

Hverdagens alibi - Old and empty worlds can be made new

Af Louise Mazanti

Hverdagslivet er essentielt

Hverdagsliv er for mig at se et fuldstændigt essentielt og primært begreb, når man taler om kunsthåndværk. Jeg ser kunsthåndværk som fuldstændigt grundlæggende relateret til hverdagsliv, før man begynder at se på de øvrige aspekter, der kendetegner praksisformen. Det vil sige før man overhovedet begynder at tale om konkrete værkers konkrete indhold og altså kigge på de enkelte værkers betydning. Før man begynder at definere kunsthåndværk som værker, der er specifikt relateret til et særligt kunstnerisk materiale, som for eksempel keramik og glas, eller en bestemt genre som eksempelvis 'smykker'. Og endelig før man indkredser kunsthåndværk som en speciel håndværksmæssig og æstetisk tilgang til at arbejde med bestemte materialer.

Alle disse definitioner er efter min mening sekundære, hvis man for alvor skal forstå og definere kunsthåndværkets selvstændige position i et samtidskulturelt felt. Som situationen er aktuelt, opfattes det af mange som om, skellet mellem billedkunst og kunsthåndværk er under opløsning: Nutidige billedkunstneriske strategier og kunsthåndværk er sammenfaldende i så høj grad, at kunsthåndværkets selvstændige betydning ofte reduceres til en spørgsmål om forholdet til en bestemt håndværksmæssig tradition. Logikken er, helt firkantet sagt, at hvis et værk eksempelvis er lavet i tekstil opfattes det sådan at værket refererer til en tekstil kunsthåndværks-tradition, og dermed fastholder man det indenfor kunsthåndværkets diskurs, selvom det i princippet giver ligeså meget mening som billedkunst. Hermed reducerer man altså kunsthåndværkets identitet til et spørgsmål om tradition.

Det er for eksempel tilfældet hvis man ser på to af de store norske uddannelsesinstitutioner, der har med kunsthåndværk at gøre: På Kunsthøgskolen i Oslo skelner man mellem 'billedkunst' varetaget af Kunstakademiet, og 'Kunsthøgskolen', hvor betegnelsen dækker over de traditionelle kunsthåndværksdiscipliner (+ grafisk kunst). Det man skal lægge mærke til er at de særligt fremhæver, at disse genrer: "(...) har lange historiske traditioner".¹ Også på Kunsthøgskolen i Bergen opererer man to betegnelser: med 'Kunstakademiet' og med en alternativ betegnelse, nemlig "Specialiseret kunst" der betegner keramik, tekstil, fotografi og grafik. Her er det *the making approach* der er dominerende; altså opfattelse af, at kunsthåndværket adskiller sig fra billedkunst pga. en særlig tilgang til et specifikt materiale. I ingen af tilfældene er der altså tale om en ren og klar fremhævelse af kunsthåndværk som en praksis med en selvstændig betydning. Disciplinerne er institutionelt adskilt fra billedkunst-begrebet, men har ikke en egentlig indholdsdefinition at sætte i stedet.

1

Jeg nævner dether af to grunde: For det første for at gøre klart at kunsthåndværket har en diffus identitet i samtidskulturen. For det andet for at vise, hvordan det ofte er referencer til tradition og til materiale, der tjener som fikspunkter til, trods alt at definere kunsthåndværket.

Grundlæggende kan man være helt enig i, at de to eksempler med Oslo og Bergenskolerne er udtryk for, at det faktisk er ganske vanskeligt at skelne mellem billedkunst og kunsthåndværk. Kigger man på konkret værkniveau, vil der jo også være utallige værker, der kun vanskeligt lader sig placere i den ene eller den anden kategori, uden at tage deres udsigelsesposition i betragtning og dermed skele til deres institutionelle kontekst.

Alligevel mener jeg, at begrebet om hverdagsliv er et absolut uomgængeligt omdrejningspunkt for kunsthåndværk. Hverdagslivs-begrebet er ganske enkelt særligt betydningsproducerende for kunsthåndværk – både i en samtidskulturel sammenhæng, men også hvis man kigger på feltet historisk. For den historiske relation vil jeg nøjes med at henvise til Knut Astrup Bulls indlæg, der meget præcist redegør for, hvordan det er en materialistisk æstetik, der i modsætning til billedkunstens idealistiske æstetik fastholder kunsthåndværket i et andet filosofisk udgangspunkt end billedkunsten. I dette indlæg vil jeg stort set kun fokusere på det samtidskulturelle felt. Her vil jeg pege på hvad det betyder for kunsthåndværket, at det har en særlig relation til hverdagslivsbegrebet. På den baggrund vil jeg skitsere hvilken position jeg mener, det sætter kunsthåndværket i, som giver det en uafhængig position i forhold til billedkunsten.

Kunsthåndværkets formelle relation til hverdagslivet

Den engelske betegnelse "everyday" eller "everyday life" og det franske begreb om "le quotidien" er et af de begreber, der næsten har været på mode i intellektuelle kredse allerede siden 1980'erne; siden poststrukturalismen ophævede forskellen mellem virkelighed og fiktion, og dermed løsnede op for hverdagens marginale erfaringer. Især i kunstteoretiske kredse har neoavantgarderne i tiltagende grad forsøgt at arbejde sig tilbage til hverdagens erfaringsunivers, ved at forsøge at ophæve grænsen mellem værk og virkelighed.

På den måde kunne man næsten synes som om, kunsthåndværket endnu engang kommer for sent og lægger sig i slipstrømmen efter billedkunstens intellektuelle udgangspunkt. Og derfor kan det selvfølgelig også være svært at se, hvorfor det lige er hverdagslivsbegrebet, der er essentielt for kunsthåndværk. Men det er selvfølgelig ikke sådan, jeg ser det. Kunsthåndværk har for mig at se et grundlæggende, historisk funderet forhold til hverdagslivsbegrebet der er uberørt af intellektuelle strømninger.

Kunsthåndværkets forhold til hverdagslivet er et forhold, der indledende kan betegnes som *formelt*. Med formelt mener jeg, at det er et forhold, der er helt grundlæggende for værkerne, inden man overhovedet begynder at se på de konkrete indholdsdefinitioner, og dermed begynder at aflæse eller tolke værkerne. Samtidig er det et formelt forhold, der kan udspille sig på forskellige niveauer; via *form, materiale/teknik* og *interaktion*:

- Først og fremmest er der jo den åbenlyse relation til hverdagen, skabt af værkernes konkrete, fysiske form: Skål, fad, vase, tæppe, tallerken, møbel, smykke er objektkategorier, som helt åbenbart referer til en brugsfunktion, og dermed potentielt referer til en hverdagslivs-situation. Det er langt fra sikkert at værket konkret skal *bruges*, men den formmæssige *reference* peger på brug, og derfor er relationen formel. Vi kan se det med eksempler der er ret forskellige, som her med den britiske keramikerk Edmund de Waals cylindriske former, sirligt stablet på hylder (*Kettle's Yard* og *MIMA*, 2007), og med den britiske tekstilkunstner Freddie Robins's strikkede beklædningsgenstande, *Odd Sweaters* (1999). Æstetisk og indholdsmæssigt er de vidt forskellige, med forskellige kunstneriske dagsordener, men formelt refererer de til hverdagslivets sammenhænge.
- Derudover er der en formel relation til hverdagslivet, skabt af materialet / o.e. teknikken. Den hollandske smykkekunstner Constanze Schreiber går meget direkte til værks i værks i *Soap Scull* (2005) ved at bruge sæberester, som simpelthen er taget direkte ud af en hverdagssammenhæng. Den svenske tekstilkunstner Nina Bondeson broderer tilsvarende direkte på en gammel bomuldsduge i værket *Annan mening* (2007), og både teknik og materiale er hermed intimt forbundet med hverdagsliv. Den norske tekstilkunstner Kari Steihaug indsamler i værket *The Incomplete and Forlorn*, (2007) ufuldendte og mislykkede strik. Her er der ikke en formmæssig, men alligevel en materialebåret relation til hverdagslivet. Man kan ikke genkende deciderede genstande eller funktioner, men ansatser til dem: Spor i retning af genkendelige objekter. Samtidig er teknikken helt konkret relateret til en hverdagslivssammenhæng, i det ukendte mennesker har indsendt deres mislykkede stik til kunstneren.
- Den sidste form for formel relation til hverdagslivet man kan lokalisere i værker, der er baseret på en interaktion med beskueren og med det omgivende samfund. Den britiske smykkekunstner Mah Rana lavede i 2006 projektet *Meanings and Attachments*, som et projekt til et museum der endnu ikke var bygget: MIMA-museet i Middlesbrough ved Newcastle. Ideen var at promovere museet og engagere byens borgere, og derfor fotograferede Mah Rana tilfældige borgere, og bad dem fortælle hvad deres personlige smykker betyder for dem. Resultaterne blev printet på store bill-boards og hængt op rundt omkring i byen, og på den måde indgik de i dobbelt forstand i en hverdagssammenhæng. Et andet eksempel kan I se på det smykke jeg selv bærer: Det er det syntetiske rubinsmykke *Rubyfruit*, lavet af den danske smykkekunstner Josephine Winter, som en del af udstillingsprojektet *Ruby Likes to Travel*. Ideen er at man kan låne smykkerne, føre logbog og fotodokumentere den sammenhæng man bringer dem ind i. På den måde indgår de i vidt forskellige sociale sammenhænge og producerer vidt forskellige betydninger, som altså samles i logbogen. Betydningen skabes dermed først, når værket interagerer og cirkulerer i hverdagssammenhænge.

Det er altså via form, materiale og funktion i forskellige variationer, at kunsthåndværket er formelt relateret til hverdagslivet.

I den forbindelse er det vigtigt at lægge mærke til, at jeg slet ikke har berørt de nævnte værkers betydning på et indholdsmæssigt tolkningsniveau: At værkerne er formelt relaterede til hverdagslivet, lægger ganske vist grunden for tolkningen af det egentlige betydningsindhold, men i sig selv er de langt fra nok til at aflæse det enkelte værks specifikke betydning. Relationen til hverdagslivet fungerer derfor som en *underlæggende* kategorisering af et gennemgående træk ved kunsthåndværket.

Præcis af denne grund er der en tendens til, at man overser den formelle relation til hverdagslivet, til fordel for de enkelte værkers specifikke betydningsindhold. Her går tolkningerne naturligt nok i vidt forskellige retninger, som man kan se det med eksempelvis Edmund de Waal og Freddie Robins's værker, der jo ikke indholdsmæssigt kan samles under et fælles begreb. I stedet producerer de i bund og grund betydning på samme differentierede niveau som billedkunsten. Det er præcis her jeg mener, sammensmeltningen mellem kunsthåndværk og billedkunst bliver foretaget – fordi man ser på værkernes konkrete betydningsindhold, og ikke på den formelle modus de eksisterer i, og som definerer dem som kunsthåndværks-værker.

Det jeg insisterer på er med andre ord at træde et skridt tilbage og fokusere på kunsthåndværkets formelle karakteristika – på relationen til hverdagslivet – for på den måde at kunne placere kunsthåndværket i samtidskulturen. Uden at opløse dets identitet til fordel for et diffust kunstbegreb, og uden at blot betragte kunsthåndværket som repræsentant for en tradition eller som en bestemt, materialebaseret tilgang til at lave værker. Hermed mener jeg, man kan finde en platform at forstå praksisformen ud fra, der giver mening som et grundlæggende udgangspunkt, inden man går ind på det enkelt værks præmisser.

Men hvad betyder det så, at kunsthåndværkets relation til hverdagslivet er essentiel?

Kunsthåndværk som avantgarde: Bürger-Foster-Highmore-aksen

Det betyder først og fremmest, at kunsthåndværket dermed kan indskrives i det, der med et samlet begreb i en kunstteoretisk sammenhæng bliver betegnet som *avantgarde-tænkningen*. Avantgardebegrebet spiller en helt afgørende rolle for kunsthåndværket hvis man ser på praksisformen historisk, helt tilbage til sidste halvdel af 1800-tallet, hvor kunsthåndværket så at sige fødes som selvstændig praksis med den britiske Arts and Crafts-bevægelse. Netop også på dette tidspunkt fødes begrebet om avantgarden som en kunstnerisk praksis, der forsøger at gøre op med den tiltagende splittelse mellem kunst og hverdagsliv. Avantgarden regnes normalt som en af de vigtigste forudsætninger for at forstå brydningerne i det 20. århundredes billedkunst, men min pointe er, at avantgarden spiller en ligeså stor rolle for kunsthåndværk, ved at udgøre kunsthåndværkets æstetisk-filosofiske udgangspunkt.

Som nævnt vil jeg ikke gå ind i de historiske dimensioner i denne sammenhæng. Jeg nævner dem blot for at vise, at avantgardebegrebet ikke er en tilfældig teoretisk optik der

appliceres på kunsthåndværket, men har dybe historiske rødder. I stedet vil jeg ride tre centrale positioner op, som man kan kalde for *Bürger-Foster-Highmore-aksen*, med henvisning til tre teoretikere, der hver for sig er centrale i udviklingen avantgardetænkningens forskellige positioner. Denne akse viser nemlig hvordan kunsthåndværket – med sin grundlæggende relation til hverdagslivet – giver et andet svar på avantgardens udfordring end billedkunsten. Hverdagslivsbegrebet og dermed avantgardebegrebet giver dermed en nøgle til at differentiere kunsthåndværket fra billedkunsten.

Den enkleste måde at definere avantgardebegrebet på er, at avantgarden i bund og grund stiller spørgsmålstejn ved kunstens rolle i samfundet. Den tyske kunstteoretiker Peter Bürger introducerer i bogen *Theorie der Avantgarde*, (1974) nogle nøglebegreber for avantgarde-tænkningen, nemlig begrebsparret 'kunst' versus 'livspraksis' (hverdagsliv). Her viser han, hvordan disse to kategorier blev adskilt gradvist op gennem det 19. århundrede, for at ende i det radikalt autonome, modernistiske l'art pour l'art-begreb: Kunsten blev trukket ud af livspraksis for at blive autonom.

Ifølge Bürger er avantgardens projekt at genetablere forbindelsen mellem kunst og livspraksis, i opposition til modernismen. En autonom kunst er nemlig 'steril'; den påvirker ikke livspraksis; den 'smitter' ikke med sin alternative logik, men står bare radikalt udenfor, mens dét avantgarden vil, er at gøre en forskel, i den konkrete, politiske virkelighed.

Bürger mener imidlertid, at avantgardens forsøg på at genetablere forbindelsen mellem kunst og livspraksis er dømt til at mislykkes, fordi ethvert forsøg på at sprænge kunstbegrebets ramme automatisk bliver samlet op og rehabiliteret som kunst.² Marcel Duchamps kanoniserede pissoir udgør i den forbindelse et godt eksempel: Man kan ganske enkelt ikke slippe fri af kunstbegrebet. Ligeegyldigt hvor radikalt man går til værks, ender opgøret alligevel i museets hvide kube.

Den amerikanske kunstteoretiker Hal Foster går et skridt videre i forsøget på at etablere et rum for kulturel modstandstænkning og genetablere kunstens påvirkning af livspraksis: I bogen *Design and Crime* fra 2002 beskriver han, hvordan vi mangler et kritisk 'frirum'; et 'running room'; som han kalder det. Han beskriver, hvordan man i stedet for at forsøge at slippe ud af kunstbegrebet skal gå ind i det, og bruge det som platform for det, han kalder en semi-autonom praksis: Kunstneren skal være en fri agent der intervenserer i virkeligheden, men som berettiger sin praksis i kunsten; kunsten bliver udsigelsespositionen for interventioner i livspraksis.³

Det lægger op til eksempelvis den relationelle æstetik som den er formuleret af den franske kunstteoretiker og kurator Nicolas Bourriaud, og det er her vi ser eksempler som Rirkrit Tirvanijas sociale måltids-situationer, hvor kunstens materiale så at sige er etableringen af sociale relationer.

² Bürger, Peter (1974). *Theorie der Avant-Garde*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980.

³ Foster, Hal (2002). *Design and Crime - and Other Diatribes*. London og New York: Verso.

Her repræsenterer den engelske genstandsforsker Ben Highmore en position der skubber hele debatten i en retning der er rigtig interessant for kunsthåndværket, nemlig over mod det, der samlet betegnes som 'materialkulturen'; dvs. alle de menneskeskabte genstande, der befinder sig udenfor kunstbegrebet; i livspraksis, kunne man sige.

For Highmore er hele den kunstteoretiske vinkel nemlig forfejlet: Ved at forestille sig at den koloniserede 'livspraksis' skal udfries af 'kunsten', overser man det avantgardistiske, kritiske potentiale, der er i livspraksis selv. Han mener ganske enkelt ikke at nødvendigvis er fra kunstbegrebet og fra en kunstpraksis, man skal bedrive en avantgardepraksis. Det kan ligeså godt være hverdagen selv, der er udgangspunktet for en kritisk praksis, i det han kalder for et udvidet avantgardebegreb.⁴

Hverdagslivets eget kritiske potentiale

I den forbindelse vil jeg nøjes med at fremhæve et enkelt eksempel på kulturel modstandstænkning indenfor et udvidet avantgardebegreb, nemlig den britiske kunstner og genstandsforsker Neil Cummings. Det interessante ved Cummings er, at han sætter brugen af hverdagsgenstande i centrum for det, han kalder et 'alibi for modstand'. I bogen *Reading Things. The Alibi of Use* (1993), argumenterer for, at der i tingenes brug; altså i den kulturelle cirkulering, er et kritisk potentiale. Det er her den alternative logik opstår. Cummings bruger et eksempel fra sproget, som er et billede på, hvad han mener: Ting, mener han, er indskrevet i det han kalder en bestemt grammatik: I brugen - ligesom når man taler og skriver - indgår tingene i en bestemt, meningsdannende sammenhæng. Hvis man imidlertid bytter om på syntaksten – det vil sige på den måde, tingene bruges på – bryder man præcis med den herskende logik: Tingenes brug er altså et alibi for modstand mod den herskende logik.⁵

Lige præcis dether forhold er helt centralt for kunsthåndværket: På en måde kan man sige, at kunsthåndværket simpelthen materialiserer en kritisk eller refleksiv position. Det manifesterer sig netop i konkrete, hverdagsorienterede objekter, der potentielt kan bruges og cirkulere kulturelt, og samtidig bærer de på forhånd sporene af en alternativ logik, fordi de netop er værker, og dermed ikke er rigtig hverdag. Kunsthåndværket er dermed i det, man kan kalde en kritisk friktion med hverdagsvirkeligheden, fordi det på den ene side mimer hverdagsgenstande og deres funktioner, samtidig med at tingene har en tydelig værkkarakter. Det er ikke hverdagsgenstande der indgår i en konkret forbrugssammenhæng – det er værker – der dermed træder et skridt udenfor hverdagsvirkelighedens logik samtidig med, at de bruger den som udgangspunkt for faktisk at perspektivere den logik: Kunsthåndværket paralleksisterer altså, med andre ord, i forhold til hverdagsvirkelighedens genstande.

Og præcis dette forhold er rigtig, rigtig vigtigt.

⁴ Highmore, Ben (2000). "Awkward Moments. Avant-gardism and the Dialectics of Everyday Life". Dietrich Scheunemann (ed.) (2000). *European Avant-garde. New Perspectives. Avantgarde – Avantgardekritik – Avantgardeforschung*. Amsterdam - Atlanta GA: Rodopi.

⁵ Cummings, Neil (edt.) (1993). *Reading Things. The Alibi of Use*. London: Chance Books.

På den måde udgør de nemlig det, man kan kalde en fiktion, eller en metafor. Og det er vigtigt, fordi en metafor er nemlig ikke bare et neutralt billede på noget andet end det, tingene egentlig er. Som grundvilkår kan man sige, at metaforen siger noget om virkeligheden, man ellers ikke kan udtrykke.

Materialkulturens metafor

Med en reference til den britiske skribent og smykkedesigner Jivan Astfalck, kan metaforen betegnes som en benægtelse eller kritik af den herskende logik. Astfalck skriver meget rammende om metaforen at:

”What is denied is a standard vision of reality as described by ordinary representation, what is created are the conditions for the emergence of new dimensions of experience and reality, and the possibility that old and empty worlds, old and tired formulas can be made new.”⁶

Metaforen forkaster altså potentielt den herskende virkelighedsforståelse til fordel for ’nye dimensioner’; altså nye måder at opfatte verden. Hermed kommer der et helt nyt lag ind over kunsthåndværket: Ved at tage udgangspunkt i en formel relation til hverdagskulturen; altså mime reelt funktionelle objekter og lade dem med eller tilføje helt uventede betydningslag og referencer, transformerer de til metaforer, der peger på potentielt anderledes virkelighedsopfattelser og det, man kan kalde alternative logikker.

Lige præcis dette forhold er helt centralt for kunsthåndværket.

Kunsthåndværk er simpelthen i en kritisk friktion med hverdagsvirkeligheden. Det materialiserer en reflektiv position, fordi det på den ene side mimer hverdagsgenstande og deres funktioner og potentielt kan cirkulere kulturelt, samtidig med at tingene på den anden side har en tydelig værkkarakter. Det er ikke hverdagsgenstande – det er værker – der dermed træder et skridt udenfor hverdagsvirkelighedens logik samtidig med, at de bruger den som udgangspunkt for faktisk at perspektivere den logik: Kunsthåndværket er det der kan kaldes for hverdagslivets kritiske ’running room’ eller ’frirum’ og materialiserer dermed Cummings’ s begreb om hverdagen som et alibi for modstand.

Hermed kan man altså læse kunsthåndværket som en form for modkultur eller et opgør med den herskende logik. Kunsthåndværket overrasker og ’lader’ tingene med ekstra betydninger hvad enten de er æstetiske (som Edmund de Waals krukker) eller konceptuelle (som Freddie Robins’ s strikkede trøjer), og på den måde giver de adgang til, eller simpelthen repræsenterer en logik, der kommer fra kunstens verden, men som kommer til udtryk i hverdagens genstandstyper.

Deres rolle er kritisk, fordi de netop repræsenterer et frirum, der er løsrevet af de betydninger og den virkelighedsopfattelse – den magtstruktur – kunne man kalde det, der normal tillægges de objekter, vi omgiver os med.

⁶ Astfalck, Jivan (2003). ”Beyond Adornment”. *Beyond Adornment*. (Red. Sissi Westerberg og Veronica Wiman). Udstillingskatalog. Gävle Konstcentrum.

Det mener jeg er kunsthåndværkets stærkeste kort: Det kan rykke virkelighedsopfattelsen fra en position, der både er et værk, med som samtidig er en hverdagsgenstand, vi kan relatere os til, og faktisk potentielt kan bruge, ligesom andre hverdagsgenstande.

Kunsthåndværk *er* kunstens logik, repræsenteret midt i hverdagen, og lige præcis den position har kunsthåndværket faktisk indtaget lige siden det opstod som moderne praksis med Arts and Crafts-bevægelsen. Forskellen er naturligvis blandt andet, at det nutidige kunsthåndværk er udstillingsværker, beregnet på museets eller galleriets udstillingssammenhæng. Men netop det at de faktisk mimer eksisterende genstande - at de paralleleksisterer - gør jo, at de peger direkte ud på deres penderter i den virkelige verden og viser hvordan modstandstænkningen er mulig, lige midt imellem hverdagens objekter. Udstillingssammenhængen garanterer netop det kritiske frirum; at man kan kommentere på hverdagsvirkeligheden ved at træde ud af den.

På den måde kan man sige, at kunsthåndværket materialiserer en drøm om avantgardens sammensmeltning mellem kunst og liv, som dele af billedkunsten har efterstræbt hele vejen op gennem det 20. århundrede. Kunsthåndværket har været der hele tiden, men det er først ved at tage hverdagsrelationen alvorligt, at det har været muligt at få øje på. Utopien, alternativet, parallelvirkeligheden eller hvad man ellers vil kalde den – kan have mange kunstneriske ansigter alt efter de konkrete værkers specifikke æstetik og betydningsindhold. Det er her tolkningsniveauet går igang. Men forud for det mener jeg altså, der skal ligge en bevidsthed om, at kunsthåndværket er i en unik position ved, på forhånd at være både kunst og hverdagsvirkelighed.