avgrenses til noe autonomt som en segregert verden i verden. ”Kunsten har aldri oppstått i et vakuum” (Borgersen, 2012). For Berman opptrer litteratur, bildekunst, byplanlegging, fattigdom, etc. side om side, som deler av en struktur vi kan samle under kulturbegrepet. Berman mener at modernitet og moderne mentalitet handler om bevissthet rundt politikk, sosiale strukturer og kunst, heller enn noe gjenkjennbart kunstnerisk stilistisk uttrykk. Berman låner også et uttrykk fra Karl Marx til tittelen på sitt eget moderne manifest: *All that is solid melts into air*, som også er tittelen på en av kunstverkene på utstillingen.

To be modern is to find ourselves in an environment that promises us adventure, power, joy, growth, transformation of ourselves and our world - and at the same time, that threatens to destroy everything we have, everything we know, everything we are... To be modern is to be part of a universe in which, as Marx said, “all that is solid melts into air”. (Borgersen, 2012)

På den tiden da Marshall Berman publiserte sin bok i 1982, florerte de postmodernistiske kulturdiagnosene, skriver Borgersen. Boken *All that is solid melts into air: The Experience of Modernity* av Marshall Berman, bryter dermed med mange av samtidens kulturteorier. I en tid da man kunne forkaste den modernistiske historieforståelsen med dens optimistiske framtidstro, og avskrive slike konstruksjoner som et resultat av en illusjon. Berman ble ikke overrasket over slike synspunkt, ettersom han ser denne utviklingen som et resignasjonens element. Berman understreker at det ikke er tapet av det gamle som er det essensielle for kulturanalysen, ”men at også de postmoderne teoretikerne ser seg tilbake og benytter seg av historiske forklaringsstrukturer for å analysere kulturelle fenomener i samtiden. I så måte er postmodernismen, ifølge Berman, kun en avart av det moderne prosjekt.” (Borgersen, 2012) Det moderne er befestet i samtidens kunst og kultur, og lar seg ikke redusere til et skjema slik som Alfred H. Barr ville, eller avskrives som et avsluttet kapittel. For Berman er det moderne prosjekt smeltet inn i bevisstheten vår.

Gustav Svihus Borgersen tar altså tak i et sitat som er skrevet på ett av kunstverkene og gir leseren en ganske grundig og omfattende innføring i sitatets dybde og betydning. Dette gir også en retning i hvordan utstillingen kan oppleves – at det muligens her er snakk om kunsthåndverk som ikke kan settes i bås og leses etter de tradisjonelt gitte kriteriene for kunsthåndverk. Muligens er det også den samme situasjonen som billedkunsten var i ved overgangen til postmodernismen som kunsthåndverket befinner seg i nå. Da jeg var å besøkte utstillingen *Take Away* og så transportkassen der det sto *All that is solid melts into air*, hadde jeg helt andre assosiasjoner enn til diskurser i kritikken. Jeg hadde akkurat fått assosiasjoner til en disseksjonssal for bestemors kaffeservice, da jeg så bordene med det jeg opplevde som likkleder over. Setningen på transportkassen forsterket derfor det ubehaget jeg allerede kjente. Jeg stilte ikke så mye spørsmål ved om esken skal sendes videre til neste nivå, eller lukkes og glemmes. Jeg anså det ikke så viktig hva som skulle skje siden jeg viste at det var det som var inne i den med tiden blir borte og glemt uansett. Men etter å ha lest Svihus sin beskrivelse og refleksjon rundt påskriften, så har jeg en noe endret oppfatning om hva dette kan dreie seg om og dermed endres opplevelsen av verket.

Da jeg selv opplevde utstillingen så jeg ikke avstøpningene av kopper og kanner i plast som en representasjon på det tradisjonelle kunsthåndverket, men nå er jeg litt usikker. Faktisk så kan en likevel se dette verket som en representasjon på kunsthåndverket, med alle de kriteriene for kunst som for eksempel Barr står for hengende ved seg. Kanskje er det nettopp dette kunsthåndverket, eller snarere disse kriteriene som henger ved det tradisjonelle kunsthåndverket som legges i transportesken og sendes bort for godt. De foreldede kriteriene som i dag henger som en nemesis over samtidskunsthåndverket er modne for en begravelse.

Etter denne teoretiske innføringen i første del av omtalen, fortsetter Gustav Svihus Borgersen med beskrivelsen av utstillingen *Take Away*. Delen av omtalen, som han kaller *All that is solid melts into air: Om en utstilling*, starter med å presisere utstillingens dybde gjennom å tolke bort det tilsynelatende. Det kan virke som om utstillingen tematiserer nettopp det tapte, skriver Borgersen, med avstøpningene av knuste skåler og forlatte kopper. Det kan også muligens virke som om utstillingstittelen inviterer til en ”refleksjon over en triviell hverdagstematikk: Et selskapsrom som hører fortiden til er vrent ut i en takeaway-kultur.” (Borgersen, 2012) Men dette er ingen sentimental utstilling, skriver Borgersen, der dagens mentalitet fremstilles som kald og upersonlig. Snarere virker det som om utstillingen inntar en mellomposisjon, og er en invitasjon til en refleksjon, og dette er kun utstillingens øverste lag. Borgersen mener at utstillingen heller ikke mener å være en dom over hva samtiden vår har

mistet eller har forlatt, hadde dette vært tilfellet, ville utstillingen blitt redusert til et kunstrom blottet for humor og fremtidstro. I stedet ligger det en dobbelthet i utstillingen, skriver Borgersen.

På samme vis som i Bermans analyse av moderniteten, mener Borgersen at den moderne kulturen også i denne utstillingen består av flere lag som forenes i ett flytende uttrykk. Berman karakteriserer det som "(...)a paradoxical unity, a unity of disunity" . (Borgersen, 2012) Takeaway-konseptets offentlige karakter er altså smeltet inn i en hjemlig selskapspraksis og det verdiløse forbruksproduktet er tilført kunstverdi og presenteres som verdifullt. Videre mener Borgersen at også tittelen på utstillingen er flerfasettert, og stiller spørsmål om Take Away betegner en tapt mentalitet, noe som er tatt bort fra kulturen? Den kunstneriske praksisen der plastavstøpninger faktisk blir tatt av formene de er ment å etterligne? Eller et utbredt krav om mobilitet i vår samtid? Det er mellom disse spørsmålene vi blir overlatt til oss selv uten instruksjon.

Borgersen mener vakuumavstøpningene i plast og fotografiene av for eksempel folketomme plastkaruseller er uttrykk for noe, men er usikker på om vi kan snakke om lengsel, latterliggjøring, sentimentalitet eller kross sosialkritikk. Han spør om vi skal reflektere over tapet av en kulturell praksis mens plastens tilstedeværelse i kulturen latterliggjøres som et tomt substitutt, eller om det er en konservativ praksis som humoristisk kommenteres nettopp gjennom denne materialbruken? Det er med tanke på vakuumavstøpningene at Bermans insistering på at kunsten aldri kan forstås i et vakuum uten kulturhistorisk bevissthet, aktualiseres. Bermans lån av formuleringen "All that is solid melts into air" fra Karl Marx illustrere nettopp en holdning til hvilken betydning kunstuttrykket kan ha som bidrag til en bevissthet om det skiftende kulturelle klima vi omgir oss med. Gustav Svihus Borgersen mener derfor at verkene som møter oss i Take Away, kan forstås som "bevissthetsskapende påminnelser." (Borgersen, 2012) Det er jo kun den besøkendes egen refleksjon som kan "løfte avstøpningene ut av oppfatningen om at plast og Takeaway-kultur er symptomer på den moderne bekvemmelighetskulturens forfall." (Borgersen, 2012)

Borgersen undres altså på om utstillingen er en kommentar til et samfunn i vakuum, der både mennesker og kulturen generelt fremstår som innholdsløse skall. Utstillingen påminner oss altså om kunstens betydning i tilførselen av økt bevissthet og bidrag til refleksjon. Men kanskje kan disse vakuumavstøpningene av kopper og kanner like gjerne kommentere det vakuumet som samtidskunsthåndverket som felt befinner seg i, der det står i grenseland

mellom billedkunsten og kunsthåndverket. Med tanke på Bermans insistering på at kunsten ikke kan forstås i et vakuum uten kulturhistorisk bevissthet, hvordan stiller da samtidskunsthåndverket seg som i stor grad tilsynelatende har fjernet seg fra sin egen historie? Kanskje hadde det i dag vært mer hensiktsmessig å se samtidskunsthåndverket i en kulturhistorisk kontekst generelt enn kunsthåndverkshistorisk spesielt.

Knut Astrup Bull sin Katalogtekst til utstillingen i 2009

Utstillingen *Take Away* har blitt vist flere ganger, og ut fra omtalene i forbindelse med tidligere utstillinger kan det se ut til at utstillingen har delvis skiftet både karakter og innhold ved de ulike utstillingsstedene. I forbindelse med utstillingen på Ram galleri i 2009, ble det laget en katalog med katalogtekst av Knut Astrup Bull. Bull skriver innledningsvis at ”utstillingen *Take Away* tematiserer endringer av kaffekulturens sosiale betydning i nord-europeisk historie, og den gjenstandskulturen som er knyttet til den” (Bull, *Take Away*, 2009). På utstillingen i 2009 hadde nemlig kunstnerne, Brit Dyrnes og Arild Juul montert opp en benk i pleksiglass med fem kaffetraktore som produserte kaffe kontinuerlig for de besøkende. Dette verket var ikke en del av utstillingen på nordenfjelske kunstindustrimuseum. Ved å fjerne dette elementet har kunstnerne beveget seg bort fra fokuset på kaffe, og da sitter vi igjen med gjenstandskulturens sosiale betydning knyttet til nordeuropeisk historie.

Installasjonene med de stivnede kaffebordene var også det mest sentrale i 2009, og Bull beskriver disse omtrent på samme måte som meg; som å gå i en kaffebar der koppenes klirring og samtalene har stilnet hen. Bull mener at utstillingen kan ses på ”som en allegori over et viktig historisk fenomen og en sosial institusjon som med tiden har mistet mye av sin betydning.” (Bull, *Take Away*, 2009) Å bruke begrepet allegori i en kunsthåndverkssammenheng, har ikke vært veldig vanlig i det tradisjonelle kunsthåndverket. At det nå snakkes om at kunsthåndverket er et bilde på noe annet enn seg selv, illustrerer selve kjernen i det nye ved kunsthåndverket, det referer stadig oftere til noe utenfor seg selv.

Bull fortsetter på tråden om kaffe og hvilken betydning den har hatt i vår kultur og hvilket tap av betydning og funksjon de forlatte koppene problematiserer, men han legger til spørsmålet ”i hvilken grad er det relevant for kunsthåndverket?” (Bull, *Take Away*, 2009) Bull nøyer seg ikke med å diskutere det kunstverket handler om og er et bilde på, han åpner for en diskusjon om hvilken betydning dette bildet av endret kaffekultur, har for kunsthåndverksfeltet. Dette er en interessant vridning i fokus fra selve kunsthåndverket, over til kunsthåndverksfeltet. En kan spørre seg om denne vridningen er et etterslep i hvordan man tradisjonelt har omtal

kunsthåndverket, eller om kunstnerne selv har lagt opp til det denne gangen. Det er jo ikke helt uvanlig at kunsten kommenterer kunsten, ei heller at kunsthåndverket kommenterer kunsthåndverket. Kunsthåndverket har hatt tradisjon for å ville verne om, og ønske seg tilbake til en tid som har vært. Å kommentere kunsthåndverk som handler om kaffekultur eller gjenstandskultur knyttet til nordeuropeisk historie, uten å gå inn i kunsthåndverkets historie, er nesten umulig. Temaet i utstillingen kan ses i sammenheng med kunsthåndverkets lange tradisjon for å ønske seg tilbake til det som har vært. Dette var faktisk kjernen til ideen i Arts and Crafts bevegelsen, som er forløperen til dagens kunsthåndverk. Ved siden av at Arts and Crafts bevegelsen ønsket å fremme vakre og håndlagede gjenstander for å berike folks hverdagsliv, så hadde de en klar sosialistisk grunnfilosofi. Vakre gjenstander skulle være tilgjengelig for alle. At Bull ser utstillingen Take Away som en kommentar til ”kaffekulturens sosiale betydning i nord-europeisk historie” er neppe en tilfeldighet. Man kan likevel spørre seg om han ville trukket fram nettopp det sosiale aspektet, dersom det ikke var en kunsthåndverker som sto bak verket.

Til tross for at vi i dagens samfunn kanskje drikker mer kaffe enn noen gang, så spiller den ikke lengre en sentral rolle i det intellektuelle liv eller i samfunnsutviklingen slik som den en gang gjorde. Bull skisserer hvordan kaffen på 1600-tallet hadde en viktig rolle i utviklingen av opplysningstidens humanisme, med dens moderne institusjoner. Bull kommer inn på kirkens aksept av kaffedrikken som intellektuelt stimulerende og på kaffehusene som spratt opp som paddehatter i London. På kaffehusene kunne nemlig dialogen flyte fritt mellom klasser og rang, siden de var av de første offentlige samtalearenaer der alle som kunne betale for seg, hadde adgang. Kaffehusene ble et sted for intellektuelle samtaler, forretningsvirksomhet og nyhetsutvekslinger. Bull mener at kaffehusenes dialog kan sees som estetisk, fordi ”dialogen var fristilt hverdagsvirkelighetens regler og derigjennom kunne samtaler gi innsikter som virkeligheten utenfor kaffehusene ikke gav rom for.” (Bull, Take Away, 2009) Bull mener at ettersom kaffekannen er et så sentralt objekt ved kaffehusene, så må denne ses på som en iverksetter av den estetiske dialogen.

Dialogen er ikke lengre estetisk i dag mener Bull, og refererer til boken *The Fall of Public Man* av Richard Sennett. I boken er det nettopp den frie, ideelle dialogen i en kollektiv offentlighet, som settes opp mot vår tids intimitetstyranni. I dag er det mangel på arenaer for dialog der sosial bakgrunn og personens privatliv ikke spiller en rolle, og Bull mener at vi gjennom kaffekulturens utvikling også kan spore ”Utviklingen fra en borgerlig offentlighet til dagens subjektive intimitetstyranni”. (Bull, Take Away, 2009) Bull skriver at det var

opplysningstiden og det stadig økende individyrkingen på 1700-tallet som bidro til intimitetstyranniet i dag. Det er denne individualiseringsprosessen som har ført kaffedrikkingen inn på andre arenaer der man i større grad velger sine samtalepartnere. Også disse arenaene var viktige for utviklingen av moderne vitenskap, filosofi og kulturinstitusjoner, men nå var samtalene mer knyttet til klassetilhørighet og interessefelt. Denne individualiseringen av kaffekulturen har bare fortsatt siden da, og i dag er det mer snakk om personlig smak og nytelse av kaffen i seg selv. På denne måten mener Bull at kaffekulturen har gått fra ”en estetisk dialog til en subjektiv selvrealisering av individuelle behov.” (Bull, Take Away, 2009)

Kaffedrikking er fortsatt et visuelt innslag i det offentlige rom som følge av Takeaway-kulturen, men det gir ikke rom for ”veloverveid meningsutveksling uavhengig av hverdagsvirkelighetens premisser.” (Bull, Take Away, 2009) Take Away prosjektet reflekterer, i følge Bull, over det som har gått tapt med et samfunn som stadig er på farten. De aspektene ved kaffekulturen som har med relasjoner å gjøre og verdien på selve gjenstandene som initierer den estetiske dialogen, har blitt borte. Dersom man ser utstillingen i dette perspektivet, mener Bull at utstillingen peker mot Nicolas Bourriauds visjoner om kunsten som en gjenoppretter av fortidens frie dialog med den tilfeldige fremmede. Bourriauds ideale er nettopp den borgerlige byens arenaer for uhindret meningsutveksling mellom alle borgerne, og dette er i følge Bull det relasjonelle tapet i dagens kaffekultur som Take Away representerer.

Det er imidlertid fra kunsthåndverkets synspunkt at Take Away berører Bourriauds relasjonelle estetikk, altså bruksgjenstandenes spesielle estetiske modus operandi, en etablert måte å gjøre noe på. Bull skriver at ”Tempelet er den håndgripelige metaforen for kunsthåndverkets modus operandi, der kulturen opprettholdes gjennom den aktivitetene som skjer der,” (Bull, Take Away, 2009) Bull refererer videre til filosofen Martin Heidegger og artikkelen *Kunstverkets opprinnelse*, der han bringer tempelet frem som det opprinnelige kunstverket. Tempelet som bygning er ikke et kunstverk i seg selv, det er først når mennesker tar det i bruk som et sted for rituell samhandling, at det aktiveres som kunstverk. Det er gjennom de fysiske rammene i tempelet og menneskets rituelle bruk at sannheter om kulturen avdekkes, som i sin tur forklarer sosiale, materielle og naturmessige forhold som utgjør menneskets liv og væren. På denne måten består aktiviteten i tempelet også av selverkjennelse, ”fordi mennesket får innblikk i sin egen eksistens gjennom å betrakte sitt største kunstverk – kulturen.” (Bull, Take Away, 2009) Slik er det også med kunsthåndverkets

måte å operere på, mener Bull, gjennom bruksgjenstanden og vår håndtering av den kan vi oppnå en erkjennelse om menneskets natur, og med det en avdekking av sannheter om vår kultur.

I utstillingen er man omgitt av forlatte kaffebord, der kun minnet om den estetiske dialogen gjenstår. Kaffekulturens betydning har blitt forringet av Takeaway- kulturen og dermed også bruksgjenstandenes status som gjenstander som viser til noe utenfor seg selv, sin funksjon og sin form, skriver Bull. ”Gjennom å tematisere reduksjonen av bruksgjenstanders kraft som iverksetter av den estetiske dialogen, poengterer den samtidig det meningsbærende potensialet i kunsthåndverket” (Bull, Take Away, 2009) Bull avslutter katalogteksten med å skrive at utstillingen gir oss mulighet til å reflektere over betydningen av forholdet mellom tingene og oss, og om bruksgjenstanders iverksettende egenskaper og dens plass i vår kultur.

Bull har et veldig tydelig fokus på bruksaspektet ved kunsthåndverket, og har en klar oppfatning om at utstillingen kommenterer nettopp dette. For Bull er kunsthåndverket meningsbærende nettopp gjennom håndtering, og at dersom vi fjerner vår direkte dialog med gjenstandene så forsvinner også den estetiske dialogen. Bull holder på denne måten fast i det tradisjonelle kunsthåndverket, og kan på denne måten samtidig sette en stopper for det nye og grensesprengende samtidskunsthåndverket. Men med Bull sin referanse til Martin Heidegger og *Kunstverkets opprinnelse*, kan tilknytningen til bruksaspektet forstås som indirekte. Ikke at vi må fysisk håndtere verkene for å oppnå den estetiske dialogen. Det er heller vår refleksjon rundt og betraktning av vår egen kultur som bidrar til den estetiske dialogen.

Gustav Svihus Borgersen undret på om utstillingen var en kommentar til et samfunn i vakuum, og at utstillingen derfor påminner oss om kunstens betydning i tilførselen av økt bevissthet og bidrag til refleksjon. Bull på sin side var opptatt av det vakuemet som oppsto dersom man fjernet bruksaspektet fra kunsthåndverket. Mye av denne forskjellen av oppfatning om det meningsbærende i utstillingen kan skyldes transportkassen med påskriften *All that is solid melts into air* som, etter min mening, gir et kraftig hint i retning av det tomrommet kunsthåndverket befinner seg i. Og ikke minst til dette ingenmannsland som kunsthåndverkskritikken befinner seg i. Med tanke på Bermans insistering på at kunsten ikke kan forstås i et vakuum uten kulturhistorisk bevissthet, og Bull sin kommentar om at kunsthåndverket mister sin betydning når verkene fjernes fra vår natur, forsterkes kanskje tanken om at det er hensiktsmessig å se samtidskunsthåndverket i en kulturhistorisk kontekst generelt og ikke kunsthåndverkshistorisk spesielt.

16 Glada Måltider, en Kritikk av Markus Lantto

I Markus Lantto sin kritikk, *16 Glada måltider* som ble publisert på nettsiden til Artscene Trondheim i april 2012, starter Lantto med en hverdagssituasjon fra en kafé på Nordre i Trondheim. En kopp kaffe er blitt eksklusivt når den kjøpes ute, og prisen er faktisk så høy på kaffebønnene at ingen vil kjøpe den i løs vekt – de selger da også bare kaffe som er tilaget i kafeen. Dette gir et reelt bilde på dagens kaffekultur, i alle fall for den unge og urbane delen av befolkningen. Det første Lantto kommenterer når han kommer til utstillingen er at alt er veldig ”snygtt och professionellt producerat” (Lantto, 2012), med mørke vegger og spotter som lyser dit han skal gå. Han kommenterer dette fraværet av tape, håndskrevne lapper og amatørisme, ikke for å presisere det gode håndverket, men fordi det er dette utstillingen handler om i følge Lantto. Utstillingen handler det som er eller straks kommer til å bli søppel, samt overfloden og overkonsumeringen. Det litt vel politisk korrekte temaet inviterte nok til den ironiske kommentaren ”ett så politiskt tema att jag önskat få se en utställning som handlar om att barnarbete i tredje världen kanske inte är så dumt i alla fall” (Lantto, 2012). Men nå velger han igjen å kommentere at utstillingen er ”så välgjort att jag förstår att jag inte kan klaga.” (Lantto, 2012) men denne gangen kommer kommentaren uten henvisning til innhold.

Bordene som er oppstilt på rekker med avstøpninger av te og kaffekopper, men det Lantto legger merke til er skyggene under bordene, som er like kraftfulle som gjenstandene som lager dem. Brått hopper han over til å kommentere videoverket fra butikken, der mannen som sitter i kassen tar imot dagligvarer i en tilsynelatende uendelighet. Dette verket skriver Lantto at han ikke helt skjønner poenget ved, for vi trenger jo mat. Han blir likevel stående en stund å se på dette verket, slik jeg også ble. Lantto fortsetter med å innrømme at han ikke helt forstår poenget med det han ser, men stiller i stedet åpne spørsmål til leseren. Til transportkassen stiller han spørsmålet ”Vad blir associationerna? Förflyttning? Förvaring? Att vi ägnar så mycket tid och pengar på att transportera billigt skräp från ena sidan av jorden till den andra?” (Lantto, 2012) Nok en gang legger Lantto til at han ikke forstår, men ettersom kassen er så vakker så kjøper han det. Når det kommer til den påtrykte teksten på transportkassen: *All that is solid melts into air* så trekker han en ligning til Jesus og utsagnet ”allt kött blir hö” (Lantto, 2012), men Jesus tenkte jo ikke på miljø og ”kretsløps tänk”. Og fortsetter igjen med et ”jag vet inte.” (Lantto, 2012)

Etter en kort beskrivelse av fotografiene, så begynner Lantto å oppleve at han har forstått utstillingen, og pallen med plastflasker fremstår som selvskreven. Men han er fortsatt litt usikker, og sikter til at Nordenfjeldske kunstindustrimuseum har skrevet på sine hjemmesider

at utstillingen dreier seg om kaffekultur, hvilket selvfølgelig virker villedende på denne utstillingen. Men Lantto kommer omsider til et verk som fanger hans interesse, *16 Happy Meals*. Han måtte lete opp verket, og når han fant det så brukte han også tid ved det for å oppleve det. Det er bilder av slike plastfigurer som følger med gratis i hamburgere og lignende. Lantto skriver om at det er dette sjefer og analytikere har funnet ut at barn vil ha, barn vil ha skrot som er gratis. Til slutt reflekterer han litt over at barn før i tiden kunne leke seg med kongler og pinner.

Gjennom å lese Markus Lantto sin kritikk får jeg en helt grei oversikt over hva jeg vil komme til å se på utstillingen, men jeg får ikke mer enn det. Det er lite å ta tak i som kan bidra til en dialog, verken med kunsten eller kunstfeltet. Kritikken kan minne litt om Tommy Olsson sine kritikker, som er subjektive beskrivelser av en opplevelse, men som ikke går så mye i dybden. Disse kritikkene kan fungere greit i dagspressen, men til å løfte kunsten frem eller bidra til refleksjon så virker denne typer kritikker nesten motsatt. Etter nå å ha lest flere kritikker og omtaler av utstillingen med ulike tanker om hva denne utstillingen handler om, så reflekterer jeg litt over hvilken type kritikk eller omtale som er mest hensiktsmessig. Når jeg leste Lantto sin kritikk, så var det ganske tydelig at han hadde fokus på opplevelsen, uten å bruke referanser fra verken kunsthistorien eller til kunsthåndverket. Denne doble bunnen som Borgersen fant i utstillingen var totalt fraværende hos Lantto. Når en leser en kritikk som er skrevet på den måten som Lantto har gjort, så kan en likevel finne elementer som er verd å ta med, for det han ser er det umiddelbare slik utstillingen oppleves for en som ikke har den teoretiske bakgrunnen som Borgersen og Bull. Men dersom kritikkens mål er å verbalisere kunsten, så lykkes nok Borgersen med sin nærmest pedagogiske tilnærming i mye større grad. Etter å ha lest Borgersens omtale hadde jeg noe å spille videre på, jeg så kunsten med nye øyne og det ble mulig å sammenligne med andre teorier slik at innhold og mening i utstillingen kunne diskuteres på en meningsfull måte.

Estetikk – en alternativ konvergens mellom billedkunst og kunsthåndverk

På midten av 1700-tallet ble Alexander Baumgartens *Aesthetica* gitt ut, dette var første gang begrepet estetikk ble brukt i filosofisk sammenheng. Estetikk kommer fra gresk *aisthesis* som betyr fornemmelse eller sans. Estetikk for Baumgarten er ”vitenskapen om den sanselige erkjennelse”. (Bale, 2009, p. 10) Den sanselige erkjennelse kommer av evnen til å kombinere flere sanseinntrykk til et hele, nesten som en oversettelse. Baumgarten mente at denne formen for erkjennelse har en verdi i seg selv og ikke bør organiseres eller deles opp i en begrepsmessig erkjennelse. Da Immanuel Kant etter hvert kom ut med *Kritik der Urteilkraft* i 1790 kom Baumgartens estetikk i skyggen. ”Der Baumgarten er opptatt av sanselig erkjennelse, er Kant opptatt av betingelsene for erkjennelse overhodet, forut for så vel sansning som begrepsdannelse.” (Bale, 2009, p. 11)

Kant sin *Kritik der Urteilkraft* anses nå for å være det første betydelige verk om estetikk etter Aristoteles' Poetikken. For Kant er estetikk en måte å bruke dømmekraften på som kan gjenkjennes som velbehag. Kant omtalte egentlig ikke kunst i særlig stor grad, men brukte heller blomster og frihåndstegning som eksempel på estetiske objekter. Kant hevdet her at når vi betrakter et estetisk objekt, så opererer ikke bevisstheten på samme måte som når vi opplever en verden bestående av andre gjenstander. Når vi betrakter andre gjenstander så opererer bevisstheten rundt visse kategorier, men disse kategoriene gjelder ikke når vi ser på rene estetiske objekter. Når vi gjør en estetisk vurdering gjelder ikke det erkjennelsesmessige arbeidet for bevisstheten, det er kun en lek. Kant mente altså at det er et skille mellom nytteobjekter og estetiske objekter eller kunstverk, han hevdet faktisk at for at noe kunne anses som et kunstverk, så må det ikke tjene noe annet formål enn det estetiske. Dette kan jo gjelde både funksjonelle formål og bilder som henviste til noe utenfor selve rammen. Kant mente faktisk at ethvert kunstverk som inneholdt et formål, automatisk vil få redusert sin verdi. På samme måte som i etikken der Kant mener at moralske handlinger skal være helt fri for nytte, mente han at det på samme måte med kunsten. Dersom man var mest interessert for motivet i seg selv, ville kunstverket bli ”besudlet” av egeninteressen. Med denne oppdelingen styrket Kant skillet mellom det ideelle og det reelle i kunsten.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel var mer opptatt av kunst, og snevret estetikken inn til kunstfilosofi. ”Mennesket har behov for kunst” (Bale, 2009, p. 11) hevdet Hegel i forelesningene sine mellom 1818 og 1829, som etter hans død ble redigert og utgitt. Mennesket har, i følge Hegel, behov for å ta inn det som er og transformere det til noe nytt som kan bli til et kunstverk. Gjennom denne prosessen med å omforme inntrykk til uttrykk blir det mulig for oss å erkjenne og betrakte hva vi har i oss. Denne prosessen gjelder ikke bare for kunst i følge Hegel, men for all handling og viten. Det Hegel mener likevel gjør kunsten annerledes, er at vi forholder oss til ”det sanselige i kunstverket som skinn, det vil si form, farge og klang, selv om skinnet er gjenskinns og gjenklang av bevissthetens mange dyp” (Bale, 2009, p. 11)

For Hegel består kunsten av både det sanselige og det åndelige, som er dypt infiltrert i hverandre gjennom form og innhold. Dette opphever dermed motsetningen mellom dem. Han kaller det ”das sinnliche Scheinen der Idee”, eller den absolutte ideens skinnet. ”Men til tross for opphevingen av motsetningen mellom form og innhold, kan forholdet mellom dem variere. Slik blir kunsten noe som forandrer seg over tid” (Bale, 2009, p. 11) Hegel deler kunsten inn i ulike kunstformer og knytter de til hver sin historiske periode. Han starter med den symbolske, der form er viktigere enn ideen som er abstrakt og ubestemt. Deretter kom den klassiske der idealet er overensstemmelse mellom form og innhold. Skulpturen er grunntypen, der form og innhold utgjør en enhet der de to er likeverdige. Den tredje kunstformen er den romantiske, der innholdet går ut over formen. Det er den indre verden som utgjør den romantiske kunsten, mens det ytre er mer tilfeldig. Den romantiske kunstens grunntype er maleriet, musikken og poesien, det Hegel kaller de nye kunststartene. Dette er den subjektive kunsten.

Dersom en ikke ser Hegel sin inndeling av kunsten som kun billedkunsthistoriske perioder men også inkludere billedkunst og kunsthåndverk frem til i dag, kan en få et interessant bilde på mulige likheter mellom kunsttyper. I den symbolske kunstformen er ideen abstrakt og ubestemt, grunntypen er her bygningskunsten. Det åndelige er her bare noe formen henviser til. Her kan en tenke seg at bare den enkleste mest åpenbare kunsten hører til. Det tradisjonelle kunsthåndverket kan passe inn her, sammen med annet funksjonelt som mennesker tilvirker. Det som her er gir en estetisk opplevelse her er først og fremst knyttet til det kunstverket er gjør eller bidrar til. Altså hovedsakelig noe i skinn.

Den klassiske kunstformen har i følge Hegel en overensstemmelse mellom innhold og sin egen form. Her er form og innhold likeverdige og de forsterker hverandre, verket har en perfekt balanse mellom estetikk og skinn. Grunntypen her er den klassiske kunstformen, skulpturen. Dette kan også tenkes å fungere som en beskrivelse av modernismens kunst på begynnelsen av 1900-tallet, der bildet skulle ha en god komposisjon og elementer i motivet var veloverveid plassert i forhold til hverandre. Komposisjon og bildets form i seg selv skulle bidra til en estetisk opplevelse, men like viktig var innholdet som samtidig viste til noe utenfor. Men her kan også samtidskunsthåndverket vil passe godt inn. Samtidskunsthåndverket er i stor grad høyst opptatt av verkets estetikk i skinn men i motsetning til det tradisjonelle kunsthåndverket gir det samtidig henvisninger til noe utenfor og det innehar en ide. Denne balansen mellom form og innhold er noe veldig mange kunsthåndverkere er opptatt av, og som en kan gjenkjenne i utstillingen *Take Away* som jeg beskrev tidligere. På en kunsthåndverksutstilling er det ofte helt naturlig å snakke om vakker form, like mye som formens innhold.

For Hegel var det den klassiske kunsten som var det absolutte høydepunkt, mens den romantiske refleksive kunsten leder til "das Ende der Kunst". (Bale, 2009, p. 12) Her oppløses enheten som var oppnådd i den klassiske kunsten, noe som går utover formen. Her gjelder det indre, mens den ytre formen er mer tilfeldig. Grunntypen var her maleriet, musikken og poesien, dette var de nye og subjektive kunstformene i følge Hegel. Her er det enkelt å plassere den konseptuelle kunsten, der ideen er overordnet formen og noen ganger i så stor grad at det ikke er form i det hele tatt. Dersom kunstens mål er fremstilling av sannhet som skinn som er sanselig, vil ikke den rent konseptuelle kunsten være egnet for erkjennelse ettersom tanken og refleksjonen dominerer. Da vil ikke kunsten være uttrykk for det absolutte. Hegel mener ikke at det derfor er slutten for all kunst, men at utviklingen har brakt kunsten forbi dens mål. Det er altså kunsten med balanse mellom form og innhold som er den som er best egnet for erkjennelse.

Kort oppsummert kan en si at Baumgarten peker på det sanselige aspektet ved kunsten, samt på sammenhengen mellom kunst og dømmekraften og Hegel fremhever historisiteten i kunsten og estetikken, hvilket betyr at "deres betydning for erkjennelsen varierer over tid". (Bale, 2009, p. 12)

Estetisk erfaring

Noël Carroll opererer med begrepet estetisk erfaring om den sanselige erkjennelsen, men han skiller mellom to typer estetisk erfaring. Den mest dominerende ”*the affect-oriented accounts usually dominate. Indeed, the affect-oriented account, in all likelihood, can claim to be the canonical account of aesthetic experience.*” (Carroll, 2008, p. 170) Denne typen estetisk erfaring består i all hovedsak av ”the disinterested and sympathetic attention and contemplation of any object of awareness whatsoever for its own sake alone.” (Carroll, 2008, p. 170) Det er altså en form for oppmerksomhet som er bortimot tom for refleksjon og kun omhandler verkets skinn, uten at formen henviser til noe utenfor. Carroll mener ikke at det her er snakk om uinteresse i verket, men sikter til interesse uten ytre grunner. Denne typen estetisk erfaring er nok ganske lik den vi kjenner fra Schillers estetiske erfaring.

Den andre typen estetisk erfaring som Carroll beskriver er ”*the content-oriented account*”. Dette er en estetisk erfaring hvor erfaringen baserer seg på flere estetiske deler av et verk. Her er det innholdet i den estetiske erfaringen, altså hva vi tar del i som gjør erfaringen estetisk. Estetiske deler eller innhold inkluderer de ekspressive kvalitetene, det iboende sanselige uttrykket som (eleganse, letthet, monumentalitet) og verkets formelle innhold. Carroll deler de inn i samhörighet, variasjon og intensitet ”Aesthetic experience, according to the content-oriented account, is an experience of unity, diversity and/or intensity, where it is understood that these very features of work may be inter-related in various ways”.(Carroll, 2008, p. 170) Carrolls deling av den estetiske erfaringen i to, for meg, likeverdige varianter, er en interessant måte å nærme seg ideen om å vurdere et verk for sine egne iboende verdier. Den estetiske erfaringen Carroll betegner som ”Content-oriented account” kan etter mitt syn fungere like godt for både kunsthåndverk og billedkunst, for her er det helheten i verket som er det vesentlige. Det er vår totale opplevelse av et verk som er det viktige, utover det er det ikke noe å vite om det. Denne formen for estetisk erfaring kan minne om kunsten som Hegel definerte under den klassiske kunstformen, der kunst som oppnår balansen mellom form og innhold er den mest fullkomne.

En av modernismens store malere, Mark Rothko har selv skrevet ned en del av sine filosofiske betraktninger, og der er det gjennomgående kommentert forskjellen mellom en kunstners tekniske ferdighet og evne til å kommunisere noe betydningsfullt på en umiddelbar og rørende måte. Rothko fremhever den autonome kunsten som fremmer en ren estetisk opplevelse som den viktigste egenskapen ved et kunstverk. Hans sønn sine kommentarer til Rothkos nedvurderinger av teknikk er ganske slående; ”he draws a clear line between

illustration, or design, or decoration, and the production of fine art” (Rothko, 2004, p. xix) Sønnen spekulerer videre i hvorfor Rothko har hatt så stort behov for så grundig å poengtere denne differansen, og kommer med to forslag; den ene er Rothkos kunst i seg selv som er svært langt fra illustrasjon, og den andre årsaken ligger i hans liv. Sønnen forklarer; ”The first reason that Rothko needs to be so dismissive of skill is because his own work from his realist period is, at first brush, so apparently lacking in it” (Rothko, 2004, p. xix) Rothko var en ganske mislykket kunster nesten hele livet, der han med mindre hell prøvde å etterligne den ene figurative kunstformen etter den andre. Det var ikke før i de siste årene av sitt liv at han kom fram til de storslagne maleriene han er så kjent for.

Ingen har vel hevdet at modernismens kunst var store mesterverk når det kommer til teknisk ferdighet, men de gjorde en stor forandring i hvordan vi ser på kunsten både før og etter. Dette har hatt både positive og negative konsekvenser. Det positive er etter min mening at modernistene fremmet at vi skulle se på kunsten for det den er i seg selv. At den autonome kunsten også skulle være det Carroll beskriver som ”*disinterested and sympathetic attention*” (Carroll, 2008, p. 170) begrenset derimot kunstfeltet, fordi det innebar at kunsten ikke skulle lede betrakterens tanker ut over det rent estetiske. Kunsten hadde nok ikke gått for langt slik som Hegel beskrev den romantiske kunsten, men den hadde heller ikke balanse mellom form og innhold. Her er det nesten snakk om kun form, som litt enkelt sagt kan sies å være ren dekorasjon. Den har ikke noen annen hensikt en å skape nytelse gjennom en visuell estetisk erfaring. Med modernismen ble det en økt tro på kunsten som absolutt autonom. Det var blitt alminnelig akseptert at det ikke var den gode teknikken eller hva som var avbildet som var vesentlig for om billedkunsten var god eller ikke, men den rene estetiske erfaringen. Og denne skulle være av typen *disinterested and sympathetic attention*. Som jeg beskrev under den historiske introduksjonen til kunsthåndverket, så bidro dette til at billedkunsten fjernet seg fra det tradisjonelle kunsthåndverket.

Schiller endrer standpunkt

Det var Schiller som presenterte ideen om den rene estetiske erfaringen, som skulle ivareta kunsten for det den er i seg selv. Alle ytre anliggende var uvesentlig, og kunne til og med virke forstyrrende for opplevelsen av kunst. Gjennom kunsterfaringen kunne folket fjerne seg fra virkelighetens krav og hengi seg til kunstens sensoriske verden, og da var det en forutsetning at kunsten ikke blandet inn virkelighetens eller hverdagens krav og anliggender. “there exists a specific sensory experience—the aesthetic—that holds the promise of both a new world of Art and a new life for individuals and the community.” (Rancière, 2002, p. 133)

Vi kan lese om det skjønne og det estetiske allerede i Platon sin *Faidros*, men også hos mange moderne tenkere kan vi gjenkjenne ideen om det gode, det sanne og det skjønne. Schiller følger i Kant sine fotspor når det gjelder det skjønne som et symbol på det moralsk gode. I *Om menneskets estetiske oppdragelse i en rekke brev* har Schiller lagt ut om det skjønne skinn og dets relasjoner til det sanne og det gode, der skjønnhetens sjel betegnes som lykkelig harmoni.

Midt i kreftenes skremmende og midt i lovens hellige rike bygger den estetisk formende drift ubemerket opp et tredje, et lekens og illusjonens glade rike hvor mennesket fratas alle konvensjonelle bånd og løses fra alt som heter tvang, både i det fysiske og det moralske.

(Schiller, 2008, p. 102)

Det fysiske forbinder Schiller med det kvinnelige og det moralske med det mannlige, men i Schillers idealstat vil for øvrig alle motsetninger bli forsonet.

Schillers estetikk har hatt innflytelse på flere av samtidens estetiske filosofer, som blant andre Jacques Rancière. I *Aesthetics and its discontents* trekker Rancière fram Schillers begrep om *Spieltrieb* og menneskets estetiske oppdragelse i sin diskusjon om kunstens politiske potensial. Schiller hadde en forestilling om at opplevelsen av kunsten skulle bedre livskvaliteten, han sier at den estetiske erfaringen vil “bear the edifice of the art of the beautiful and the art of living” (Rancière, *The aesthetic Revolution and its outcomes*, 2002, p. 134) Den estetiske erfaringen er effektiv, sier Rancière, så lenge vi opplever dette “and”. Dette legger grunnlaget for autonomien i kunsten i så stor grad at den kobler til håpet om en annen virkelighet. Rancière mener at dette ville vært uproblematisk dersom dette bare dreide seg om at skjønnheten i kunsten må unngå enhver politisering, eller at kunstens autonomi bevisst skjuler sin avhengighet av dominans. Rancière sier at det dessverre ikke faller seg slik “Schiller says that the ‘play drive’- *Spieltrieb*-will reconstruct both the edifice of art and the edifice of life” (Rancière, *The aesthetic Revolution and its outcomes*, 2002, p. 134) Kanskje har kunsten nå trådd inn i en Post-utopisk tilstand. ”Enten setter man radikaliteten i kunstens utforskninger og forestillingen om en ny form for liv opp mot markedets estetisering av hverdagslivet, eller så tar man avstand fra både kunstnerisk radikalitet og estetisk utopi”. (Bale, 2009, p. 53) Rancière påstår at begge forestillinger tilhører en politisk utopi.

En spesifikk forbindelse mellom kunstnerisk praksis, synlighet og en form for forståelse er avgjørende for at en kunstnerisk praksis og det som kommer ut av det skal kunne identifiseres som kunst. Rancière kaller disse forbindelsene for estetiske regimer. Han har delt disse in i tre former; det etiske, det representasjonelle og det estetiske regimet. Tesen om de tre regimene

er historisk organisert og minner litt om Schillers inndelingstanke, men Rancière bruker juno-statuen som eksempel i to av regimene, noe som viser at forskjellen befinner seg like mye i rom som den gjør i tid. I det første, det *etiske* regimet, er man opptatt av om det er en korrekt avbildning og om bildet er sant slik vi gjenkjenner fra Platons idélære. Denne minner meg i stor grad om Hegel sin første kunstform, den symbolske der form eller skinn er overordnet ide. Det *representasjonelle* er det andre av Rancières regimer. Kunstverket ses her gjennom en rekke konvensjoner der materialet tvinges inn i en form. Rancière bruker juno-statuen som eksempel. Et eksempel her er Aristoteles' poetikk og begrepene hans om mimesis. Om jeg her skal sammenligne med Hegel sin inndeling, så minner den mest om hans tredje kunstform. I Hegel sin romantiske kunstform går innhold ut over form.

Det siste er det *estetiske* regimet der den samme statuen ses gjennom en bestemt type sanseerfaring som er annerledes enn den vi benytter i det daglige. Denne siste er det vi kanskje kan sammenligne med den estetiske erfaring. Her oppleves motsetningene mellom "skinn og virkelighet, form og materiale, aktivitet og passivitet i det Schiller kaller *Spieltrieb*, spill eller lek. Når lekdriften ytrer seg i estetisk virksomhet, bevirker den at splittelsen mellom kropp og sjel, følelse og intellekt forsones" (Bale, 2009, p. 54) Denne siste er også den som minner mest om Hegel sin klassiske kunstform, der form og innhold er i balanse. Den franske revolusjonen skapte rammen for Schillers estetikk, der forbildet var idealstaten med sin frihet fra all dominans og et løfte om et fellesskap som ikke splittes i "atstilte sfærer som dagligliv, kunst, politikk og religion" (Bale, 2009, p. 54) Rancière mente at den politikken som bedrives i kunsten må oppfattes som en måte å opprette en felles verdensforståelse, gjennom rekonstruksjon av bilder og objekter, eller mikrosituasjoner, som bare så vidt er forskjøvet i forhold til virkeligheten.

'l'art pour 'l'art og det frie kunsthåndverk

'l'art pour 'l'art, kunst for kunstens skyld eller "fanden ta moralen" (Nietzsche, 2008, s. 179), er et fransk slagord fra begynnelsen av 1900-tallet som betydde at kunstens indre anliggende var det viktigste i verket. Kunsten skulle ikke ha noen ekstern hensikt som moralsk, opplærende eller praktisk bruk. Verkene skulle også være fristilt markedet, og ikke tilvirkes med salg som motivasjon for produksjon. Uttrykket 'l'art pour 'l'art er kreditert Théophile Gautier, som var den første til å bruke uttrykket som slagord. Slagordet møtte motstand fra blant andre John Ruskin, (som sammen med William Morris etablerte *Arts and Crafts* bevegelsen) fordi han mente at kunsten burde ha et innhold med en moralsk eller oppdraende funksjon. Men de som sto bak ideen om *'l'art pour 'l'art* insisterte på at kunsten hadde en

egen indre funksjon. De insisterte på at kunsten var verdifull som kunst uten å måtte ha en ekstern grunn og tillot seg å være moralsk uavhengig eller opposisjonell.

Gjennom første halvdel av det nittende århundre var det bare av og til at snakk om 'l'art pour l'art, fordi nesten alle på denne tiden mente at kunsten skulle ha et moralsk innhold, selv om enkelte anså at dette kunne komme indirekte. Det var først mot slutten av århundret at ideen om den autonome kunsten var kommet for fullt, likevel kunne vi gjennom hele denne perioden se en jevn utvikling innen kunsten i retning av å unngå direkte politiske eller moralske spørsmål. (Shiner L. , 2001, p. 222) Kunsten vendte altså vekk fra politiske og moralske spørsmål etter hvert som den moderne diskursen om billedkunst, kunstnerrollen og estetikken festet grepet. Schiller kjempet faktisk en stund for at kunsten skulle tjene samfunnet, men i 1803 skrev han at kunsten bør *"totally shut itself off from the real world"* (Shiner L. , 2001, p. 222). Kunstverket skulle ikke tjene andres budskap, men vurderes kun som et eget estetisk verk. Dette var bakgrunnen for at det kjente slagordet "kunst for kunstens skyld" dukket opp. Modernismen kvitter seg altså med representasjonen og alt annet som tar fokus vekk fra det rene maleriet. Poenget var at dette er et maleri, ikke det maleriet representerer. (Bale, 2009)

For at kunsten ikke bare skulle bli underholdning, var det viktig at den identifiserte hva den kunne by på, hvilken "selvstendig verdi som ikke kunne avledes fra noen annen aktivitet" (Greenberg C. , 2004, p. 143). Kunsten måtte ha en autonom verdi for å bestå. Hver enkelt kunstform begynte å identifisere hva som var unikt for sitt felt, "hvilke virkninger den enkelte kunstform var alene om å besitte" (Greenberg C. , 2004, p. 143). Ved å utelukke alt som ikke var unikt ved den enkelte kunstform, oppnådde den en "ren" kunstform. Dette ble en form for kvalitetssikring hvor "renheten" var det samme som selvdefinisjon. Selvkritikken innen modernismen var ikke det samme som innen opplysningsprosjektet, for det "innebar kritikk fra utsiden, slik kritikk i ordets alminnelige betydning gjør, mens modernismen kritiserer innenfra, gjennom det kritiserte objektets egne prosedyrer" (Greenberg C. , 2004, p. 142) Med den kantianske selvkritikken som hadde oppstått i filosofien, ble det i stadig økende grad forlangt at "alle sosiale aktiviteter skulle ha en rasjonell begrunnelse" (Greenberg C. , 2004, p. 142).

Denne frie kunsten og ideen om den estetiske erfaringens autonomi ble altså plantet av Schiller og den satte dype røtter som har vart helt fram til I dag. Den autonome kunsten som fri lek, har påvirket kunstverdenen siden slutten av 1700-tallet og er fortsatt gjeldende.

Rancière kommenterer forholdet med å omtale det som en del av et plott: “The point is that neither the statement nor the promise was ineffectual. At stake here is not the ‘influence’ of a thinker, but the efficacy of a plot—one that reframes the division of the forms of our experience.” (Rancière, *The aesthetic Revolution and its outcomes*, 2002, p. 133) Men Schiller sa aldri at kunsten, musikken eller naturen for den saks skyld ikke skulle ha andre egenskaper enn å tjene det estetiske, men heller at det var betrakteren som måtte oppleve kunsten på en spesiell måte. Mens billedkunsten skulle være tidløs, revolusjonær og springe ut av geniets sinn, skulle håndverkeren lage produkter som tilhørte hverdagen. Kunsthåndverket kritiserer billedkunstens oppfattelse av at kunsten må være autonom for å oppnå forbindelse mellom mennesket og naturen. For Karl Marx og William Morris, den mest markante skikkelsen innen Arts and Crafts -bevegelsen, er det i overvinnelsen av skillet at forsoningen mellom menneske og naturen oppstår. ”Forsoningen kan kun oppnås innen hverdagsvirkelighetens arena og ikke innen den autonome kunstinstitusjonen.” (Bull, 2007).

Likeverdighetsprinsippet

Til tross for at Rothko trakk et klart skille mellom *fine art* som er umiddelbart rørende og det som omhandler mer teknisk ferdighet så er det poenger innen modernismen angående kunstkritikken som er overraskende inkluderende for alle typer kunst. Modernistene fremmet altså ideen om at kritikken eller vurderingen av kunstverket skulle ta utgangspunkt i verkets egne iboende verdier. I dette ligger det ingen begrensninger og er faktisk så åpent at Rancières likeverdighetsmotiv som han knytter til kunstens estetiske regime, kan sies å være samstemte med modernistenes. (Rancière, *Formgivningens yta*, 2003) Rancières likeverdighetsmotiv gikk ut på opprettelsen av en felles overflate mellom kunstfagene, i stedet for adskilte områder for imitasjon. Likeverdigheten skulle ikke bare være mellom ting, som kunst og kunsthåndverk, men også mellom tanke og ting, ide og utførelse. Rancières likeverdighet skulle altså gå mellom alle nivåer. (Lund J. , 2011) ”*A regime of visibility is at once what renders the arts autonomous and also what links this autonomy to a general order of occupations and ways of doing and making*” (Rancière, *The Politics of Aesthetics*, 2011, p. 22)

I erfaringen av et kunstverk er det mye som taler for at en bør ta høyde for den totale opplevelsen som er iboende verket. Dersom vi ikke lengre kan erfare verket gjennom noe omkringliggende, hva er det da verket er avhengig av? Stanley Cavell er en Amerikansk filosof som har skrevet mye om dilemmaene med modernismen i kunsten. Cavell stiller spørsmålet om billedkunsten som kunstform har kommet til en ende. Det er mye som tyder på

at billedkunsten har malt seg selv inn i et hjørne. Gjennom definisjonen på hva som er billedkunst og i forsøket på å finne essensen i dette, har billedkunsten, som samtidig har tatt hevd på betegnelsen kunst, redusert seg til det minimale. Cavell sammenligner denne utviklingen med musikkmediet, dersom det reduserte seg på samme måte som billedkunsten så ville vi sitte igjen med lyd, lyden i seg selv. Er det i så fall bare denne lyden som er musikk? Kategoriseringen mellom de ulike kunstartene er ikke lengre åpenbare. Cavell bruker en skulptur av Caro som eksempel, hva er det som gjør at disse verkene er kategorisert som skulptur? Grammatisk så faller det utenfor kategoriseringen fordi å skulptere handler om å ta bort eller hakke fram en form, mens Caro sine verker er lagt til. Man kan godt si at ”*modern art lays bare the condition of art in general*” (Cavell, 2002, p. 218) altså at skulptur ikke lengre er avhengig av å ha blitt formet på en spesiell måte med et spesielt verktøy. Caro sin skulptur er ikke et håndverksprodukt, men om det var det, så er det ikke laget med en typisk håndverksteknikk. Man vil nok kalle det et kunstverk, men hva betyr dette spør Cavell.

Cavell taler i stedet for at kunsten må fortsette å utforske det visuelle kunstfeltet som et hele. At den moderne kunstneren og kritikerens oppgave er å forsøke å finne ”the limits or essence of its own procedures” (Cavell, 2002, p. 219). Dette betyr at vi også må identifisere ”what it is his art finally depends upon”. (Cavell, 2002, p. 219) Det betyr ikke så mye om vi har klare kriterier som definerer et maleri, men det er å innse at kriteriet må finnes i maleriet selv. Postmodernismen avviser på sett og vis det moderne som ideologi. Kunstnerne inspireres av gamle stiler og bruker disse på nye måter, og ofte ironisk og konteksten et verk presenteres i får en større betydning. Postmodernistene reagerte på modernistenes elitistiske avantgardetenkning, og kunstnerne ville ikke lengre distanserte seg fra resten av samfunnet. Modernismens ide om at kunstverket defineres ut fra seg selv, er nå erstattet med at kunstverket defineres ut fra sammenhengen det inngår i. Det betyr ikke så mye om vi har klare kriterier som definerer et kunstverk til forskjell fra det andre, men det er å innse at kriteriet må finnes i verket selv. Cavell brukte disse argumentene for den autonome modernistiske kunsten, men dette argumentet kan like gjerne benyttes på samtidskunsten og samtidskunsthåndverket. Det er kritikerens og kunstnerens oppgave å finne grensene eller essensen i verkets egen virkelighet, og ikke benytte kvalitetskriterier som er forhåndsdefinerte og ikke angår verket.

Estetisk erfaring i kritikken av kunsthåndverket

Å oppleve kunst har fått en helt ny betydning etter at den ikke lengre må være figurativ. Clive Bell skriver om ‘the aesthetic emotion’ i The Aesthetic Hypothesis:

That there is a particular kind of emotion provoked by works of visual art, and that this emotion is provoked by every kind of visual art, by pictures, sculptures..., is not disputed, I think, by anyone capable of feeling it. This emotion is called the aesthetic emotion; and if we can discover some quality common and peculiar to all the objects that provoke it, we shall have solved what I take to be the central problem of aesthetics. We shall have discovered the essential quality in work of art, the quality that distinguishes works of art from all other classes of objects.

(Feagin & Maynard, 1997, p. 31)

Kunsten må føles, det holder ikke lengre å kun ha kjennskap til hva verket betyr eller sikter til. Vår erfaring av verket er det viktige, utover det er det ikke noe å vite om det. Både Greenberg og Kosuth er enige om nettopp dette når det kommer til Duchamp, skriver Thierry de Duve. Han skriver videre at dersom det bare handlet om smak så ville han latt det være med det, men "No one can prove his or her aesthetic judgement." (Duve, 1996, p. 278) Likevel hevder begge at ingen estetisk dømmekraft er nødvendig for å kalle et urinal "kunst", og at Duchamp ville ha det slik. I denne situasjonen, er bevisets byrde lagt på Greenberg og Kosuth. Det holder ikke helt å si at jeg føler meg fri til å dømme et urinal estetisk, skriver de Duve; det ville være mer riktig å si at jeg føler det er nødvendig, særlig fordi Greenbergs overgivelse endte med et blankt lerret:

If anything and everything can be intuited aesthetically, then anything and everything can be intuited and experienced artistically. What we agree to call art cannot be definitively or decisively separated from aesthetic experience at large. (...) if this is so, then there turns out to be such a thing as art at large: art that is, or can be, realized anywhere and at any time and by anybody".

(Duve, 1996, p. 279)

Innen billedkunst er det større tradisjon for å ta utgangspunkt i det enkelte verkets premisser i kritikken. Dersom det er den rene estetiske erfaringen som er i verkets fokus, så kan kritikeren uten betenkning gi seg i kast med vurderingen ut fra den rent estetiske opplevelsen og ikke dvelle for lenge ved teknikk og politikk. Om bildet eller skulpturen er opptatt av naturtro gjengivelse derimot, er det vanlig å kommentere nettopp dette. Er det et politisk budskap som formidles, kan kritikken spisses mot selve budskapet og ikke henge seg for mye opp i teknikk eller om man får en autonom estetisk erfaring. Å komme med en definisjon på hva som er kunsthåndverk og hva som er billedkunst i dag, er ikke bare umulig, det er også u hensiktsmessig. "Alt" kan bli sett på som kunst, som Duchamp beviste med sitt verk *fountain*, og som Adorno viste da han uttalte "Posed from on high, the question whether something... is or is no longer art leads nowhere." (Adamson, 2007, p. 2) Det ligger også i kunstens natur å bryte grenser og utfordre sannheter. Drucker argumenterer for at kunsten alltid har vært et variert felt, avgrenset av en rekke udefinerte horisonter. (Drucker, 2005) Å

omtale grensene som horisonter er ganske passende fordi det innbefatter en ide om en grense som aldri kan bli nådd, men som likevel definerer en posisjon. ”*The condition of modern art is defined in relation to other conditions that oppose it, but always from a distance.*” (Adamson, 2007) Adamson argumenterer for at kunsthåndverk bør betraktes som en av disse horisontene, som en konseptuel grense gjennom hele den moderne kunstneriske praksisen. Kunstfeltet er så sprikende at det nok ikke er praktisk mulig å vurdere verkene ut fra ett sett kriterier for å oppnå en adekvat kvalitetsbedømmelse.

Kritikken som konvergens?

Kritikken av samtidskunsthåndverket har lenge vært preget av avleggse forventninger til verkene formål og innhold. Mens kunsthåndverket har hatt en forrykende utvikling, ser kritikken av kunsthåndverket ut til å ha stått på stedet hvil. Samtidskunsthåndverket har nå i så stor grad beveget seg i ytterkant av sitt eget felt, at de tradisjonelle kriteriene innen kunsthåndverkskritikken ikke lengre er anvendelige. Denne innsikten har gjort at både kritiker- og kunsthåndverksfeltet har ytret et behov for å se på om kriteriene for det tradisjonelle kunsthåndverket er modent for utskiftning. Fra flere hold er det ytret et ønske om mer kunnskap om hva kritikk av samtidskunsthåndverk kan være og hvordan kritikeren kan forholde seg til et kunsthåndverk som sprenger tradisjonelle grenser. Men man kan jo spørre seg hva som er anføkende med kunst som sprenger grenser når det å utfordre etablerte sannheter, både i og utenfor kunsten, er en sentral del av kunstens natur?

En av de mest sentrale forutsetningene for at et kunstverk eller en kunstutstilling skal oppleves som en betydningsfull *kunsterfaring*, er at den gjerne fører til en eller annen form for *erkjennelse*. *Kunstkritikk* kan bidra til dette, for den skal ikke bare formidle eller vurdere en kunsterfaring, den skal også verbalisere et kunstuttrykk som igjen kan stimulere til økt refleksjon og diskusjon om kunst og natur. Kritikken er derfor et viktig ledd i forståelsen av kunsten og dermed kunsterfaringen og erkjennelsen, men også for å *bringe kunsten videre*. Kunstkritikken bør derfor, på lik linje med kunsten forøvrig, anstrenge seg for å *bringe kunst og natur sammen*. For å bidra til å bringe kunst og natur sammen knytter derfor kritikere ofte tråder fra kunsten til historier fra en velkjent hverdagslig situasjon eller motsatt. Når en kritiker omtaler et kunstverk er det derfor hensiktsmessig å sette utstillingene eller verkene inn i en gjenkjennelig kontekst for leseren. Denne gjenkjennelige konteksten kan være hentet fra trivielle hverdagslige funderinger, men den kan også forankres i mer fundamentale estetiske teorier. Men er det formålstjenelig å bruke estetiske teorier som etter alt å dømme har vært brukt til å nettopp ekskludere alle andre kunstformer enn billedkunsten?

Estetikk som konvergens i kritikken

I oppgaven har jeg avdekket at det er konsensus om at det er en eller annen form for *estetisk erfaring* som gjerne skiller kunstobjekter fra alle andre objekter. En estetisk erfaring, eller *aesthetic experience*, kan forekomme i møte med mange forskjellige verk, og er ikke

eksklusivt knyttet til én kunstform. Kunst er som nevnt en opplevd virkelighet som gjennom kunstnerens bearbeide, forskyves og legemliggjøres. Den fremste kunsten har en *balanse mellom skinn og innhold*, som sammen danner en helhet. Denne ideen om balanse mellom estetisk form, eller skinn og innhold er ofte et tilbakevendende tema i estetiske teorier for at kunstverket skal lede til erkjennelse. Det tradisjonelle kunsthåndverket er mest opptatt av form, eller skinn og funksjon, men Ruskin talte for at verkene også skulle formidle et innhold. Samtidskunsthåndverket derimot, har beveget seg bort fra det funksjonelle og konsentrerer seg i stedet om form og innhold. Når det tradisjonelle kunsthåndverkets mest sentrale trekk som er funksjon er fjernet fra samtidskunsthåndverket, så vil det antagelig være mer hensiktsmessig å diskutere estetikk enn historie i kritikken. En estetisk drøfting i motsetning til et historisk fokus i kritikken, vil verbalisere kunsten og kan dermed bidra til en mer gjennomgripende diskusjon som kan bidra til å bringe kunsten videre. Ettersom de fleste samtidskunsthåndverkere jobber med nettopp balanse mellom skinn og innhold, er det ikke da hensiktsmessig å bruke nettopp de estetiske teoriene på samtidskunsthåndverket?

Det er i dag liten grunn til å opprettholde skillene mellom de visuelle kunstfagene hva kritikken angår, siden verkene selv i stadig økende grad opererer i grenselandet mellom de tradisjonelle kunstfeltene. Å bryte ned grenser og vurdere kunstverkene på deres egne premisser er også en mer varig løsning, og åpner i større grad for endringer i måten vi ser kunsten på. Sist men ikke minst, gjennom å vurdere verket på *verkets egne premisser* gir vi kunsten stemme og taleretten tilbake. Det er på tide at kritikken ser på samtidskunsthåndverket som uavhengige verk. Det er lite hensiktsmessig å trekke inn omkringliggende aspekter dersom verket ikke selv innbyr til det. Kanskje kan man si at det er estetikken i kritikken som utgjør konvergensen mellom billedkunst og kunsthåndverk.

Begrepet Kunsthåndverk

Dilemmaet angående hva jeg skulle bruke som oppgavens mest sentrale begrep dukket opp allerede før jeg begynte å skrive. Det var ikke helt åpenbart at *kunsthåndverk* var et godt begrep å benytte, ettersom det har så mange konnotasjoner. Gjennom å presisere i begynnelsen av oppgaven, at begrepet kunsthåndverk kun måtte leses som et navn uten å henvise til noe det ellers måtte bety, hadde jeg en forestilling om at jeg kunne unngå utfordringer knyttet til valg av begrep. Men sannheten er at *begrepsproblematikk har vært gjennomgående i hele oppgaven*. Når et begrep er benyttet på noe allerede eksisterende, er det vanskelig å omdefinere begrepet til også omhandle noe som oppleves som gjennomgripende annerledes. For å skille mellom ulike typer kunsthåndverk har jeg brukt begreper som

tradisjonelt kunsthåndverk på det kunsthåndverket som var typisk da kunsthåndverksbegrepet ble oppfunnet og *samtidskunsthåndverk* på det kunsthåndverket som er typisk nå. Dette har fungert relativt greit, men samtidskunsthåndverket har i dag stadig mindre til felles, og ikke minst i kritikken, med tradisjonelt kunsthåndverk. Er det ikke på høy tid at bruken av begrepet kunsthåndverk drøftes når det er problematisk å benytte begrepet i en oppgave som omhandler nettopp kunsthåndverk?

Et navn handler i stor grad om identitet, så hvordan håndtere en situasjon der navn og identitet, for mange, ikke lengre stemmer overens? I intervjuet for Norwegian Crafts spurte jeg Jorun Veiteberg om det er hensiktsmessig å komme opp med et nytt begrep, men hun ser ingen teoretisk grunn for det: *”To consider a name change is, it seems to me, a strategic and political question. It may be necessary due to changes within the art education systems, but I see no theoretical reasons for it”* (Øydegard, 2011). Jørn Mortensen mente at dersom det blir noen navneendring innen kunsthåndverket, så kommer den nettopp som konsekvens av en endret identitet, men sier videre at det er for tidlig. *”We are not there yet. Having said this, I am interested in developing the concept of ‘materialistic aesthetics’ in order to investigate what relevance it might have today as a reading strategy, not only within the crafts tradition but also within the fine art tradition.”* (Øydegard, 2011)

Å finne et begrep som kan dekke hva alt kunsthåndverk i dag inneholder og er opptatt av, kan være skremmende siden feltet er så vidt. Diskusjoner om hva kunsthåndverket er i dag, hvordan kunstnerne utvikler verk og gjennomgangstematikken i de ferdige verkene er derfor sentralt i forhold til begrepsdiskusjonen. Målet med å finne nye begreper handler ikke så mye om måter å beskrive virkeligheten på, men heller at nye beskrivelser genererer nye former for virkelighet. *”Hvis vi ønsker utvikling må vi sørge for ikke bare å reproducere det vokabularet vi er opplært innenfor. Det handler derfor om å generere nytt vokabular, ikke ny mening innenfor det gamle vokabularet”* (Hammer, 2007)

Å komme med konkrete forslag til navn som kan være dekkende for samtidskunsthåndverket er en skremmende tanke. Navn handler om identitet, og det er mange sin identitet som dermed rokkes ved. Dette er nok også grunnen til at det er lett å feie diskusjonen under teppet og fortsette som før. Jeg velger likevel å ta diskusjonen opp på et mer konkret nivå for om mulig sette diskusjonen i gang igjen. Jeg drister meg altså til å komme med et forslag på nytt navn på dagens kunsthåndverk og foreslår et navn i retning av *Realkunst*. Real på Engelsk betyr virkelig og det er nettopp det som ofte oppleves som særegent for samtidskunsthåndverket.

Verkene befinner seg i, og henspiller fortsatt ofte på tema eller objekter i vår hverdag. Navnet henviser også til det mye brukte begrepet realfag. Realfag benyttes som betegnelse på fagområder der man som oftest benytter naturvitenskaplige arbeidsmetoder, slik som systematiske eksperimenter og gjerne med spesielt utstyr. Gjennom systematiske undersøkelser observeres hva som skjer og så tolkes deretter resultatene. Denne arbeidsmetoden er sentral i all vitenskap og er også et sentralt trekk i utviklingen av kunst som forholder seg mye til materialers muligheter og begrensninger, som i kunsthåndverket.

Begrepet Realkunst sier også noe hvordan vi mennesker forholder oss til virkelige objekter og omgivelser. Ofte tas hverdagsobjekter som en selvfølge, vi forholder oss til de uten å tenke nevneverdig på hvordan de ser ut og hvorfor. Dette er et gjennomgangstema for mange kunsthåndverkere. Ved å endre på hverdagsobjekter eller bruke tradisjonelle materialer på en ny måte, opplever betrakteren objektene med nye øyne. Også deler av arbeidsmetodene for tillaging av kunsthåndverk er lik det vi finner i realfagene. Keramikere for eksempel, bruker til dels de samme metodene i forskning på og utarbeiding av nye glasurer som kjemikere benytter i sine utprøvinger. Kunsthåndverk har sannsynligvis litt mer til felles med naturvitenskapen enn mange andre kunstformer, nettopp fordi faget i større grad forholder seg til virkelige objekter og vitenskaplige arbeidsmetoder i arbeidet med å tøy materialers begrensninger innenfor det som er faktisk mulig. Men i diskusjonen om nye begreper er det lett å se ting kun fra en side. For hva med det estetiske aspektet ved kunsthåndverket? Er det mulig å komme fram til et begrep som kan dekke hele samtidskunsthåndverksfeltet? Kanskje ikke, men det er en diskusjon som er verd å ta.

Å komme med et nytt begrep for dagens kunsthåndverk kan være en riktig vei å gå, både i forhold til aktørenes identitet og for en presis beskrivelse av et felt slik at misforståelser kan unngås. Mange har fortsatt en oppfattelse av at en kunsthåndverker i dag lager kopper og fat, og at en billedkunstner lager malerier. Mange aktører innen samtidskunsten benytter derfor den generelle betegnelsen kunstner om sin profesjon, og beskriver deretter hva konkret de jobber med. På denne måten unngås hele kunsthåndverks problematikken. Det er mange kunstnere som opererer i grenselandet mellom kunsthåndverk og billedkunst. ”Dei flytande grensene som i dag rår mellom desse to kunstartane er karakteristisk for situasjonen i mange land”. (Veiteberg, Innledning, 1997, p. 7) Også Agela Völker hevder i en publikasjon fra kunstindustrimuseet i Wien at ”Kunstnarane som i dag arbeider med kunsthåndverk har ei spalta sjølvforståing”. (Veiteberg, Innledning, 1997). Etter min mening så er ikke denne spalten i seg selv så ille, for kunsten vil alltid flytte grenser og utfordre ”sannheter”, det ligger

i kunstens natur. Men kunsthåndverkerne har selv laget definisjoner på sitt felt som virker begrensende, også når det kommer til prosess og kvalitet. En del beskrivelser og kvalitetskriterier som det opereres med innen kunsthåndverket i dag, er ganske enkelt ikke lengre relevante.

Det er mye som tilsier at grensene innad i det visuelle kunstfeltet har blitt så svake at de ikke lengre kan ses på som motsetninger mellom retninger. Det er mer nærliggende å omtale det som ytterpunkter innen samme felt. Det er også en annen måte å se kunsthåndverket i forhold til billedkunsten på, nemlig at det egentlig ikke er snakk om ulike kunstformer, men heller ulik tilnæringsmåte, holdning eller handlingsmåte. Glenn Adamson argumenterer sterkt for at kunsthåndverket er nettopp dette, og skriver ”*Craft only exists in motion. It is a way of doing things, not a classification of objects, institutions, or people.*” (Adamson, 2007, p. 4) På samme måte som kunsthåndverk kan sies å være en tilnæringsmåte, så kan en vel også si at billedkunsten er det. Kunstbegrepet brukes jo om en arena for uforpliktet legemliggjøring av ideer.

Bibliografi

- Adamson, G. (2007). *Thinking through craft*. New York: Berg.
- Aristoteles. (1999). *Etikk*. Oslo: Gyldendal.
- Aristoteles. (2010). *Om diktetekunsten*. (S. Ledsaak, Trans.) Oslo: Cappelen .
- Auther, E. (2004). *The decorative, Abstraction, and the hierarchy of art and craft in the art criticism om clement Greenberg*. oxford art journal 27/3.
- Bachelard, G. (1994). *The poetics of space*.
- Bahr, H. (1993). Expressionism. In P. W. Charles Harrison, *Art theory, 1900 - 1990* (pp. 116 - 121). Cambridge, Massachusetts, USA: Blackwell.
- Bale, K. (2009). *Estetikk, en innføring*. Oslo: Pax Forlag.
- Bell, C. (1993). The Aesthetic Hypothesis. In P. W. Charles Harris, *Art in theory, 1900 - 1990* (pp. 113 - 116). Cambridge, Massachusetts, USA: Blackwell.
- Bjørgan, H. (2012). Kuratoruttalelse Time Out. Oslo: Galleri F15.
- Bjerke, M. P. (2012 on 04-02). Anmeldelse Kunsthåndverk 02.04.12.
- Borgersen, G. S. (2012). All that is solid melts into air: Om en teori. Norge.
- Bull, K. A. (2007). *En ny diskurs for Kunsthåndverket - En teori om det nye konseptuelle kunsthåndverket*. Akademisk Forlag.
- Bull, K. A. (2007). *Hverdagsvirkeligheten som estetisk arena – Kunsthåndverkets kritikk av billedkunsten*. From Everydaylife/ Hverdagsliv:
<http://www.everydaylife.no/pdf/seminar/bull.pdf>
- Bull, K. A. (2009). *Modus Operandi, Hemsiktssmessig estetikk*. Lillehammer: Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum.
- Bull, K. A. (2009). *Take Away*.
- Carroll, N. (2008). *Philosophy of Art, a contemporary introduction*. London: Routledge.
- Cavell, S. (2002). *Must we mean what we say?* Cambridge: Cambridge university press.
- Derrida, J. (1993). 'The Exorbitant: question of method' and 'The Engraving and the ambiguities of formalism', from *Of Grammatology*. In P. W. Charles Harrison, *Art in Theory, 1900 - 1990* (pp. 918 - 923). Cambridge, Massachusetts, USA: Blackwell.
- Derrida, J. (1987) *The truth in painting*. Chicago: University of Chicago Press
- Drucker, J. (2005). *Sweet Dreams: Contemporary Art and Complicity*. Chicago: University of Chicago Press.
- Duve, T. d. (1996). *Kant after Duchamp*. London: October.

- Emerson, R. W. (2006). *Ralph Waldo Emerson, the complete prose works*. London: Elibron Classics.
- Endell, A. (1993). The beauty of form and decorative art. In P. W. Charles Harrison, *Art in Theory, 1900 - 1990* (pp. 62 - 65). Cambridge, Massachusetts, USA: Blackwell.
- Feagin, S. L., & Maynard, P. (1997). *Aesthetics*. Oxford: Oxford university Press.
- Fried, M. (2008). Art and objecthood. In M. S. Joanne Morra, *Visual Culture, Critical concepts in media and cultural studies*. London / New York: Routledge.
- Fry, R. (1992). An Essay in Aesthetics. In P. W. Charles Harrison, *Art in Theory, 1900 - 1990* (pp. 78 - 86). Cambridge, Massachusetts, USA: Blackwell.
- Gamboni, D. (2005). 'Independent of time and place': on the rise and decline of a modernist ideal. In E. P. Thomas DaCosta, *Time and Place, The Geohistory of Art* (pp. 173 - 201). England: Ashgate Publishing.
- G.W.F.Hegel. (1986). *Innledning til estetikken*. Oslo: Aschehoug.
- Gombrich, E. H. (1996). *Verdenskunsten*. Oslo: Aschehoug.
- Greenberg, C. (2004). *Den modernistiske kunsten*. Oslo: Pax Forlag.
- Greenberg, C. (1993). Modernist Painting. In P. W. Charles Harrison, *Art in theory, 1900 - 1990* (pp. 754 - 760). Cambridge, Massachusetts, USA: Blackwell.
- Hammer, E. (2007). Kritikk av nye uttrykk, nye uttrykk for kritikk. *Norske Kritikeres fagtidsskrift* (1).
- Hauge, Ø. (2008). Kunstkritikkens marg. In K. K. (red.), *Kulturjournalistikk. Pressen og den kulturelle offentligheten* (pp. 203 - 228). Oslo: Scandinavian Academic Press.
- Heidegger, M. (2000). *Kunstverkets opprinnelse*. Oslo: Pax Forlag.
- Henmo, I. (2010). Kunsthåndverk - enqueter. *Billedkunst* (7), 1.
- Jørgensen, J. C. (1991). *Kultur i Avisen, En grundbog i kulturjournalistik*. Copenhagen: Gyldendal.
- Kant, I. (1952). *The Critique of judgment*. (J. C. Meridith, Trans.) Oxford: Clarendon Press.
- KHIB. (2012 on 31-01). *KHIBNytt*. Retrieved 2012 on 15-02 from KHIB.no: <http://www.khib.no/norsk/om-khib/nyhetsbrev/khibnytt-31-januar-2012/>
- Koefoed, H. (2007). "Hvorfor ikke bare kalle alt kunst?" *Polaritet og assimilasjon: kunst og design/kunsthåndverk. Problemstillinger kunst versus kunsthåndverk*. From Everydaylife/hverdagsliv: <http://www.everydaylife.no/pdf/seminar/koefoed.pdf>
- Kulturnytt. (2012 on 02-April). *feed://podkast.nrk.no/program/kulturnytt.rss*. Retrieved 2012 on 03-April from NRK.NO: <http://podkast.nrk.no/program/kulturnytt.rss>
- Langer, S. (2008). Skinn. In K. Bale, & A. Bø-Rygg, *Estetisk teori, en antologi* (pp. 270 - 276). Oslo: Universitetsforlaget.

- Lantto, M. (2012 on 12-04). *16 Glada Måltider*. From artscentrondheim.no: <http://trondheimkunsthall.com/index.php?p=news&title=16gladamåltider>
- leksikon, S. n. (2009 on 14-02). From www.snl.no: <http://snl.no/kunsth%C3%A5n>
- Leslie, E. (2010). Walter Benjamin: Traces of craft. In G. Adamson, *The Craft Reader* (pp. 386 - 394). Oxford: Berg.
- Linneberg, A. (1994). Kritikkens narrekappe. In *Bastardforsøk* (pp. 101-111). Oslo: Gyldendal.
- Lund, C., Mangset, P., & Aamot, A. (2001). *Kunst, Kvalitet og Politikk*. Oslo: Norsk Kulturråd.
- Lund, J. (2011 on 29-04). formgivingens overflate, Rancièrè 3. Trondheim.
- Malmanger, M. (2000). *Kunsten og det skjønne*. Oslo: Aschehoug.
- Marx, K. (1971). *Verker i utvalg*. (T. Rønnow, Trans.) Oslo: Pax.
- Merleau-Ponty, M. (2000). *Øyet og ånden*. Oslo: Pax forlag.
- Nietzsche, F. (2008). Avgudenes Ragnarok. In A. B.-R. Kjersti Bale, *Estetisk teori, en antologi* (E. L. wiik, Trans., pp. 178 - 180). Oslo: Universitetsforlaget.
- Norske Kunsthåndverkere Midt-Norge. (2006). *Everydaylife/Hverdagsliv*. From www.everydaylife.no
- Olsson, T. (2008). *Knust*. Oslo: Cappelen Damm.
- Perreault, J. (1987). Craft is Art, Notes on Crafts, On Art, o Criticism. In J. Veiteberg, *Det Veltalende Objekt* (pp. 24 - 27).
- Rancièrè, J. (2003). Formgivingens yta. *Texter om politik och estetik* .
- Rancièrè, J. (2002 on Mar Apr). The aestheric Revolution and its outcomes. *New left review* (14), pp. 133 - 151.
- Rancièrè, J. (2011). *The Politics of Aesthetics*. London: Continuum.
- Røed, K. (2012 on 07-02). *Å ha en erfaring*. Retrieved 2012 from [www.Billedkunst.no](http://www.billedkunst.no): <http://www.billedkunstmag.no/Content.aspx?contentid=2323>
- Røssaak, E. (2005). *Selviakttakelse – en tendens i kunst og litteratur*. Bergen: Norsk kulturråd.
- Redman, J. (2010 on Nov/ Dec). Off - Centre; The importance of Constructive Criticism. *Ceramic Review* , 82.
- Riffaterre, M. (1994 on 3). Litteraturkritikkens diskurs. *Ny poetik* , 97-110.
- Rosenberg, H. (1993). The American Action Painters. In P. W. Charles Harrison, *Art i theory, 1900 - 1990* (pp. 581 - 584). Cambridge, Massachusetts, USA: Blackwell.
- Rothko, M. (2004). *The Artists Reality, Philosophies of Art*. London: The Yale University Press.

- Schiller, J. C. (2008). Fra Om menneskets estetiske opdragelse i en rekke brev (1795). In A. B.-R. Kjersti Bale, *Estetisk teori, en antologi* (pp. 94 - 104). Oslo: Universitetsforlaget.
- Shiner, L. E. (2001). *The invention of Art. A Cultural History*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Shiner, L. (2001). *The invention of Art, A cultural history*. London: The university of Chicago Press.
- Szczelkun, S. (1993). *The conspiracy of good taste*. London: Working Press.
- Tapié, M. (1993). An Other Art. In P. W. Charles Harrison, *Art in theory, 1900 - 1990* (pp. 619 - 620). Cambridge, Massachusetts, USA: Blackwell.
- Tøjner, P. E. (2001). Er kvalitet knyttet til kunstverket? In C. Lund, P. Mangset, & A. Aamot, *Kunst, kvalitet og politikk* (pp. 18 - 32). Oslo: Norsk Kulturråd.
- ThinkTank. (n.d.). *Think Tank*. From <http://thinktank04.eu/page.php?1>
- Thorbjørnsen, T. E. (2007). "Gjør døren høy, gjør porten vid..." – om hierarkier og makt i kunstverdenen . From Everydaylife/ Herdagsliv : <http://www.everydaylife.no/pdf/seminar/thorbjornsen.pdf>
- Veiteberg, J. (1997). Innledning. In J. Veiteberg, *Det Veltalende Objekt*.
- Veiteberg, J. (1997). Kunsthandverket i historisk tilbakeblikk. In S. R. Bente Knudsen Sanden, *Det veltalende objekt: norsk kunsthåndverk 1975 - 1997*. Det tenkende øye.
- Veiteberg, J., Mortensen, J., & Bull, K. A. (2011 on November). What is Contemporary Crafts? (M. Øydegard, Interviewer, & A. Garli, Editor) Norge: Norwegian Crafts.
- Vik, S. (2011 on 07-02). *Kritikerlaget*. Retrieved 2011 from Rapport fra Kritikeralong: Kritikerverdig kunsthåndverk: <http://www.kritikerlaget.no/pages/nor/570->
- Wernø, J. N. (2007 on 30-jan.). *Tegn, saks, papir*. Retrieved 2010 30-sep. from Kunstkritikk.no: <http://www.kunstkritikk.no/kritikk/tegn-saks-papir/>
- Øydegard, M. (2011 on 30-nov). *NorwegianCrafts.no*. Retrieved 2012 on 16-Mar from What is 'Contemporary Craft?': <http://norwegiancrafts.no/issues/05-2011/what-is-contemporary-craft/>
- Ziegler, R. (2011). Oppvinning nå! *Kunsthåndverk* (1), pp. 21 - 25.

Bilder:

<i>Foto: Arild Juul</i> _____	27
<i>Foto: Arild Juul</i> _____	28
<i>Foto: Monica A. Svorstrøl</i> _____	28
<i>Foto: Monica A. Svorstøl</i> _____	28
<i>Foto: Monica A. Svorstrøl</i> _____	29
<i>Foto: Monica Anette Svorstøl</i> _____	30

Vedlegg

Tekst av Knut Astrup Bull, 2009

TAKE AWAY

Utstillingen *Take Away* tematiserer endringer av kaffekulturens sosiale betydning i nord-europeisk historie, og den gjenstandskulturen som er knyttet til den. Utstillingen omgir betrakteren med ”stilleben” og installasjoner av stivnede og anonymiserte kaffekanner, skåler, kopper og bord. Det er som å gå i en kaffebar der koppenes klirring og samtalene har stilnet hen. Utstillingen kan sees som en allegori over et viktig historisk fenomen og en sosial institusjon som med tiden har mistet mye av sin betydning. Så hva slags betydning har kaffen hatt i vår kultur og hvilket tap av betydning og funksjon er det disse forlatte kopper og kanner problematiserer, og til slutt, i hvilken grad er det relevant for kunsthåndverket?

Kaffe har stor plass i dagens samfunn og vi har kanskje aldri drukket så mye av den som nå. På tross av dette spiller ikke kaffen lenger en sentral rolle i det intellektuelle liv og har derfor ikke like stor innflytelse på samfunnsutviklingen som den tidligere har hatt. Fra 1600-tallet ble kaffen populær og i løpet av århundret ble den en av de viktigste drikkene i Nord-Europa. I motsetning til de andre eksotiske motedrikkene, te og sjokolade, fikk kaffen tidlig et godt rykte. Både te og sjokolade ble på 16- og 1700-tallet oppfattet som nytelsesdrikker som kunne føre til løssluppen adferd, mens kaffen ble sett på som en intellektuell, oppkvikkende og nøktern drikk. På grunn av dette fikk den en rask og stor utbredelse i nesten alle lag av samfunnet. Ikke minst var kirkens aksept medvirkende til dette. Kaffeimportørene og kaffebrenneriene i de store handelsbyene etablerte såkalte *kaffehus*, etablissementer som serverte til et offentlig publikum. Det var særlig i Nord-Europa at kaffehusene vokste frem som paddehatter og mot slutten av 1600-tallet skal det ha vært opp mot 3000 kaffehus i London alene. Husene ble viktige institusjoner i samfunnslivet og kom til å prege både bybildet og utviklingen av opplysningstidens humanisme med dens moderne institusjoner.

I London, Paris, Amsterdam, København og de andre hovedstedene, fikk kaffehusene en viktig posisjon. Kaffehusene var et av de første offentlige samtalearenaer der alle som kunne betale for seg hadde adgang og der dialogen kunne flyte fritt mellom klasser og rang. Kaffedrikkens gode rykte som intellektuelt stimulerende og den frie konversasjonsformen, gjorde kaffehuset til et sted for intellektuelle samtaler, forretningsvirksomhet og nyhetsutvekslinger. Mange av dagens aviser, banker og forsikringsselskaper har sitt opphav i et kaffehus. Det sies også at Denis Diderots *Encyclopedia*, den første i sitt slag, ble unnfanget på et kaffehus i Paris. Det som gjør at kaffehusinstitusjonen inntar er særegen og betydningsfull plass i utviklingen av moderniteten, er den frihet som dannet grunnlaget for dialogen som ble ført der. I en tid da sensur var vanlig, representerte kaffehuset et fritt kommunikasjonsrom hvor alle hadde talerett og der sosial rang var uten betydning. I så måte kan kaffehusets dialog sees som estetisk, fordi dialogen var fristilt hverdagsvirkelighetens regler og derigjennom kunne samtalene gi innsikter som virkeligheten utenfor kaffehuset ikke gav rom for. Og et vesentlig aspekt ved aktiviteten i kaffehuset, er *kaffekannen* og *koppen* som noe helt nødvendig for kaffehusets funksjon. Det er kannen og koppen som iverksetter den estetiske dialogen.

I boken *The Fall of Public Man* er det nettopp den frie, ideelle dialogen i en kollektiv offentlighet, sosiologen Richard Sennett setter opp mot vår tids *intimitetstyranni*. I vår tid er ikke lenger dialogen estetisk. Idag er det ingen arenaer for dialoger der sosial bakgrunn og en persons privatliv ikke har betydning. I dagens medievirkelighet hviler troverdigheten og tilgangen til den offentlige debatten på hvem debattanten er som *privatperson*. Troverdighet som privatperson er i dag viktigere enn hvordan man utfører sitt embete, eller hvilke argumenter som fremmes i offentligheten. Gjennom kaffekulturens utvikling kan også utviklingen fra en borgerlig offentlighet til dagens subjektive intimitetstyranni spores..

Opplysningstiden og den gryende dyrkingen av individet på 1700-tallet peker mot intimitetstyranniet som preger vår samtid, og med individualiseringsprosessen blir kaffedrikkingen inn i salongene og klubbene, arenaer som selv velger sine samtalepartnere. Dette er også viktige institusjoner som har hatt stor betydning for utviklingen av de moderne vitenskaper, filosofi og kulturinstitusjoner, men samtalen rundt kaffekoppen knyttes mer til klassetilhørighet og interessefelt, en mulighet for den frie dialogen mellom fremmede. Det blir en individualisering av kaffedrikkingen og dialogen, og kaffehusenes estetiske dialog i en kollektiv offentlighet forvitrer. Individualiseringen av kaffekulturen og dialogen over kaffekoppen forsterkes i løpet av 18- og 1900-tallet og frem til i dag. I dag har kaffedrikking blitt et spørsmål om personlig smak og nytelse av kaffen *i seg selv*. Således har kaffekulturen gått fra en estetisk dialog til en subjektiv selvrealisering av individuelle behov.

Dagens Take Away-kultur har gjort kaffedrikking til et visuelt innslag i det offentlige rom, men *to go*-trenden gir ikke rom for en veloverveid meningsutveksling uavhengig av hverdagsvirkelighetens premisser. Take Away-mentaliteten og de nye hektiske kaffebarene har gitt individet et enormt utvalg av kaffesorter og varianter som kan tilfredsstille alle smakspreferanser, men den estetiske dialogen har lite spillerom og derfor har kaffen en beskjeden rolle i det intellektuelle samfunnslivet idag. Prosjektet Take Away reflekterer over det som har gått tapt med *to go*-samfunnet, de relasjonelle aspektene ved kaffekulturen og verdien til de gjenstandene som har iverksatt den estetiske dialogen. Sett i denne sammenhengen peker prosjektet mot Nicolas Bourriauds visjoner om kunsten som en gjenoppretter av fortidens frie dialog med den tilfeldige fremmede. For ham er idealet den borgerlige byens arenaer for uhindret meningsutveksling mellom alle dens borgere. Take Away peker nettopp på det relasjonelle tapet dagens kaffekultur representerer..

Take Away berører imidlertid deler av Bourriauds relasjonelle estetikk fra kunsthåndverkets synsfelt, dvs. bruksgjenstandens særegne estetiske *modus operandi*. Tempelet er den håndgripelige metaforen for kunsthåndverkets modus operandi, der kulturen opprettholdes gjennom den aktiviteten som skjer der. Filosofen Martin Heidegger reflekterer over kunstverkets væren i artikkelen *Kunstverkets opprinnelse*, og her bringer han nettopp tempelet frem som det opprinnelige kunstverket. Tempelet som bygning med sine utsmykninger og rituelle objekter er ikke et kunstverk i seg selv. Det er først når mennesket tar det i *bruk* og utfører de religiøse ritualene i samhandling med tempelet at det aktiveres som kunstverk. Gjennom samspillet mellom tempelets fysiske rammer og menneskets rituelle bruk, avdekker tempelet sannheter om kulturen. Den religiøse aktiviteten i tempelet forklarer sosiale, materielle og naturmessige forhold som utgjør menneskets livsverden. I så måte ligger det også en selverkjennelse i aktiviteten, fordi mennesket får innblikk i sin egen eksistens gjennom å betrakte sitt største kunstverk - kulturen. Slik forholder det seg også med kunsthåndverkets måte å operere på. Gjennom bruksgjenstanden og vår samhandling med den ligger det latent en erkjennelse om menneskets natur, og med det en avdekning av sannheter om vår kultur.

I utstillingen Take-Away omgås vi kaffekanner, kopper og skåler som ser ut som forstenede etterlatenskaper fra fortiden. De er anonymisert gjennom et nakent industrielt uttrykk hvor all dekor og alle særegenheter er borte. Og i de tilfeller dekoren fortsatt er tilstede er det i form av flyktige projiserte overføringsbilder, som mer må sees som et minnealbum enn konkret dekor. Vi er omringet av forlatte kaffebord hvor kun minnet om den estetiske dialogen står igjen. Take Away-kulturen har forringet kaffekulturens betydning og derigjennom også bruksgjenstandens (kaffeservisets) status til kun å være gjenstander som ikke viser til noe utover sin funksjon og form. Gjennom å tematisere reduksjonen av bruksgjenstandens kraft som iverksetter av den estetiske dialogen, poengterer den samtidig det meningsbærende potensialet i kunsthåndverket. Bruksgjenstandens iverksettende egenskaper har en sentral plass i forståelse av vår kultur. Utstillingen gir oss en mulighet til å reflektere over betydningen av forholdet mellom tingene og oss.

Tekst av Gustav Svihus Borgersen, 2012

ALL THAT IS SOLID MELTS INTO AIR: OM EN TEORI

I forbindelse med utstillingen *Cubism and Abstract Art* på Museum of Modern Art (MoMA) publiserte den amerikanske kunsthistorikeren Alfred H. Barr i 1936 et skjema hvis hensikt var å "avsløre" den moderne kunsten. Skjemaet er bygd opp av en rekke kunstnernavn og -ismer, og er arrangert på en tidslinje, med en rekke piler og kryssreferanser fra 1890-årene frem til 1935. Det minutiøse forsøket viser en vilje til å kartlegge kunsten og en tro på at dette er mulig, samt et ønske om å forklare og forevige den moderne kunstens mange utviklingstrekk for fremtiden, nærmest som en plansje kunstnere kan gå tilbake til for å la seg inspirere til nye og ubrukte stilistiske kombinasjoner. (Som en mulig forklaring på denne nær sagt naturvitenskapelige systematiseringen, kan det nevnes at Barr i ungdomsårene også hadde foretatt et lignende vitenskapelig grep i forbindelse med sin samling av sommerfugler.)

I motsetning til mange modernistisk orienterte analytikere, påpeker den amerikanske samfunnsviteren og kulturalanalytikeren Marshall Berman (1940 -) i 1982 at ingenting er evigvarende, ei heller det moderne prosjekt, slik dette ble forsøkt definert og systematisert av kunstanalytikere som eksempelvis Barr. I motsetning til Barr – som ikke lar politiske eller sosiale omveltninger få farge hans vitenskapelige forsøk på å forstå den moderne kunstens utvikling – påpeker Berman nettopp viktigheten av å se samfunnet og kulturen som et hele. Kunsten kan ikke avgrenses til noe autonomt, en segregert verden i verden. Kunsten har aldri oppstått i et vakuum. For Berman eksisterer litteratur, bildekunst, musikk, byplanlegging, fattigdom, teater etc. side om side, som lenker i den totale strukturen vi kan samle innunder det mangslungne begrepet 'kultur'. Hva Berman legger i modernitet og moderne mentalitet, er et spørsmål om *bevissthet* rundt politikk, sosiale strukturer og kunst, snarere enn et gjenkjennbart kunstnerisk stilistisk uttrykk. For å samle sine tanker inn under én fane, låner Berman et uttrykk fra Karl Marx, et uttrykk som blir tittelen på Bermans eget moderne manifest: *All that is solid melts into air*.

To be modern is to find ourselves in an environment that promises us adventure, power, joy, growth, transformation of ourselves and our world - and at the same time, that threatens to destroy everything we have, everything we know, everything we are... To be modern is to be part of a universe in which, as Marx said, "all that is solid melts into air".

Konkrete kunstverk, arkitektoniske tendenser, politiske avgjørelser etc. påvirker uunngåelig vår bevissthet, enten vi er oss den kulturelle påvirkningen bevisst eller ikke.

Da Marshall Berman publiserte sin bok *All that is solid melts into air: The Experience of Modernity*, brøt den med mange av samtidens kulturteorier. I 1982 florerer de postmodernistiske kulturdiagnosene. Dette var tiden da man kunne forfekte den store fortellingens sammenbrudd. En tid der man kunne forkaste den modernistiske historieforståelsen med dens optimistiske framtidstro, og avskrive slike konstruksjoner som et resultat av en illusjon.

Slike synspunkt overrasker ikke modernisten Berman, ettersom han ser denne utviklingen som et resignasjonens element. Han påpeker at mange uttalt postmoderne teoretikere er så opphengt i sin tilbakevisning av det moderne prosjekt at diskusjonen er dømt

til pessimisme. Berman understreker at det ikke er tapet av det gamle (forstått som det som én gang var å anse som moderne) som er det essensielle for kulturanalysen, men at også de postmoderne teoretikerne ser seg tilbake og benytter seg av historiske forklaringsstrukturer for å analysere kulturelle fenomener i samtiden. I så måte er postmodernismen, ifølge Berman, kun en avart av det moderne prosjekt. Det moderne er, på tross av det såkalt postmoderne påtrykket, befestet i samtidens kunst og kultur, og lar seg verken redusere til et skjema (jmfør Alfred H. Barr) eller avskrives som et avsluttet kapittel. For Berman er det moderne prosjekt smeltet inn i vår bevissthet.

ALL THAT IS SOLID SELTS INTO AIR: OM EN UTSTILLING

Ved første øyekast kan det virke som om utstillingen "Take Away" nettopp tematiserer det tapte. Avstøpningene av knuste skåler og forlatte kopper kan uten problem knyttes opp mot noe forhenværende. Umiddelbart kan det kanskje også virke som om utstillingstittelen inviterer til en refleksjon over en triviell hverdagstematikk: Et selskapsrom som hører fortiden til, er vrent ut i en take away-kultur. Selv materialbruken – avstøpninger gjort i plast – later til å bekrefte at der vi i tidligere tider benyttet dyrebart porselen, bruker vi nå stort sett plast. Men dette er ingen sentimental utstilling hvor mentaliteten i vår samtid og vår praksis fremstilles som kald og upersonlig. Den synes snarere å innta en mellomposisjon, som en invitasjon til en refleksjon.

Dette representerer kun et umiddelbart inntrykk av utstillingens øverste lag. Det synes heller ikke å være en dom over hva vår samtid har mistet eller har forlatt. I en slik posisjon ville verkene ha blitt redusert til regressive uttrykk der den besøkende ble invitert inn i et pessimismens kunstrom hvor begreper som humor og fremtidstro kun ville ha vært et ekko fra fortiden. Det ligger en dobbelthet i utstillingen og tittelen "Take Away".

Som tilfellet er med Bermans analyse av moderniteten, består den moderne kulturen også i denne utstillingen av flere lag som forenes i ett flytende uttrykk, som Berman karakteriserer som "(...) a paradoxical unity, a unity of disunity": Takeaway-konseptets offentlige karakter er smeltet inn i en hjemlig selskapspraksis. Det verdiløse forbruksproduktet er tilført kunstverdi og presenteres som verdifullt. Utstillingstittelen er på samme måte flerfasettert: Betegner 'take away' en tapt mentalitet, noe som er tatt bort fra kulturen? Betegner 'take away' den bokstavelige kunstneriske praksisen der plastavstøpninger faktisk blir tatt av formene de er ment å etterligne? Betegner 'take away' et utbredt krav om mobilitet i vår samtid? Vi blir her – uten instruksjon – plassert inn i en mellomposisjon.

De hule vakuumavstøpningene i plast og fotografiene av eksempelvis folketomme plastkaruseller uttrykker noe, og de er uttrykk for noe, men det er uvisst om vi her kan snakke om lengsel, latterliggjøring, sentimentalitet eller krass sosialkritikk. Skal man reflektere over tapet av en kulturell praksis mens plastens tilstedeværelse i kulturen latterliggjøres som et tomt substitutt, eller er det en konservativ praksis som humoristisk kommenteres nettopp gjennom denne materialbruken? Bermans insistering på at kunsten aldri kan forstås i et vakuum uten kulturhistorisk bevissthet, aktualiseres i disse mange vakuumavstøpningene. Han låner formuleringen "All that is solid melts into air" fra Karl Marx nettopp for å illustrere en holdning til hvilken betydning et kunstuttrykk kan ha som bidrag til en bevissthet om det stadig skiftende kulturelle klima som omgir oss. Verkene som møter oss i "Take Away", kan derfor forstås som slike bevissthetsskapende påminnelser. Det er tross alt kun den besøkendes egen refleksjon som kan løfte avstøpningene ut av oppfatningen om at plast og takeaway-kultur er symptomer på den moderne bekvemmelighetskulturens forfall.

Kritikk av Markus Lantto, 2012

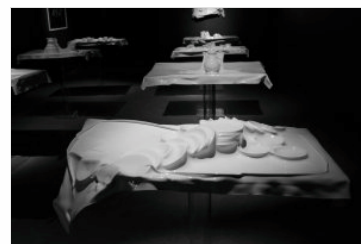
16 GLADA MÅLTIDER

KRITIKK AV MARKUS LANTTO (11.04.2012 | SIST ENDRET: 12.04.2012)

Jag frågar italienaren på kaféet på Nordre gate om han selger hele kaffebønner. Men nei, dessværre. De han anvender skulle kosta 450 kroner per kilo, og så mycket är folk inte beredda att betala. På det här kaféet serveras en espresso som får allt annat kaffe i Trondheim att framstå som... ja, odrickbart, helt enkelt. Jag ska försöka att inte bli så känslösam.

Ute på gatan ropar man efter mig og spør om jag fått dagens adressavisen. Jag får den gratis, kostar ingenting. Men jag vill inte ha den. Nästa gång ska jag säga "nej tack, ni skriver alldeles för lite om Håkon Bleken. Jag ska börja abonnere den dagen det medfølger en Håkon Bleken-bilaga minst en gång i veckan."

Jag har sett på konst. Brit Dyrnes og Arild Juuls utstilling Take Away. Allt är väldigt snyggt og professionellt produsert. Fungerer veldig bra i kunstindustrimuseets lokaler med mørke og derfor næstan ikke-existerende vegg og spot lights som peker ut åt mig vad det är jag ska stanna og titta på. Inget trash här, inte. Inga handskrivna lappar eller synlig silvertejp eller andra spontana amatörismer. Og det är bra. Just för det är akkurat det det handler om: Det där som är eller strax blir trash. Överflödet, överkonsumeringen. Vår lite lustiga benägenhet att vilja bruke jordens resurser till att producere en massa skit. På sätt og vis ett så politiskt korrekt tema att jag hade ønsket få se en utstilling som handler om att barnarbeite i tredje verden kanskje inte är så dumt i alle fall. Men allt är så välgjort att jag forstår att jag inte kan klage.



Borden med inplastede te- og kaffekannor og koppar radar opp sig og jag ser att skuggorna under borden är lika kräffulla i sitt uttryck som själva gjenstanderna som skapar dem. Mannen i videoverket sitter i kassen på bunnpris og tar emot matvarer längs bandet i oändlighet. Också han dramatisk belyst i en förövrigt næstan mörk butiklokal, precis som utstillingen ellers. Musiken är stämningsskapande og till slut rätt irriterande eftersom den går i loop istället för att spela kontinuerligt og sömlöst. Og det mesta på bandet är ju mat, og mat måste man ju äta uansett, så jag vet inte om poängen är helt renodlad. Men jag stannar kvar framför verket, för jag vill ju veta hur det går.



Jag forstår inte varför det står en installation inne i den underbart vakre trækassen. Vad blir associationerna? Förflytning? Förvaring? Att vi ägnar så mycket tid og pengar på att transportere billig skräp från ena sidan av jorden till den andra? Jag forstår inte riktigt, men eftersom trækassen är så underbart vakker, så koper jag det. "All that is solid melts into air" står det på kassen. Eller "allt kött blir hö" som Jesus brukade säga när han var på det humöret. Möjligen med den skillnad att Jesus var inne på ett miljøvenligt kretslopps-tänk. Jag vet inte.

Fotografierna på veggarna blir som vinduer ut ur de tunga lokalerna. Bilderna säger "kom og se: ytan är magisk og förörande, färgerna drivna till vansinne og allt är en dröm som vi tror att du är beredd att betale pengar för att få ta del i. Men Verkligheten är det samme som Baksidan – det som befinner sig precis utanför tivoliområdet är skitig vårsnö med hundbajs og grå asfalt og gräs som fortfarande sover.

Og eftersom du inte är beredd att betale 450 kr per kilo för att få en fantastisk opplevelse, så får du någonting halv dåligt istället som du tycker du har råd med".



Nu börjar jag kunne den här utstillingen. Pallen med ihoptryckta PET-flaskor är næstan ett måste og den står där den ska, accentuerad med en gul plexiglasplate. Jag läser på Nordenfjeldske Kunstindustrimuseums hemsida att den här utstillingen ska handle om kaffekultur, men det vetefan. Jag blir mer opptatt av de där sakerna av plast.

För det är väl verket 16 Happy Meals som fångar mig tillslut. Först måste jag leta opp verket, og når jag väl funnit fram måste jag jobba litet till om jag verkligen ska få oppleva dess innehåll. Bilder på plastfigurer som følger med i skräpmatpakete. "Det är sånt här ungar tycker om att få" säger skräpmatshedjans chefer og analytiker. "Ungar vill ha en massa skräp, det vet vi med säkerhet. Og allt som är Gratis är ju Gott, ikke sant? Hamburgaren koster naturligvis pengar, men... ja, ni fattar. Skräpet opplevs som gratis, og det är gott nog."

De ulike plastfigurerna blir så monolitiska, skrämmande, ensamma og truende når jag ser dem presenterade på det här sättet. Att Hello-Kittyfigurens fötter ser ut som stora kvinnobröst är naturligvis en ren tillfällighet.

Saker av plast fortsätter att föröka sig som kaniner på speed, og ungar tror man skämtar når man säger att barn förr i tiden kunde leka med kottar og pinner. Og egentligen tror nog inte vi heller att barn förr i tiden kan ha haft det spesielt morsomt.

NRK Kulturnytt 02.04.12 - Anmeldelse kunsthåndverk (Transkripsjon)

“Utstillingen Tendenser på Galleri F15 på Jeløya er virkelig blitt noe av en institusjon i norsk kunstliv. Det er en utstilling som fokuserer på kunsthåndverk. Bare Nordnorsken og høstutstillingen har en lengre fartshistorie. I helgen åpnet Tendenser nummer 39. Og Mona Pahle Bjerke, kunstkritiker her i Kulturnytt, - la oss først av alt avklare; hva er kunsthåndverk for tiden?”

- Ja, altså kunsthåndverket har jo gjennomgått en radikal forandring gjennom de siste 15 årene, ikke sant fra å nettopp være nettopp kopper og kar og smykker og alt det som var på tendenser på 70 – tallet, eh, til da å først være en litt sånn flytende kategori mellom design og kunst, til å nærme seg kunsten. Og nå ligger den jo veldig nært opp til kunsten. For det var jo opprinnelig en håndverksbasert, en ren håndverksbasert praksis, og en uttrykksform.

-Hva er det vi få se på galleri F15 nå, utenfor Moss?

- Det er mange flotte arbeider og noe av det som fasinerte meg mest, det var da, eh, den finske kunstneren Kim Simonson, for dette er finner og nordmenn som vises her. Og Kim Simonson, han lager noen menneskelignende vesener, sånn utenomjordiske vesener, sånn blanding av robot, romvesen og japansk tegneseriefigur. En av disse er en ung, spinkel kvinne med en veldig imponerende byste, eh, og med da på utstrakte armer ett dødt, svart dyr. Og dette dyret da, i motsetning til kvinnen som er sånn maskinell og liksom veldig kunstig, er veldig naturtro. Nesten uhyggelig naturtro, laget i sort silikon, da. Og disse figurene han har veldig store, sånne mandelformede øyne, ganske sånn uhyggelig uttrykk. Også et annet arbeide av han, som er i en mer sånn installasjonssammenheng, der ser vi et lite barn da, som holder et slangehode i hånden, med gapende kjever. Og bak dette barnet så ser vi kroppen til dyret, og det er ikke en slange menn da en svane. Så han jobber med disse fabeldyrene, og dyret blir liksom, hva skal jeg si? det som bryter fram gjennom kulturens konvensjoner, og på en måte litt sånn, angsten i mennesket og naturen, og fortrenningene.

- Et stykke unna keramikkvasen med andre ord?

-Ja, helt, helt klart! Så det er jo det vi vil se at det er, vi finner ikke det kunsthåndverket, eh, vi kanskje noen vil forvente. Men vi har også vendt oss til at kunsthåndverket ikke lenger er eh, tekopper.

-Hva annet ser vi?

- Ja det er et annet arbeide som jeg også syns er litt sånn, enkelt og flott. Og det er en nordmann som heter Svein Narum, som har da laget en hvit hylle, med blågrå vaser og disse vasene er da henter sin inspirasjon fra den antikke amforaen. Med den da, liksom, med to hanker. Og dette er jo de vasene vi forbinner med det greske vasemaleri, som var rikt dekorert. Disse er ikke dekorert, de er helt ensfarget. Og de er også stilt opp sånn serielt, nesten sånn minimalistisk da, med 60 – tall referanser til pop -kunsten som var så glad i serier, det å sette ting etter hverandre. Og til da den rene enkle estetikken som vi finner i minimalismen. I tillegg så er det jo pottemakertradisjonen som han refererer til her, og synes liksom, han drar opp noen, utrolig mye historie, med veldig enkle grep, i tillegg til han, opplever jeg da, på en måte gjør litt narr av kunsthåndverkets dype angst for pottemakeren. For man er veldig redd for å bli forbundet med tekopp -produksjon, og lignende da som, tradisjonelle smykker, eller hva det kan være.

- Er det en bra utstilling?

- ja i den forstand at det er utrolig mange bra arbeider så, det vil jo bli en bra utstilling. Men jeg må jo si at jeg har problemer med konseptet kunsthåndverk i dag, fordi at, det er liksom

ingen ting lenger. Fordi kunsthåndverket har jo nærmet seg kuns-(avbryter seg selv) billedkunsten da så veldig at det er umulig egentlig å skille det ut som et enkeltstående fenomen, eller dette som en gruppe kunstnere. Det kan være de kunstnerne som jobber med materialelidenskap eller har en håndverksmessig, eh, på en måte, baserer seg i håndverk, men det er ikke lenger sånn at det er noen kunstnere som bare gjør det og noen kunstnere som ikke gjør det. Noen ganger jobber man kanskje med en veldig nærhet til materialet, og andre ganger ikke.

- Men kanskje det ikke gjør noe?

- Nei, og det gjør jo ikke noe, men da kan du si at da blir jo den rammen, blir jo på en måte litt usynliggjort og ikke så vesentlig lenger. Og man kan jo si at det er spennende å se på denne forvandlingen som kunsthåndverket har gjennomgått, men det har man jo gjort en rekke ganger, ikke minst på denne arenaen. Og dermed så, det er jo på en måte, eh, begrenset hvor mange ganger man kan påpeke dette og det er interessant.

- Jeløya, galleri f15 utenfor moss i Østfold. Mona Pahle Bjerke, takk for at du kom til Kuturnytt.

(Kulturnytt, 2012)

Tekst av Marit Øydegard, 2011

What is Contemporary Crafts?

What is 'Contemporary Craft'? - Norwegiancrafts.no

04.11.12 15.42

Norwegiancrafts.no

artists, events, articles

Search

- Front page
- Articles
- Previous Issues
- Materials
- Events

» Issue 05/2011: Critical Thinking about Craft



Books and magazines. Photographer: André Gali

What is 'Contemporary Craft'?

Text: Marit Øydegard

Published: 30 Nov 2011

The Norwegian crafts field is focusing increasingly on academic theory and discourse. As an instantiation of this development, Marit Øydegard chairs a round table discussion with Jorunn Veiteberg, Knut Astrup Bull and Jørn Mortensen, on the question of how contemporary crafts are viewed as a distinct field of practice or in relation to fine art.

For some years, the Norwegian crafts field has been focusing increasingly on academic theory and discourse. As an example, in December of 2010, the Art section of the Norwegian Critic's Association and the Norwegian Association for Arts and Crafts arranged a round table discussion on the question of how contemporary crafts are viewed by critics who usually devote their attention to fine art. A debate following up this discussion was held in October 2011, and posed new questions regarding whether there has now been a turn towards craftsmanship in fine art, and whether art critics have increased their focus on craftsmanship as a strategy.

With the increasing amount of discourse and the theoretical approaches to contemporary craft as background, Marit Øydegard – a crafts practitioner and MA student in art criticism and cultural dissemination at NTNU in Trondheim – invited three key figures within the craft sector to participate in a discussion about the terminology, theories and discourses they see as relevant today. What issues seem most significant within the crafts field, and what function should academic theory and discourse have within the field?

Marit Øydegard: The Norwegian concept 'kunsthåndverk' derives from the Arts and Crafts Movement that flourished in England from the 1890s to 1910. In Norway, starting in the 1970s, it had the function of distinguishing industrial and mass-produced design objects from unique and handmade objects. But the term translates back into English in different ways, sometimes as 'arts and crafts', sometimes simply as 'crafts', other times as 'decorative arts', 'studio craft' and so forth. There are many instances where it is difficult to find English terminology that can take into account the same ideas the Norwegian concept 'kunsthåndverk' currently seems to contain or is used to try to convey. Yet even when discussions are only in Norwegian, 'kunsthåndverk' now seems problematic. At a recent round table debate at the Museum of Decorative Arts and Design in Oslo, questions were asked about the current relevance of the concept 'kunsthåndverk' and how

<http://norwegiancrafts.no/issues/05-2011/what-is--contemporary--craft/>

Side 1 av 9

it relates to the concept 'contemporary crafts'. These questions constitute a recurring theme in the contemporary crafts field in Norway. It is a fact that the educational institutions have largely stopped using the word 'craft'. For example, at Bergen National Academy of the Arts, what used to be the Crafts Department is now called the Department of Specialized Art. At Oslo National Academy of the Arts, what used to be the Department for Crafts is now called the Department of Visual Arts.

Nomenclature is an issue which the entire field of contemporary crafts in Norway should probably reflect over. Many sentiments are triggered by naming – it has to do with identity. This might be partly why consensus on nomenclature within the field eludes us. Jørn Mortensen, as the new Dean for the Visual Arts Department at Oslo National Academy of the Arts (formerly the Department of Crafts), I am curious to know: What term you prefer for discussing 'kunsthåndverk'? What do you think this word communicates? Do you think it is still fitting, or is there a reason to re-evaluate it – to instigate a name change?

Jørn Mortensen:



Debate at the seminar 'Home as a Historical and contemporary context for Arts and Crafts' at the Museum of Decorative Art and Design 16 November 2011. Dean Jørn Mortensen was the moderator. Photo: André Gali
At present I am more interested in the materials themselves than in ways of processing them. *Kunsthåndverk* ('art-handiwork') as a traditional term therefore appears a bit out of step with contemporary thinking. But this is not only my opinion; most students at the Visual Arts Department define themselves as contemporary artists and not as contemporary crafts practitioners. If there is ever going to be a name change, it will happen because of a change in identity. We are not there yet. Having said this, I am interested in developing the concept of 'materialistic aesthetics' in order to investigate what relevance it might have today as a reading strategy, not only within the crafts tradition but also within the fine art tradition.

Marit Øydegard: As a former editor of the Norwegian crafts magazine aptly named '*Kunsthåndverk*', Jorunn Veiteberg, how do you perceive this term?

Jorunn Veiteberg:



Art historian Jorunn Veiteberg arranged the conference 'Making or Unmaking? – The Context of Contemporary Ceramics' in Bergen 27-29 October 2011. The picture is taken when she gives a lecture on the 'Duchamp effect' in contemporary ceramics. Photo: André Gali

To me, 'the crafts' is an open concept, which means that the content of the term '*kunsthåndverk*' can only be explained through looking at the forms of practise it historically has covered. After the term was introduced in the second half of the 1800s, the crafts have changed contents several times: from being associated with luxury objects and later utility objects to today meaning works of art (e.g., *kunstindustri* and *brukskunst* can be translated as 'applied art', and *kunsthåndverk* as 'fine craft', 'studio craft' or 'craft art'). Today, contemporary crafts include forms of practice that were unthinkable only a generation ago. My own research project on the use of found objects and ready-mades as raw materials in the making of contemporary crafts has been about exactly this (see www.k-verdi.no). Some core values, however, are closely attached to the *kunsthåndverk* concept, and in my view add meaning: within the contemporary crafts tradition, it is not as if an object can be art only when the utility function is removed. Use and non-use are not contradictory. It is more important to insist on materiality and the artwork as a physical substance. It is also fundamental to identify which materials have been used and subsequently what meanings they carry. To consider a name change is, it seems to me, a strategic and political question. It may be necessary due to changes within the art education systems, but I see no theoretical reasons for it.

Marit Øydegard: Knut Astrup Bull, you positioned yourself as a critical theorist within the crafts field with the book '*En ny diskurs for*

kunsthåndverket – en bok om det nye konseptuelle kunsthåndverket [A New Discourse for Craft-Based Art: A Book about the New Conceptual Arts and Crafts] in 2007, where you discuss the difference between crafts and fine arts. What are your thoughts on the term and concept 'kunsthåndverk'?

Knut Astrup Bull:



Art historian Knut Astrup Bull. Photo: André Gali

The foundation for contemporary crafts is not the crafts themselves, but the aesthetic discourse that examines the act of craft-making, the culture of things and our civilization. This means that *kunsthåndverk* as a concept is flexible, as is the 'fine art' concept. What gives an object the status of being a contemporary craft object is when it triggers questions that resonate with the traditions of contemporary crafts. This means that the concept 'contemporary crafts' has moved the focus from the execution of craft knowledge to the reception of the work. The concept 'contemporary crafts' does not point to objects *per se*, but rather to a discourse about current craft practices and the responses to reality which they trigger. To my mind, this aspect is what makes the field of contemporary crafts so interesting, and it is as *kunsthåndverk* that it is interesting.

Marit Øydegard: When discussing the Norwegian concept of 'kunsthåndverk' in English, I recognize that many English terms can be used to refer to it. Jorunn Veiteberg, as a project manager of 'Creating Artistic Value', a research project focusing on rubbish and ready-mades as materials in ceramic practises, you recently organized an international conference in Bergen. What English term did you use for 'kunsthåndverk'? And how do you consider the English terminology in comparison with the Norwegian?

Jorunn Veiteberg:

In English I use the terms 'studio craft' or 'craft art'. The English terms are less precise than the Norwegian. Norwegian *Kunsthåndverk* has a clear boundary to handicraft or vernacular crafts, while 'craft' can include both hobby production as well as other types of handmade and hand-crafted work.



Clare Twomey: *Made in China* 2011. From the exhibition *Thing Tang Trash* –

Upcycling in contemporary ceramics at Permanenten West Norway Museum of Decorative Art. Photo: André Gali

As Jorunn implies, 'craft' is problematic in English because it can mean anything from doing something with your hands to *kunsthåndverk*. I say 'contemporary craft' when referring to *kunsthåndverk*. When I talk about the field in a historical perspective I say 'decorative art', which was the terminology used by the Arts and Crafts Movement. 'Decorative art' signals an alternative aesthetic in comparison to 'fine art'. I believe it would be unfortunate to invent a new term that is not rooted in the tradition. It would be difficult to communicate a brand new term and would blur the field of contemporary crafts.

Jørn Mortenesen:

In the absence of a better word, I use 'craft', which is disappointingly far from my understanding of an art form so closely linked both to material and its semiotic context.

Marit Ø: At the conference 'Making or Unmaking?' in Bergen this October, professor and philosopher Søren Kjørup talked about how

contemporary crafts are sometimes viewed as 'the other', as a minor art form to fine art. The fact that art history students are hardly learning anything about contemporary crafts, and that contemporary crafts only recently have been welcomed in a few contemporary art galleries – this state of affairs signals that it is a less important or prestigious art form. Jørn Mortensen, what you said earlier may lead us to believe you regard contemporary crafts as a branch of fine art. Is this the case, or do you see contemporary crafts as a parallel art form that offers an alternative to other art forms?

Jørn Mortensen:

The American theorist and curator Glenn Adamson, currently working at the V&A, sees contemporary crafts as part of the fine arts horizon. Just like design, architecture and pop music. Personally, I regard parts of contemporary crafts practice as much closer to hand than the horizon. Parts of contemporary craft production, those tangling with utility, are not even visible on the horizon. My point is that one must understand the practice as very flexible and dynamic. There are 'craft' artists who operate closer to a fine art tradition and there are artists who do the opposite. To fully understand the ones operating almost as fine artists, one must apply different 'reading strategies', as I mentioned above. This is where I agree with Knut; it is a matter of reception.



Harald Solberg: *Great things from somewhere*, 1996. From the exhibition *Bergen Timeline 2011* at Gallery Format in Bergen. Photo: André Gali Jorunn Veiteberg:

I see contemporary crafts as art forms in their own right, with their own institutions, distributing channels, journals, educations, fairs, biennales and so on. There are several overlapping areas between contemporary crafts and fine art – also with respect to design. I see these three as equal when it comes to value and meaning – albeit not size! In Norway there is much overlap between arts and contemporary crafts. In other parts of the world this is different. I recognize value in the friction between the different disciplines. This is due to dissimilar ways of making and thinking about art.

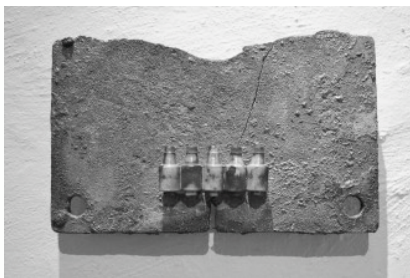
Knut Astrup Bull:

Based on what I said before, I see contemporary crafts as an alternative aesthetic to fine art. It is, however, important to point out that fine art and contemporary crafts are closely interwoven, partly on account of the friction between them. Contemporary crafts have their origin in the critique of fine art and idealistic aesthetics. They draw nourishment from each other due to their dissimilarities.

Marit Øydegard: There appear to be many overlapping points between contemporary crafts and fine art today, so much so that it can be difficult to tell one discipline from the other. Jorunn Veiteberg, what do you see as characteristic for contemporary crafts? Is it appropriate to compare contemporary crafts to other artistic genres? If so, what unique qualities should be focused on to distinguish contemporary crafts?

Jorunn Veiteberg:

If you read jewellery as if it were sculpture, you get one perspective. If you read it as you would design objects or crafts objects, you might get something else out of the same jewellery pieces. Lots of different approaches are possible and welcome. To me, contemporary crafts are about traditions and stories that are specific for this area. This is even more applicable when it comes to the particular disciplines of ceramics, jewellery, textile and glass. The perspectives these stories or traditions offer for thinking through a material, are, it seems to me, the strength of contemporary crafts. They also allow for other references and modes of presentation. I have noticed that the distance between jewellery and other disciplines has increased; among other things, this suggests that the umbrella phrase 'the crafts' is weakening, while the particular disciplines are expanding their areas of practice. Perhaps it is more interesting to identify what is unique to each particular discipline?



Svein Thingnes: *Tavle* (Board), 2006. From the exhibition *Thing Tang Trash – Upcycling in contemporary ceramics* at Permanenten West Norway Museum of Decorative Art. Photo: André Gali

Jørn Mortensen:

Given my observations above – that today’s craft-based art students are not calling themselves *kunsthåndverkere* (art-craftsmen) but artists – I disagree with the premises underlying the question of whether contemporary crafts have any distinguishing characteristics. After observing the dissimilarities amongst the practitioners – and they all seemingly come from the same contemporary crafts tradition – I have reached the conclusion that there are no common characteristics for the contemporary crafts. Likewise, it is problematic to address the characteristics of fine art.

Knut Astrup Bull:

I think what characterizes contemporary crafts is *the crafting* (regardless of whether it be a conceptual or concrete approach) and that contemporary crafts are not tied to the notion of autonomy. It is particularly the latter that signifies the boundary to other visual arts.

Marit Øydegard: It seems like the contemporary crafts are moving towards the fine arts arena by becoming more conceptual. But if you look at the phenomenon from the other side, do you also see a tendency towards more focus on craftsmanship in the contemporary arts in general?

Jorunn Veiteberg:

Yes, but on dissimilar levels. On one hand you find the specialist workshops, which manufacture the complex sculptures and installations that flourish in today’s art. The fine artist Olafur Eliasson has his own ‘laboratory’ with several employees. So also the designer Hella Jongerius. Craft is central to both. Globalization has led more and more artists to make their art in collaboration with craftsmen in China. And then there is this whole wave of ‘Do-It-Yourself’ and ‘craftivism’, which represents an interesting reaction to globalization by insisting on the homemade and locally produced. Here there are parallels to 1970s feminist art. As you can see, there are several reasons to pursue crafts. I do, however, want to warn against fetishizing things made by hand. The fact that something is handmade is interesting only when it is used politically, like Erlend Leirdal in his ‘After Oil Furniture Company-project’. Or because it is simply the best way to express oneself. The handmade quality should not be a goal in itself.



Lars Sture: *Uten tittel* (Untitled), 1999/ 2000. From the exhibition *Graft* at Gallery Format in Oslo. Photo: André Gali

Jørn Mortensen:

One might claim that there is an increasing orientation toward craft, materials and tacity in the fine arts today. But I see this as a very narrow approach from the Western hemisphere. Okwui Enwezor showed us – with his work at *Documenta 11* in 2002 and at the Johannesburg biennales – that global contemporary fine art is closely linked to craft and materials. But craft and materials also constitute part of history, stories, politics, gender and debate. These aspects have been the content of fine art for a very long time – despite some

people believing that hardcore late 1960s conceptualism was trying to say something else.

Marit Øydegard: Knut Astrup Bull, as an art historian and senior curator at the Museum of Decorative Arts and Design at The National Museum of Art in Oslo, what do you consider as relevant contemporary crafts theory today, and what function should the theory have?

Knut Astrup Bull:

Relevant theory on contemporary crafts consists of theoretical considerations founded on an independent discourse rooted in the crafts' own history and aesthetic tradition. If 'contemporary crafts' can be used to denote a discipline in its own right, it should also stand out, in a particular way, as an aesthetic approach that reflects both the art institution and the culture. The purpose of aesthetic theory is to develop relevant and interesting parameters for interpreting the contemporary crafts.

Marit Øydegard: Jorunn Veiteberg, you are the author of 'Craft in Transitions' (2005) – a book broaching the question of craft theory. What is your position on the subject?

Jorunn Veiteberg:

Like all other cultural areas, contemporary crafts are not static. This is why there is not just one relevant theory. Which theories are most relevant? The answer is related to our views of humanity and society in general. As an art historian in the 1970s and '80s, New Art History and Cultural Studies had a major influence on me. This means that a mixture of theoretical impulses from social history, Marxism, Feminism and Semiology influence my questions and analyses. Recent research within anthropology offers a direction concerned with our senses but also with human relationships to objects. Both directions have given me a lot. Recent design history also contributes to the contemporary crafts field. Theory is also being developed in research programs at art colleges and universities. Theory helps us ask questions and look at phenomena in an informed way. It gives us a language and a horizon of understanding. The value of being eclectic in choosing theories is that it prevents tunnel vision. A variety of questions and perspectives allows for a variety of answers.

Marit Øydegard: Jørn Mortensen, with your background as a curator and project manager within the field of fine arts, what are your considerations on theory in the crafts field?



Ingunn Birkeland, Linda Sande and Marianne Haugli: *Crashed fashionparty*. Performance at the opening of the annual exhibition for Norwegian craft at The Museum of Decorative Arts and Design. Photo: André Gali Jørn Mortensen:

Relevant theory manages to discuss the crafts tradition in relation to how the works actually function in today's culture. Interestingly, you soon discover that we cannot talk about one tradition. There are many traditions. There are consequently also many modes of reception. A good example is the difference between how new graduates of the Visual Arts Department at Oslo National Academy of the Arts operate in comparison to more traditional craft-practitioners. The young people are more pragmatic than their older colleagues, and less engaged with tradition as such – either in political or artistic respects – and they use a broader spectrum of scenes in their practice. For the students at *Kunsthøgskolen* (the Visual Arts Department), the independent scene is as natural to use as it is for the artists graduating from the Art Academy. Consequently, theory cannot linger in old beliefs about a craft's immanent character. Rather, to take into account a more contemporary logic, theory should focus on reception as the foundation for contemporary crafts. Logic is a manifold – it is not just one thing. I am still looking for a theory that understands this.

It is important to remember that theory has several functions, but basically, it is there to help us understand practice. Even though this is an old Greek idea (theory vs. practice) this duality still is meaningful today. This does not mean, however, that there should not be any spiritual or creative activities, or that new knowledge and realization cannot occur through encounters with materials in a broader sense. But theory is a good – and actually democratic – tool for understanding art.

Marit Øydegard: The questions we have already talked about will probably be discussed for some time to come, but what other discourses within the contemporary crafts do you see as interesting?

Jørn Mortensen:

The discourses I find interesting are those focusing on social, political and cultural contexts for craft-artefacts. These are discourses focusing on meaning outside the work itself.

Jorunn Veiteberg:

I am predominantly interested in terms like 'found objects' and 'ready-mades' in relation to ceramics, jewellery and textiles, and what incorporating these types of materials means in relation to our understanding of contemporary crafts. This phenomenon has made it clear to me that the traditional contradiction between contemporary crafts and craft-based industries most likely is undermined by the dynamics in today's globalized capitalism. The discourse on this subject and on economics in general should be more central. What 'work' and what 'artistic work' mean – I think these are also important questions.

Knut Astrup Bull:

I regard any theories that have their derivation in contemporary crafts as independent art forms as interesting. A living art discourse is dependent on an exchange of diverse opinions.

Jorunn Veiteberg has a PhD in art history and has worked as a critic, curator and head of arts for Norwegian National Television. She was formerly the editor-in-chief of the Norwegian art and craft magazine *Kunsthåndverk*. Veiteberg is currently Professor of Curatorial Studies and Craft Theory at Bergen National Academy of the Arts (KHiB). In 2008 she became the project manager of *Creating Artistic Value*, a research project focusing on the use of rubbish and ready-mades as materials in ceramic practises. Latest book: *Thing Tang Trash: Upcycling in Contemporary Ceramics*, Bergen 2011.

Jørn Mortensen holds an MA in Media and Communication from the University in Oslo. He is the new dean of The Visual Arts Department at Oslo National Academy of the Arts (KHiO). Mortensen has promoted art and culture since the early 1990s, at UKS (society for young artists), Momentum Biennial in Moss, Public Art Norway (KORO) and at the Office for Contemporary Art, Norway (OCA), and Kunsthall in Oslo where he currently is chairman. Mortensen just recently edited the book *Visual Art in the Oslo Opera House* (2011). He is now, for the first time, working in the educational system.

Knut Astrup Bull is an art historian and senior curator at the department of design at the National Museum of Art, Architecture and Design in Oslo. He has published the book *En ny diskurs for kunsthåndverket* [A New Discourse for Craft-Based Art] (2007) and has curated several important exhibitions and seminars. The most recognized is *Hverdagsliv / Everyday Life*, held in Trondheim in 2008.

Marit Øydegard is a crafts practitioner with an MA in contemporary crafts from the University for the Creative Arts (UCA) in the UK. She received her BA in ceramics from Oslo National Academy of the Arts (KHiO) and is currently working on a second MA in art criticism and cultural dissemination at the Norwegian University of Science and Technology (NTNU) in Trondheim.

Tweet 0
 Recommend 17
 Read Later

View slideshow

» Articles in this issue

- [What is 'Contemporary Craft'?](#) The Norwegian crafts field is focusing increasingly on academic theory and discourse. As an instantiation of this development, Marit Øydegard chairs a round table discussion with Jorunn Veiteberg, Knut Astrup Bull and Jørn Mortensen, on the question of how contemporary crafts are viewed as a distinct field of practice or in relation to fine art. [Read more](#)
- [Life as a Workshop](#) Richard Sennett's book 'The Craftsman' is becoming an important reference for thinking about crafts in a broader sense. Art critic Kjetil Røed discusses the book as a useful toolkit for further thinking on the relation between the head and the hand. [Read more](#)
- [Notes](#) Research project comes to a close – Konrad Mehus Retrospective – 'SLUMP – Luck by Chance' in Arendal [Read more](#)
- [Towards a Critical Discourse on Craft](#) [Read more](#)
- [The House as an Aesthetic Category](#) On 16 November 2011, the Norwegian Association for Arts and Crafts and the Museum of Decorative Arts and Design in Oslo held the seminar 'Home as a Historical and Contemporary Context for arts and Crafts'. Senior Curator Knut Astrup Bull's lecture at the seminar investigates Kantian and materialist aesthetics in light of William Morris and the Arts and Crafts Movement. The lecture is here published in full. [Read more](#)