

## **”Gjør døren høy, gjør porten vid...”**

*– om hierarkier og makt i kunstverdenen*

Av Trine E. Thorbjørnsen

(Cand.philol.)

Teksten over er fra en kjent salme, og formidler en visjon og et håp om nåde på Dommens Dag og om å få slippe inn i himmelriket. Slike håp og drømmer går også kunstnerspirer med når de tar fatt på livet etter en lang utdanning. Men livet i kunstverdenen er uforutsigbart og kan være ubarmhjertig, det er mange nåløyer man skal igjennom. Kort sagt: ”it’s a jungle out there”.

Dette innlegget vil innlede med å kommentere begrepets historie og ”tradisjon” – som er ett av seminarets temaer – og si litt om kunsthåndverkets institusjonalisering og endringsprosesser i senere tid.

Så vil jeg diskutere noen av disse endringene og antagelser eller påstander i den postmoderne diskursen om hierarkienes fall – og se disse i forhold til kunsthåndverkets situasjon som fag og begrep i dag med referanser til den offentlige kunstdebatten og egen undersøkelse; en studie i kunsthåndverkets identitet- og definisjonshistorie.<sup>1</sup>

### Kunst i ramme

Min interesse for kunsthåndverk begrepet vokste fram i forbindelse med en studentoppgave i kunstformidling, der vi skulle undersøke ulike utstillingsregier og -strategier. Jeg brukte Galleri RAM som studieobjekt. Her støtte jeg på bruken av begrepene ”kunsthåndverk” og ”kunst” brukt om hverandre innenfor samme utstillingsramme, som jeg tolket som en typisk billedkunstramme. Dette gjorde meg nysgjerrig på kunsthåndverk begrepets utvikling og betydning i dag. Senere utviklet temaet seg til en hovedfagsoppgave i Kulturstudier, ved Høgskolen i Telemark, Bø (2005) – og en studie av kunsthåndverkets identitets- og definisjonshistorie.

Teoretisk er oppgaven inspirert av institusjonsteorier og kunstsosiologiske teorier, som jeg vil trekke inn underveis.

Generelt søker disse teoriene å undersøke fenomener – som kunst – relasjonelt og kontekstuell. Verdier og perspektiver er ikke objektive eller konstante. De blir konstruert og betydning gjennom forhandlinger og samhandling i forhold til *andre* verdier og perspektiver – og er foranderlige. Endring og utvikling kan derfor ikke sies å være ”en naturlig utvikling”, men er derimot påvirket av mange og *bestemte* situasjoner – institusjonelle konvensjoner, grupper og personers preferanser, ideologi, økonomi.

Den franske kultursosiologien Pierre Bourdieu<sup>2</sup> mener at estetiske vurderinger alene ikke er nok til å forstå kunsten, eller vår oppfattelse av kunst. Vi må undersøke ”alle” forholdene rundt kunsten, sier han. Kunsten står i et komplekst system – der verdier og ulike kunstsyn stadig kjemper om hegemoni – dvs dominans. Kunstinstitusjonens praksiser danner konvensjoner – som blir ”naturliggjort” – men representerer bestemte kunstsyn. Man kan tenke seg en modell med ”kunstverket” i sentrum omkranset av flere sett sirkler som representerer utstillingen, galleriet, kunstinstitusjonen, formildere, språk, kunsthistoriske tolkninger, politikk og økonomi – fysiske og mentale rammer – som er meningsdannende for hvordan vi oppfatter kunstverket.

En type konvensjon er utstillingen; den innerste rammen vi setter kunsten i. Alle kjenner til ”den hvite kubene” som ble utviklet gjennom modernismen for å illudere nøytralitet. Senere er denne modellen blitt tolket som sterkt meningsproduserende<sup>3</sup>. Den formidler et *bestemt* kunstsyn ved å opphøye verket og gi den en ”aura” som skiller det fra f.eks. hverdagsobjekter som i vanlig forstand ikke er blitt definert som kunst<sup>4</sup>.

Språket er kanskje vårt sterkeste påvirkningsmiddel. Språk er makt. Man kan handle, gjøre ting med språk. Det har kunsthåndverkerne erfaring med – da de tok makten over begrepet ”kunsthåndverk” på 1970 tallet og brukte det retorisk for å skape en ny kunstform og strategisk i en fagpolitisk kontekst. Dette kommer jeg tilbake til.

#### Tradisjon – i entall eller flertall ?

Meningsinnholdet i kunsthåndverksbegrepet og den ”estetiske tradisjon” står på dagsordenen. Seminaret ønsker ”å revitalisere kunsthåndverkets estetiske tradisjon” og ”diskutere kunsthåndverkbegrepets relevans”.

Mitt spørsmål er: Hvilken tradisjon tenker man på? Eller hvilke deler, sider av tradisjonen – eller tradisjonene (i flertall) tenker man på her?

For det finnes flere historiske tradisjoner, forståelser, versjoner og tolkninger. Selv om dagens kunsthåndverk har en annen betydning enn det historiske kunsthåndverket, er det mye som tyder på at de historiske betydninger lever videre i vår tid. Tidligere forståelser blir reproduisert, fornyet – blant annet gjennom faglitteraturen – og er dermed innleiret i dagens diskurs.

For å illustrerer dette, vil jeg bare kort peke på noen eksempler. La oss ta noen skritt tilbake i historien – eller faglitteraturen.

Ifølge faghistoriske bøker – er det mulig å dele inn kunsthåndverket i ulike perioder, forståelser og nivåer av institusjonalisering. Men fagbøker er som kjent ikke nøytrale, ulike forfattere har vektlagt ulike hensyn og perspektiver, fordi man har ønsket å belyse *noe* framfor *noe annet* – som en del av en argumentasjon, et bestemt kunstsyn, en ideologi. Man finner det man leter etter, fordi man har spesielle briller på – eller som Max Weber har sagt: ”Everyone sees what is in ones own heart”.

Enkelte kilder undersøker kunsthåndverkets håndverkstradisjon og tar oss med til de tidligste tider (oldtiden) og ser på kunsthåndverkets utspring i det å lage redskaper og håndverk generelt.

Flere kilder trekker fram folkekunsten, som et slags ur-bilde, eller skal vi si en historisk ressurs for kunsthåndverkets tradisjon. Innenfor denne tradisjonen hører også ”husflid” og ”kunstindustri” og ”brukskunst” til. Disse begrepene er blitt brukt overlappende. Samtidig knytter det seg uenighet blant fagfolk om hvilke praksiser eller produksjonsmåter begrepene har dekket.

Fra midten av 1800-tallet var ”kunsthåndverk” som begrep i bruk i Norge, både i vid betydning som en del av kunstindustrien (begrepet ble brukt synonymt med ”kunstindustri”) og i snevre betydning som en håndverkmessig bearbeidelse med kunstneriske intensjoner.

Andre kilder igjen ser på kunsthåndverket i forhold til industrialiseringen av samfunnet og ser på kunsthåndverket både som en forløper for og et alternativ til industriell produksjon. Den tidlige arts&crafts bevegelsen er blitt tolket som en kritikk av maskinell fremstilling og industriens effektivitetskrav. De sosialistiske pionerene Ruskin og Morris skapte sin egen kunstteori der selve arbeidsprosessen, gleden ved å lage ting og å realisere seg selv ble mer vektlagt enn hva objektet skulle utsi eller representere og ble tolket som *et alternativ til billedkunstens estetikk*.

I begynnelsen av det 20. århundre finner vi spiren til det som kan kalles en tidlig institusjonalisering i Norge ved at fagmiljøene dannet foreningsliv. 1901 ble *Foreningen for anvendt kunst* dannet, og bygget på arts&crafts bevegelsens tradisjon og verdigrunnlag. I 1918 ble foreningen omorganisert til *Foreningen Brukskunst*.<sup>5</sup> Så kom det til interne konflikter og i 1929 gikk en gruppe som dyrket ren håndverksproduksjon ut og dannet en ny forening; *Norsk Prydkunstnerlag* og fagtidsskriftet *Norsk Prydkunst*. Men etter 2 år var de tilbake under *Foreningen Brukskunst* med et viss indre selvstyre.<sup>6</sup> Uenighetene gikk på faglig identitet og tilhørighet, blant annet forholdet til industrien vs det frikunstneriske.

I mellomkrigstiden greide fagmiljøene å samle seg i en samfunnstjenelig ånd til det som ble brukskunstbevegelsen – en demokratisk, sosialestetisk bevegelse som skulle skaffe gode og billige varer til de norske hjem – og hjelpe norsk industri.

Etterhvert begynte samarbeidet mellom industrien og deler av brukskunstmiljøet å skranke.

### Konvertering til kunst

Så – på 1970 tallet skjedde det noe radikalt. Deler av medlemmene i foreningen *Norske Brukskunstnere*, brøt ut og i løpet av kort tid fikk begrepet *Kunsthåndverk* et nytt innhold og ny mening.

Det var unge og radikale krefter som ønsket å bryte med moderorganisasjonen (*Norske Brukskunstnere* og *Landsforbundet Norsk Brukskunst*) og innførte (ikke helt uten rabalder) begrepet *Kunsthåndverk* som ny yrkestittel. *Kunsthåndverk* ble brukt – konstruert – for å skape en ”ny kunstform” og retorisk som en del av en fagpolitisk konvertering til kunstfeltet. Veteraner i miljøet har fortalt meg at man også diskuterte andre begreper, men jeg har dessverre ikke funnet noe om dette i arkivene. (Det betyr ikke at det ikke finnes!) Det ville

vært veldig interessant å vite hvilke andre begreper som var aktuelle. Kunsthåndverk var altså et begrep man diskuterte seg fram til som dekkende. Det var blant annet også i bruk i Sverige og Danmark på den tiden. Men det bekrefter at det ikke lå i sakens natur eller var en ”naturlig utvikling”. Det *kunne* vært et annet begrep vi i dag skulle diskutere.

Kunsthåndverk begrepet slik det fremsto på nytt på 1970-tallet kan tolkes som en type institusjonskritikk. Denne nydannelsen falt sammen, eller var begrunnet i, et generelt ungdomsopprør og en radikalisering av kunstnermiljøet som tok avstand fra det eksisterende kunstsyste­met – og institusjonens styringsmodell. Blant annet la de ned *Norges Kunstnerråd*, som var kunstorganisasjonenes øverste organ, og dannet den legendariske aksjonskomiteen *Kunstneraksjonen – 74*. De faglige foreningene ble omdannet til fagorganisasjoner etter modell av LO s yrkesorganisasjoner.

Skjematisk kan man si at omdefineringen og bruddet med fagets allianse med brukskunst-bevegelsen førte til at kunsthåndverk ble definert som en ”ny kunstform” gjennom en ny alliansepartner – billedkunsten – både fagpolitisk og i forhold til den nye kunstneridentiteten. Denne prosessen var sammensatt og konfliktfull. Sammensatt fordi omdefineringen var betinget av flere *bestemte* forhold eller situasjoner :

Omdefineringen var betinget av:

1. Utformingen av den nye kulturpolitikken på 1970-tallet. Som en del av den nye kulturpolitikken ble en ny statlig kunstnerpolitikk utformet som skulle bedre kunstnerne økonomi (stipendordningene, garantiinntekter og forhandlingsrett med staten).<sup>7</sup>
2. En allmenn kampkultur og radikalisering av kunstnerorganisasjonene (Kunstneropprøret) som lå i tiden.
3. Alliansen med billedkunstnerne gjennom nøkkelpersoner i miljøet, noe som var avgjørende for deltakelsen i Kunstneraksjonen og dermed for å kunne få anerkjennelse som ”kunst” og tilgang til de nye statlige midlene. En viktig person var bla Mona Prytz, som var medlem i begge organisasjoner. Hun fikk stor innflytelse i disse prosessene.

4. En pågående konflikt internt i fagmiljøet (brukskunstmiljøet) som i tillegg la grobunn for en endring; ”særlig blant de unge, som ønsket å bryte med det gamle regimets rigide syn på brukskunsten”, har en veteran forklart.
5. Tid, som var en viktig faktor. Man hadde liten tid på seg. Myndighetene og den såkalte kunstnermeldingen hadde knappe tidsfrister. Omorganiseringen gikk fort for seg – i løpet av et år.
6. En allmenn ny estetisk ekspressiv orientering. Kanskje internasjonale tendenser gjorde seg gjeldende.

Det er viktig å se *alle* disse hendelsene i sammenheng – som en forutsetning for denne endringsprosessen.

Denne institusjonskritikken og den nye kunstformen, det ”nye kunsthåndverket” ble samtidig en avvisning av ”tradisjonen” – representert ved brukskunsten. Man kan si at det nye begrepet kunsthåndverk ble en *negasjon* til brukskunst begrepet. En slik type retorikk er helt typisk når det ”nye” eller ”nykommerne” vil skape seg et nytt ”rom” – eller ”make ones name”, som Bourdieu sier.

Å konvertere til kunstfeltet var ingen enkelt sak. Nokså uforberedt ble kunsthåndverkerne utsatt for en ny type konkurranse med billedkunsten og et nytt marked. Kunsthåndverk ble gjenstand for kunstfeltets spesielle mekanismer for seleksjon og definisjonsmakt.

Men det førte også til nye seleksjonsmetoder og kriterier internt i feltet ut fra feltets egne nye kvalitetskriterier. Det var viktig å skape ”skarpe skiller mot brukskunsten og husfliden”, slik en informant har uttalt. Den nye definisjonen viser en tydelig tilpasning til billedkunsten. Det dreier seg delvis om en direkte kopiering av billedkunstens retorikk og definisjon av kunst. Dette gjaldt 1. originalitetsprinsippet, som ble til unikaproduksjon. Fra grafikken kopierte man 5 blad grafikk som ble til 5 kopper. 2. Det ble vektlagt at arbeidene primært skulle stå i en ikke-kommersiell sammenheng. 3. Rene frikunstneriske kriterier som originalitet og ”uttrykk” ble mer vektlagt.

Den nye definisjonen og kvalitetskriteriene ble praktisert med strenghet. Det ble mye diskusjon i etterkant av omdefineringen, som beviser at det ikke var noen konsensus om fagets grenser eller kjerne – om hva som var ekte eller ”riktige” verdier.

Den nye kunstneridentiteten førte til et stort internt definisjonsarbeid for kunsthåndverkerne. Delvis krevde myndighetene dette (de ble bedt om ”å rydde opp” i fagidentiteten), og delvis skapte nok den nye kunstneridentitet en viss usikkerhet.

### Kunstfeltets verdier og strategier

Kunstfeltet er kjennetegnet ved uforutsigbarhet og uberegnelighet. Kunstverdenen er en sosial arena der definisjonskampen handler om å besitte mest mulig kulturell og symbolsk kapital – som er kunstnerisk anerkjennelse og prestisje. Dette er kunstfeltets ”investeringer” som samtidig setter grenser for feltet.

Ifølge Bourdieu og andre er disse kampene *permanente*, og strukturer feltet gjennom et gjensidig avhengighetsforhold mellom posisjonene i feltet. Men det strides samtidig om feltets verdier. Og deltakerne manøvrerer konstant strategisk for å oppnå mest mulig av den såkalte ”felt-spesifikke kapitalen”. Det kan være en spesiell kunnskap eller kompetanse som feltet rår over og som ingen andre har. For kunsthåndverkets del kan det f.eks. være å beherske en spesiell håndverkspraksis og å ha inngående materialkunnskap som *skiller* feltet fra andre liknende felt.

Denne strategien kan, ved siden av å dyrke feltets verdier, også innebære en redefinering av disse verdiene.

Konsekvensen av de nye definisjonen (omdefinering) på 1970-tallet – var at 1) inngangsporten til feltet ble gjort smalere. 2) De nye interne definisjonene førte til et nytt internt hierarki. 3) Det ble skapt en ny konkurransesituasjon med billedkunsten. Man begynte å konkurrere om de samme utstillingsplassene og oppdragene. Samtidig, 4) åpnet det seg et nytt marked med nye muligheter. Feltet fikk del i statlige stipendordninger, nye formidlingsarenaer og muligheten til å utvikle faget på nye måter.

Diskusjonene i etterkant av ”omdefineringen” viser også at det ble praktisert et slags ansinetsprinsipp der de eldste ble tildelt garantiinntekter først (altså ikke kunstneriske kriterier). Og retorikken om at ”alle” skulle med, ble fort snudd til en utsiling av de ”beste”.

Til tross for myndighetenes prinsipielle anerkjennelse av kunsthåndverket som en ny kunstform og likeverdighet i forhold til statlige støtteordninger, har kunsthåndverket strevd

med å få innpass i det mest eksklusive delen av kunstverdenen. Det er først de senere år at for eksempel arbeider er kjøpt inn og blitt vist i Museet for Samtidskunst.

Lik adgang til disse ordningene betyr ikke en likestilling i kunstnerisk status og anerkjennelse i kunstverdenen. Å få innpass i samtidskunstens eksklusive formidlingsarenaer er en annen type anerkjennelses prosess.

Som allerede nevnt er det å skaffe seg høy symbolsk og kulturell kapital, dvs *kunstnerisk anerkjennelse og prestisje*. Og makten til å anerkjenne og gi prestisje ligger hos de såkalte ”portvokterne” – kulturspesialistene, agentene og kuratorene – formidlerne i kunstinstitusjonen. Ifølge Bourdieus teori igjen, oppnår en kunstner anerkjennelse proporsjonalt med formidlerens symbolske kapital. På den måten ”skaper” de kunstnerne. Disse personene besitter den symbolske kapitalen og makten i kunstfeltet. Bourdieu mener at kunsten og kunstnerne er helt avhengig av “portvokternes” makt, type og mengde symbolsk kapital.

Kunstverdenen i Norge kan deles inn i 3 felt; det eksklusive, det kommersielle og det inklusive. Disse delfeltene representerer ulike kunstsyn. For eksempel regnes kunstnersentrenes demokratiske utstillingsprinsipp (“køordningsprinsippet”) å tilhøre det inklusive feltet, som har mindre prestisje. Store deler av kunsthåndverket kan sies å tilhøre dette feltet. Argumentet går på den demokratiske ideologien og at anerkjente kunstnere avviser sentrene. Men dette ser ut til å være i endring. Dessuten – dette er en modell – i virkeligheten er det stor variasjon og feltene overlapper hverandre.

#### Estetisk ny orientering – det postmoderne

Deler av kunsten har til dels endret seg dramatisk – på måter man ikke kunne forutsi (i hvert fall i et norsk perspektiv) – siden 1970-tallet. Kunsten har vel alltid vært internasjonal, men norsk kunstliv har vært nokså isolert fra de internasjonale arenaene – inntil nylig. På 1990-tallet skjedde det store endringer. Samtidskunsten ble preget av både en pluralistisk og ”grenseoverskridende” holdning. Endringene beskrives av mange som et nytt postmoderne paradigme. Som en konsekvens av dette og andre hensyn ble utdanningsinstitusjonene og andre formidlingsinstitusjoner omorganisert mot en mer internasjonal, fleksibel og markedsorientert modell. Det norske korporative kunstsystemet – en samarbeidsmodell mellom staten og organisasjonene – som ble bygget opp på 1970-tallet, står for fall, mener flere



kunstsosiologer.<sup>8</sup> Det nye regimet er preget av internasjonalt orienterte kuratorer med egne nettverk. Den engelske kultursosiologen Mike Featherstone (1991) mener derfor man bør undersøke formidlerne ”the specialist cultural field” nærmere for å forstå hvordan de symbolske hierarkiene oppstår og endrer seg. For kulturspesialistene er ikke passive roledeltakere og forståelsepåere, som er gode til å tolke tegn i tida. Deres aktive rolle og interesse er å opplyse, undervise og forme et publikum som blir sensitivert til å tolke kunstobjekter på bestemte måter, ut fra et bestemt sett av holdninger og erfaringer.

Det postmoderne begrepet er sammensatt og et omdiskutert begrep. Det synes i dag å omfatte flere og til dels motsetningsfylte tendenser og fenomener innen kunsten og kulturen. Begrepets innhold er derfor omstridt. Innenfor kunsten brukes det ofte som et samlebegrep for nye tendenser i samtidskunsten fra 1960- og 1970-tallet, da brukt om bruddet med modernismen, som en reaksjon mot modernismens formalisme, strenghet og purisme, det elitepregete og kravet om noe allmenngyldig. Samtidig ble det brukt om frembruddet av en ny estetikk både litteratur, kunst og musikk i slutten av 1950- og 60-årene.<sup>9</sup> Fra på midten av 970-tallet blir begrepet brukt i europeisk sammenheng om eklektisismen – den nye historismen i arkitekturen – og om maleriets tilbakevending til det figurative, det ekspressive og ornamentale.

Samtidig blir det referert til som dekkende for store totale samfunnsmessige endringer, som globaliseringen av økonomien og en større bevegelighet av kulturer og identiteter.

Slik begrepet blir brukt i dag – i så mange forskjellige sammenhenger – er det blitt vanskelig å få grep om hva det skal inneholde.

Kritikerne til teoriens antagelser og ideer om store (totale) reelle samfunnsmessige og kulturelle endringer de facto, f.eks. om oppløsningen av nasjonale identiteter og at kunstnerrollen har endret seg radikalt bort fra den såkalte ”karismatiske” kunstnerrollen, hevder at teoriene mangler bevismateriale og grundige undersøkelser av større deler av kulturen. Dessuten stilles det spørsmål om ikke de postmoderne teoriene også er eksempler på nye metafortellinger, noe de postmoderne teoriene hevder står for fall.<sup>10</sup>

En viktig antagelse i den postmoderne diskursen som er relevant her, er

nedbrytningen av hierarkier – at alt blir like gyldig (ikke likegyldig), og en påstand om at det ikke er noe som er ”høyt” og noe som er ”lavt”.

Denne nye holdningen og påstanden om ”et utvidet kunstbegrep” skulle tilsi at kunsthåndverket står i en interessant posisjon for slike overskridende bestrebelser!!

### Grensestrider og hierarkier bekrefte

Diskusjonen rundt omorganiseringen av kunstutdanningen i Oslo tyder ikke på det.

Omorganiseringen har flere begrunnelser; den skal forberede kunstnerbefolkningen på den ”harde” virkeligheten, den skal i møtekomme de nye endringer i kunsten. Utdanningens status og profil er endret fra kunst- og håndverksskoler til kunsthøgskoler med universitetsmodell. Det ble besluttet å slå sammen de tidligere statlige kunstakademiene og kunsthøgskolene. Vi kjenner alle til mediedebatten (vår 2005) rundt samlokaliseringen av Kunsthøgskolen i Oslo og Statens Kunstakademi (Oslo). Den debatten bekreftet hierarkiene, identitetskampene og grensestridighetene i kunstfeltet. Kunstakademiets motstand mot sammenslåingen med ”kunstfagene” (tidligere SHKS) kan tolkes som et forsvar for å hegne om egen identitet og tradisjon, og et uttrykk for en frykt for å miste en ”overlegen” posisjon, kunstnerisk status og prestisje. Debatten aktualiserte motsetninger mellom håndverksbaserte og teoribaserte praksiser. Debatten viste at dagens såkalte postmoderne og tverrfaglige kunstparadigme, ikke nødvendigvis setter likhetstegn mellom ulike kunstformer.

Dette er jo interessant i en tid da det toneangivende eller ”mainstream” i samtidskunsten synes å være tverrfaglighet, ”grenseoverskridende” eller ”grenseløse” kunstpraksiser. Debatten kan tolkes som et forsøk på å opprettholde renhet og hierarkier. Og den aktualiserte kampen om definisjoner og grenser mellom de ulike posisjonene generelt – og den gamle ”motsetninga” mellom billedkunsten og kunsthåndverket spesielt.

Studenter og lærere ved Statens Kunstakademi i Oslo reagerte kraftig på det de mente var utviskingen av alle skiller mellom kunst, håndverk og design, og ble støttet av et knippe kjendiskunstnere, akademikere og kulturfolk med høy faktor kulturell kapital. På nettsiden kunstkritikk.no har debatten foregått i mindre høflige ordelag og blitt betegnet et ”bikkjeslagsmål”. Angrepet var ikke rettet mot kunsthåndverksfagene. Men akademi-studentene bedyrer at ”det er en ubestridelig forskjell på kunsthåndverk og fri kunst” – ”det er nettopp denne forskjellen som gjør det nødvendig at begge fagene opprettholdes hver for

seg”, skrev Graig Lello (kunstkritikk.no 04.07.05). Kunstfagstudentene på sin side følte seg skjelt ut som ”håndverker” – ”bare fordi man velger å gjøre deler av kunstverket selv, eller å lære seg noen grunnleggende materialkunnskaper”, skrev Trond M (kunstkritikk.no, 30.05.05.)

Selv om debatten var ment å rette kritikk mot ledelsen og det rådende kunstsynet ved den nye utdannelsesmodellen, ble debatten likevel et angrep på ”de andre”. Retorikken og tonen i mediedebatten, som ble anslått av Aftenpostens kunstkritiker Lotte Sandberg, ble fra første stund en dikotomisering, dvs. en oppdeling i to grupper som gjensidig utelukker hverandre, og en krass rangering mellom kunsthåndverk og akademisk kunst/billedkunst. Sandberg beskrev akademiet som ”en institusjon i norsk kunstliv” og ”et peilepunkt, en logo” for kunstinteresserte, mens kunsthåndverk ble til ”anvendt kunst” og ”[s]piritualisert keramikk og smykkekunst dyppet i humaniora”. I samme åndedrag hevdet Sandberg at knapt noen i dag vil være kunsthåndverker (Aftenposten 24.5.05). Med dette angrepet forsvarte hun akademiets krav om å hegne om egen institusjon som ”en seriøs kunstutdanning” – og antydte at en sammenblanding av de ulike kunstpraksisene er uklokt. Denne retorikken bygget opp under et syn om at de såkalte materialbaserte kunstformene er underlegne den billedkunstfaglige kunstnerpraksisen. Fra annet hold ble billedkunsten karakterisert som ”et spesifikt – og ganske unikt – rom for refleksjon” (Ina Blom, Aftenposten 24.6.05). Dette kan tolkes dithen at kunsthåndverksfagene har manglet et slikt rom.

Debatten ble besvart med en nokså generell taushet fra kunsthåndverkerhold. I en artikkel i Aftenposten (8.6.05) ble det fra organisasjonshold manet til å vise ”respekt” ved ”å forstå våre fags behov og vår tilnærming” i den nye utdanningen (Lise Stand Lund, nestleder i *Norske Kunsthåndverkere*). Innlegget viste en positiv holdning til en sammenslåing, og at en nærmere kontakt ikke nødvendigvis vil ”være et onde”. Årsaken til kunsthåndverkets lave profil i debatten kan bunne i at de har alt å vinne ved denne sammenslåingen, foreslo kunstkritiker Lars Elton (VG 07.06.05). Han mente at både omorganiseringen av utdanningsstrukturen og den fysiske samlokaliseringen med billedkunstnerne ved akademiet kunne lede kunsthåndverket ut av sin isolasjon, en marginalisert posisjon i kunstfeltet og en intern fagdiskurs.

Tendensene innen kunsthåndverk i nyere tid har vist en klar oppmykning og utvidelse av faglige definisjoner og kategorier. Forholdet til både billedkunsten på den ene siden og design

på den andre viser en mer forsonende holdning og fornyet interesse. Men kan kunsthåndverk begrepet stadig utvides i det uendelige og inkludere stadig nye sjangre og kategorier, slik kunstbegrepet viser til?

Enkelte mener at den pluralistiske postmoderne holdningen har ført til en relativistisk oppsmuldring av det moderne kunstbegrepet og bidratt til individualiserte små kunster i flertall og en begrepsavvikling av kunstbegrepet.<sup>11</sup> Er de nye tendensene innenfor kunsthåndverket en ren tilpasning til hovedtendenser i samtidskunsten og et tegn på kapitulasjon? Oppløses de tidligere grensene i bestrebelsene på å bli anerkjent og betraktet som en del av den moderne eller postmoderne samtidskunsten?

Samtidig hevder kunsthåndverkere at kunstformen representerer et eget estetisk og organisatorisk fagfelt gjennom egen fagforening, fagpolitiske utvalg, innkjøpsordning og egne formidlingssteder. Det samme kommer fram gjennom det faglige definisjonsarbeidet som fagutøverne stadig har sett nødvendig. Å skape definisjoner og klassifiseringer er å skape distinksjoner, dvs. skiller for å gi mening og betydning til *noe* fremfor *noe annet*. Dette er det lang tradisjon for i kunsthistorien. På den måten følger kunsthåndverkerne et klassisk eksempel. Forskjellen er at mens de andre kunstformenes definisjoner er blitt til det offentlige rom og er blitt tolket inn i billedkunstens tradisjoner, som f.eks fotografiet og delvis tekstilkunsten, har kunsthåndverkets definisjoner og kategorier kommet fra fagorganisasjonen og utøverne selv, det vil si det interne faglige miljøet, noe som kan sies å ha ført til en isolasjon.

Hva sier kunsthåndverkerne selv om faglig identitet, begrep og faglig tilhørighet i dag? Mitt intervjumateriale fra hovedfagsoppgaven, som bygger på 15 utøvere (og 5 andre informanter), er kanskje ikke representativt, men funnene kan gi et bilde av en situasjon.

### Tradisjon og røtter

Materiale viser en tydelig enighet i synet på feltets røtter. Samtidig må man ta i betraktning at denne enigheten er påvirket av de historiene som er blitt reproduisert i fagmiljøet gjennom undervisning og faghistoriske fremstillinger. Det synes ikke som noen stilte seg skeptisk til disse fremstillingene.

Samtlige utøvere trakk fram forholdet til en gjenstandskultur med røtter i folkekunsten, håndverket og materialer, den hjemlige sfære og nytteaspektet. Det er ”nyttetradisjonen – enkelheten og håndarbeidet i det daglige livet”, sier en ”etablert” informant (informant 6). En annen ”etablert” refererer til ”bruksting” og ”håndverksbasert kunst” (informant 3). Forbindelsen til tradisjonen ligger delvis i en forståelse av å føre en arv; håndverket og bruken av tradisjonelle materialer videre, delvis som en inspirasjon, mer i form av en forestilling og referanse enn en direkte videreføring.

### Det konseptuelle og det materielle – nye holdninger

Det synes ikke å være noen tydelig samstemthet blant utøverne i forhold til praksis, identitet og begrep i dag. Materialet bekrefter at det er til dels store uenigheter i fagmiljøet om tolkningen av sentrale faglige verdier, som materialitet vs. konseptualitet. De ”materialbaserte” tilnærminger ble tidligere forstått som ”kjernen” i faget. Disse tilnærmingene blir i dag tolket på nye måter. Flere viser til en mer konseptuell holdning. Både i fortolkningen av visse håndverkskonvensjoner og tradisjonelle kategorier, som ”materialtilhørighet” og ”bruksrelasjon”.

Men begrepet ”konseptuell” blir forstått på ulike måter. Det kan dreie seg om grader av konseptuell tilnærming, eller en ny type konseptuell orientering som blant annet tolker materialitet på nye måter. Også det konseptuelle tolkes som et ”materiale”. En ”etablert” informant forklarer det slik: ”Det er jo ikke slitet og all svetten som er håndverket. Det er det ikke, men et konseptuelt grep som må til for å mobilisere all praktisk kunnskap om materialene og håndverk for at noe skal bli kunst” (informant 12).

Ordet ”muligheter” i forbindelse med materialer tolkes også ulikt; enten som selve *utforskningen av materialets materialitet*, ved så og si å presse materialets grenser som materiale, eller pragmatisk som hvordan man kan *bruke materialets materialitet*, eller å ta i bruk det som er *hensiktsmessig i forhold til ideen*.

### Bruk og ikke-bruk

Forholdet til ”bruk” eller brukskategorien er mest problematisk og skaper et internt hierarki. I utgangspunktet uttaler de aller fleste seg veldig positivt om kategorien. Når denne kategorien omtales, er det tydelig den tradisjonelle brukskategorien som menes. Noen bruker litt

metaforisk ordbruk, og snakker om hvor viktig det er å ha ”mange dialekter”, bredde og variasjon, og vise ”respekten for bruksgjenstanden”.

Men andre føler seg ikke i forbindelse med sjangeren overhodet. En ”ung” informant sier:

Jeg vil ikke være arrogant ved å si det, men jeg vil ikke identifisere meg med folk som dreier kopper og setter på flott glasur, kjempebra håndverk og nydelige kopper, men det er ikke kunst. For meg blir ikke det kunst. Men det kan kanskje i enkelte sammenhenger kalles kunsthåndverk ... De jobber med noe *helt* annet, med *helt* andre problemstillinger. Da blir det rart for meg, så unaturlig å identifisere meg med dem. Det høres kjempearrogant ut, jeg har kjemperespekt for dem som designere, jeg kunne selv tenke meg å jobbe designrelatert, men det har noe med å skille mellom hva som er hva, føler jeg (informant 1).

Brukkategorien synes å overskygge de andre kategoriene innen kunsthåndverk feltet, noe som mange mener gjøre det vanskelig å formidle ”den nye og grensesprengende kunsthåndverket”. Enkelte ser løsningen på dette problemet ved at kategorien tar tilbake det gamle *brukskunstbegrepet*. En ”ung” informant reflekterer slik:

Jeg tror mye av det som har vært kalt kunsthåndverk de siste ti årene, like godt kunne vært definert som brukskunst... Hvis man først skal inn i begrepene. Men det er sikkert mange som blir forbannet på meg når jeg sier det. Når bruksfunksjon er tydelig mer enn at det skal stå i skapet å se pen ut, da er det brukskunst, synes jeg. (informant 2).

Informanten er ikke alene om dette synet. En informant (”veteran”) mener det kanskje er behov for en egen ny forening for ”produksjonskunsthåndverk” (informant 5).

Samtidig er det en generell oppfatning at kanskje majoriteten av kunsthåndverkere i Norge tilhører denne sjangeren. Dette finnes det ikke nok empiri som kan bekrefte eller avkrefte, men noe som bør undersøkes nærmere.

Men uttalelsene bekrefter at kunsthåndverkfeltet befolkes av ulike sjangre og ulike verdier som skaper et hierarki innad. Antagelsen om at brukskategorien blir regnet for å ha lavest kunstnerisk status, blir også bekreftet, noe jeg også har funnet ved å studere definisjonene. Samtidig viser materialet at mange lar seg inspirere av bruksaspektet, men ikke som ”ren” brukskategori, men refleksivt og som en ”mulighet” i forhold til å uttrykke en idé.

### ”Kunsthåndverker” som yrkestittel – ambivalent holdning

På spørsmål om bruken av begrepet ”kunsthåndverker” som kunstneridentitet viser utøverne i både kategori ”unge” og ”etablert” generelt en ambivalent og delvis negativ holdning til

begrepet. Den usikre holdningen ligger i at begrepet "kunsthåndverk" i dag har lav status i kunstfeltet, og at eksterne miljøer oppfatter begrepet forskjellig fra utøverne selv.

Det synes å være enklere å forholde seg til at objektene kalles kunsthåndverk, mens yrkestittelen "kunsthåndverker" virker problematisk.

Flere "unge" og "etablerte" mener begrepet er arvelig belastet fra 1970-tallets, og at det referer til en bestemt type estetikk som ikke er aktuell lenger. En "ung" informant mener begrepet har "en klang som refererer til 1970-tallet, 68-opprøret og Sigrun Berg-skjerf" (informant 7). En annen "ung" sier:

Det er noen lukter ... det er kanskje litt loslitt da. Det høres ikke så veldig progressivt ut, rett og slett. Det klinger... Det er jo mange det som redefinerer seg selv, uten å gjøre noe med innholdet, når noe er utslitt (informant 2).

#### Sterke følelsesmessige identitetskonflikter

Flere av de "etablerte" forteller om dype indre identitetskonflikter og -prosesser i forhold til bruken av begrepet. Noen "veteraner" bruker ord som "familie" og "kunsthåndverksjela" for å beskrive deres forhold til det. Dette viser sterke følelser av identitet, lojalitetsbånd og gruppetilhørighet. Men også "veteraner" har gjennomgått en "identitetskrise", og vendt seg bort fra begrepet kunsthåndverker som yrkestittel.

Generelt viser intervjumaterialet et tydelig tretthetssymptom omkring debatten om begrep og identitet.

Noen av de "unge" oppfatter at diskusjonen om kunsthåndverker som identitet og yrkestittel ikke gjelder dem. De føler at begrepet er noe de er blitt pådyttet fra tidligere "aktivister" som kjempet fram kunstneridentiteten på 1970-tallet, den gangen det handlet om "kampsaker og økonomiske rettigheter" – og de selv knapt var født. Samtidig mener flere av de "unge" at begrepet "kunsthåndverker" er dekkende for selve arbeidsfeltet. En "ung" informant reflekterer slik:

Når det gjelder kunsthåndverker, så kunne jeg vel kalle meg det i en gitt sammenheng. Men... Jeg synes det er et godt begrep, men jeg skjønner jo det at man prøver å komme seg bort fra det og kalle det noe annet ... spesialisert kunst eller materialisert kunst er noe for å ro seg vekk fra det begrepet. Men egentlig er det et helt perfekt begrep, for det er – består

av både ”kunst” og ”håndverk”, så da har du ytterpunktene forklart i det begrepet, og egentlig har du plass til alt innenfor det begrepet (informant 2).

### Strategisk bruk

På spørsmålet om ”hva kaller du deg” – åpnet de fleste med en formulering som ”det kommer an på”. Enten forholdt dette seg til *hva du vil med den (identiteten)*, eller *hvem du snakker med*. Bestemte situasjoner med bestemte agendaer styrer bruken. I forbindelse med møter med myndigheter, f.eks. Kulturdepartementet eller politikere brukes ”kunsthåndverker” bevisst når denne identiteten er viktig. I møter med billedkunstnere unngås begrepet. En ”ung” informant sier han føler seg ”kamelionaktig” og skifter i forhold til miljø.

En del utøvere med medlemskap i NBK (Norske Billedkunstnere) og NK (Norske Kunsthåndverkere) sjonglerer med kunstneridentiteten etter hvilke situasjoner de er i. Enkelte er såpass kritiske til selve kunsthåndverksfeltet og de avgrensninger, definisjoner og strenghet som feltet har stått for at de generelt velger å identifisere seg som billedkunstnere. De mener billedkunstfeltet er grenseoverskridende på en måte kunsthåndverksfeltet ikke er. En ”etablert” informant sier at ”det ser ut til at kunsthåndverkerne definerer seg bort fra kunstfeltet, så det er en vesensforskjell å være billedkunstner, mener jeg” (informant 6).

En annen viktig forklaring på bruken av denne dobbelt-identiteten ”billedkunstner” og ”kunsthåndverker” er naturligvis at det gir større tilgang til flere kilder for økonomisk støtte og utstillingsmuligheter.

### Skiller mellom fag og yrkestittel

Til tross for at begrepet ser ut til å stå i lav kurs, og ikke lenger brukes innenfor utdanningsinstitusjonen, er mange optimistiske for fremtiden *for faget*. En ”etablert” informant mener man bør ”jobbe videre” med begrepet fordi ”kanskje kunsthåndverk er den nye kunsten” (informant 3). En annen ”etablert” informant mener at endringene vi ser i kunsten i dag, bare er snakk om ”trender som ikke er lenger enn ca 10 år”, og er sikker på at en endring vil komme (informant 4). Men de samme informantene er ikke like sikre på at begrepet vil bestå.

Oppsummerende kan man si at faghistorien for kunsthåndverket kan sees om en ressurs som gir noen valg når det gjelder tradisjon og røtter. Dernest er det klart at konvertering til kunsten



skapte en ny konkurransesituasjon og et nytt internt hierarki. Undersøkelser av definisjonene og intervjumaterialet blant utøvere viser at flere i dag har en mer pragmatisk og strategisk holdning til begrepet, og sjonglerer fritt mellom ulike yrkestitler. Begrepet ”kunsthåndverker” som yrkestittel ser ut til å skape en viss ambivalens, mens mange, særlig de unge er optimistiske til fagets framtid.

### Hva med dagens institusjonskritikk blant kunsthåndverkerne?

Svein Bjørkås har i artikkelen ”Men vi venter på ungdomsopprøret...” fra 1998 etterlyst et opprør blant kunsthåndverkerne. Det er nå snart 10 år siden. Artikkelen har stått på trykk flere ganger – senest 2005. Så det er tydeligvis flere som er enige med Bjørkås? Men kanskje Bjørkås og andre forventer seg et opprør som likner på det han (de) selv var med på?

Og hvis det er slik at institusjonskritikken i dag – som også defineres som en kunstnerisk praksis – delvis utføres av et ledende internasjonalt kuratorregime *innenfor kunstinstitusjonen* – blir det ikke lettere for ”nykommerne” og skape ”det nye” – eller revolusjoner.

Kan hende nettopp denne pragmatiske, strategiske holdningen blant de unge, måten de bruker eller ikke bruker yrkestittelen kunsthåndverker på, nydefineringen av forholdet til materialer og praksis – *kan tolkes som en ny type institusjonskritikk* – en mindre støyende protest enn den som fant sted på 1970-tallet – et opprør i det stille, men ikke desto mindre effektiv?

Den nye holdningen har skapt debatt.

---

<sup>1</sup> Thorbjørnsen, Trine E. (2005). ”Kunsthåndverket – et fag i drift. Fornyelse eller krise”. Hovedfagsoppgave i Kulturstudier.

<sup>2</sup> Bourdieu, Pierre (1993). *The Field of Cultural Production*, London.

<sup>3</sup> O’Doherty, B. (1986). *Inside The White Cube; The Ideology of the Gallery space*. Santa Monica:Lapis Press.

<sup>4</sup> Solhjell, D. (2001). *Formidler og formidlet. En teori om kunstformidlingens praksis*. Oslo:Universitetsforlaget.

<sup>5</sup> Gaustad, R. (1973). *Brukskunstforeningen*. Hovedfagsoppgave. Universitetet i Oslo.

<sup>6</sup> Wildhagen, F. (1988). *Norge i form. Kunsthåndverk og design under industrikulturen*. Oslo:J.M. Stenersens Forlag.

<sup>7</sup> St.meld. Nr. 8 (1973-74) *Om organisering og finansiering av kulturarbeid*. St.meld. Nr. 52 (1973-74). *Ny kulturpolitikk*. St. meld. Nr. 41 (1975-76) *Kunstnerne og samfunnet*. Kirke- og undervisningsdepartementet.

<sup>8</sup> Bjørkås, S. (2004). ”Kvalitetspardokset” (s.115-135). I: Bjørkås/Meyer (red). *Risikoner. Om kunst, makt og endring*. Oslo:Norsk kulturråd, rapport 33.

Solhjell, D. (2004). ”Kunstopolitikken nye kunnskapsregime” (s. 456-467). I: *Nytt Norsk Tidsskrift*, 3-4/2004.

<sup>9</sup> Bø-Rygg, A. (1991). ”Det postmoderne som fikserbilde: Om begrepsdannelse, epokebevissthet og estetisk erfaring” (s. 33 –39), *EST I*. Oslo:Norges allmennvitenskapelige forskningsråd.

<sup>10</sup> Billing, M. (1995). ”Postmodernity and identity” (s. 128-153). I: *Banal Nationalism*. London:Stage.

Fuglerud, Ø. (2001). *Migrasjonsforståelse, flytteprosesser, rasisme og globalisering*. Oslo:Universitetsforlaget.

Mangset, P. (2004). ”Mange er kalt, men få er utvalgt”. *Kunstnerroller i endring*. Rapport 215, Telemarkforskning – Bø.

<sup>11</sup> Svendsen, L. Fr. H. (2000). *Kunst. En begrepsavvikling*. Oslo:Universitetsforlaget.