

# Opphøyelsen av det hverdagslige: Estetikk og begrep i kunsthåndverket

Bjørn K. Myskja

## “Hverdagsliv”

Utstillingen ”Hverdagsliv” tematiserer kunsthåndverket som en hverdagens kunstform. Dermed henvises det kanskje til at dette kunstuttrykket har en spesiell tilknytning til hverdagen i motsetning til det forhold den har til det som ikke er hverdag, for eksempel helligdagene, fritiden og ferien. Motstykket til kunsthåndverket blir billedkunsten som i en viss forstand springer ut av den ikke-hverdagslige religiøse tilbedelsen eller feiringen av krigens eller idrettens triumfer. Forenklet sett kan vi si at billedkunsten har, med utgangspunkt i gjenspeilingen av virkelighetens sanne natur, utviklet seg til et erkjennelsesprosjekt, også i sin ikke-religiøse og postmoderne, selv-refererende form. Kunsthåndverket har i utgangspunktet hatt mer forsiktige ambisjoner, og kan gjerne oppfattes som et mindre vesentlig kunstuttrykk eller en mer raffinert form for brukskunst, med sitt hverdagslige opphav. Spørsmålet er om kunsthåndverket har berettigelse til et eget rom mellom billedkunstens mange arbeids- og uttrykksformer på den ene siden og brukskunst og design på den andre. Hvorfor ikke splitte feltet i to og si at alt som ikke er billedkunst er design, inkludert brukskunst, fordi kunsthåndverket oppsto som egen disiplin av spesifikke historiske grunner, og at forutsetningene som disiplinen bygger på ikke foreligger lenger? Så lenge kunsthåndverkets utøvere selv insisterer på sin eksistensberettigelse er kanskje ikke dette en farbar vei – det blir som de tyrkiske myndigheters forsøk på å omdefinere kurdere til østtyrkere mot kurdernes egenforståelse og samtykke. Men da har til gjengjeld kunsthåndverkerne selv et krav på seg om å kunne gjøre rede for hva kunsthåndverkets særtrekk består i.

## Hybridkunst?

Noen vil forsvare kunsthåndverket som en hybridkunst som har sin berettigelse nettopp som en mellomform, en prosessorientert brukskunst transformert i møtet med billedkunstens konseptbaserte estetikk. Slike begrunnelsesgrep finner vi for eksempel hos Mazanti og Veiteberg. Jeg har riktignok ikke mulighet til å yte disse avanserte og verdifulle analyser rettferdighet i denne konteksten, men vil i det minste påpeke at deres tilnærminger fanger noe essensielt ved tradisjonen som en mellomform som gjennom sin urenhet kan ha et kritisk potensial vis-à-vis den etablerte billedkunsten og dens renhetsdiskurs. Ikke minst er Mazantis godt dokumenterte påvisning av kunsthåndverkets tilknytning til hverdagslivet betydningsfullt, selv om det virker mindre overbevisende å si at det inntar en mellomposisjon mellom kunst og liv (Mazanti 2006: 201 ff.) heller enn mellom kunst og design/brukskunst. For hvordan kan et visuelt uttrykk danne en mellomform mellom andre visuelle uttrykk og selve livet i alle dets former? Billedkunstens mange former er like nært eller fjernt fra livet selv som kunsthåndverket, for som Adorno (1981: 409 f) påpeker i sin diskusjon av politisk engasjert kontra autonom kunst:

Begge alternativ negerer seg selv sammen det andre: Engasjert kunst som i egenskap av å være kunst, nødvendigvis er avsondret fra virkeligheten, fordi den fjerner sin forskjell fra denne; *l'art pour l'art* fordi den gjennom sin absoluttering forneker det uoppløselige forholdet til virkeligheten som ligger i kunstens autonomi som dens polemiske a priori.

Mer interessant er det *hvilke* livsformer kunsthåndverket tematiserer. Alternativet med å gjøre kunsthåndverket til en hybrid mellom billedkunst og bruksbestemte uttrykk er også problematisk ettersom en slik hybridplassering gir et *for* svakt fundament for en kunstform som innbefatter mange verker med klar egenverdi. Ved å plasseres som hybridkunst vil

kunsthåndverket uvegerlig bli oppfattet som et vedheng heller enn en selvstendig kraft. Det er greit å gi det en slik status som en "mindre kunst" dersom det er riktig at kunstformen er et vedheng, men før vi godtar det bør vi undersøke hvorvidt vi kan utmynte mer av tilknytningen til det hverdagslige.

### **Hverdagslivet – nødvendig onde**

Det kan være rimelig å undersøke nærmere om dette har noe spesielt med denne tilknytningen til hverdagen og hverdagslivets utfordringer. Ikke minst er dette interessant dersom vi leser det inn i europeiske kunst- og idéhistoriens tematisering av det hverdagslige eller ordinære. Oppfattelsen av hverdagen og det hverdagslige som stedet for det essensielt menneskelige tilhører på mange måter moderniteten, i alle fall i vestlig tradisjon. Riktignok finnes det en understrøm knyttet til de jødisk-kristne ideal om det guddommelige i det lave og fornedrede enn i det opphøyde, men det har først og fremst preg av en omvendning av verdier slik at det er det som oppfattes som lavere enn det hverdagslige som egentlig er det høyeste. Dermed forblir det livet de fleste av oss lever det meste av tiden en uinteressant og verdiløs, men nødvendig bakgrunn for det som er det meningsbærende livet. Det er først i forbindelse med moderniteten at dette aspektet ved menneskelivet blir mer enn det Aristoteles kaller "aktiviteter som er nødvendige, det vil si slike som er verdt å velge for et annet formål, mens andre er verdt å velge for sin egen skyld" (Aristoteles 1985: 1176a33-35). De verdifulle aktiviteter er slike som er formål i seg selv, og dermed de som krever fritid fra det hverdagslige. For Aristoteles er det politikk og teoretiske studier som er de høyeste livsformer, mens håndverk og handel er uverdige liv, og jordbruk innebærer mangel på den fritid som kreves for det beste livet (Aristoteles 1996: 1328b35-1329a2). Med kristendommen overtok det religiøse livet rollen som de høyeste livsformer, som virkeliggjøring av det gode liv for mennesker i det jordiske liv – med tilsvarende nedvurdering av produksjon og familieliv. Sagt med andre ord: Hverdagens liv som befatter seg med produksjon av livsnødvendigheter, reproduksjon og oppdragelse av barn er *forutsetninger* for det gode liv heller enn bestanddeler i det, og det er derfor naturlig at dette livet – som strengt tatt bare egnet seg for slaver og kvinner, ikke frie menn – ikke er tema for kunsten.

### **Bekreftelse av hverdagen**

Den kanadiske filosofen Charles Taylor (1989: 211 ff.) har sporet hvordan en oppfatning av hverdagslivet som arena for det gode liv, utgjør en viktig bestanddel i framveksten av det vi kaller moderniteten. Han kaller det "*the affirmation of ordinary life*", og med det mener han at moderniteten innebærer en bekreftelse eller oppvurdering av produksjons- og familielivet, altså av hverdagslivet (Ibid. 13). Det er imidlertid ikke bare slik at hverdagslivet opphøyes til samme status som det kontemplative, det religiøse og det politiske livet, men det settes over disse fordi det nå blir oppfattet som den egentlige arena for det menneskelige liv. Denne endringen er tett knyttet til religiøse endringer etter reformasjonen og uttrykkes kanskje klarest i pietismen, men den fikk også avgjørende innflytelse i katolske land. Den enkeltes arbeid og deltakelse i familiens liv blir sett som et kall fra Gud som gjør arbeid og familieliv til den egentlige måten å tjene Gud på, i motsetning til Middelalderens opphøyelse av klosterlivets konsentrasjon om bønn og meditasjon, altså bruddet med hverdagen. Dette uttrykker ideen om alles radikale likhet for Gud på en ny måte: Ikke bare er vi alle underlagt Gud, men våre liv er også likeverdige. Det er ingen levemåte som er nærmere det guddommelige enn andre, for det guddommelige uttrykkes i det hverdagslige (Ibid. 216).

Det er imidlertid ikke bare religiøse kilder til denne omvurderingen av verdier. Den vitenskapelige revolusjonen fra 1500-tallet representerer også en kilde for denne forandringen, idet den setter vitenskapens mål i dens nytte for menneskeheten heller enn i

kunnskapens egenverdi. Det er nytteverdien av vitenskapelige arbeider, målt ved hvilken teknologi den frambringer, som blir kjennetegn på ekte viten. Det innebærer også et annet syn på hverdagslivet og den kunnskapsproduksjon som skjer der. Det er ikke lenger hverdagslivet som er betingelsen for utøvelse av vitenskap, men tvert i mot vitenskapen som skal tjene hverdagslivet. Dette fører også til en omvurdering av verdier og sosial utjevning, der blant annet håndverkenes status øker. (Ibid. 214) Det er aktiviteten som håndverkeren utøver som gir opphav til kunnskap som er til det allment beste. Teknologi og håndverk er følgelig ikke bare nyttig for den enkelte, men er aktivitet som tjener fellesskapet. Dette står i avgjørende kontrast til den spekulative vitenskapen som Aristoteles mente var den høyeste, som beviste sin overordnede verdi nettopp gjennom å være unyttig. Den var en aktivitet som utelukkende ble utøvet for sin egen del, ikke for å oppnå noe annet. Når vitenskapen instrumentaliseres er det fordi den skal tjene menneskehetens beste, og det er igjen knyttet til et nytt syn på det gode som knyttet til velvære og fravær av slit og smerte. Håndverkets formål blir også vitenskapens formål, og håndverkeren blir vitenskapsmannens forbilde.

### **Likhet og likestilling**

Denne oppvurderingen av det hverdagslige er altså tett knyttet til det moderne samfunns idealer om likhet, universelle rettigheter, den protestantiske arbeidsetikken og oppvurdering av seksualitet og familieliv, i følge Taylor. Et viktig element som Taylor framhever i mindre grad er den betydning denne omvurderingen får for kvinnenes posisjon. I den nye likhetsideologien og vektleggingen av familielivet får også de tradisjonelle kvinnelige verdiene en annen betydning. Familien var tradisjonelt kvinnenes område, og den lave vurderingen av familie- og produksjonsliv var knyttet til kvinnenes lave status både i antikken og middelalderen. Akkurat som håndverkeren løftes opp til forbilde for vitenskapsmannen, kan vi si at ideen om kvinnens likeverd kan knyttes til opphøyelsen av hverdagslivet – riktignok med noen forbehold. I ekteskapet skulle mann og kvinne oppfattes som likeverdige, men med forskjellige funksjoner, og det medførte en opprettholdelse av hierarkiet lenger enn den idémessige oppvurdering burde tilsi. Kvinnen ble ”bundet” til hjemmet, og kunne bare bli likestilt ved å frigjøre seg fra hjemmet og familielivet. Slik sett er kanskje Taylors tese om oppvurderingen av familielivet noe betinget. Like fullt innebærer moderniteten et nytt og mer positivt syn på kvinners tradisjonelle rolle som opprettholder av familien og viderefører av en unik form for produksjonskunnskap av minst like stor verdi som den (den mannlige) håndverkeren besatt. Dette synet videreføres i den essensialistiske feminismen, der oppvurdering av kvinners unike erfaring og tradisjon er forutsetningen for likestilling. Dette utgjør et viktig aspekt ved deler av kunsthåndverksideologien i Skandinavia på syttitallet. (Bull 2007: 50)

### **Kunst og det hverdagslige**

Det er viktig å understreke, ikke minst i en kunsthistorisk sammenheng, at opphøyelsen av det hverdagslige også innebærer en avvisning av skillet mellom det hellige og det verdslige. (Taylor 1989: 216 f.) Det hellige nedfelles i det hverdagslige, og dermed er denne oppvurdering av hverdagslivet også et steg på veien mot å overflødiggjøre det hellige. Når alt er like hellig, er også alt like lite hellig. Oppvurderingen av det hverdagslige er samtidig en del av en sekulariseringsprosessen. Men i denne sammenheng er det viktigere at kunsten historisk sett har utspring i religiøse sammenhenger, der det er den platonske enheten av det gode, det skjønne og det sanne som er uttrykkes i kunsten, altså det som overskrider det ordinære. Det er først etter modernitetens gjennombrudd at kunsten befatter seg med det hverdagslige. I litteraturen skjer dette gjennom romanen som skildrer hverdagslivet til vanlige folk, heller enn livet til mytiske arketyper og idoler, fordi det er ved å utforske det partikulære vi vinner generell innsikt. (Ibid. 287)

Det interessante er at samtidig som kunstens blikketretning tilsynelatende senkes, får kunsten og kunstneren økt status gjennom autonomi- og geniestetikken, som ikke minst får sentral betydning i Romantikken. Kunsten skal ikke lenger tjene religiøse eller erkjennelsesmessige formål, men er selv kilde til en unik form for erkjennelse som bare kan uttrykkes i kunsten, og som det krever et geni for å uttrykke. Det skjer en erkjennelse i formidlingen av det banale hverdagslivet, for eksempel i Flauberts *Madame Bovary*, eller til og med i det lave og neglisjerte som van Gogh framstilte i sin tidlige periode, som uttrykker grunnleggende sannheter som ikke er tilgjengelig gjennom vitenskap eller tenkning. (Ibid. 419 ff.) Dermed videreføres synet på kunsten som åpenbaring også etter Romantikken, men den åpenbarer en form for mening til og med i det meningsløse, en mening som bare er tilgjengelig i kunsten, og som utgjør en transformering av det vanlige, det dagligdagse. Opphøyelsen av det hverdagslige i kunsten innebærer dermed også en transformering av dette hverdagslivet. Dette åpner for en omdannelse av kunstens formål fra å avbilde verden for å erkjenne dypere sannheter, til å avdekke eller uttrykke nye sannheter. Heri ligger også kimen til en konseptbasert kunst. Med overgangen fra en mimetisk til en ekspressiv kunst er det også naturlig at det som uttrykkes vil bli vel så viktig som uttrykket selv. En måte det kan komme til uttrykk i billedkunsten er ved å fokusere på ideen eller begrepet som kunstens essens, på bekostning av det visuelle uttrykket. Men innen kunsten er "avmaterialisert" (Svendsen 2000: 31ff.) gjennom fokus på ideene, har dens deltakelse i modernitetens opphøyelse av det hverdagslige også blitt svekket. Dermed kan det være billedkunsten har malt seg inn i irrelevansens hjørne, der halvfordøyde tanker uttrykkes gjennom teknisk dårlige framstillinger.

### **Kunsthåndverkets ideologiske grunnlag**

Kunsthåndverket står i en interessant posisjon når det gjelder moderniteten som også får betydning for de senere års konseptorientering innen denne kunstformen. Kunsthåndverk er ikke en lavere form for billedkunst, men inntar en unik posisjon i forhold til modernitetens opphøyelse av det hverdagslige. Kunsthåndverket har utgangspunkt i hverdagslivets nyttegenstander, håndverkerens produkter og hjemmets produkter. Det er altså en kunstform som konsentrerer seg om de essensielle aspekter ved moderniteten, og uttrykker i selve sin form denne opphøyelsen av det hverdagslige som utvikler seg i bruddet med middelalderens og antikkens syn på livets mening. I kunsthåndverket utforskes dermed hverdagslivet som stedet for virkeliggjøring av mening. Jeg vil dermed følge Knut A. Bull (2007: 2) i at "kunsthåndverket representerer et alternativt kunstbegrep til billedkunstens", og ser dette kunstbegrepet spesielt knyttet til modernitetens opphøyelse av det hverdagslige.

Bull påpeker hvordan talsmenn for billedkunstens renhet har henlagt kunsthåndverket til rollen som objekt i verden og kan derfor ikke tjene som refleksjon over denne virkeligheten. (Ibid. 7 ff.) Det er et like lite overbevisende argument som å hevde at mennesket ikke samtidig kan være både subjekt og objekt, noe vi vanskelig kan unngå å være. Like fullt kan strategien med å hevde at et estetisk objekt er enten en unikt produsert nyttegenstand eller et kunstnerisk uttrykk være vanskelig å tilbakevise, ettersom kunsthåndverket selv langt på vei forsøker å etablere seg selv som en negasjon av tendenser innen disse to tradisjonene. Derfor er grepet tilbake til Morris' estetiske ideologi en fruktbar måte å forsøke å fange kunsthåndverkets positive potensial. Bull framhever særlig hvordan Morris legger vekt på arbeidsprosessen, men ikke som en snever framheving av håndverkskunnskap. Det som står på spill er "den mentale tilstand som oppstår når kunst og arbeid er sammensmeltet". (Ibid. 30) Kunsthåndverket må forstås som en kunstform der "refleksjonen over karakterens mulighet for fri utfoldelse gjennom arbeidet [...] gir estetisk erkjennelse og foredler individet." (Ibid. 31)

Det vi kan trekke ut av denne fortolkningen av Morris' posisjon er først og fremst at dette gjør kunsthåndverket til et moralsk heller enn et erkjennelsesmessig prosjekt, selv om det også må legges til at for Morris er det vel så mye et politisk prosjekt. Videre er det knyttet til en framheving av arbeidet og håndverkets betydning, knyttet til en transformasjon av hverdagsvirkeligheten. Dermed skrives Morris' ideologi inn i det Taylor betrakter som de mest sentrale uttrykk for modernitetens menneske- og samfunnssyn. Det er arbeidet med produksjon av hverdagslivets nyttegenstander der livsmeninger avdekkes som er kunstform som fanger den moderne vestlige selvforståelsen. Men billedkunsten har en tradisjon som søker å gi uttrykk for menneskelig erkjennelse, og etter hvert til selve kunsten som erkjennelsesprosjekt, er kunsthåndverkets ideologiske opphav og til dels også dens tradisjon, å uttrykke dette i en form der selve tilvirkingsprosessen samsvarer med den erkjennelsen som kommer til uttrykk. Ett perspektiv vil da være å si at kunsthåndverket representerer en mer integrert kunstnerisk refleksjon over den menneskelige tilstand i moderniteten sammenlignet med billedkunsten. Hvorvidt dette er faktisk korrekt er en annen historie, men kunsthåndverket har i alle fall potensialet for en slik integrert refleksjon gjennom sitt fokus på hverdagens liv og produksjon som arena for menneskelig selverkjennelse, der selve frambringelsen av verket samtidig er en del av hverdagslivet og en refleksjon over det.

### **Kunst og estetiske ideer**

Billedkunst og kunsthåndverk har alltid vært selvrefleksive, men i en av de mange motesvingninger vi har vært vitne til i nyere tid har denne selvrefleksivitet utartet til en kunstens egosentrisme. Kunst som bare befatter seg med hva kunst er, eller kunstens eventuelle umulighet, uttrykker både en pervertert autonomi så vel som en usigelig kjedelig tematikk. "De utforsker seg selv for å finne ny struktur og legitimitet", som Bull (Ibid. 42) uttrykker det. Denne underlige tomhet i deler av vår tids kunst har blant annet opphav i autonomiestetikken som igjen bygger på en ganske forståelig og svært gjennomslagskraftig feillesning av Kant, formidlet av Clement Greenbergs fortolkning. Som Diarmud Costello (2007: 221) viser, overser Greenberg i likhet med en rekke andre fortolkere Kants kunstteori til fordel for en ensidig fokus på hans estetikk. Kants formalistiske estetikk dreier seg imidlertid ikke om *kunst* men om det han kaller *rene* estetiske dommer over naturens skjønnhet eller, interessant nok, ornamental brukskunst som var vanlig på tapeter og lignende (Kant 1995: 99 f), og som for så vidt fortsatt inngår i enkelte verk innen samtidens kunsthåndverk og design. Kunstverk må også bedømmes på estetisk, men da på et begrepsmessig grunnlag, og her ligger en kime til et kantiansk bidrag til dagens kunstteoretiske debatt. Kant skiller nemlig mellom fri og vedhengende skjønnhet, der det siste er en estetisk dom basert på et begrep om hva objektet er. For at noe skal være en vakker kirke holder det ikke at det er noe vakkert som også er en kirke, det må være en skjønnhet som passer for et gudshus. (Costello 2007: 223) Begrepet om objektet medbestemmer vår estetiske dom over det.

Dette gjelder også for kunstverk, men her har begrepet en spesiell kategoriserende funksjon, ettersom kunst må framstå som natur samtidig som vi er bevisst at det er kunst. (Kant 1995: 186) Det betyr ikke at kunsten skal etterligne naturen, men snarere at kunsten ikke skal framstå som et rent skoleprodukt, men som ubundet av konvensjoner og regler. Dette geniestetiske elementet kan vi se som en parallell til Morris' krav om at arbeidet må være fritt for tvang (Bull 2007: 29) og at kreativiteten skal utfoldes fritt. (Ibid. 23) Det er altså et kreativt element i kunstverket som ikke skal framstå som regelbundet, men som *regelgivende*. Dette betyr selvsagt at både akademiske standarder og ideer er utilstrekkelige for et kunstverk om det er alt som er der. For at et verk skal kunne karakteriseres som skjønn kunst må det inneholde noe som sprenger denne rammen, noe som uttrykker "estetiske ideer". Estetiske

ideer er en ikke-begrepslig framstilling av noe som ikke kan fanges fullstendig i begreper, men som leder til mye refleksjon. (Kant 194 ff) Costello (2007: 226) påpeker at dette ikke er en mimetisk teori om kunst, og den forutsetter at kunsten både har begrepslige og sanselige, imaginative element. Den kantianske tradisjonen er altså ikke formalistisk og anti-konseptuell, som mange tror. For at noe kan være kunst må det både være basert på et begrep om kunst, og det må lede til en begrepslig refleksjon. Kort sagt er all god kunst konseptkunst der konseptet imidlertid ikke kan uttømme verkets mening og verdi.

### **Kunsthåndverk – konsept og estetikk**

Hva innebærer det for kunsthåndverket? Det begrepet som medbestemmer den estetiske bedømmelsen av kunsthåndverkets produkter er formet av vår forståelse av denne kunstformen som knyttet til hverdagslivets nytteorienterte produksjon som arena for menneskelig erkjennelse. Ettersom dette er en kunstform hvis tematikk og framstillingsform er direkte knyttet til grunnleggende aspekt ved vår kulturelle selvforståelse, representerer kunsthåndverket et fruktbart supplement til det kantianske kunstbegrep. Likedan kan den kantianske kunstteorien bidra til en klargjøring av kunsthåndverkets rettmessige plass i kunstverdenen. Det ikke essensielle trekk ved kunsthåndverk at et objekt er utformet i bestemte materialer, at kunsthåndverkeren er ansvarlig for hele prosessen eller at verket uttrykker håndverksskunen. Det avgjørende er at verket klassifiseres som kunsthåndverk og har estetiske kvaliteter som springer ut av hverdagslivets særegne erkjennelsesmessige betydning for vår selvoppfatning. Det er videre irrelevant om en velger å karakterisere verket som konseptbasert eller materialbasert, for i denne sammenhengen blir også materialet en begrepsmessig rammebetingelse for den estetiske produksjon, hvilket innebærer at materialet er et konsept. Problemet med å rettferdiggjøre et konseptbasert kunsthåndverk er bare et skinnproblem skapt av en spesiell fase i kunstens utvikling som kanskje snart vil være et tilbakelagt stadium.

### **Litteratur**

- Theodor W. Adorno (1981) *Noten zur Literatur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Aristoteles (1985) *The Nicomachean Ethics*, Indianapolis: Hackett.
- Knut A. Bull (2007) *En ny diskurs for kunsthåndverket – en bok om det nye konseptuelle kunsthåndverket*. Upublisert manuscript.
- Diarmud Costello (2007) "Greenberg's Kant and the Fate of Aesthetics in Contemporary Art Theory", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 65 (2): 217-228.
- Immanuel Kant (1995) *Kritikk av dømmekraften*, Oslo: Pax.
- Louise Mazanti (2006) *Superobjekter. En teori for nutidigt, konseptuelt kunsthåndværk*, København: Danmarks Designskole, Kunstakademiets Arkitektskole. Ph.D-avhandling.
- Lars Fr. H. Svendsen (2000) *Kunst. En begrepsavvikling*, Oslo: Universitetsforlaget.
- Charles Taylor (1989) *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*, Cambridge: Cambridge University Press.