

Kritikkverdig kunsthåndverk #2

Kritikersalongen kritikkverdig kunsthåndverk #2 på Kunstindustrimuseet 13.oktober diskuterte kunsthåndverkets posisjon og hvorvidt vi ser håndverkets tilbakekomst i billedkunsten.

Kritikersalongen tok utgangspunkt i påstander om at håndverket har fått fornyet plass i billedkunstfeltet og i omtalen av billedkunsten og at kunsthåndverket i større grad enn før jobber i konseptuelle tradisjoner fra billedkunstfeltet og at det i større grad ender i skulpturer, objekter og installasjoner som har likhetstrekk med billedkunsten. Spørsmålet var "hva gjør dette med begge feltene og ikke minst på en kritikersalong hva gjør dette med kritikken av begge feltene?"

Ordstyrer Kåre Bulie innledet salongen med en anekdote fra da Turner-prisen ble utdelt til Grayson Perry i 2003. Perry, som er kjent for å ha et kvinnelig alter ego som heter Claire, uttalte da at han trodde kunstverdenen hadde vanskeligere for å svelge at han var keramiker enn at han gikk i kjole. Med bakgrunn i en påstand om at håndverket har fått en renessanse i kunstfeltet de siste årene, stilte Bulie spørsmålet om hvorvidt Perry ville sagt det samme i dag.

I panelet satt konservator ved Lillehammer Kunstmuseum, Cecilie Skeide, kunstkritiker i Klassekampen, Mona Gjessing, og kunstkritiker i VG, Lars Elton. (Lars Elton steppet inn for Kjetil Rød som måtte melde avbud kort tid før salongen fant sted).

Cecilie Skeide:

Jeg er ikke her i kraft av å være kritiker, men som konservator for et museum. Årsaken til at jeg er invitert hit er antagelig at jeg står ansvarlig for flere utstillinger med norske kunsthåndverkere ved et kunstmuseum. Tone Vigeland, Sidsel Hanum og Sigurd Bronger har hatt store separatutstillinger ved Lillehammer Kunstmuseum. I tillegg har Irene Nordli deltatt i en gruppeutstilling med Jon Gundersen og Rune Johansen. Jeg jobber nå med en utstilling med Torbjørn Kvasbø, en tekstilmønstring og en utstilling med Vanessa Baird. Kunstmuseet har til nyere dato i all hovedsak presentert billedkunst. Det har ikke vært tradisjon for kunsthåndverkutstillinger. Bortsett fra et teppe av Synnøve Anker Aurdal som var en tildeling fra Norsk Kulturråd fantes det ingen kunsthåndverksobjekter i museets samling. På bakgrunn av de kunsthåndverkutstillingene vi har hatt har museet imidlertid endret sin strategiplan anno 2011 og innlemmet kunsthåndverk som en likeverdig kunstart på linje med maleri, skulptur, installasjon og fotografi. Gjennom de 4-6 spesialutstillingene Lillehammer Kunstmuseum produserer per år skal kunsthåndverk inngå som et naturlig satsningsområde både i utstillingssammenheng i den faste kunstsamlingen. Tone Vigeland, Sidsel Hanum, Sigurd Bronger og Torbjørn Kvasbø er valgt ut fra de samme premissene som de øvrige kunstnerne. De er etablerte, markante og synlige kunstnerskap. Fra museets side har utstillingene hatt de samme føringer som alle øvrige utstillinger i forhold til budsjett, saler, markedsføring, produksjon av katalog og så videre. Faktisk er Sigurd Bronger-utstillingen noe av det mer påkostede. I Brongers og Tone Vigelands tilfelle benyttet vi det internasjonale forlaget Arnoldsche Art Publishers og når da utover landets grenser. Disse utstillingene er retrospektive og skal vise kunstnerskap i historisk utvikling. Kunstnerne skal gjøre oppsummering og samtidig få mulighet til å gjøre noe nytt som peker fremover. Dette gjøres uavhengig av om kunstnerne har bakgrunn fra kunst eller kunsthåndverk. Med andre ord behandles kunsthåndverk på lik linje med andre kunstformer. Jeg registrerer imidlertid at i arbeidet med

innlåning av eldre verk både fra offentlige og private innstanser er imøtegått med informasjon om at verket er ødelagt og derfor ikke tilgjengelig for presentasjon. Dette gjelder ikke Nasjonalmuseet. Denne holdningen til kunstobjekter er noe jeg ikke har møtt tidligere. Jeg registrerer videre at det er lettere å selge inn en billedkunstutstilling enn en utstilling med kunsthåndverk. Kritikere har kanskje vært på besøk men ikke fått forståelse i redaksjonen. Dette har skjedd på samtlige av våre kunsthåndverksutstillinger. Jeg ser at det var et tema på forrige kritikeralong, men det er åpenbart et pågående problem. Og jeg sikter da ikke til bladet Kunsthåndverk. Jeg registrerer videre at det kan være noe ambisiøst å ta tog eller bil to timer ut av Oslo-byen. Bronger-boken har fått mye omtale og det er veldig flott, men lite kritikk av utstillingen som er den største utstillingen Bronger har hatt, med store innlån fra inn- og utland og en utstilling laget spesielt for museets lokaler, som jo er Snøhettas første kulturbygg, i et rom på 400 kvadratmeter, 9 meter under taket – ganske store forhold altså, og han presenterte i tillegg nye verk. Og igjen refererer jeg ikke til Kunsthåndverk som har omtalt utstillingen. Jeg vet ikke om Bronger kommer til å ha en like stor utstilling igjen, det var den sjansen. Personlig registrerer jeg en begrensning i min egen kompetanse i forhold til kunsthåndverksfaget. Noe er annerledes. Det er en annen historie og har sitt eget vokabular og en egen referanseramme. Denne referanserammen har jeg ikke under huden. Jeg kan ikke forskjell på leirtyper, brenningsforhold, glasureteknikker eller sølvmaterialets mange muligheter. Jeg vet ikke hvor mange ganger jeg spurte Hanum om raku – og jeg kan ikke med letthet si hva det innebærer. Er dette et problem? At jeg griper inn i et miljø jeg ikke har grunnleggende historisk eller språklig kjennskap til? Både ja og nei. Jeg mener at informasjon om teknikk kan gjøre en vesensforskjell i forståelsen av et kunsthåndverksobjekt. Det ligger ofte en historie og et ideal i selve materialet og i teknikken. I utstillingene med Vigeland og Hanum var den en enorm etterspørsel etter teknikk. I ettertid ser jeg at det burde vært en form for informasjon om dette i utstillingen. Kunnskap om teknikk er åpenbar mangelfull i dag og den kunnskapen er svært verdifull. Informasjon om materiale og teknikk fratar ikke objektenes verdi som betydningsfulle kunstobjekter. Jeg kunne heller aldri ha skrevet Jorunn Veitebergs tekst i Sigurd Bronger-boken hvor hun tar for seg og problematiserer smykkekunstens historie gjennom Brongers kunstnerskap. I stedet kunne jeg, siden Veiteberg og André Gali la grunnlaget for historiefortellingen, belyse smykkene ut fra et ytre, teoretisk perspektiv. I forbindelse med Hanum-boken samarbeidet jeg med Louise Mazatti fordi jeg følte at jeg manglet fagfeltets kompetanse i forhold til språk og historie. Jeg registrerer at denne mangelen på kunnskap om kunsthåndverksfaget også gjør seg gjeldende i kritikk og omtale av kunsthåndverk. Teknikkbeskrivelse og håndverkstilnærming er mangelfull, man har gjerne ikke teoretisk forankring i kunsthåndverksfaget. Man trenger tid til å sette seg inn i det. Slik er det også for meg. Samtidig ser jeg at å belyse objektet fra andre vinkler og gjerne fra et ytre teoretisk perspektiv også kan gjøre noe med objektsforståelsen i positiv forstand. Så direkte til kveldens tema som jeg synes var noe svevende. Det påstås at det er en ny tendens i kunsten i retning taktilitet, materiale og håndverksmessig tilstedeværelse. Det har åpenbart vært en periode der innhold og idé har utfordret både billedkunst og kunsthåndverk, som kanskje spesielt har gitt fotografi og video større muligheter. Men opptatthet av materialitet og håndverk er gjennomgående temaer for kunstnere. Selv om Ida Ekblad og Håvard Homstvedt akkurat nå formelig former malingsflekker på lerretet og taktiliserer skulpturer, har kunstnere som Snorre Ytterstad, Bjørn Bjarre og (Martine Linge?) levd i beste velgående på 90-tallet og ikke minst tegnekunstens inntog på begynnelsen av 2000-tallet som absolutt arbeider med håndverksmessige og materialorienterte problemstillinger. Jeg ser heller ingen ny strategi i kunstkritikken i forhold til kunsthåndverket, refereres det her til den europeiske tenketanken eller Jorunn Veitebergs forskningsprosjekt ved Kunsthøyskolen i Bergen, eller skjer det

noe avgjørende ved utdanningsinstitusjonene? Dette vet jeg ikke. Jeg ser at Kunsthåndverk med hell har endret stil og gjort bladet til et mer leserverdig tidsskrift. Er det det som menes? Jeg finner ingen påfallende nye strategier i forhold til kunsthåndverk i forhold til den generelle kunstkritikken i Norge. Som sagt så er jeg ikke ordentlig på innsiden av denne historiefortellingen. Mitt anliggende blir som erfart. I møte med for eksempel Børre Sæthres blanke installasjoner har jeg et begrepsapparat ut fra min bakgrunn som kunsthistoriker. I møte med Sigurd Brongers blanke, store skulpturobjekter føler jeg på en usikkerhet i forhold til språkbruk og historiefortelling. Er det interessant at Sæthre ikke har pusset overflatene blanke, men det har Bronger? For meg personlig handler det om et godt objekt som kan kommunisere på både et formmessig og et idémessig plan. Dagens kunsthåndverk oppleves som viktig bidrag på dagens kunstscene på lik linje med all annen billedkunst. Det er viktig at det gis utstillingsplass utenfor kunsthåndverksgalleriene og kunstmuseene.

Mona Gjessing: Kunsthåndverk er definitivt like kritikkverdige som kunst, men som kanskje flere av dere er klar over er det for oss som jobber i avis slik at vi jobber innenfor et oppsatt budsjett, et budsjett som kun tillater et visst antall kritikker i løpet av uken, i løpet av måneden, i løpet av året. Jeg vet jeg snakker for flere når jeg sier av vi som skriver kunstkritikk gjerne skulle skrive minst dobbelt så mange kritikker som vi gjør i dag. Og det ikke kun for økonomisk vinnings skyld. Det er etter mitt skjønn ikke bare flere kritikker av kunsthåndverk som mangler slik det rettmessig klages over, men også flere anmeldelser av kunstutstillinger. Det være seg den kunsten som vises i gallerier, i museer eller på messer, for den saks skyld. I og med at del to av kritikkverdige kunsthåndverk har samme tittel som forrige gang, er det greit for meg i kortform å svare på noen av de spørsmålene som ble reist sist. Jeg som kritiker har ikke et arsenal av alternative tilnærminger å velge mellom når jeg går på utstillinger. Jeg kommer som den kritiker jeg er og stiller stort sett samme spørsmål til de arbeidene jeg går og ser enten det er kunsthåndverk eller kunst. Jeg interesserer meg i stor grad for at den håndverksmessige biten er på plass uansett og blir ikke så imponert av gode ideer hvis ikke det kommer til uttrykk i en tilsvarende god form. Det endelige resultatet må være bra, det må virke, og slik er det også med for eksempel performance; ideen må være bra og selve opptrinnet må også være bra. Målgruppen for kunstkritikkene som skrives i Klassekampen er det allment opplyste og kulturinteresserte publikum. Jeg skriver ut fra min musikkvitenskaplige bakgrunn, tredve års interesse for kunst og kunstdiskurser og en grunnleggende overbevisning om at en del estetiske problemstillinger overskrider faggrensene. I sitt essay "Hverdagsvirkeligheten som estetisk arena - Kunsthåndverkets kritikk av billedkunsten" (<http://www.everydaylife.no/pdf/seminar/bull.pdf>) som er skrevet av Knut Astrup Bull, hevder Bull at ethvert forsøk på å heve kunsthåndverkets status til kunstnerisk praksis tar utgangspunkt i billedkunstens kunstbegrep og teorier. Ved hjelp av kunstdiskursens resepsjonsetetikk, ekspresjonsteorier og formalismen har det vokst frem mange strategier for å gi kunsthåndverket status som "fullverdige" kunst, altså billedkunst. Jeg er definitivt for at kunsthåndverket skal ha lik status som billedkunsten, og jeg kritiserer gjerne kunsthåndverksutstillingene med økt bruk av kunsthåndverkets egne begreper og teorier. Men jeg er faktisk usikker på om kunsthåndverket helt har egne begreper og teorier, og hvis så er kunne det være fint nå i denne sammenhengen som vi sitter her, kanskje i løpet av ettermiddagen, å få en nærmere redegjørelse for den egne begrepsbruken og den egne diskursen som knytter seg til kunsthåndverket. Hvis dere møter en tendens til at de som utdanner seg innenfor de tradisjonelle kunsthåndverksfagene, keramikk, tekstil og metall, gjerne jobber mer med skulpturer, objekter og installasjoner innenfor konseptuelle tradisjoner man gjenkjenner fra billedkunsten, er et spørsmål som knytter seg til denne utviklingen hvordan det

konseptuelt forankrede kunsthåndverket avgrenser seg mot konseptuelt forankret kunst? Er det slik at skillet mellom kunst og kunsthåndverk fra enkelte hold egentlig ønskes utvisket? Dette får ikke jeg helt tak på.

Som kritiker ser jeg ikke motsetningen mellom å diskutere innholdssiden i et arbeid og det å drøfte form, materiale, teknikk og håndverk, noe jeg allerede har vært inne på. Jeg ser heller ikke at det er et problem at det fremdeles finnes tradisjonelt, organisk kunsthåndverk hvor arbeidet er utført med egne hender og at det samtidig produseres allegoriske, idébaserte, språklige og filosofiske arbeider. Kunsthåndverk defineres ikke lenger kun av materiale eller håndverket, men av utsagn eller objekter som relaterer seg til problemstillinger som har vært og er viktige i feltet. Jeg synes imidlertid det er synd dersom det ikke også går an å lage bruksting i en kunstnerisk form uten samtidig også måtte tilkjenne at man kjenner fagfeltets historiske utvikling eller at den frembrakte gjenstanden nødvendigvis må ha en filosofisk forankring. Slik jeg ser det gir en skjønn gjenstand mening. Det å kunne frembringe skjønne gjenstander er en kvalitet i seg selv, og jeg tror det er galt hvis man begynner å underkjenne akkurat den kvaliteten. Fagfeltet kunsthåndverk må uansett kritikerens økte fokusering på den håndverksmessige biten selvsagt bevege seg fritt i den retningen de selv ønsker. Som kritiker har jeg ingen ønsker om å legge føringer for kunstnere eller kunsthåndverkeres utvikling, den må enhver finne ut av selv, selvsagt. Mitt håp er at heller ikke kunstinstitusjonene presser kunsthåndverkerne i en bestemt retning ovenfra. Der er jeg mer usikker på om i det hele tatt det er et problem.

Til sist har jeg et spørsmål til kunsthåndverkerne som dere selv kan svare på hvis dere har lyst. Hva synes dere egentlig om at begrepet kunsthåndverk er ikke-eksisterende på kunsthøyskolene i dag? Jeg opplever det som merkelig.

Lars Elton: Kunsthåndverk synes veldig lite i media, det er en opplest og vedtatt sannhet og som mangeårig kritiker har jeg gjort hva jeg kan for å bedre på den statistikken, men jeg fikk jo – siden Cecilie har ramset opp de utmerkede utstillingene de har hatt på Lillehammer Kunstmuseum - så fikk jeg ikke gjennomslag for å anmelde Tone Vigeland, og jeg fikk ikke gjennomslag for å anmelde Sidsel Hanum, og jeg fikk ikke gjennomslag for å anmelde Sigurd Bronger. Og det jeg registrerer i de redaksjonene jeg har jobbet for opp gjennom årene, og nå da tolv år i VG, er at kunsthåndverk er i liten grad synlig og vekker liten interesse inn i redaksjonene. Uansett hvor mye jeg kjemper for det selv. Sånn sett var det kanskje en gledelig overraskelse da jeg diskuterte med min samarbeidspartner i VG tidligere i september om hva jeg skulle få lov til å anmelde den uken og han sa 'du kan jo ta Ulla-Mari Brantenberg på Kunstnerforbundet, du foreslo jo henne i forrige uke'. Fantastisk at jeg kunne få lov til det. Så jeg løp av gårde og skrev anmeldelse av den utstillingen og så var det åpningen av Kunsthåndverk 2011 uken etterpå og da fikk jeg ikke lov. Men allikevel fikk jeg en anmeldelse av den utstillingen på trykk sist fredag, det var en del utstillingsåpninger den helgen, men jeg vippet litt på og sa at 'det er egentlig ikke så mange interessante utstillinger akkurat nå og kan kanskje ta den allikavel.' 'Okey da', sa han. Og dessverre er det holdningen vi kunstkritikere møter, vi er jo, bortsett fra Lotte Sandberg, frilansere og er ikke fast ansatt i noen redaksjon og har ikke den daglige muligheten til å påvirke ting. Og det er en situasjon som kunsthåndverk deler med mange andre fagfelt, dansekritikk er så godt som fraværende for norsk presse. Tegneserier er så å si fraværende. Det er mange ting

som dekkes alt for dårlig, og som Mona Gjessing påpekte, også billedkunst er et underprioritert felt i pressen.

Men for å prøve å komme til det som er temaet for salongen i dag, så stilles det spørsmål om vi ser en ny strategi innenfor kunsthåndverk som svarer på en tendens i kunstvirkeligheten ellers om nemlig en større vending mot en større oppmerksomhet rundt taktilitet, altså det å kunne ta og føle på ting, at de objektene som betraktes som kunst, har en eller annen form for tilgjengelighet som snakker til noe annet enn intellektet, og det er en interessant ting som jeg uten å tenke på dette seminaret påpekte i min kritikk av Kunsthåndverk 2011, nettopp det at taktiliteten og den håndverksbaserte virkeligheten som kunsthåndverkere forholder seg til er i ferd med å bli attraktive også for andre kunstnere. Og det er typisk nok at det ene verket som er blitt trukket frem som det mest synlige på årets årsutstilling er denne skulpturen av Andrew Barton. Han er til daglig skulptør, men denne gangen har han laget skulpturen sin i keramikk, men det er kanskje den mest konseptuelle gjenstanden på utstillingen. Og det at kunsthåndverksutstillingen nå også fremstår som attraktiv for kunstnere som har andre teknikker som definerer seg inn under andre fagfelt eller andre felt innenfor kunstverden, det må jo helt klart kunne sies å være et fremskritt. Man kan ikke akkurat si det er en stor dominerende tendens, men den er der. Du har for eksempel også Ingunn Birkeland som er med med et verk på denne årsutstillingen, som til daglig virker som klesdesigner. Og den tendensen vi ser til økende oppmerksomhet rundt taktilitet tror jeg er noe kunsthåndverkerne vil vinne på i årene fremover. For meg som kritiker og tilskuer og publikum i forhold til kunst så har nettopp kunsthåndverkets fordel gjennom alle de årene jeg har brydd meg om dette her vært den taktiliteten, det at det er objekter som kan tas og føle på og som snakker til flere sanser enn bare øynene og intellektet. Det har alltid forundret meg at kunst er så intellektuelt mens kunsthåndverk er så jordnært, fordi all kunst bygger på en eller annen form for håndverk. En maler har en pensel, maling og lerret og det er faktisk det det dreier seg om. Hvis du ikke behersker teknikken så lager du heller ikke god kunst. Og det har vi sett ganske mange eksempler på de senere årene innenfor kunstfeltet hvor en hel generasjon unge kunstnere har ignorert håndverket og har sagt at konseptet er alt, håndverket betyr ingenting. Og det er veldig mye av den kunsten som har kommet ut av den holdningen som etter mine øyne er veldig lite interessant fordi det ikke holder mål teknisk. Når vi nå ser en dreining mot det taktile, mot det som er håndgripelig, så er nettopp det en tendens mot det å skape en base i livet. Altså i en verden som blir mer og mer utrygg, hvor vi blir mer og mer utsatt og da det var veldig tett på oss nå i sommer er det klart at det å finne ned til jorda igjen, finne tilbake til røttene – hvor er det vi kommer fra, hvor er det vi skal – finne noen uttrykk som kan hjelpe oss på den veien, det er kunsthåndverkets store fordel. Og når vi ser at kunsthåndverkerne har blitt veldig mye flinkere til å ta opp den dominerende tendensen innenfor kunstfeltet, nemlig konsepttenkning, så hvis vi går ned i årsutstillingen nå og ser på de verkene som er der så er det veldig mye konseptbaserte verk. Når vi får den blandingen av konsepttenkning og håndverksbasert dyktighet så tror jeg at kunsthåndverket faktisk har en stor fremtid foran seg. Så er det da spørsmålet om å få media og resten av virkeligheten til å se det. Og det er selvfølgelig kjempevanskelig å få det budskapet gjennom og bygge en strategi for å gjøre dette kjent. Den strategien for å komme dit og få frem hele denne fortellingen om kunsthåndverkets store fordel i kunstfeltet den må oppstå i en

dynamikk mellom utøverne, organisasjonen og publikum, også får vi i media stå på sidelinjen og prøve å følge dette for hvis dere greier å skape en dynamikk mellom kunsthåndverksfeltet og publikum så er media nødt til å følge etter. Fordi media er i det store og det hele alltid noe som løper etter og selv om vi snakker om at media setter dagsorden så er det et resultat av noe annet. Så det er dere som har oppgaven med å gjøre dette synlig og så skal vi som bryr oss om dere gjøre hva vi kan for å hjelpe dere.

Kåre Bulie (ordstyrer): Hvis vi skal begynne med håndverkets renessanse i kunstfeltet så støtter du Elton den påstanden i stor grad, mens du derimot, Skeide, signaliserte at du ikke var helt enig i det, men ser det mer som noe som har vært der hele tiden. Ønsker du å gi noe respons på hans historie?

Cecilie Skeide: Jeg mener at det helt klart har vært noen brytninger innenfor det idébaserte spekteret, men jeg synes likevel at håndverket hele tiden har ligget der innenfor kunsten. Jeg har jobbet med Gunnar Tovund, Hanne Borgerevinck og Bård Breivik og de har jobbet med det her på andre måter fra 70-tallet og 80-tallet gjennom 90-tallet og at det er litt spesiell type håndverksbasert kunst akkurat nå, kanskje en liten tendens i 2011, men jeg synes det var noe overdrevet i denne påstanden og ordlyden i den. Og jeg tror at kunsthåndverket og kunsten det er de som er avant-garde, jeg henger også etter, akkurat som deg Elton, de ligger foran og setter dagsorden og hele tiden så ser vi at det er paralleller der disse tingene griper inn i hverandre hele veien fra 70-tallet og helt frem til i dag. En veldig vekselvirkning i forhold til hverandre. Og sånn skal det være.

Kåre Bulie: Gjessing, hvordan ser du på det her?

Mona Gjessing: Jeg synes det er positivt at de feltene glir litt inn i hverandre, men jeg får ikke helt tak i hva er det som er det helt spesifikke for kunsthåndverk og hva er det helt spesifikke for kunst. Er det noe? Kanskje man bare kan droppe hele diskusjonen...

Kåre Bulie: Men la oss ta dette med det håndverksmessige, kan man snakke om en håndverksbasert tendens som gjelder i den senere tid i kunstfeltet?

Mona Gjessing: Som kritiker ser jeg at det er flere kritikere som har skrevet om kunsthåndverk i hvert fall. Det er flere av oss som har vektlagt stofflighet og materiale og gått inn på det. Til dels, fordi man kommer alltid til kort – hvis man leser Kunsthåndverkstidskriftet og ser i hvor liten grad man beror på hvilket materiale det er og hvordan det har oppfører seg – så tenker jeg at slik som jeg skriver kommer jeg alltid til kort i forhold til virkelig å gå inn i den type kvaliteter. Men at det er en generell tendens på det håndverksmessige i billedkunsten? Jeg synes hele billedkunsten er så utrolig vidt, så det er jo noen som går mer inn i håndverket, så er det andre som arbeider veldig konseptuelt. Jeg har ikke registrert at det har vært noen spesiell vending.

Lar Elton: Jeg synes jeg ser en polarisering. På den ene siden har du kunstnere som Bjarne Melgaard og Damian Hirst som knapt nok gjør noen ting selv, som har en hær av assistenter som gjør arbeidet for seg og så kommer de inn, som Bjarne Melgaard gjør, og maler noen streker på et ferdig malt maleri og dermed legger kroneverdi i det verket. Hvor det er andre som står for den håndverksmessige kvaliteten. Og når det gjelder det dilemmaet som du snakker om Gjessing

om forskjellene mellom kunsthåndverksteknikker, hvem er det som på stående fot kan – hvis man ikke er fagutdannet grafiker – forklare forskjellen på steintrykk, dyptrykk, gravering og koldnål og alle de forskjellige grafiske teknikkene? For en publikummer, for en utenforstående, er det like lite interessant om det er "huttendutten"-teknikk eller "dattentatten"-teknikk. For når det kommer til stykke er det hva kunsten uttrykker som er det viktigste, ikke hvilket materiale det er skapt i. Sigurd Bronger, som sitter i salen, nikker med hodet nå. Og han er nettopp et eksempel på en ekstremt dyktig håndverker, men han hadde aldri blitt verdensberømt hvis han ikke hadde hatt noen eksepsjonelt gode ideer å bruke den teknikken på. Og det var også derfor jeg snakket om den generasjonen vi har sett, på 90-tallet spesielt, av unge kunstnere som ikke brydde seg om håndverket, og da blir det jo veldig mye lettere å se hvor dårlige de ideene som de trodde så mye på egentlig er, når håndverket også er dårlig. Godt håndverk kan kamuflere mange dårlige ideer, men dårlig håndverk kan aldri fremme dårlige ideer.

Kåre Bulie: Men hvis vi ser på det med at publikum ikke kan skille de forskjellige teknikkene og at det kanskje ikke er så viktig opp mot det Cecilie Skeide var inne på med begrepsapparat for å beskrive og kritisere kunsthåndverk, uavhengig av denne eventuelt håndverksmessige "turnen" i kunstfeltet, hva slags kunnskap bør man kunne kreve av en kritiker når det gjelder det rent spesifikke håndverksmessige?

Lars Elton: Det er et vanskelig spørsmål fordi i en ideell verden hadde jeg svart at man skal kunne forlange fullstendig oversikt, men vi lever jo ikke i en ideell verden, vi lever i en virkelighet hvor kunstkritikere i beste fall får lønn til en dags arbeid, vi har en spalteplass som ikke gir oss mulighet til å gå inn i detaljer – det er mange slike forutsetninger som hindrer den muligheten til å gå inn i de finessene som håndverket representerer, at man kan spørre seg om det er noen grunn til å forlange det av kritikerne. På den annen side kan en kritikk bli mye bedre hvis kritikeren har de forutsetningene. Jeg mener det er en klar forutsetning at kritikeren skal evne å sette seg inn i det i den grad det er nødvendig, så må man ha evnen til å spørre kunstneren; hva er denne teknikken i motsetning til en annen hvis man ikke kjenner den fra før.

Kåre Bulie: Skeide, du som har satt opp flere slike utstillinger, hva tenker du og hva er din erfaring med kritikken generelt?

Cecilie Skeide: Det er jo en tendens til at man ikke har det begrepsapparatet innenfor pressen, hvis jeg kan få referere til noen andre enn meg selv, og det er jo fordi verdens øyne ikke har vært på kunsthåndverk. Det har jo viket tilbake for maleri for eksempel, som man lett kan beskrive ut fra det språket til dagspressen og kritikken der. Personlig merket jeg det helt konkret at jeg manglet ordene og at jeg manglet historien, jeg hadde ikke kunnskap, jeg har tatt hovedfag ved Universitetet i Oslo og knapt vært innom faget. Og når det gjelder dette med det å være på parti med materiale og teknikken og hvordan man stiller ut – vi trenger ikke snakke om Sigurd Bronger hele kvelden, vi kan like gjerne snakke om Sidsel Hanum, men det er jo bare disse jeg har jobbet med, jeg har ikke stor erfaring med dette landskapet foran meg, men at man kan gå på en utstilling med alle disse objektene i en kronologi og se denne overgangen fra leire til porselen, hva ligger i valget fra det ene til det andre, og det å jobbe med blåleire, hvilken idealisme som ligger der, hvordan man prøver porselensmaterialets utrolige muligheter og får det til slutt i en tråd – det er klart at jeg lurert på hvordan det foregår. Hun jobber også på et idémessig plan, men

samtidig er det dette håndverket som ingen andre får til – jeg så at det var noen andre som hadde vært litt inne på det her inne i utstillingen, men det er noe der.

Kåre Bulie: Men hva skal man tenke som en museumsansatt kunsthistoriker eller når man er kritiker og ikke har hørt noe om dette fra man gikk på universitetet, hva skal man gjøre? Hvor kan man henvende seg for å skaffe seg den kompetansen?

Cecilie Skeide: Nå jobber jeg mot en utstilling med Torbjørn Kvasbø og på grunn av de erfaringene jeg har og at det var så stor etterspørsel og det var lite behandlet i katalog, så vil jeg lage et informasjonsrom; dette er et menneske som jobber med leire og teknikk og brenningsformer, glasur og jeg tenker et informasjonrom gjerne med video og hvor man formidler hvordan dette settes ut i livet, også ute i verden. Det er kjempeviktig nettopp fordi det er så få som har den kompetansen.

Mona Gjessing: Jeg tenker at vi som kritikere må jo jobbe mye hardere for å sette oss inn i alle teknikkene og begrepsapparatene rundt de forskjellige fagfeltene. Det er en målsetning. Jeg føler at jeg kommer altfor kort i forhold til det. Og jeg synes det er viktig når man leser kritikker hvor man har gått veldig dypt inn i ting og skiller mellom det ene og det andre og nyanserer ting. Det er da man virkelig lærer ting og husker det til neste gang og tar det med seg videre. Det er klart at vi som kritikere burde lese oss opp i langt større grad. Jeg prøver å lese meg opp en del, men jeg føler at jeg kommer til kort i forhold til nesten alt som gjelder kunsthåndverk. Jeg skjønner at alle områdene er veldig komplekse og har sine egne lange historier.

Lars Elton: Man kan jo aldri bli ferdig utdannet på teknikker. Jeg nevnte alle de forskjellige grafiske teknikkene, og som kritiker gjennom tyve år i hvert fall så føler jeg at jeg har rimelig god oversikt over ulike teknikker også innen kunsthåndverk, ikke minst fordi jeg har skrevet i tidsskriftet i mange år også. Kunstnere og kritikere har jo en livslang utdanning, vi blir aldri ferdig og den dagen vi tror vi kan alt da har vi tapt, så det å hele tiden utvikle begrepsapparatet og utvide kunnskapene det er en målsetning og en forutsetning for at man skal være leseverdig.

Kåre Bulie: Elton, du sier deg enig i denne fremstillingen av en renessanse for håndverket, kan du være mer konkret på hvordan kunsthåndverket kan vinne på dette. Tror du det kan føre med seg mer kritikk av profesjonelle kunsthåndverkere?

Lars Elton: Det er vanskelig å spå, men det jeg har observert er at kunsthåndverket gjennom de siste ti-tyve årene har vært gjennom en fantastisk viktig utvikling, det har skjedd så mye innenfor dette fagfeltet sammenlignet med billedkunstfeltet. I forhold har billedkunstfeltet omtrent stått stille, selv om det har skjedd mye der også. Ikke minst har kunsthåndverkene utvidet sitt eget felt og det er mange kunsthåndverkere som gjør utsmykkingsoppdrag i dag, noe som var nesten utenkelig for femten år siden. Hvis du går tilbake og ser på årsutstillingen for femten år siden så vil du oppleve en ekstremt stor forskjell. Samtidig som du snakker om at kunnskapsnivået for kritikere ikke er høyt. Jeg snakket med Elise Hatløy på verkstedet hennes i forbindelse med Oslo Open og da fortalte hun om folk som trodde at de nydelige filigransmykkene hennes var støpt i et stykke i plast, men hun sitter altså og filer ut hvert eneste lite hull med så fint verktøy at du kan nesten ikke tenke deg det. Og jeg tror og mener at nettopp den nærheten til håndverket

som veldig mange kunsthåndverkere har med seg gjør at de også er nødt til å kjempe med uttrykksbehovet sitt og med idéen sin på en helt annen måte enn hva billedkunstnere og skulptører som jobber i andre formater er nødt til. Og det ser jeg som en stor fordel. Når kunsthåndverkere er så nært materialet sitt og at de de siste tyve årene har greid å heve den nærheten opp til et nytt nivå, og løfte blikket og se større, og den kombinasjonen av det lille nære og tette som kunsthåndverkere tradisjonelt er forbundet med og den evnen som de har utviklet til å se utover, løfte blikket og tenke stort, det er et spenn som åpner helt nye dører og som gjør fremtiden veldig spennende.

Kåre Bulie: Gjessing, du sitter i en prisjury for årets utstilling, kan du si noe med utgangspunktet i den erfaringen du har gjort med årsutstillingen om vi kan se en konseptuel retning i kunsthåndverket?

Mona Gjessing: Jeg er i grunnen enig med Elton i at det er en del konseptbaserte arbeider i utstillingen og noe jeg også registrerer er at selve bruksaspektet er nesten helt forsvunnet. Det er kanskje ikke så mange som jobber med det lenger. Det virker som det er nesten borte, det er få gjenstander som man ser her som man tenker er en bruksgjenstand eller en kunstnerisk bruksting, det er veldig få av gjenstandene som kan brukes. De refererer til minner og hverdagsting og slike ting, men det er få gjenstander som kal brukes i tradisjonell forstand.

Kåre Bulie: Har man glemt eller fortrenget noe her, har man blitt så opptatt av idé at noe vesentlig har gått tapt?

Mona Gjessing: Jeg savnet det jo ikke da jeg gikk i utstillingen, jeg tenker ikke bruk når jeg går og ser på det, jeg leter etter vakre ting og flotte ting og uttrykksfulle ting og jeg litt svak for ting som har en funksjon – slik som det teppet til Kari Dyrdal som vant Kunsthåndverksprisen – som både er idébasert og reflekterer over sin egen tilblivelsesprosess og samtidig er et veldig flott arbeid å se på når det henger på veggen som teppe, og det grenser opp mot maleri og det har veldig mange kvaliteter. Så når et arbeid har begge aspektene så er det det jeg er svakest for.

Kåre Bulie: Du, Skeide, fortalte at det var ganske uvanlig at et kunstmuseum produserer så mange kunsthåndverksutstillinger som dere har gjort, kan du si noe om hvorfor det er større aksept for det nå og kan du se noen fellestrekk mellom de kunsthåndverkerne dere har trukket inn i utstillinger, er det noe som særpreger dem?

Cecilie Skeide: Ved Lillehammer kunstmuseum er det slik at vi lar noen kunstnere som har noen år bak seg få vise seg i full bredde. Og det er jo der disse har gått inn. Det er ikke store mønstringer og vi har ikke gått vilt til verks, og det er meget etablerte og gode kunstnere som blir presentert. Det er primært jeg som har jobbet med det, med full aksept internt, slik at vi har formet en strategi for videre arbeid. Og det tenker jeg også er utviklingen for kunsthåndverket, dere er jo en ung tradisjon i forhold til å være en akademisk gren, billedkunsten har vært teoretisert siden midten av 1700-tallet, og dere siden 1970-tallet. Det kan jeg ikke så mye om, men jeg tenker at det er noe der, dere har kommet så langt at det er helt naturlig at det er del av alle andre kunstarter hos oss. Og jeg ser jo en generell trend ved flere av institusjonene i Norge hvor det er gruppeutstillinger som blander såkalt kunst og såkalt kunsthåndverk om hverandre.

Det er jo det som er fremtiden. Som jeg sa i mitt innlegg, den eneste forskjellen for meg er når jeg personlig skal forske på det og bruke ord, da kommer jeg til kort. Da merker jeg at det er en nyanseforskjell som jeg ikke mener er til forkleinelse for noen av kunststartene.

Kåre Bulie: Kan de kunstnerne du nevner, Kvasbø, Hanum og Bronger ses som representanter for den kombinasjonen av konsept og håndverk vi har vært innom?

Cecilie Skeide: Ja, spesielt Sigurd Bronger.

Kåre Bulie: Så man kan se noen fellestrekk der som kanskje har brakt dem inn i kunstmuseet?

Cecilie Skeide: Ja, men de er jo meget godt etablert. Det er ingen tvil om at dette er gode, sterke kunstnerskap på hver sin måte. Og de er vidt forskjellige.

Kåre Bulie: Du Elton var inne på en litt større samfunnsmessig kontekst for disse endringene, du var så vidt innom det som har skjedd i sommer og kan man knytte disse endringene til større historiske og samfunnsmessige endringer?

Elton: Jeg tror på det jeg sa, men det er vanskelig å vurdere om det vi opplevde i sommer var del av en mer langsiktig tendens eller om det bare er en forbigående blaff. Sånn sett var det kanskje dumt å trekke inn akkurat den hendelsen. Men da jeg sa det så skyldes det at jeg har en følelse av at det er en endring på gang i samfunnet generelt som går mot en nærhet, for eksempel hvis man ser på at interiørbladene er det som selger mest for tiden. De bare øker og øker i opplag og det kommer flere og flere av dem. Og det kan ses som et uttrykk for at vi nettopp søker tryggheten i hjemmet, vi søker tryggheten i det nære og det familiære. Innenfor en slik kontekst er det nettopp kunsthåndverket og det å skape gode hverdagsgjenstander som kunsthåndverket kan komme ut av som en bevegelse i hele etterkrigstiden. Så er det noe kunsthåndverket kan gi svar på. Så jeg tror ja, at det er en gyldig tendens som kan gi kunsthåndverket en ny aktualitet.

Kåre Bulie: Gjessing, har du noe tanker om et større perspektiv på disse tingene her?

Mona Gjessing: Ja, det med at det kretser rundt det intime, nærhet i hjemmet og hverdagen på en positiv måte, inderligheten. Det oppstår jo en forsterket grad av inderlighet etter 22. juli i offentligheten og det er klart at mange blir minnet på at veldig mye handler om en kamp om verdier og en kamp mellom gode og onde krefter også, at det blir aktualisert. Hvis man virkelig er i kamp så kanskje det ironiske og det distanserte ikke får så stor aktualitet, at man da går etter de primære tingene, det som er håndfast og nært og solid. Og da kan kanskje kunsthåndverket tre inn som en god støtte på en eller annen måte.

Kåre Bulie: Hva tenker du helt konkret om omtale av kunsthåndverket i Klassekampen, kan dere skrive mer om kunsthåndverk?

Mona Gjessing: Det er jo de som sitter i redaksjonen som avgjør, og det er vel ikke så stor grad av bevissthet om 'skal vi ta kunst eller skal vi ta kunsthåndverk'? Det går mer på oss som kritikeres prioritering egentlig. Jeg tenker jo om oss som sitter her at vi må prøve å orientere oss enda bredere og prøve å få gjennomslag for å få skrive flere kritikker generelt.

Kåre Bulie: Men hvis det er slik at feltene på et vis nærmer hverandre, og får større grad av felles interesser, for eksempel knyttet til det håndverksmessige, er det noe vits da å snakke om et bastant skille lenger?

Cecilie Skeide: Nei det er ikke sikkert det. Det er over. Men som jeg stilte spørsmål ved tidligere; jeg vet ikke hva som foregår innen utdanningsinstitusjonene, om det er noe brudd der... Hva slags navn man setter på utdanningen og i Bergen for eksempel, at det er noen brytninger akkurat nå som virkelig ønsker at det skal være helt likt. At det ikke skal være noe belastende at kunst skal være det rådende. Men jeg synes jo ikke det er noe farlig at det er en forskjell.

Kåre Bulie: Er det noen fare for at man blir så opptatt av konsept at hele feltets egenart settes på spill?

Lars Elton: Kunsthåndverket som begrep oppsto på slutten av 70-tallet og da var det nettopp bruksgjenstanden man ville bort fra og hele den tradisjonen som brukskunsten representerte, og derfor fant man opp en nytt begrep. De siste fem-seks-syv årene har det foregått en debatt om man skal kvitte seg med håndverksbegrepet innenfor kunsthåndverk, og hva står man igjen med da? Jo, da er det kunst. Og som Gjessing sa om utstillingen her nede at det er veldig få gjenstander som er brukbare til noen ting, så den fellesnevneren de har er at de er plassert i et materiale og et håndverk som adskiller seg fra de foretrukne materialene og teknikkene innenfor annen kunst. Men som jeg sa i stedet, all kunst er basert i et eller annet håndverk, og det å skulle devaluere håndverkskvaliteten i den debatten som har vært de siste årene, synes jeg er ganske tåpelig, for ikke å si dumt. For nettopp det at kunsthåndverkere har en nærhet til håndverket og nærhet til materiale, er den kvaliteten som gjør kunsthåndverk unikt. Og den kvaliteten må man fortsette å bygge på og utvikle videre.

Kåre Bulie: Så du synes man skal beholde kunsthåndverksbegrepet?

Lars Elton: Ja. Enkelt og greit.

Mona Gjessing: Det er jeg helt enig i. Behold kunsthåndverksbegrepet. Det er ikke noe negativt, kunsthåndverksbegrepet er noe veldig positivt. Jeg forstår det ikke, og jeg forstår heller ikke hvorfor kunsthøyskolen tar det bort. Er det et problem? Hvorfor skal det være Kunstfag, kan det ikke hete Kunsthåndverk?

Kåre Bulie: Ser du det som et symptom?

Mona Gjessing: Ja det ligger liksom noen føringer i det. Man vil liksom bort fra noe og signalisere at det hefter noe ved kunsthåndverksbegrepet og man skal rense det for ett eller annet. Det er jeg ikke helt med på.

Lars Elton: Jeg ser at Jørn Mortensen sitter her som nyansatt dekan på Kunstfag på Kunsthøyskolen i Oslo, kan du si litt mer om akkurat dette begrepsvalget?

Jørn Mortensen (fra salen): Kunstfagbegrepet dukket opp for noen år tilbake, faktisk før Kunsthøyskolen flyttet til Seilduksfabrikken, og det var i forbindelse med sammenslåingen av akademiet og kunst og håndverksskolen. Det som skjedde da var at det ble etablert eget fakultet for design og designfakultetet tok opp mange av de kunsthåndverksdisiplinene som tidligere var del av SHKS i Ullevålsveien, ved siden av her. Jeg har arvet en diskusjon, jeg har vært i jobb en måned og 28

dager og har arvet en diskusjon om hva slags begrep man skal bruke – kunsthåndverk eller visuell kunst – den diskusjonen kommer antagelig til å ri det fakultetet der jeg jobber som en mare i årene fremover, men jeg har gjort en interessant betraktning på fakultetet som jeg driver, og av studentene på bachelor og masternivå så sier ca 95% at de er kunstnere, ikke at de er kunsthåndverkere. De identifiserer seg altså ikke med noen kunsthåndverkstradisjoner. Det er kanskje ikke så rart heller, for hvis du er grafiker så er du ikke nødvendigvis kunsthåndverker. Den diskusjonen om brukskunst er relativt irrelevant fordi den ble teknisk sett lagt vekk på 60-tallet da kunsthåndverkerne fant ut at de skulle ikke ha bruksfunksjon i det hele tatt. Da ble det et nytt regime, et slags nytt idiom, og det var kunsthåndverket. Og det har vært en kulturpolitisk suksess, fordi man har fått etablert organisasjoner og rettigheter, gjerne politisk – næringspolitisk – og også i forhold til utsmykningsprosjekt eller – oppdrag som har åpenbart tjent kunsthåndverket. Det er også en annen ting man må være klar over og det er at det er ikke slik at man kan snakke om keramikk, tekstil, grafikk og metall som homogene størrelser. Det foregår diskusjoner og dragninger innenfor hvert av områdene. Så hvis jeg hadde sagt til Ole Lislerud som er professor på keramikk hos meg at han var kunsthåndverker ville han antagelig prøve å kvele meg. Samtidig som det er tradisjoner innenfor keramikk som jobber mer kunsthåndverksrettet, hvis man tenker på det som dekor eller noe sånt. Det betyr at det er noen definisjonskamper som pågår innenfor hver av disiplinene. Når man hører på den diskusjonen her er det interessant at man ikke reflekterer over at kunsten ikke lenger begrenser seg til en vestlig hemisfære, den er blitt postglobal eller postkolonial, det betyr at taktilitet og sanselighet og nærhet til materialet og så videre er noe som har kommet markant de siste ti-femten årene, blant annet gjennom Dokumentautstillingene og Veneziautstillingene. En fyr som Ernesto Neto som blir definert som billedkunstner, han jobber med lukt, og nærhet til sanseapparatet. Enrico David er en italiensk kunstner som er bosatt i London som i 2009 var en av kandidatene til Turner-prisen han driver med broderi og fletting og så videre, så hele den diskusjonen om håndverk eller ikke håndverk tilhører billedkunstsferer det er relativt uinteressant. Det som er interessant er hvor kunsthåndverksinstitusjonen i Norge synes at den hører hjemme, skal den være på siden eller er den blitt en del av den store diskursen? Så det er mange diskusjoner som pågår her, og den siste diskusjonen er etter mine begreper en mye mer politisk eller definitorisk diskusjon enn en faktisk diskusjon. De billedkunstnerne som jeg kjenner fra 90-tallet, som har vært de jeg har vokst opp med, de har hatt en nærhet – til tross for hva du sier Lars Elton – de har hatt en nærhet til material hele tiden. Se på Snorre Ytterstad som ble nevnt i sted.

Kåre Bulie: Da åpner vi opp for spørsmål fra salen.

Elisabeth Sørheim (Norske Kunsthåndverkere): Om sammensmeltingen mellom billedkunst og kunsthåndverk når det blir veldig konseptuelle verk, der har jeg selv hatt glede av å lese hva Knut Astrup Bull har skrevet innenfor det konseptuelle kunsthåndverket, den boken hans (En ny diskurs for kunsthåndverket, 2007). Hvis du går i utstillingen nede så ser du at veldig mange av idéene er sprunget ut av materiale og håndverket. Jeg tror kanskje det er et særtrekk ved det konseptuelle kunsthåndverket som skille det noe fra den konseptuelle billedkunsten. At Kari Dyrdal lager et verk hvor idéen er spinne-delen av det håndverksmessige, det er det hun tar foto av, det er det hun undersøker. Det er noen billedkunstnere som undersøker rammen og lerretet, vi har det der også, men jeg tror det er mer av det i kunsthåndverket. Og det er flere vevde verk nede hvor nettopp idéen er å utforske vevingens estetikk, at tråder krysser hverandre er selve idéen for filosofien som ligger i verket.

Kåre Bulie: Det er interessant. Er dere i panelet enige i at det er noe i det konseptuelle kunsthåndverket som skiller seg fra det vi kjenner som konseptkunsten?

Mona Gjessing: Ja det kan virke sånn av den utstillingen her nede. At det er mye refleksjon over bruken av eget materiale. Og det er veldig interessant og det har også de taktile kvalitetene og det sansemessige og man blir liksom berørt av at de bruker kjøkkenhåndklær eller vaskekluter som har former som små dukker og relaterer det til feminisme og at det er veldig stofflig og referer til hverdagsvirkelighet og kropp.

Kåre Bulie: Apropos Skeide, det du sa om manglende kunsthistoriske begrep for dette, så er det kanskje et felt hvor akademikerne rett og slett må skjerpe seg og utvikle et eget språk?

Cecilie Skeide: Ja, eller at vi bruker de som kan det.

Kåre Bulie: Det finnes noen som kan det?

Cecilie Skeide: Ja, det finnes noen som kan det. Men det handler selvfølgelig ikke bare om materiale, det skal jo belyses fra ulike hold. Og som jeg pleier å gjøre så har jeg et ytre teoretisk perspektiv som jeg synes er viktig for å heve kunsthåndverket.

Kåre Bulie: Flere spørsmål eller kommentarer?

Jørn Mortensen: Jeg vil gjerne legge til en ting. Der hvor jeg jobber er en av de store utfordringene det er å lære elevene å skjerpe seg i forhold til diskursnivået sitt. Det er en utfordring, ikke fordi de skal bli filosofer, men fordi de skal lære å reflektere over det de holder på med. Og hvis du ser på avgangsutstillingen til masterstudentene og den utstillingen som er her, så er kvaliteten i de beste verkene at de reflekterer over sin egen materialitet og over sine egne konsepter, det er mangel i store deler av kunstfagutdannelsen. Den komponenten kan bare bli bedre.

Mona Gjessing: Men er det mange som savner det, at kunsthåndverkere er mer reflekterte?

Jørn Mortensen: Om man skal gi folk det de savner eller det de ikke savner er ikke så viktig, det som er viktig er at de er egnet når de kommer ut på andre siden. Det viser seg at de som når de kommer i masterstudiet begynner å jobbe med dette, de blomstrer skikkelig og de forstår plutselig hvilken dimensjon som tilføres med den materialnærheten de erverver seg.

Lars Elton: Jeg synes det er et veldig viktig aspekt ved den utviklingen vi er vitne til nå. Nettopp den evnen til å konkretisere og diskutere og filosofere rundt det arbeidet kunstnerne gjør. At det er en god kvalitet, og jeg ønsker meg ikke tilbake til den tiden da Weidemann eller Johannesen sa at 'kunsten taler for seg selv så jeg skal ikke si noe'. Til sparket ditt om Snorre Ytterstad, så vet jeg selvfølgelig at det finnes masse kunstnere på 90-tallet som har en håndverksmessig ekstrem dyktighet, og han er et veldig godt eksempel på det. Det var en noe spisset formulering for å påpeke en tendens som jeg håper vi ser slutten på. Og at håndverksbevisstheten i utdanningen i dag er på et helt annet nivå en det den var for 15-20 år siden. Det ser jeg som en positiv tendens og du bekrefter jo det med det du sier nå.

Kåre Bulie: Flere spørsmål til panelet?

Dag Solhjell (Kunstsosiolog): Ordet diskurs ble nevnt av Mortensen. Og jeg bruker det på en litt annen måten enn du gjorde. Jeg tror at da kunsthåndverket ble en bevegelse så var det et produkt av en særegen diskurs. Den styrte debattene og oppmerksomheten rundt andre spørsmål enn før. Man tok avstand for noe også gikk man inn for noe annet. Jeg mener å registrere at det er store diskursforskjeller på kunsthøyskolen. Som kunstsosiolog så ser jeg etter slike ulike diskurser. Og den såkalte akademidelen på kunsthøyskolen har virkelig distansert seg fra kunsthåndverksdiskursen. Nærmest tatt avstand fra den. Så er det noen diskurser som foregår innenfor kunsthåndverksfeltet for eksempel dette med bruksaspektet som du nevnte Gjessing. Det har jeg aldri observert innenfor billedkunstfeltet, at det er en diskusjon omkring bruk. Og det kan man registrere i Kongensgate hvor det er to ulike gallerier – et for bruks-kunsthåndverket og et annet for se-på-kunsthåndverket. Elton, du sier noe som får meg til å anta at du ser på disse diskursene, altså billedkunstdiskursen og kunsthåndverksdiskursen, at noe av det holder på å konvertere. Men for å være kritiker må man være inneforstått med de ulike diskursene på det feltet man er kritiker om.

Lars Elton: Som kritiker, hvis ikke du er orientert eller innenfor feltet og deltar i de diskusjonene eller diskursene som foregår, så er det klart at du vil bli avslørt veldig fort. Og en kritikers faglighet og dyktighet avhenger av en kontinuerlig oppdatering og deltagelse i den diskusjonen eller diskursen. Enkelt og greit.

Mona Gjessing: Jeg har bare et spørsmål til Mortensen. Mener du at fra kunsthøyskolens side så legges det ingen føringer for hva slags produkter og hva slags kunst man ønsker å få ut etterpå? Det er jo tross alt investert mange millioner i keramikkvner for eksempel. Det er brukt ekstremt mye penger på kunstfagene og ekstremt lite prioritet av kunstakademiet, det gir jo veldig klare føringer på at det er noe man ønsker å løfte frem, og noe som ikke skal løftes frem i så sterk grad. Det er sånn jeg ser det hvertfall.

Jørn Mortensen: Det er den beste av all misforståelse.

Mona Gjessing: Jeg har jo vært der og sett da... ovnene finnes jo.

Jørn Mortensen: Det er veldig enkelt å forklare. Akademiet, dessverre, trakk seg ut av den diskusjonen – av den tekniske diskusjonen om hvordan det skulle se ut på Seilduksfabrikken som en slags subversiv strategi, og jeg har all sympati med akademiet, for de farene og de truslene som de observerte i den new-public-management-bonansaen som Buthenschøn var den sterkeste eksponenten for... men det har dessverre vist seg å være en feilslått strategi for nå sliter de ræva av seg for å få til fasiliteter som gjør at de kan jobbe på en ordentlig måte. Når det gjelder fasilitetene til kunstfag så er en del av verkstedene blitt helt fantastiske fordi de handlet som fulle sjømenn, fordi det finnes noen sleipe smartinger og strateger blant lærerpersonalet som visste å benytte anledningen. Hvis man vet litte grann om politisk spill så er det slik at når stortinget bevilger penger til en sånn anledning som det der, da bør du være med da for det skjer ikke året etter. Så det er veldig synd at akademiet ikke tok del på samme måte som kunstfag. Men at det er del av en større kunstideologisk strategi, det er feil.

Salongen var et samarbeid mellom Norske Kunsthåndverkere og Kritikerlaget og var støttet av Fritt Ord og Kulturrådet