

HVERDAGSVIRKELIGHETEN SOM ESTETISK ARENA – Kunsthåndverkets kritikk av billedkunsten.

Av Knut Astrup Bull

Skillet mellom mennesket og naturen

Et problem opplysningsfilosofene hevdet deres samtid sto overfor, var et samfunn som vektla rasjonaliteten på bekostning av følelser og sanseopplevelser. Vitenskapen og de rasjonelle resonnement skulle føre individet mot en tilstand av frihet gjennom opplysning. Menneskeheten skulle føres ut av uvitenhetens mørke og inn i kunnskapens lys. Opplysningsprosjektet hadde imidlertid en uheldig konsekvens. For samtidig som rasjonaliteten ble fremelsket, så filosofien at individet samtidig i økende grad ble fremmed for naturen og de irrasjonelle aspektene ved den menneskelige natur. Utover på 1700-tallet var det en oppfattelse innen humaniora at det hadde dannet seg en uoverstigelig avgrunn mellom mennesket og naturen, eller mellom subjekt og objekt. Konsekvensen var at mennesket ble splittet mellom sine rasjonelle evner og sin fysiske natur. Og hvordan kunne da mennesket virkelig forstå naturen når forbindelsen mellom subjektet og objektet så å si var brutt? Dette ble forstått som en tvangsmessig tilstand for individet. Skulle individet oppnå en bedre fremtid og bli fritt, måtte det ikke være splittet mellom sine rasjonelle og fysiske sider. Det måtte eksistere en forbindelseslinje mellom de to sidene av den menneskelige natur for at tvangen kunne oppheves. Et sentralt tema for opplysningsfilosofien var derfor å overstige avgrunnen og igjen forsonne mennesket med naturen. Det er i denne sammenhengen at estetikken, eller refleksjonen over det skjønne får en sentral plass i modernitetens humanistiske tenkning. Denne sentrale betydningen forvitrer først med postmoderniteten på 1960- og 70-tallet.

Opplysningsfilosofen Immanuel Kant (1724 – 1804) er den som gav estetikken en sentral plass i filosofien. Det er hans estetikk som ligger til grunn for vår tids – modernitetens - kunstforståelse. Da Kant utformet sin filosofi var det to hovedposisjoner innen den vestlige filosofien, rasjonalistene og empiristene. Rasjonalistene hevdet at det var den rasjonelle erkjennelsen som var dominerende i konstitueringen av virkeligheten, mens empiristene anså subjektet mer å være en passiv mottaker av sanseerfaringer fra den objektive virkeligheten. Empiristene reduserte altså mennesket til å bli en passiv mottager, mens rasjonalistene reduserte objektet så fullstendig at bare subjektet ble det egenlige værende. Ingenting eksisterte altså utenfor subjektets erkjennelseshorisont. Kants prosjekt var å bygge bro mellom disse to ytterpunktene. Slik han så det, var begge posisjonene uholdbare. Som idealist er Kants utgangspunkt at individet er grunnleggende involvert i konstitueringen av virkeligheten. Samtidig er det også slik at objektet, det som utgjør individets omgivelser aldri kan reduseres til bare subjektive frembringelser. Resultatet blir at objektet blir uavhengig av subjektet, og subjektet inntar en fri posisjon til objektet i Kants tenkning. Det var imidlertid uholdbart for Kant at forholdet mellom subjekt og objekt sto uformidlet. Enten utøvet subjektet en begrensning av naturen eller naturen styrte individet og begrenset dets frie konstituering av omgivelsene. Problemet var hvordan individet kunne gjenforenes med naturen uten at det ble fratatt sin uavhengighet til objektet.

Forsoningen mellom mennesket og naturen

I *Kritikken av dømmekraften* fra 1790 finner imidlertid Kant, gjennom refleksjonen over *reseptiviteten*,ⁱ en forsoningsmulighet mellom individet og naturen. For i den estetiske dømmekraften- utsagn som at *dette er vakkert* – fikk forstanden et glimt at naturen før den ble begrenset gjennom å begrepsfeste sanseinntrykkene.ⁱⁱ Den estetiske dømmekraften muliggjorde at individet kunne forsones med verden før den ble begrepsfestet av forstanden. Hos Kant blir altså estetikken en særskilt erkjennelsesform som blir stående som motvekt til hverdagsvirkelighetens rasjonalitet som preges av begrepsfikseringen – som nettopp er årsaken til splittelsen mellom subjekt og objekt. Hvorfor kunsten tildeles egenskapen å være formidler mellom subjekt og objekt er nettopp at den står på siden av hverdagsvirkeligheten og er autonom i forhold til denne. Estetikken styres ikke av hverdagsvirkelighetens rasjonalitet og er sensibel overfor betraktninger som er åpen for sammenhenger begrepsfikseringen uteslutter. Denne forståelsen av kunstens funksjon benevnes det idealistiske forsoningsparadigmet. Det er dette paradigmet som legitimerer etableringen av den borgerlige kunstinstitusjonen og modernismen som vokser frem i dens kjølvann. Det som kjennetegner den borgerlige kunstinstitusjonen er at den fremholder autonomien som et absolutt nødvendig kriterium for å benevne noe som kunst.

Skillet mellom kunst og liv.

Selv om autonomien ikke er et mål i seg selv innen samtidens kunstdiskurs, er det fortsatt et ufravikelig krav at kunsten inntar en autonom status i forhold til hverdagsvirkeligheten. Både under modernismen og postmodernismen fremholder kunstverket en alternativ virkelighet som stiller seg på siden til den rasjonelle hverdagen som omgir individet *her og nå*. Et paradoks som autonomiestetikken ble stilt overfor, var det faktum at autonomien nettopp bekreftet skillet mellom individ/kunst og natur/liv, den av grunn kunsten skulle bygge bro over. For hvis kunstverket ikke stilte seg autonomt til hverdagsvirkeligheten, opphørte objektet som kunstverk og ble kun en vanlig ting i livspraksisen. Og som vanlig ting var det ikke autonomt og hadde ikke kunstverkets egenskaper og kunne altså ikke forsones individ og natur, eller kunst og liv. I lys av kunstens moderne historie har autonomien for mange kunstnere og ”ismer” vært et problem. Målet for kunsten er jo å sette mennesket fri ved å overskride avgrunnen mellom mennesket og naturen. Denne oppgaven blir paradoksalt nok umulig når kunsten ikke kan integreres i hverdagsvirkeligheten for å beholde sin autonome posisjon. Fra kritikernes ståsted ble kunsten bare en bekrefter av det bestående. I kjølvannet av denne problematikken dannet det seg noen avantgardegrupper som nettopp forsøkte å bryte ned den borgerlige kunstinstitusjonens autonomiideologi for å føre kunsten inn i hverdagsvirkeligheten. Et godt eksempel på en slik bevegelse er DADA.ⁱⁱⁱ Imidlertid har den Borgerlige kunstinstitusjonen mekanismer til å nøytralisere institusjonskritisk kunst. Autonomikritisk kunst tolkes inn i idealismens kunstbegrep og integrerer den således inn som en del av kunstens dialektiske utvikling. Duchamps urinal gikk fra å være et forsøk på å overskride skillet mellom kunst og liv til å bli det autonome verket *per se*. I stedet for å overskride avgrunnen mellom liv og kunst ble det nettopp symbolet på skillet.

Den kunstarten vi i dag benevner kunsthåndverk, har også sitt utspring i konflikten mellom kunst og liv som den idealistiske estetikken fremmer. Det er i avantgardetradisjonen kunsthåndverkets estetiske fundament kan spores. Kunsthåndverkets utspring er avantgardetradisjonen, nemlig Arts and Crafts-bevegelsen.^{iv} I motsetning til mange andre avantgarderetninger som var enklere å tolke inn i idealismens estetikk, var Arts And Crafts-estetikken problematisk å samstemme med autonomiestetikken. Den ble derfor i stedet fratatt

statusen som kunstpraksis og plassert som gjenstandsproduksjon med et humaniserende og kreativt utgangspunkt. Den dominerende autonomiestetikken var i posisjon til å definere hva som var kunst, og hva som var semi-kunst da avantgardegruppene i den tidlige modernismen var virksomme.

Kunsthåndverkets estetiske utgangspunkt.

Forståelsen av estetikken betydning for mennesket er den samme innen kunsthåndverket og billedkunsten, det å frigjøre mennesket i sin livspraksis ved å gjenopprette forbindelsen mellom mennesket og naturen. I så måte har ikke kunsthåndverket eller billedkunsten et divergerende oppfattelse av kunstens funksjon og betydning. Kunsthåndverket kritiserer imidlertid billedkunstens oppfattelse av at kunsten må være autonom for å ha sin forsonende effekt. Arts and Crafts-bevegelsen responderer på den åpenbare nøytraliseringen av kunsten som autonomien innebærer. Skulle motsetningen mellom kunst og liv overvinnnes, måtte en gå lenger enn å bryte ned kunstverksbegrepet, slik for eksempel DADA- bevegelsen forsøkte noen år senere. Man måtte gå løs på de filosofiske grunnsetningene i den borgerlige kunstinstitusjonen, nemlig autonomiideologien.

Den mest sentrale skikkelsen innen Arts and Crafts-bevegelsen, er William Morris (1834 – 1896). Det er ham som på et teoretisk grunnlag danner Arts and Crafts-estetikken og derigjennom la grunnlaget for den kunstarten vi i dag benevner som kunsthåndverk. Morris går til den filosofiske tradisjonen som stiller seg kritisk til idealismens autonome posisjon. Det er gjennom Karl Marx filosofi at Morris finner grunnlaget for en estetikk som opphever skillet mellom kunst og liv. For Marx og Morris er det i overvinnelsen av skillet at forsoningen mellom individet og naturen oppstår. Forsoningen kan kun oppnås innen hverdagsvirkelighetens arena og ikke innen den autonome kunstinstitusjonen..

Den materialistiske estetikken.

William Morris og Arts and Crafts-bevegelsens utgangspunkt er kritikken av autonomiideologien og synet på at kunstverket transcenderer hverdagsvirkeligheten. Det at kunstverket overskrider rammene for hverdagsvirkeligheten og reflekterer den snarere enn å utgjøre den. Kunsten hadde trukket seg tilbake fra hverdagsvirkeligheten og inn i en autonom sfære som dyrket subjektive estetiske opplevelser som ikke hadde konkret innvirkning på menneskets hverdagsliv. Autonomiideologien måtte oppgis og kunsten måtte få sitt virke innen rammen av hverdagsvirkeligheten. Den idealistiske estetikken skille mellom kunst og liv er analog til skillet mellom kunst og arbeid. Og i tråd med Marx` tenkning, hevder Morris derfor at den rådende estetikk har fratatt individet muligheten til å forme sine omgivelser på et estetisk grunnlag og i det ligger menneskets fremmedgjøring fra naturen. Derfor representerer ikke autonomikunsten en frihet *i* eksistensen men en frihet *fra* den. Den var snarere en form for eskapisme fra den rasjonelle samfunnets mangel på frihet.

I Marx` estetikk sees idealismens kunstbegrep som en bekreftelse på den økende rasjonaliseringen som dominerer hverdagsvirkeligheten. I stedet for idealismens utgangspunkt i fornuftsprinsippet tok Marx utgangspunkt i kroppen som en entitet av mentale og fysiske sanser. Som motsats til idealismens avhengighet av at kunsten må overskride hverdagsvirkeligheten for å oppnå forsoning, holder Marx forsoningen innen hverdagsvirkeligheten, innen den menneskelige produksjonen og forming av kulturen.

Individet oppnår forsoning ved at skillet mellom de mentale og fysiske sansene oppheves i arbeidet (det bevisste arbeid) og derigjennom gis mennesket muligheten til estetisk utfoldelse innen hverdagslivet. Det er først når arbeidet kan utføres i en forsonet tilstand at det blir estetisk og at mennesket igjen får kontroll over egen eksistens og kan få grep om sin egen historie. Idet skillet mellom kunst og arbeid opphører er forsoningen mellom mennesket og naturen oppnådd. Da kan individet utfolde sin egenart og igjen stille seg overfor naturen og beherske den for å virkeliggjøre sine formål. Slik frigjøres individet fra rasjonalitetens tvang og all produksjon blir estetisk.

To kunstbegrep som utelukker hverandre

Det vi i dag betegner som kunsthåndverk og billedkunst representerer særegne estetikker som utelukker hverandre, men som samtidig først blir forståelige sett i forhold til hverandre. Det idealistiske kunstbegrepet var det dominerende da Arts and Crafts-estetikken gjorde sitt fremstøt mot den idealistiske estetikken. Idealismen vant raskt en universell status og tok enerett på definisjonen av kunst. Arts and Crafts-estetikken ble raskt skjøvet tilside og begrepet brukskunst ble etablert. Brukskunstbegrepet, det at kunsthåndverket ble tildelt rollen som produsent av pryd- og nyttegenstander, er kunstdiskursens definisjon av Arts and Crafts-praksisen. Som brukskunst ble det tilpasset kunstdiskursens kunstbegrep og ble plassert nederst i genre hierarkiet fordi den hadde andre egenskaper enn det "rent" estetiske. Enhver diskusjon om kunsthåndverket har altså gått på den idealistiske estetikken premisser i det 20. århundre. Kunsthåndverket er definert som en humaniserende produksjon av bruksting eller små uskyldige pyntegenstander. Ethvert forsøk på å heve kunsthåndverkets status til kunstnerisk praksis har tatt utgangspunkt i billedkunstens kunstbegrep og teorier. Ved hjelp av kunstdiskursens resepsjonsetikk, ekspresjonsteorier og formalismen har det vokst frem mange strategier for å gi kunsthåndverket status som "fullverdig" kunst, altså billedkunst. I hovedsak har man feid bruksaspektene ved kunsthåndverket under teppet og omformet dem til autonome kunstverk gjennom å se dem som abstrakte former eller ekspressive uttrykk. Dette har blitt møtt med forargelse innen kunstdiskursen som hevder at kunsthåndverket ikke har et innhold utover sin egen form, eller kan sees som konkretkunst fordi de har et bruksaspekt og materialtyper som utelukker det som kunst.

Konseptualitet og kunsthåndverk som motsetninger.

Oppfattelsen av at kunsthåndverket ikke kan ha et innhold utover det å være ting i den hverdagsvirkeligheten kunstverket avbilder, er selvfølgelig en påstand som bygger på den idealistiske estetikken grunnsetninger. Det grunner i en hovedtese, som også er gjeldende i dagens kunstdiskurs: at det er et skille mellom kunst og liv. Dette skillet er også analogt til skillet mellom billedkunst og kunsthåndverk, eller konseptualitet og håndverk. Dette er imidlertid et skille som ikke eksisterer innen kunsthåndverkets estetik, slik den formuleres hos Morris. I kunsthåndverket er nettopp skillet overvunnet.

I kjølvannet av postmodernismen er det et sentral moment som har endret kunsthåndverkets muligheter. Samtidens skepsis til universelle fornuftsprinsipper har fratatt kunstdiskursens legitimitet til å monopolisere kunstbegrepet. I dag kan kunsthåndverket igjen gjøre krav på sin egen estetik og legitimere den ut fra en lang filosofisk tradisjon. Det er denne bevisstheten som trer frem i konseptualiseringen av kunsthåndverket som har skjedd de siste 15 årene. Det meningsbærende kunsthåndverket er ikke en glidning mot billedkunsten, men en

bevisstgjøring innen kunsthåndverket om at konseptualitet (idé) og kunsthåndverk (arbeid) ikke er motsetninger innen dens estetikk, i motsetning til billedkunsten som er helt avhengig av skillet.

ⁱ Formidlingen mellom subjekt og objekt.

ⁱⁱ Begrepsfeste: Begrense erkjennelsen gjennom at forstanden bestemmer noe som et tre, et bord osv.

ⁱⁱⁱ DADA-bevegelsen hadde sitt utgangspunkt i Zürich 1917. Betegnes ofte som en anti-kunstbevegelse. Målet var å bryte ned barrieren mellom kunsten og hverdagsvirkeligheten. Peter Bürger betegner blant andre denne bevegelsen som den historiske avantgarden. Det er den historiske avantgarden som avdekker autonomiestetikkens ufarliggjøring av kunsten. Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis 1984. University of Minnesota Press.

^{iv} Larry Shiner, *The Invention of Art – a Cultural History*. s. 235. Chicago/London 2001. The Chicago University Press.