

Denne teksten er publisert i *something old, something new, something borrowed, something blue*, om keramisk arbeid av Nina Malterud, utgitt av Kunsthøgskolen i Bergen 2002.



Skål, diam. 10 cm, Nina Malterud 2002. Foto: Øystein Klakegg

Åsmund Thorkildsen

Ubruk – forbruk

Selv om både ordet og bildet har dominert mye av 1900-tallets kunstdiskusjon, kommer vi ikke bort fra tingen. Tingen er både en gjenstand og en verdi. Vår forståelse av tingen er vevet inn i et system av holdninger og erfaringer som rekker over spennet fra håndens og kroppens omgang med den, over varehandelens omløp og samlerens glede over den, til museets balsamering av den.

Nina Malteruds nye keramikk er intim i formatet og blitt til i en nærhet til hender, verktøy og materiale som få andre ting som blir produsert. Man skulle tro at disse usedvanlige, vakre og intense objekter kunne leve sitt liv og få sin verdi ut fra en trygg, omhegnet omgangsform. Rammet inn av bordet, skapet, hyllen og de mennesker som skaffer seg ting for å bruke dem som skåler og nyte dem i hånd og øye.

Men paradoksalt nok er det slike intime gjenstander som kanskje tydeligst viser hvor avhengig kunstverk er av de diskurser og samtaler som ordner vår forståelse av dem. Et stikkord er *brukskunst*. Ordet har lenge hatt en dårlig klang, bare overgått i symbolsk skadevirkning av det virkelige fyord, *pottemakeri*. Grunnen til at slike uttrykk (som viser til posisjoner og maktforhold) har fått en dårlig klang, henger sammen med vår uimotståelige trang til å ordne verden i hierarkier, der noe er mer verdifullt enn noe annet. Og for at noe skal kunne sies å være høyverdig, må noe annet, sammenlignbart, anses å være mindreverdige.¹ Det som kan brukes har hatt en tendens til å bli nedvurdert i forhold til det som bare skal nytes.

Ordet brukskunst kan få en helt annen valør ved å bli trukket ut av debatten om høyt og lavt, om ren, fri kunst (i museene) og kunst som bare har en plass som nyttegenstand i hverdagslivet. Ordet *bruk* henger sammen med *nytte*, slik disse ordene brukes i økonomisk teori. På engelsk heter det *Use-Value*, et begrep som dekker både bruksverdi og nytteverdi. Ved å føre oppmerksomheten bort fra en vulgærkantiansk debatt om "ren" og "anvendt" kunst, og over til en debatt der man diskuterer kunsten og avantgarden i forhold til de økonomiske omskiftninger som inntraff da valutaene ikke lenger søkte en garanti i gull, men ble sikret av Stat og Bank gjennom lovverk og skrevne kontrakter, blir også brukskunst relevant å diskutere i forhold til avantgarden. Økonomisk teori er interessant også rent retorisk for kunstdebatten, siden den som begrepsdiskusjoner og kulturkritikk er opptatt av hva et tegn (penger, verdipapirer) refererer til og henter sin verdi/garanti fra.

Den historiske avantgarden er mangfoldig, og det er påpekt av kunsthistorikeren George Baker at man i avantgarden så fremveksten av to parallellfenomener som strukturelt er forbundet, nemlig readymadet og det abstrakte maleri.² Et tredje fenomen innen avantgarden er også knyttet til "de-skilling" (avlæring av ferdigheter som både readymadet og det abstrakte maleri innebærer), nemlig det håndlavede, grovt sammenklistrede man kan se hos Tristan Tzara, Hannah Höch og Kurt Schwitters. Den hjemmegjorte, lett hobbypregegede uttrykk i deres arbeider slår ut i full blomst i neo-dada, som ofte har en enkel og grov håndverksmessig utførelse.³ Godt kunsthåndverk befinner seg i en trekant som utgjøres av hjørnene abstrakt maleri, readymades og – som jeg argumenterer for i denne artikkelen – brukskunst tradisjonelt forstått.

Det kan hevdes at det var den såkalte finkunsten (avantgarden i det 20. århundre) som kastet skjønnheten ut av kunsten og estetikken. Avantgarden var radikalt anti-estetisk i formalistisk forstand. Det har slått meg at skjønnheten – slik den kunne besynges i form av en dekorert gresk urne – nå dukker opp igjen og er reddet av kunsthåndverket og brukskunsten (jeg ser dette i et drøyt tredve års perspektiv). Hos keramikere som lager så sjeldent følsomme og vakre ting, er det vanskelig å unngå å legge merke til dette. De er ofte minst like stimulerende å se på og diskutere som malerier og skulpturer. Det har jo vært fremholdt at kunsthåndverkets problem er at dette i motsetning til maleri og skulptur ikke er omgitt av en "kunstverden", en verden som skapes av samtaler, tolkninger, begrepsdannelser o.s.v. i forhold til det man finner interessant å se på.

Brukskunsten kommer til oss gjennom bruken. Tingene bør og må brukes; de blir bare vakrere av bruken, de kommer nærmere oss gjennom bruken. Men den skjønne impulsen frister oss til å trekke disse eksklusive, håndlavede unika ut av bruksstrømmen og forbruket og sette dem inn i museumsmonteret, for å utsette for-bruket. (Dette vil vi gjøre, og det gjør vi; vårt forhold til kunst er så paradoksalt profesjonelt.)

Men det at brukskunsten kan forbrukes, det at det vil gå tapt, at det ikke vil kunne gå uendelig inn en bytteøkonomi og omregnes i pengeverdi og ta del i svingningsøkonomien, redder det som avantgarde, som kunstnerisk, estetisk, opplevelse og erfaring.

*

Bak slike betraktninger ligger en forståelse av Georges Bataille, slik Denis Hollier tolker ham. Hollier går via fetisjen, den lidenskapelige binding til virkelige ting. Roland Barthes siteres med sin historiske dom over fetisjen: "It is too late for fetishism." Til dette kommenterer Hollier: "For, if fetishism for Barthes's listener evokes the escapist tactics of rather "soft", flirtatious, tingly perversions, for Bataille it defines the "hard" requirements of the thing itself. Fetishism is an absolute realism: it unleashes real desires, in real spaces, with real objects. Not for an instant does Bataille oppose, as Marxists do, fetishism and use-value (for him there is no fetishism in the commodity); when he evokes fetishism, it is on the contrary, always against merchandise."⁴ Det man bør legge merke til her,

er betydningen av begrepet "use-value" i Holliers analyse. Det løsrives fra fetisjen sett som vare ("commodity"). Det er i forhold til en pervers tilknytning og avhengighet av ting at det umulig brukbare får sin bruk. Fetisjen får sin bruk, men bare til det å være fetisj.

Hollier viser videre til Michel Leiris's skille mellom sann og falsk fetisjisme. En fetisj som svekkes ved å bli til et kunstverk (en falsk fetisj) degraderes til vare. Batailles fetisj har en bruksverdi som forstås å være mer heraklitisk enn marxistisk: "A materialism of use-value, it defines the material as what does not last. It goes the way of all use-value, exhausted in its consumption. And it is not reborn from its ashes. No trace (...) Not even a memory (...) not a double. A flash - then night."⁵

Den virkelige bruk for Bataille slik Hollier leser ham, vil si ubruk, slutt på bruk. Dette henger godt sammen med de radikale forsøk på 1900-tallet på å finne et fristed for kunsten i festivalen (Gadamer) eller i det som vrir seg unna tingliggjøring og vareomsetning (Adorno) og som står imot formålsrasjonaliteten (Bürger), eller som ikke kan selges (happenings og performance). Dette er bruk som ikke vil bevare; det er fest, med knusing, ødsling, og en sanseløs utgydelse: det orgasmiske forbruk og den lille død. Det nærmeste jeg huske å ha observert av en lignende erkjennelse i norsk kunst, er keramikeren Marit Tingleffs uttalelser om at hun ikke hadde noe imot at keramikk ble brukket og limt sammen igjen, da det hører til skjøre tings fenomenologi at de kan knuses.

*

Grunnen til at det er foregått en omvei via Hollier og Bataille er for å løsrive "nytteverdi" og "bruksverdi" fra den vanlige formålsrasjonelle forståelsen av begrepet. Det er også et poeng å samtidig holde på to forståelser og funksjoner av fenomenet "forbruk". Forbruk er også et av de ordene som er blitt skjellsord, fordi det ligger så latent i utviklingen av overflodssamfunnet, med økt forurensing, ressursløseri og alt det der. Men paradokset er at det vanskelig kan gjøres å opprettholde et begrep om kunst og avantgarde (med eller uten skjønnheten som last) uten en annen slags forestilling om forbruk. Dette står i skarp kontrast til de fleste samleres, maleres og skulptørers tankemåte, og den er på kollisjonskurs med museenes teknisk-konservatoriske avdeling. Forbruket er nemlig knyttet både til begjæret og interessen for tingen og til dens forsvinning. Bruk blir Ubruk, d.v.s. Forbruk. Det uerstattelige og u-utbyttbare blir forbundet med det ubearbejdet. Dette er et skjønt og selvfølkelig paradoks: Det er uerstattelig fordi det er dømt til å forsvinne; det må bevares fordi det ikke kan bevares. - Vel, dette er en måte å se det på, en måte å sikre brukskunsten et liv i kunsten, ved å se den som vår tids avantgarde.

*

At avantgarde kunst kan være håndlaget og allikevel skjønn; røff, men allikevel bygge på ferdighet, er Nina Malteruds små skåler et foreløpig bevis på. På vei mot et sluttlig forbruk evner de å gå fra hånd til hånd, fra bilde til bok, fra verksted til utsalgssted, fra utstilling til museum. I mange år kan vi ha en fest ved å bruke dem (i hverdag og til fest), ved å ta i dem, fylle dem, tømme dem. – Og mens vi gjør det, kan vi interesseløst⁶ betrakte deres skjønnhet. Interesseløsheten har også funnet et virkelig rom i brukskunsten. (Polene i Kants og Collingwoods begrepsdistinksjoner er ikke opphevet, men rokkert.) Skjønnheten faller en i kroppen og sinnet ved å kjenne skålenes tyngde og gods, deres glaserte overflate, deres dekor som følger form, med særlig vekt på keramikens egne erotiske soner langs kanter, sprekker og i flyt nedover skålens søkk. Skålenes motmelding mot fetisjen, er at de ikke ennå slippes i den bunnløse natt, men inntil videre settes på et bord.

Det som for fetisjisten er en virkelig lyst, er for kunstelskeren en virkelig skjønnhetsopplevelse, som ved å låne Holliers ordbruk foregår "in real spaces, with real objects." Implisitt i Batailles og Leiris's begrepspar ligger et hierarki, der kunstverket må vike for fetisjen. Jeg ser ingen grunn til ikke å dekonstruere denne dikotomien mellom sant og falskt: Siden kriteriet i slike hierarkier i følge dekonstruktivistiske lesninger ligger i *nærhet* (til tilstedeværelsen selv eller til de proletære masser eller til "historien selv"), bygger det mye på en smakssak (politisk eller estetisk ståsted). Og siden man hele tiden blir minnet om at man må respektere "annethet" og "forskjeller", legger jeg inn mitt bud på nærhet til en skål på et bord. Det er både forskjellig nok og nær nok for meg når jeg kan strekke ut hånden etter det.

Noter.

1. Om kunsthåndverkets symbolske forbindelser, se min artikkel, "Kunsthåndverkets økonomi, om skifte av standarder og andre kurssvingninger", Kunstårboka 1998. Også trykket i Art Planet, no 1, 1999.
2. Readymadet og det abstrakte maleri kan ses i sammenheng med den *representasjonskrise* som fulgte da penger ikke kunne garanteres i ("representeres av") gull og det strukturalistiske sprogtegn ikke lenger var forankret i virkelige ting, men fikk sin mening i et komplisert samspill med andre tegn. Se George Baker, "The Artwork Caught by Its Tail," *October 97*, Summer 2001. Det abstrakte maleri krevde å få sin kunstverdi uten å representere den synlige verden, som malerier er en visuell del av. Readymadet krevde å få sin kunstverdi uten inngripen i et materiale av en kunstnerisk formvilje. Readymadet gikk fra bruksverdi til utstillingsverdi. Som kunstverk var det like mye en vare som i butikken og like utbyttbart og omsettelig, om enn i et litt annet markedssegment.
3. Jeg tenker på tidlige skulpturer av Cy Twombly og Jasper Johns på 1950-tallet, og senere verk av Robert Gober siden midten av 1980-tallet – Gober er spesielt viktig her siden han lager håndlagede utgaver av kjente readymades. I denne sammenheng vises også til Peter Fischli & David Weiss' briljante håndlagede utgaver ("simulacra") av bygningsmaterialer og praktiske gjenstander brukt av bygningsarbeidere.
4. Denis Hollier: "The Use-Value of the Impossible," *October 60*, Spring 1992. s. 21-22.
5. Ibid. s. 23.
6. Interesseløst også i forhold til den akademiske diskusjonen om "art as craft" versus "art proper," slik den bl.a. føres av R.G.Collingwood i boken *The Principles of Art*, 1938.