

VERDI VÆKST VIRKELIGHED

**HVAD KUNSTHÅNDVÆRK
OG DESIGN GØR FOR
MENNESKER OG SAMFUND
- NU OG I FREMTIDEN**



**Statens
Kunstfond**

Glaskunstner Stine Bidstrups værksted
på Islands Brygge i København. Foto:
Dorte Krogh.



Møbeldesigner og kunstner Jakob Jørgen-
sens udendørs værksted på Bornholm. Foto:
Dorte Krogh.

INDHOLDSFORTEGNELSE

FORORD	8
Af Anne Blond	
INDLEDNING	12
Af Charlotte Jul	
NÅR GENSTANDE SYNGER	16
Af Anne Line Dalsgård	
VIDENSKÆDER OG TINGENES LANGE LIV	32
Af Heidi Laura	
BORNHOLM - EN KUNSTHÅNDVÆRKERØ I VÆKST	56
Af Charlotte Jul	
”LEAVE NO ONE BEHIND”	78
Af Tina Midtgaard	
ALLE HAR RET TIL ET FEDT SAMTALESMYKKE	104
Af Anni Nørskov Mørch	
TAVS VIDEN, SOM IKKE LÆNGERE ER TAVS	122
Af Ole Jensen	
INNOVATION OG NÆRVÆR - KUNST OG VIDENSKAB	146
Af Charlotte Jul	
FORFATTERBIOGRAFIER	172



Glaskunstner Stine Bidstrup i gang med
at rense sit værk. Foto: Dorte Krogh.

FORORD

Denne udgivelse er kulminationen på fire år i Statens Kunstfond, hvor vi i Projektstøtteudvalget for Kunsthåndværk og Design har haft samtale på samtale om værdien og kvaliteten af godt kunsthåndværk og design. Om hvorfor vi mener, det er et område af vores private og offentlige verden, som det i den grad er værd at investere tid og penge i.

Vi har talt om glæden ved materialitet, taktilitet, skønhed, velfungerende systemer, velindrettede offentlige rum og velgennemtænkte bæredygtige løsninger. Vi er blevet forundret og betaget af kunsthåndværkere og designeres skæve hittepåsomhed og deres inddragelse af andre kunstneriske fag i projekter, som udfordrer opfattelsen af den verden, vi alle synes, vi kender så godt, men som vi endnu kun har set en flig af.

Men det hændte også, at vi fattedes noget. At vi kom i bekneb. Det skete især, når vi havde brug for at sætte ord på eller argumentere for kunsthåndværk og designs samfundsmæssige værdi. Hvorfor er netop dette projekt eller denne genstand til gavn for andre end dens formgiver? Hvilken fællesmenneskelig værdi opstår der, hvis den realiseres? Hvordan gør den nytte, eller hvordan giver den glæde i vores fælles rum? Det havde vi brug for at få konkretiseret og udbredt til flere end os selv.

Til denne opgave udpegede vi Charlotte Jul. Hendes store viden om samtidens kunsthåndværk- og designscene, ekvilibristiske pen og redaktionelle erfaring er kvaliteter, som dette projekt ikke har kunnet undvære.

Charlotte Jul har i tæt samarbejde med os i udvalget udpeget en række skribenter, der hver især har bidraget med ekspertviden inden for aktuelle og samfundsrelevante temaer. Intentionen med disse er at nuancere opfattelsen af, hvad kunsthåndværk og design kan; hvordan feltet ikke kun bidrager med sanselig glæde og erindringer om verden af i går, men også med udvikling og nytænkning af løsninger, der kan skabe en bedre verden af i morgen.

ANNE BLOND

Udvalgsleder for Statens Kunstfonds Projektstøtteudvalg for Kunsthåndværk og Design, 2018-2021



Sølvsmed Yuki Ferdinandsen arbejder med samuraiernes 400 år gamle ARARE-teknik, hvis ciselerede knopper på rustningerne fik pilene til at glide af. Ferdinandsen har gjort denne teknik til sin egen ved at mindske knopperne, så de fremstår som grafiske prikker, der først bliver tegnet op i hånden på bagsiden af sølvet og herefter banket op med en hammer. Foto: Dorte Krogh.

INDLEDNING

Hvorfor er det, jeg vælger kaffekop efter, hvilket humør jeg er i? Hvorfor betyder det noget, hvordan den føles, og hvordan min hånd griber om koppen? Hvorfor giver en taktil overflade, hvad enten den er lavet i keramik, glas, tekstil, træ eller metal, mig en markant anden oplevelse, end hvis overfladen er industrielt produceret? Hvorfor kan de objekter, hvor den bærende idé smelter sammen med ekstremt veludført håndværk, løfte sig op og transcendere sin egen materialitet? Sin egen fortælling? Og skabe en forankring, der taler til mig som menneske? Hvad er det, kunsthåndværk og design GØR?

Da jeg fik henvendelsen fra Statens Kunstfonds Projektstøtteudvalg om denne dybt meningsfulde redaktøropgave, blev jeg taknemmelig for den tillid, udvalget viser mig som betroet kaptajn for missionen: En publikation, som manifesterer udvalgets refleksioner og perspektiver i syv artikler, baseret på et mangfoldigt fundament af kilder, interviews og research. Publikationen har fået titlen 'VÆRDI, VÆKST OG VIRKELIGHED', fordi det netop er de tre ord, der går igen – i konkret og overført betydning – når vi taler om, hvad det er kunsthåndværk og design allerede gør og har potentiale til at udvikle. Hvad kan kunsthåndværk og design handle på, og hvilke muligheder kan fagene skabe i den virkelighed, vi alle er en del af?

Verden er en anden i dag end for blot 15 år siden, og vi står overfor udfordringer, der ikke har noget tidligere sammenligningsgrundlag; klimakrise, flygtningestrømme, pandemier og en kompleks digitalisering, der skaber nye udfordringer. Udfordringer, der kræver alternative løsninger og fordrer, at vores felt retter ryggen og tror på de kundskaber, som det har rig tradition for at stå på. Herfra må der tages afsæt. Herfra skal nyt bygges. For nyt må der til; ikke i betydningen af, at der skal opfindes nyt for nyhedens skyld – for måske skal designet, idéen eller materialet blot 'hackes', modificeres eller gentænkes – eller udvikles sammen med en eller flere andre faglig-

heder, der tilbyder en anden viden eller et andet blik på den udfordring, som den pågældende opgave kalder på. I nærværende publikation kan du læse artikler, der undersøger, hvad kunsthåndværk og design GØR, ikke hvad det ER, men hvilken påvirkningskraft, indsigt, tilknytning, etymologi, historie og innovationspotentiale feltet ligger inde med.

I publikationen finder du tekster, hvor eksperter og kilder bidrager med viden og udsyn, der gør os klogere på feltet. Italesætter det, perspektiverer det og gør os opmærksomme på det som et sprog, der ikke kun er sanseligt og tredimensionelt, men samfundsvirkende og meningsbærende i sig selv. Som ting, der gør noget. For mig, ved omgivelserne og for dem, der bruger dem. Artiklerne er skrevet af erfarne formidlere inden for kunsthåndværk, design, kunst, antropologi og arkitektur og byder som sådan på et nuanceret blik på udvalgets overordnede spørgsmål.

Antropolog Anne Line Dalsgård dykker ned i kunsthåndværkets sproglige og håndværksmæssige DNA, journalist og forfatter Heidi Laura hudfletter feltets innovationspotentiale med aktuelle eksempler, arkitekt og kurator Tina Midtgaard giver os indblik i den endnu uudforskede genre 'universelt design', kurator og formidler Anni Nørskov Mørch inviterer smykkers kritiske samtalepotentiale til bordet, og undertegnede går bag om kunsthåndværkets strukturer og strategier på Bornholm og søger svar i spændet mellem kunst og videnskab – mens keramikeren og designer Ole Jensen har begået et essay om begrebet 'tavs viden', som han holder ud i både strakt og erfaret arm.

Velkommen til og rigtig god læselyst.

CHARLOTTE JUL

Redaktør

**"I kunsthåndværket
er mesterens
arbejde spændt
for en vision."**

Anne Line Dalsgård, antropolog



NÅR GENSTANDE SYNGER

AF ANNE LINE DALSGÅRD

Kunsthåndværk er særlige genstande, hvor håndværksmæssig færdighed og kunstnerisk vision interagerer. Genstande, hvor vi tiltrækkes af det taktile og velgjorte og samtidig føler en respekt for den vision, der er forløst i dem. Vi bliver både inviteret ind og holdt på afstand, og i denne dobbelthed kan man fyldes af en særlig følelse af livfuldhed. Som kom den fra tingen selv.

AF ANNE LINE DALSGÅRD

Jeg kender et godt viskestykke. Det ligger og skiller sig ud mellem de andre viskestykker, som er købt i IKEA. Det er håndvævet. Hvordan jeg ved det? Det kan jeg se. Måske udtrykker det det selv, og måske er det netop det, jeg så godt kan lide ved det. Som den tyske digter Rainer Maria Rilke skrev: "Die Dinge singen hör ich so gern". At et viskestykke kan synge, lyder måske ikke så forstandigt. Men den, som har stået med en ting i hånden – et stykke klæde, et glas, en skål – og mærket den emme, vil måske forstå, hvad jeg mener. Det er ikke alle genstande, som vækker den oplevelse i én. Nogle gør det i hvert

fald mere end andre. Lad mig prøve at forklare.

AFTRYK AF OMHU

Nogle genstande bærer præg af en anden persons omhu. Som nu det nævnte viskestykke. Vævningens æg er let bølget, ikke meget, men nok til at jeg kan se skyttens bevægelse frem og tilbage gennem trenden og vendingen, den foretog i hver side af væven. Sømmen foroven og forneden er syet af en, som syr betydeligt mere lige og jævnt end jeg. Og farverne er valgt, så de både står frem enkeltvis – rosa, lys og mørk rød-violet på hvid bund – og blander sig

til et roligt, sribet indtryk. Det, som føles stærkest, er stoffets tekstur. Det er blødt, fast og smidigt. Mens de andre viskestykker krøller op i tørringen efter vask, har dette et værdigt, glat udtryk. Nogen har valgt netop de materialer, som havde netop den karakter, der behøvedes.

'Omhu', fortæller ordbogen, knytter sig til omsorg, omhyggelighed og nøjagtighed. 'Hu' betød oprindeligt 'sind', som vi kender det endnu fra 'ihukommelse'. At mærke en andens omhu igennem tingen betyder altså at mærke, at genstanden har været i et andet menneskes sind. At nogen har risikeret at begynde, uden at vide sig sikker på udfaldet, og har gjort sig umage undervejs. Som den engelske sociolog og antropolog Tim Ingold skriver: Erfarne hænder ved, at uanset hvor forberedt man end måtte være, så betyder dét at udøve en hvilken som helst kunst at udsætte sig for tingenes gang. Det kræver tålmodighed og accept. Eller videre: "...det kræver, at man underlægger sig".¹ At mestre en kunst, om det så er at bage et brød eller dreje en kop af ler, handler om at kunne respondere på materialet og lade det respondere på én selv.

Tim Ingold arbejder med ideen om "meshwork", når han beskriver håndværkerens arbejde med materialet. Materialet vil have sine muligheder og bevægelser, som håndværkeren må koble sine egne bevægelser til for at lade materialet tage form. Materiale og krop bevæger sig i organiske bevægelser, men de to flyder ikke sammen. Et "meshwork" er ikke et netværk af forbindelser, men en sammenfletning af individuelle linjer, og håndværkeren må bevæge sig ad sin 'linje' som en vandrør, der responderer på det, hun møder undervejs:

"I selve produktionen kobler håndværkeren sine egne bevægelser og gestusser – ja, sit hele liv – med sine materials tilblivelse, idet han slutter sig til og følger de kræfter og strømme, der gør hans værk til virkelighed".²

De engelske ord 'craft' og 'craftsman', som Ingold benytter, oversættes dårligt til dansk. 'Craft' er etymologisk forbundet med det danske ord 'kraft'. 'Håndværk' og 'håndværker' kan ikke helt det samme. Vi må selv lægge kraften til. Den kraft, som både er den gode håndværkers hensigt og færdigheden til at forløse den. Og her støder vi så igen på manglen af et ord, for



”Omhu’, fortæller ordbogen, knytter sig til omsorg, omhyggelighed og nøjagtighed. ’Hu’ betød oprindeligt ’sind’, som vi kender det endnu fra ’ihukommelse’. At mærke en andens omhu igennem tingen betyder altså at mærke, at genstanden har været i et andet menneskes sind.”



Keramiker Pernille Pontoppidan Pedersen arbejder som kunstner med kunsthåndværkerens teknikker, metoder og erfaring.
Fotos: Dorte Krogh.

også det engelske ord 'skill' oversættes dårligt til dansk. 'Skill' har etymologisk forbindelse til det danske ord 'skelne', for begge kommer af det oldnordiske 'skilja', som betyder at skille, skelne og forstå. Vi må tilføje den betydning til vores nudanske ord 'færdighed', så den fremadrettede sensitivitet overfor materialets bevægelser og denne aktive skelnen anerkendes i håndværket. Enhver beslutning og handling vil være indlagt i det, for det bærer mærkerne af den omhu, som indgik i dets tilblivelse.

KUNSTHÅNDVÆRKET

Den særlige livfuldhed, visse genstande kan vække i en, har dog med mere end omhu at gøre. De kan indeholde en vision, et kunstnerisk islæt. Jeg tænker her på kategorien 'kunsthåndværk'. Jeg vil benytte mig af den italienske kurator M. Anna Fariellos definition af "studio art"³ for at udfolde, hvad kunsthåndværket kan. Jeg er klar over, at studiobegrebet har en lang historie,⁴ og at min reference her er ganske løsgægt. Jeg bruger begrebet, som Fariello gør det, for at placere kunsthåndværket i en spænding, hvor det er mere end både håndværk og kunst hver især. Fariello arbejder med et begrebsligt kontinuum, hvor håndværk forstået som færdighed ligger i den ene ende,

mens kunst forstået som imagination og vision ligger i den anden. Der på kontinuummet, hvor færdighed møder imagination og vision, finder vi "studio art".⁵ I kunsthåndværk er der – hvis vi bruger Fariellos definition – en stræben efter at spænde sin færdighed for en vision; for noget man har forestillet sig og vil forsøge at udføre. Funktionalitet kan være et aspekt af denne vision og vil traditionelt også være det. Men som jeg forstår Fariello, er det den relativt store vægtning af håndværk, som adskiller kunsthåndværket fra kunsthåndværket.

Vi bruger ordet 'håndværk' i daglig tale, men måske ofte uden den respekt, der kunne ligge deri. Dog, har man haft en god håndværker til at udføre en opgave for sig, så ligger respekten lige for. Og ikke kun respekten for selve resultatet, men respekten for den respekt for arbejdet, som ligger bag. I bogen 'The Craftsman' fra 2008 hylder den amerikanske sociolog Richard Sennett det gode håndværk, som han finder i mange brancher. At være en god håndværker, skriver han, betyder at være dedikeret til arbejdet for arbejdets skyld:

"Det er sandelig muligt at klare sig i livet uden at være dedikeret. [Men] den

gode håndværker repræsenterer det særlige menneskelige vilkår at være engageret".⁶

Og engagement smitter. I mesterlæren lærer man i lykkelige tilfælde af en, som er engageret og dygtigere end én selv, og respekten for en sådan mester kan være en drivkraft i ens læreproces.⁷ 'Respekt' lyder gammeldags; af myndighedspersoner og lydighed. Eller meget nutidigt af rettigheder og identitetspolitik. Men igen; findes der ikke andet i det ord? 'Respekt' har oprindelse i 're' (tilbage) og 'specere' (se på) og kan derfor indeholde 'at se tilbage på', ikke i tid, men i rum, må man tro. At se tilbage på den, som ser. Der er noget i dette blik frem og tilbage, som giver god mening her. Den gode håndværker er optaget af arbejdet for arbejdets skyld, og arbejdet er – som Ingold beskriver det – en fremadrettet bevægelse mellem færdighed og materiale. Håndværkeren, som er engageret i sit arbejde, ser dét. Vi andre, som bevidner hendes engagement enten i værkstedet eller i værket, ser tilbage med, ja, respekt.

I kunsthåndværket er mesterens arbejde spændt for en vision. Der er en idé, et ønske om at udtrykke noget i

hendes hensigt, som kommer til syne i den keramikskål, der er drejet perfekt og står lysende i sin elegance; i det stoftryk, hvor farverne næsten erotisk overskrider det selvfølgelige; i det vandglas, der står dér på spisebordet og glimter, som havde nogen fastholdt solskinnets i det. Det er på sin vis ganske enkelt: En vision af livet fastholdes af en håndværkets mester.

NÆRVÆR I DET FJERNE

Hvis kunsthåndværket er mødepunktet mellem håndværk og kunst, bærer det både håndens arbejde i sig og kunstens mulighed for at vække en følelse af nærvær. Mange genstande kan være nærværende i den forstand, at vi kan gribe ud efter dem. Men vi har travlt med at benytte dem og bemærker dem egentlig ikke. Kun i det øjeblik de går i stykker, opdager vi måske, hvad de består af, og hvilke processer der indgik i at frembringe dem. Genstande, der vækker nærvær, kan ikke på samme måde råt benyttes. Man 'støder sig på dem', bemærker dem, selv når man tager dem i brug.

Den vakte følelse af nærvær er for mig relateret til det, den tyske filosof og essayist Walter Benjamin kalder "aura".⁸ Benjamin ser aura mani-



Håndværk, kunsthåndværk, design og kunst: Alle fire begreber smelter sammen i Anne Brandhøjs praksis, hvor træstammer forvandles til objekter mellem skulptur og møbel. Foto: Dorte Krogh.

festeret i både naturen og kunsten. Aura er kunstværkets, bjergets eller grenens her og nu, som lægger en vis afstand til betragteren. Eller med Benjamins ord: "[N]oget fjernts unikke fremtræden, så nært det end måtte være".⁹ Det fjerne har stor betydning for oplevelsen af aura. Man indånder indtrykket og må samtidig opleve, at denne unikke fremtræden er uden for ens rækkevidde. Benjamin beskriver relationen til naturen for derigennem at beskrive aura mere generelt:

"Hvilende på en sommereftermiddag at følge et bjerglandskabs kontur mod horisonten eller en gren, der kaster sin skygge på den hvilende – det er at indånde disse bjerges, denne grens aura".¹⁰

Benjamins essay, som jeg her refererer til, hedder "Kunstværket i dets tekniske reproducerbarheds tidsalder" og blev oprindeligt udgivet i 1939. Benjamins forehavende er en undersøgelse af kunstens fremtid i en tid, hvor teknisk reproduktion gør det muligt at sprede billeder langt ud over originalens bundethed i tid og rum. Benjamin observerer en lidenskabelig trang i samfundet til rumligt og menneskeligt at bringe tingene tættere på, som han tager som udgangspunkt for sin undersøgelse.

I dag, snart 90 år senere, er vi i vores del af verden vant til reproduktionen og nyder de muligheder, den har bragt med sig i medieindustrien og i design. Men vi anerkender stadig, at originalen er noget særligt. Vi foretrækker ofte kunstnerens signatur. Det er, som Benjamin skriver, kunstværkets unikke eksistens, dets materielle holdbarhed og dets direkte forbindelse til kunstneren, som tilfører det ægthed og autoritet, det vil sige dets aura og dermed også dets element af utilnærmelighed. Det vil altid være mere end mit, altid noget i sig selv og ikke kun nyttigt for mig. Som bjerget og grenen.¹¹

Kunsthåndværk ejer et strejf af denne ægthed og autoritet. Dets unikke eksistens og min respekt for hånden, som skabte det, giver kunsthåndværket aura, og denne aura gør det til en anderledes ting. Ingold beskriver "the thing" som et sted, hvor flere bevægelser fletter sig sammen, og for en gangs skyld behøver vi ikke at lede efter en passende oversættelse. Det engelske ord 'thing' har nemlig samme betydning og oprindelse som det danske 'ting', der som bekendt også kan betyde 'mødested'. Ingold benytter denne kobling, når han skriver, at den, som betragter en ting, bliver inviteret ind i det mødested, den

udgør.¹² Men i kunsthåndværket bliver vi både inviteret ind og holdt på afstand, vil jeg mene. Afstanden opstår i og med respekten for mesterens arbejde og den fuldbyrdede vision. Ordet 'genstand' supplerer derfor 'ting' ganske godt her, for genstand har etymologisk forbindelse til 'Gegenstand' – dét at stå overfor. Og pudsigt nok er det afstanden, som vækker nærværet i en. Når en gren kaster sin skygge på den hvilende, eller et drikkeglas fastholder en vision af sollyset, bliver 'jeg' til som betragter. Man oplever ganske enkelt at være til i mødet med genstanden.

NÅR GENSTANDE SYNGER

I dag kan alt undtagen kærlighed købes for penge, siger man. Naturligvis også kunsthåndværk. Og man kan vise det frem i sit hjem, spankulere rundt med et tørklæde af den-og-den stoftrykker eller på anden vis bruge kunsthåndværk til at manifestere sin økonomiske status eller gode smag. Forbrugersamfundets indflydelse på selvopfattelse og adfærd kan ingen vist sige sig fri for. Men jeg vil påstå, at der kan være mere i glæden ved kunsthåndværk end som så. Skønt aftrykket af den andens omhu i genstandens tekstur, farver og fylde drager mig mod den, så vækker respekten for mesteren og den vision af livet,

som vedkommende har indlagt i værket, også noget andet. En følelse af afstand. Og afstanden, som ikke er fremmedgørende, tillader mig at blive nærværende som betragter. Når genstanden står frem i sig selv, har jeg med andre ord også mulighed for at gøre det.

I digtet 'Ich fürchte mich so vor der Menschen Wort', hvor Rilkes ord om de syngende ting er taget fra, begræder han menneskenes trang til at eje og definere: "de ved alt, som vil være og var; intet bjerg er dem længere underbart".¹³ Rilke, må vi forstå, vil hellere undres over bjerget og blot lytte til tingenes sang. Jeg tror ikke, at han skriver om kunsthåndværk, men måske kan vi alligevel ligesom Benjamin, som fandt aura hos bjerget, bruge Rilkes udtryk for det, kunsthåndværket kan. Det synger om hænder og færdighed og liv, hvis vi lytter efter.

Og viskestykket? Det er ikke stor kunst, faktisk ganske ordinært. Men også de små ting i livet kan have storhed i sig, og havde det ikke ligget der mellem alle de andre krøllede viskestykker den dag, var jeg måske ikke stoppet op og havde husket dét. Så ubetydeligt det end kan synes, vil jeg derfor mene, at det har sin plads i denne sammenhæng.



Korpussølvsmed Yuki Ferdinandsen hamrer i sølv op til flere hundrede gange per dag med sin hammer og sine præcise redskaber, som hun selv laver. Foto: Dorte Krogh.

EFTERSKRIFT OG FODNOTER

At skrive en tekst er et håndværk som så meget andet. Man må underlægge sig tingenes gang og lade sin egen kraft flyde sammen med materialets bevægelser. Jeg var ikke forberedt på de manglende ord. På at etymologi skulle fylde så meget i teksten. Men sådan blev det. Ordene skulle genopdages, for at teksten kunne blive til, og det har været meningsfuldt at lede efter dem. Tak til dem, der spurgte, om jeg ville bidrage.

1: Ingold, Tim (2018): "Five questions of skill". 'cultural geographies' 25(1)159-163, s. 161. Thousand Oaks: SAGE Publishing.

2: Ingold, Tim (2012): "Toward an Ecology of Materials". 'Annual Review of Anthropology' 41:427-42, s. 435 (skribentens oversættelse). San Mateo: Annual Reviews.

3/5: Fariello, M. Anna (2011) "Making and Naming: The Lexicon of Studio Craft". In: Buszek, M. Elena (ed.). 'Extra/Ordinary: Craft and Contemporary Art'. Durham: Duke University Press. pp. 23-42.

4: Mazanti, Louise (2006): 'Superobjekter. En teori for nutidigt, konceptuelt kunsthåndværk', s. 29-32. København: Danmarks Designskole.

6: Sennett, Richard (2008): 'The

Craftsman', s. 20. New Haven: Yale University Press.

7: Lave, Jean & Wenger, Etienne (2003): 'Situeret læring – og andre tekster', s. 74. København: Hans Reitzels Forlag.

8: Benjamin, Walter ([1935] 1994): "Kunstværket i dets tekniske reproducerbarheds tidsalder". 'K&K 77' 22(1):15-42, s. 20. Holte: Forlaget Medusa.

9/10: Ibid.

11: Ibid., s. 17-18.

12: Ingold, Tim (2010): "Bringing Things to Life: Creative Entanglements in a World of Materials". 'NCRM Working Paper Series #15', s. 4.

13: Skribentens oversættelse.

**"...langsomhed har
intet med selve
produktionshastig-
heden at gøre."**

Tim Ingold, engelsk sociolog og antropolog



VIDENSKÆDER OG TINGENES LANGE LIV

AF HEIDI LAURA

Tekstilkunstner og beklædningsdesigner Iben
Højs værk 'Aurora Borealis' under Milan Design
Week i 2018. Foto: Anders Sune Berg.

Kunsthåndværk som vidensudveksling og innovation: Materialer og teknologier lokker ofte med uafprøvede muligheder. Kan man skabe en bil af porcelæn? En helt anderledes stol? En ny form for glasur? Kan man få flere strikkemaskiner til at arbejde sammen? Kunsthåndværkeren er på jagt efter den næste metamorfose, der gemmer sig i tingene, og denne evige innovationsproces er i høj grad kollektiv.

AF HEIDI LAURA

En strikkemaskine lyder som en prosaisk genstand, men den kan spytte overraskende poetiske materialer ud. Kunsthåndværkeren Iben Høj har i hele sin karriere eksperimenteret med nye teknikker og udtryk, som tillader strik af tynde tråde at udfolde sig på stadigt nye måder: nye typer af hulmønstre, overgange, udvidelser, indtagninger, som skaber hidtil ukendte former for strik. På et tidspunkt begyndte hun at spørge sig selv, om det også var muligt at overskride de umiddelbart givne rammer for strikkemaskinen:

”Man er nødvendigvis begrænset af proportionerne, man kan simpelthen

ikke arbejde ud over den givne skala,” som Iben Høj siger. Men hvad nu, hvis man kunne ved at kombinere flere strikkemaskiner? ”Det er sådan en ting, man ikke kan udtænke. Det skal afprøves i praksis: Hvordan sætter man det hele op, og hvordan arbejder strikkemaskinerne sammen?”

Efter flere eksperimenter endte Iben Høj med at få tre strikkemaskiner til at arbejde sammen og på den måde udvide hele formatet for sin strik betydeligt.

”Det ændrede hele måden, jeg arbejdede med strik. Jeg kom væk fra krop-

pen, fra strik tænkt som tøj, og videre til en mere rumlig og konceptuel måde at arbejde med strik på.”

Eksperimentet med de samarbejdende strikkemaskiner førte til nye arbejder med kunstinstallationer, hvor svævende, transparent strik trækker overraskende linjer og kaster fine skygger i rummet. Men hun udvikler også stadig nye typer af strikteknikker til den europæiske modebranche ud over arbejdet som studieadjunkt på Designskolen i Kolding.

”Nye ideer og teknikker opstår altid, når man konkret sidder og prøver sig frem. Man tager udgangspunkt i det, man allerede ved – og så går man videre. Man har det i hænderne. Jeg kan slet ikke genkende forestillingen om, at det egentlige designarbejde er det konceptuelle, hvorefter man så går i værkstedet og ”slår hovedet fra”, som jeg hører andre sige. Når jeg rækker ud og ændrer på indstillinger og forsøger mig med nye teknikker, er det jo også tænkning. Man arbejder sig ind i det ukendte, og det kan man jo kun gøre, fordi man allerede har teknikker, som er velkendte. Derfor er det også tit begrænsningerne, som er spændende: Kan jeg rykke dette hulmønster i strik-

ken et nyt sted hen og få en helt anden effekt? De tekniske udfordringer skubber mig videre til noget nyt, som skal afdækkes og afprøves; de udfordringer tænder mig.”

Hvis nogen spørger Iben Høj, hvor lang tid det har taget hende at skabe en ny model eller et værk, er svaret: 25 år. Alle hendes år som professionel, for hver eneste ny opgave bygger oven på de tidligere.

VERDENSKORT OVER INNOVATION

Lige siden mennesker for mindst 30.000 år siden lærte sig selv at væve og flette fibre og siden gradvist mestrede stadig flere materialer, har håndværket været et laboratorium for teknologisk og æstetisk udvikling og en udvekslingszone mellem kulturer. Zoomer man ud og ser på den menneskelige civilisations udvikling, tegner der sig et klart mønster i omgangen med tingene og det stadig større raffinement i deres tilblivelse og brug. Alle kulturer har gennem lange eksperimenter lært sig at bruge de forhåndenværende materialer smartest muligt og har samtidig udviklet en æstetik, som var forankret i netop disse materialer: særlige fletteteknikker, mønstre prentet i ler, typer af vævninger, måder at

smede på. Traditioner er opstået og er blevet videreført og forfinede. Men alle disse små prikker af lokale håndværkskulturer blev samtidig forbundet på kryds og tværs af fine linjer: Handel, migration og gemen industrispionage førte materialer og teknikker videre til andre kulturer og skabte nye krydsbefrugtninger af teknologi og æstetik.

Set hen over årtusinderne har håndværket været menneskeheden's 'research & development'-afdeling med en kollektiv vidensudveksling på tværs af geografiske grænser. I de kolde klimaer nær polerne mestrede man først arbejdet med pels og huder, som siden spredte sig ud over kloden. Kinesisk silke og porcelæn vandrede vestpå ad Silkevejen, men bevarede sin ikoniske asiatiske kvalitet også i nye muslimske og kristne kulturrum. Indiske bloktryk genopstod som karakteristiske franske mønstre, og indigofarvning blev overført til nye typer af tekstiler, mens den spredte sig på kloden. Det nye og importerede var i århundreder det luksuriøse, ofte forbeholdt samfundets elite, indtil også det mest udsøgte fik nye rustikke og billige former: trykte, kulørte bomuldsstoffer, som alle havde råd til, og enkle fajancestel som folkelig er-

statning for det skrøbelige porcelæn. Og bag alle disse små, dagligdags bevægelser i den materielle kultur stod håndværkerne, som på én gang videreførte traditioner, adopterede nye materialer og teknologier udefra og konstant forfinede det hele.

Med maskiner og masseproduktion opstod behovet for koncepter og styring: Design blev til som fag. Før 1800-tallet gav det ingen mening at skelne mellem kunst, kunsthåndværk og håndværk. Nu splittede feltet sig op i specialiseringer med forskellige roller: den frie, reflekterende kunst, det dekorative kunsthåndværk og det produktive håndværk. Som den ultimative udfoldelse af materialets muligheder gik kunsthåndværket ind i en gylden periode, der kulminerede med jugendstil, art déco og modernismen omkring år 1900, men efterhånden som udviklingen skred frem, blev kunsthåndværkets rolle mere og mere uklar. Masseproduktionen af billige, attraktive varer gav alle befolkningslag adgang til genstande, som før havde været uopnåelige, og fik håndværket til at fremstå som forældet: En afkoblet hånd, som uden forestillings-evne blot kopierede de modeller, klo-gere hjerner havde udtænkt.

Skellet mellem hånd og ånd, mellem simpel gentagelse af teknikker og raffineret nytænkning, mellem håndværk på den ene side og kunst og design på den anden, lever videre i dag. Ikke fordi det ikke er blevet udfordret; den amerikanske sociolog Richard Sennett har påpeget, hvordan enhver håndværksproces altid samtidig er en udforskning af muligheder for at forfine den. Han foreslår, at en særlig form for "engageret bevidsthed" knytter sig til ting, som kan forandres. Eller med andre ord: Det er tingenes iboende potentiale for metamorfoser, som drager håndværkeren til at nytænke dem; til at forme en stol på en helt ny måde eller skabe et par ultralette briller. Sennett peger også på, hvordan den britiske kunsthåndværker John Ruskin, der startede Arts and Crafts-bevægelsen i 1800-tallet, allerede fremhævede den kreativitet, som udspringer af, at der altid vil være svagheder, fejlmuligheder og begrænsninger inden for et håndværk, som man generation for generation forsøger at sætte sig ud over med nye teknikker.¹ Det er præcis håndværkets begrænsninger, der åbner for nye konceptuelle og æstetiske muligheder, som når Iben Høj sætter sine strikkesmaskiner til at arbejde sammen. Men

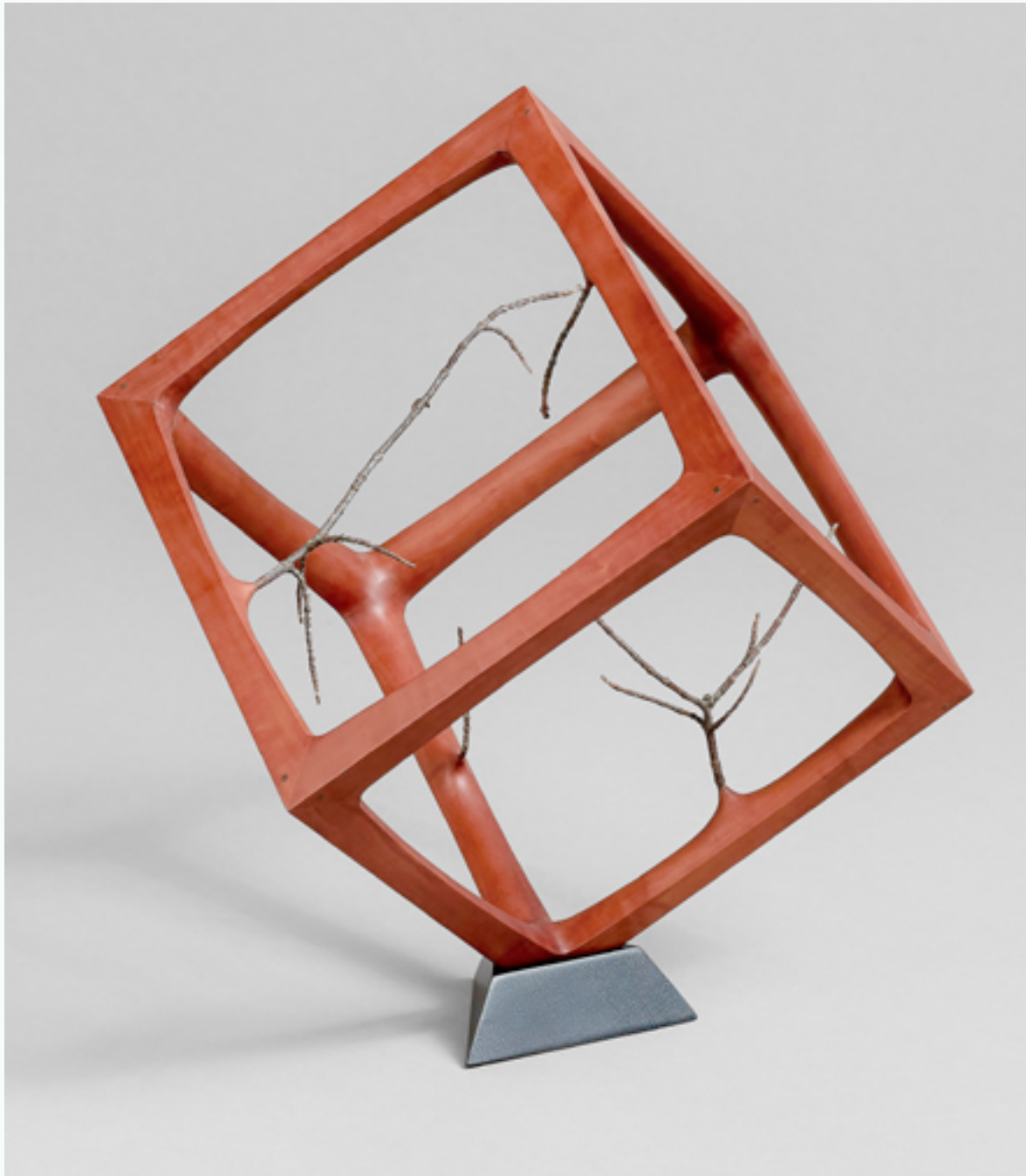
alligevel hænger ideen ved om håndværk som tidskrævende, langsomt og repetitivt.

TINGENES METAMORFOSER

Ikke bare kan man se kunsthåndværk som en konstant videreudvikling af eksisterende teknikker og en søgen efter nye muligheder i materialet. Der foregår også en kompleks social udveksling af viden og traditioner mellem kunsthåndværkere, som fører til, at den samme viden og tradition udfordres og nytænkes igen og igen. Interessant nok taler vi om at 'skabe' kompetencer, præcis ligesom vi taler om at 'skabe' ting. Som om kompetencer udgør afgrænsede pakker af viden, der derefter leder til en mekanisk og kropslig realisering af den viden. Vi burde i stedet tale om at 'gro' viden og ting, foreslår den engelske sociolog og antropolog Tim Ingold, for på den måde at indfange den langt mere organiske overlevering og videreudvikling af teknikker, der rent faktisk foregår. Der er aldrig en simpel overlevering af viden, som derefter eksekveres. Ser man nærmere på forholdet mellem mester og lærling og mellem kunsthåndværkere indbyrdes, er der tale om kollektive erfaringer, udvekslinger og nytænkning. Teknik-

En spirerende trækonstruktion, et værk af den danske snedker Kristian Frandsen, som er optaget i Homo Faber-guiden. Foto: Michelangelo Foundation.

Kunsthåndværkere fra Georgien og Ukraine er de seneste tilføjelser til den voksende Homo Faber-guide, her den georgiske keramiker Salome Gavasheli. Foto: David Tchalidze.



ken og forståelsen for materialets muligheder 'vokser' ved de fælles anstrengelser. Overleveringen af håndværkskompetencer er ikke lineær, den er som et snoet reb, hvor fibre griber indover hinanden, pointerer Tim Ingold i artiklen "Making, Growing, Learning".²

Præcis ligesom videreudviklingen af håndværk er en organisk og kollektiv proces, giver det også mening at se på tingene selv som organiske størrelser. Vi forestiller os typisk, at tingen bliver til gennem håndværkets afgrænsede, præcise indsats, men vi glemmer, at tilblivelsen har langt dybere rødder, og at tingene vokser videre, efter håndværkeren slipper dem. Ethvert materiale har allerede en lang forhistorie: hør som plante, porcelæn som ler, plastik som oldgamle olieaflejringer. Den håndværksmæssige frembringelse af tingen er blot en metamorfose, og den nyformede ting har et langt liv foran sig, som den vil udleve på mange forskellige scener: butik, hjem, pulterkammer, losseplads, slot, museum. Og imens fortsætter tingen sin metamorfose. Den slides, repareres, ombetrækkes og indbygges i nye ting. Den ultimative nedbrydning er blot en ny omskabelse.³

Indtil moderne tid var tingenes lange liv indlysende for enhver, og ethvert materiale blev brugt og genbrugt på utallige måder. Hvordan forsvandt den bevidsthed? Og hvordan sank håndværk ned til at være modsætningen til akademisk tænkning og angiveligt det felt, hvor "man slår hovedet fra"?

"Jeg tror, at forbrugerismen er den største synder her," svarer Tim Ingold i en mail. "Med sit fokus på genstande som salgbare varer mistede man opmærksomheden på og værdsættelsen af både materialerne, som tingene opstår fra, og processen, som frembringer tingene. Det er netop disse to ting – materialer og proces – som er det helt centrale for at forstå håndværks og kunsthåndværks værdi."

At overfloden af ting har ført til nedvurderingen af dem, mener også Li-dewij Edelkoort, hollandsk trendforsker og dekan for tekstillinjen ved Parsons The New School i New York. For hende er en tilbagevenden til det håndlavede en vigtig strategi for igen at øge respekten for tingene.⁴ I dag kan alting nemt, hurtigt og billigt udskiftes med noget nyt og skinnende. Mens der tidligere var prestige i at eje udsøgte, håndgjorte ting, må-

ske nedarvet gennem generationer, kan selv noble genstande fra ældre dødsboer i dag sjældent sælges videre. Men tilbøjeligheden til at opleve fortidens omhyggeligt fremstillede kunsthåndværk og møbler som passé og trætte i udtrykket er sandsynligvis aftagende. Edelkoort har længe varslet et skift i, hvordan håndlavede ting afkodes: De yngre generationer ser aftrykket af en menneskelig indsats i det håndlavede og sporene af en mere personlig historie, og det øger deres respekt for tingene.

Det betyder, at interessen for både kunsthåndværk og håndværk igen vokser i trendsættende miljøer, hvad der måske ses særligt tydeligt i samtidskunsten, hvor nye materialer og teknikker fra håndværkets verden har gjort deres indtog, og hvor grænsen mellem håndværk, kunsthåndværk og kunst ofte er umulig at trække. Håndværksbølgen i kunsten – 'the turn to craft' – breder sig også ud i den større offentlighed, men langsomt. Den vigtige formidling af, hvorfor kunsthåndværk er værdifuldt, løftes i dag ikke mindst af en række store modehuse. I efteråret 2021 kunne man således på en udstilling på Dansk Arkitektur Center i København opleve en gruppe af de

kunsthåndværkere, som arbejder for modehuset Hermès, og deres minutiøse og sofistikerede arbejde, der ligger bag modehusets blændende kreationer. Besøget var første stop på en lang turné rundt i Europa. Det spanske modehus Loewe uddeler via Loewe Foundation en årlig pris til kunsthåndværkere, som ledsages af udstillinger og et stort oplysningsarbejde, mens modehuset Alexander McQueen har grundlagt Sarabande-fonden, der støtter både kunstnere og kunsthåndværkere. Hver for sig bidrager de til at synliggøre kunsthåndværk, men hvad skal der egentlig til for at genskabe den brede offentligheds forståelse for kunsthåndværkets betydning?

EN NY SYNLIGHED

Et af de mest omfattende svar på det spørgsmål kommer fra Michelangelo Foundation, grundlagt i 2018 af de italienske og sydafrikanske forretningsmænd Franco Cologni og Johann Rupert, som oven på store karrierer inden for henholdsvis luksusvarer og den finansielle branche i dag arbejder for at fremme et nødvendigt systemskift, hvor det menneskelige igen kommer i centrum, herunder ikke mindst håndværk og håndværkstraditioner. Fondens første store projekt



Glaskunstner Karen Nyholm i sit studio udenfor Ebeltoft, som hun driver sammen med Ned Cantrell. Begge glasformgivere er med i Homo Faber Guide. Foto: Håkan Aldrin.

var Homo Faber-festivalen i Venedig i 2018, hvor mere end 60.000 besøgende kunne opleve kunsthåndværk fra hele Europa.

”Den gigantiske succes førte til ideen om at skabe en digital guide, der kan præsentere kreative i alle lande; en guide med samme brugeroplevelse som TripAdvisor, som blot i stedet fører en til fremragende kunsthåndværkere. En sådan guide har aldrig tidligere eksisteret,” forklarer Andrea Tomasi, der er redaktør for Homo Faber-guiden.

Organisationen bag med hovedkontor i Milano er ikke stor med sine omkring 20 ansatte, men til gengæld har man i de enkelte lande tilknyttet lokale redaktører og ’håndværksjægere’, som hjælper med at lokalisere passende kandidater til guiden. Man udnytter også festivaler for kunsthåndværk og design til at skabe nye kontakter, og et kulturråd med 30 medlemmer mødes årligt for at videreudvikle guiden og sikre dens kvalitet.

”Guiden må ikke kun afspejle smagen hos de partnere, som foreslår os kandidater til optagelse. Vi har brug for, at guiden afspejler alsidigheden inden for

teknikker, materialer, traditioner, innovation og visioner på feltet. Og vi har særligt brug for at inddrage de unge generationer,” forklarer Tomasi.

Guiden blev lanceret med kunsthåndværkere fra lidt over 20 europæiske lande i 2018 og er i dag vokset til at omfatte mere end 30 lande. Med de senest tilføjede Ukraine og Georgien begynder guiden nu også at brede sig hinsides Europa. Kunsthåndværkere kan selv søge om at blive optaget, og samtidig prikker redaktører og håndværksjægere til alle, som de mener er relevante. Ansøgningen om optagelse er en ret omfattende sag, hvor man på 33 forskellige felter skal score point nok til at komme i betragtning. Ligger en kunsthåndværker lidt under det nødvendige pointtal, tilbyder Michelangelo Foundation af og til, at vedkommende indgår i et samarbejde med en designer, der kan hjælpe med at forny udtrykket.

”Mange traditionelle kunsthåndværkere laver imponerende genstande, som imidlertid kan være mindre interessante rent æstetisk for især et yngre publikum. Innovation er også vigtigt for dem, der er etablerede mestre på deres felt. Men designeren skal

samtidig sætte sig ind i kunsthåndværkerens teknikker, og de nye ideer, designeren kommer op med, skal så tilpasses af kunsthåndværkeren for at skabe denne fornyelse. Det kan også ske, at designerens ideer slet ikke er teknisk mulige. Det kræver med andre ord både nytænkning og en yderligere fortolkning af de designforslag, som designeren bidrager med,” forklarer Tomasi.

”Kunsthåndværkeren er aldrig passiv – det er altid kunsthåndværkeren, som fortolker et design. Der er ikke en arbejdsdeling, hvor designeren tænker og udvikler koncepter, mens kunsthåndværkeren blot står for den simple produktion. Det er altid et samarbejde, hvor nye visioner og ideer opstår ud fra det konkrete arbejde.”

Den slags faglige møder, hvor begge parter udfordres og afprøver nye muligheder, er netop eksempler på den ’snoede’ videnskabelse, som Tim Ingold beskriver. Den er endnu mere relevant mellem forskellige generationer, og netop mødet mellem generationer – mellem mestre og begyndere – er målet for en anden af Michelangelo Foundations aktiviteter: masterclasses for unge kunsthåndværkere og

”At forstå tingenes materialitet, deres lange historier og håndværkets eksplorative karakter er vigtige elementer i en ny bevidsthed, som kan understøtte fremtidens bæredygtige produktion og forbrug.”

studerende på designskoler. Da man i 2018 annoncerede masterclasses inden for flere forskellige typer af kunsthåndværk, modtog man ansøgninger fra hundredevis af unge europæiske kunsthåndværkere. 60 fik chancen for at deltage i en masterclass om flet i Portugal, en masterclass om glas i Frankrig og masterclasses inden for flere felter afholdt i England.

”Da jeg var ung i 1980’erne, var vi tilbøjelige til at foretrække de hårde akademiske felter, som øgede chancen for økonomisk succes. Men man ser en ny og mindre materialistisk retning blandt de unge generationer, som i mindre grad er villige til at skjule deres følelser, og som forventer inklusion. De vælger at beskæftige sig med ting, som de er



Den hollandske billedkunstner Filip Jonkers keramiske bil kører perfekt og er meget lettere end normale biler – men lidt skrøbelig. Foto: EKWC.

optaget af. Pandemien har forstærket den tendens,” siger Tomasi som forklaring på den store søgning. ”Der er også et stort ønske om at møde kolleger på tværs af grænser,” tilføjer han. ”Ganske vist har mange lande et godt nationalt netværk af organisationer for kunsthåndværkere, men der er meget få chancer for at møde internationale fagfæller fra andre lande og udveksle erfaringer.”

Netop muligheden for at få kontakt til fagfæller, der arbejder med samme typer af strik som hun selv, tiltrak Iben Høj, da hun blandt de første danske kunsthåndværkere og designere blev kontaktet af Homo Faber-guiden og opfordret til at søge optagelse. Man lægger op til, at kunsthåndværkerne tilbyder det brede publikum muligheder for at komme og opleve ens virke, for eksempel via dage med åbent værksted eller udstillinger, men Iben Høj har ikke haft et stort ryk ind på den konto. Til gengæld har hun konsulteret guiden for at se, om der var andre ude i Europa, som arbejder tæt på hendes eget felt. Der er simpelthen ikke mange i Danmark eller Skandinavien, som hun kan tale ’dyb strik’ med helt ud i de fine tekniske og æstetiske detaljer. Homo Faber-guiden fungerer således

ikke kun som et redskab til at synliggøre kunsthåndværk for offentligheden, men også som en vigtig mulighed for at skabe kontakter og netværk på tværs af landegrænser og håndværkstraditioner.

KERAMIK PÅ NYTÆNKENDE MÅDER

Kollaborative værksteder, laboratorier og residencies for kunsthåndværkere er andre kærkomne muligheder for udveksling og fælles eksperimenter blandt kunsthåndværkere. I Oisterwijk, nordvest for Eindhoven i Holland, ligger European Ceramic Workcentre, i daglig tale EKWC, hvor keramikere og andre kreative, som ønsker at arbejde med keramiske teknikker, kan søge om ophold og adgang til at trække på stedets tilknyttede teknologiske eksperter. Tværfaglig udveksling er indbygget i EKWC, og mange af de projekter, som bringes til EKWC, bevæger sig ind på jomfrueligt teknologisk, håndværksmæssigt og kunstnerisk territorium.

”Alle kunsthåndværkerne, som får ophold her, og hele vores personale er involveret i researchen på nye genstande. Vi forsøger at skabe bedre ting eller at få nye ting til at lykkes. For det meste arbejdes der i keramik,

fordi vi har kompetencerne og faciliteterne til det. Vores hold består af syv rådgivere, som alle forstår den keramiske proces i dybden, og med deres samlede indsigt kan enhver type af udfordring tages op og undersøges i to-tre forskellige retninger,” forklarer Ranti Tjan, direktør for EKWC.

I 2010 ankom designeren Christie Wright med en plan om, i samarbejde med hendes faste designpartner Arjen Noordeman, at skabe smykker, der samtidig fungerede som musikalske instrumenter.

”Hun ville 3D-printe smykker i porcelæn. Dengang var det allerede muligt at 3D-printe i ler, men det var endnu ikke blevet forsøgt i porcelæn, så vores tekniske rådgivere måtte finde en måde at gøre det på ved at udskifte en Z-Corp plastikprinter med en porcelænsprinter. Da smykke-instrumenterne var blevet til, bad Christie en række komponister og dj’s om at skabe musik til instrumenterne, og for at kunne opføre de i alt ti kompositioner arrangerede hun en ’club night’ i New York,” fortæller Ranti Tjan.

En kurator fra Museum of Arts and Design i New York deltog i arrange-

mentet, og museet har siden købt hele samlingen af Christie Wrights ’Audio-wear’. Efter koncerten startede Wright også en crowdfunding-kampagne på Kickstarter for at kunne udgive musikken på vinyl, og LP’en blev købt af 1.000 mennesker.

Også et andet genrekrydsende og innovativt projekt på EKWC genskabte en velkendt ting i et usædvanligt materiale.

”I 2011 fremstillede den hollandske billedkunstner Filip Jonker en keramisk bil på EKWC’s værksted. Modellen var en Pontiac Firebird, og sammen med ’whizzkids’ fra det tekniske universitet i Eindhoven scannede Filip Jonker bilen og skilte den derefter helt ad i sine bestanddele. Hvert element blev skannet, der blev lavet en form til hvert element i skum, og leret blev derefter presset, brændt og samlet som bil igen. Bilen kører helt perfekt og bliver ofte vist frem på racerbaner og i udstillinger; i efteråret 2021 blev den således udstillet som led i den koreanske keramikbiennale. Da den er lavet af keramik, er den selvfølgelig skrøbelig, men den er samtidig også lettere end den oprindelige bil, fordi keramik er lettere end stål,” fortæller Ranti Tjan.

Michelangelo Foundations master-class i London i sommeren 2019.
Foto: Marco Kessler.

De grænseløse eksperimenter på EKWC afspejler den indbyggede tværfaglighed, og Tjan mener, at den klassiske modstilling af ånd og hånd, kunst og håndværk, generelt ikke har vundet samme indpas i Holland som i den angelsaksiske debat:

”Det skel har ingen plads på hollandske institutioner som TextielLab i Tilburg, Glasmuseum i Leerdam eller Make Eindhoven. Den hollandske tradition for materialiseret kunst ligger i forlængelse af modernismen med De Stijl, Bauhaus og andre modernistiske bevægelser som grundlag. Vi har ikke denne debat om, hvorvidt håndværkeren er i stand til at tænke konceptuelt. Vi ser heller ikke noget skel mellem vestlig og orientalsk kunst eller mellem funktionelt og ikke-funktionelt. En mursten kan være lige så interessant og meningsfuld som en vase eller et keramisk portræt. Men man kan sige, at vi skelner mellem aktiv og passiv keramik: Kan det bevæge sig, eller er det skabt for at vise sig selv frem og tillade os at se på det?”

TILBAGE TIL MATERIALITETEN

Længere vestpå i Rotterdam åbnede det nybyggede Depot Boijmans Van Beuningen i starten af november 2012

ved siden af Museum Boijmans Van Beuningen. Her har man genopfundet museets lager, så det samtidig fungerer som udstillingsrum. Det banebrydende ved stedet er, at man opdeler og fremviser alle genstandene efter deres opbevaringsbehov og dermed efter deres materialitet, og på den måde overskrider man de vante kategorier. Her sorterer man kunst, kulturhistoriske genstande, design og kunsthåndværk i organiske og non-organiske materialer: i tekstil, metal, foto, bemalede genstande osv. Her kan et gammelt skørt, en betrukket stol og et stykke tekstilkunst stå side om side. Det ændrer blikket på tingene, når man i højere grad bliver opmærksom på deres materialer og tilblivelseshistorier og materialernes særlige skrøbeligheder og styrker. Det blotlægger det enorme arbejde og den vidensudvikling, som ligger bag de mest hverdagsagtige ting såvel som kunst, på en ganske anden måde end det klassiske museum. At forstå tingenes materialitet, deres lange historier og håndværkets eksplorative karakter er vigtige elementer i en ny bevidsthed, som kan understøtte fremtidens bæredygtige produktion og forbrug. Man ser, hvor dyrebare tingene er, og hvor stort og omsorgsfuldt et arbejde der ligger bag. ”Der er et stort behov for bedre at for-



stå tingenes sande værdi – for måske har vi så slet ikke brug for ti nye ting, måske ejer vi allerede så mange, at de tynger os. Vi skal købe ting, som er mere meningsfulde, og ting, som er lavet af kunsthåndværkere og rummer en personlig historie. At kende tingens og skaberens historie øger dens værdi,” mener Andrea Tomasi, der er redaktør på Homo Faber-guiden.

En voksende forståelse af, at tingene altid er raffinerede produkter af lange kæder af vidensudvikling, påvirker sam-

tidig mere end det personlige forbrug, forklarer sociolog Tim Ingold:

”En større værdsættelse af håndværk vil føre til en større følsomhed og indlevelse i vores miljø, som i sig selv er en forudsætning for at udnytte det klogt og bæredygtigt. Her mener jeg ikke ’udnytte’ i en snæver, utilitaristisk forstand, som i at ’forbruge’. Jeg mener dét at trække alt, som er omkring os, med ind i vores vaner og skikke, ligesom vi trækker på de mennesker, vi holder af og bekymrer os om.”

I nogle miljøer er der allerede en 'hype' omkring håndlavede ting og hele 'slow'-fænomenet, som man ikke mindst kan se afspejlet i smarte livstilsmagasiner. Men det rummer også faren for, at respekten for tingene og deres krævende tilblivelse bliver overskygget af en ren kommerciel interesse. Der er brug for at hæge om begreber som 'håndværk' og 'det håndlavede', så de ikke udvandes, påpeger Andrea Tomasi:

"Den nye interesse hos især de yngre generationer for ægte værdi, budskaber og hensigter styrker kunsthåndværket, men der er også en fare for, at begrebet 'håndværk' misbruges og bliver til en stil fremfor genstande, som er resultatet af omhyggeligt arbejde. Præcis som vi oplever 'greenwashing' inden for bæredygtighed, er der også 'craftwashing'; misbrug af begrebet 'craft' for noget, som bare er á la mode og ikke lever op til standarden. Der er ingen ende på, hvad der i dag kaldes håndværk og håndlavet."

En anden faldgrube er at misforstå den omhyggelighed og langsommelighed, som ægte håndværk kræver.

"At tale om langsomhed har intet med selve produktionshastigheden at gøre," forklarer Tim Ingold. "Det er ikke fordi, vi skal fremstille ting i slowmotion. Nogle gange skal en håndværker netop handle hurtigt, for at processen sker i det rigtige øjeblik – det som de gamle grækere kaldte 'kairos'. Langsomheden har derimod at gøre med et skift i selve opmærksomheden, man retter mod målet, og den opmærksomhed, som følger tingene. Det er som at bevæge sig fra en tværgående til en længdegående opmærksomhed; lidt som forskellen på at krydse en flod via en bro eller at begive sig ind i selve vandstrømmen. Det skift placerer én i en helt anden tidsakse."

Og så er vi tilbage ved bevidstheden om tingenes lange liv og de lange kæder af vidensudvikling og -udveksling, som ligger bag alle de ting, vi hele tiden tager for givet. Efter et århundrede med et stadigt mere hastigt voksende forbrug og en stadig hurtigere omsætning af materialer giver mødet med det omhyggelige og nysgerrige håndværk en tiltrængt mulighed for at genvinde respekten for tingene.

KILDER OG FODNOTER

Ingold, Tim: "Making Growing Learning", under udgivelse.

1: Sennett, Richard (2009): 'The Craftsman', s. 120–3. London: Penguin Books.

2: Under udgivelse.

3: Ingold, Tim & Hallam, Elizabeth (2014): 'Making and Growing: Anthropological Studies of Organisms and Artefacts', s. 1–24. London: Routledge.

4: Edelkoort, Lidewij (2016): "Craft: A Matter of Scale and Pace". Kan findes på: www.trendtablet.com

**"Det Kongelige Akademi
i Nexø er blevet et
kæmpe aktiv for byen."**

Søren Møller Christensen, leder af Udvikling og Plan
i Bornholms Regionskommune

BORNHOLM - EN KUNST- HÅNDVÆRKERØ I VÆKST

AF CHARLOTTE JUL

Bornholm er en af de øer i verden, der har flest kunsthåndværkere per kvadratkilometer, og i 2017 modtog de titlen World Craft Region.
Foto: Kristoffer Linus.

Hvordan kan kunsthåndværk skabe vækst, der kan måles? På Bornholm har de tal på den øgede tilflytning til øen, den øgede omsætning hos lokale kunsthåndværkere og den øgede opblomstring af byer og bymiljøer, initieret af lokale udøvere. Erfaring viser, at man kommer længst, hvis man har borgerne med.

AF CHARLOTTE JUL

Bilbao gjorde det. Vendte byen rundt ved hjælp af Frank Gehrys højprofilerede arkitektoniske vidunder af en museumsbygning til Guggenheim. Fra at have været en snavset industriby i forfald i slutningen af 1990'erne er Bilbao i dag kendt for sine mange vidtløftige arkitektoniske greb i den urbane planlægning, en ren flod igennem byen og et væld af sprudlende kunst-, design- og arkitekturaktiviteter i den nordspanske by. Det har taget en længere årrække at implementere, og mange større byer i hele verden har forsøgt at gøre Bilbao kunsten efter. Flere af dem har dog fejlet, fordi de har overset, at fundamentet for en så stor transformation kommer nedefra. Fra borgerne, der bor og bruger byen hver dag. Fra de dagligdags behov, der ikke syner af meget blandt de store linjer på tegnebrættet. Fra den

synergi og energi, som borgerne bærer projektet igennem med. For det er ikke nok at have politiske visioner og et budget uden bagkant for at lykkes. Hvis ikke borgerne bakker op, støtter og er medvirkende og drivende årsag til forandringen og den fortsatte udvikling, sker en så markant transformation ikke.

Det har de forstået på Bornholm, hvor den lokale kunsthåndværkersammenslutning ACAB (Arts and Crafts Association Bornholm) tog kontakt til øens regionskommune for at søge den verdensomspændende organisation World Crafts Council om at blive 'World Craft Region'; forstået som et sted, hvor kunsthåndværk er i særlig fokus. Det krævede en regional samarbejdspartner og en officiel forankring. Bornholms Regionsråd så potentialet

og ansøgte sammen med ACAB, og i 2017 blev Bornholm godkendt og modtog den prestigøse titel som den første ø i verden. Herefter gik det stærkt. 'Maker's Island' blev etableret som overordnet brand og paraplyorganisation med en vifte af initiativer, der skulle understøtte den anerkendte titel og udvikle kunsthåndværks potentiale yderligere.

Kunsthåndværk har flere hundrede år i bagagen på klippeøen, der i 1800-tallet havde pottemagere på hvert et hjørne. Der er stadig ler og kaolin i jorden, som man med tilladelse kan få lov at 'høste', ligesom at grave efter naturler er blevet en aktivitet i sig selv. Siden Designskolen, der nu hedder Det Kongelige Akademi, fik sin afdeling på øen for keramik og glas i 1997, har der været fornyet fokus på kunsthåndværket. Det øgede fokus hænger også sammen med den lokale kunsthåndværkerforening ACAB, der kan fejre 20-års jubilæum næste år, og som har været med til at sikre og højne niveauet af udøvere igennem censureret optag og udstillinger. Der er med andre ord kommet en større politisk bevidsthed om, at kunsthåndværk skaber vækst. Miljøet spirer, og flere iværksættere har etableret sig siden 2017, ligesom

de store kunsthåndværkervirksomheder er blevet større og har ansat flere folk.

Øens rejseguide Destination Bornholm og direktør Pernille Kofod Lydolph bekræfter, at kunsthåndværk figurerer som et positivt kendetegn ved Bornholm. Særligt fordi tætheden af arbejdende værksteder, gallerier og museer er større her end noget andet sted i landet:

"Turismen på Bornholm har været i vækst over en længere årrække og genererer i dag en samlet turismeomsætning på ca. 3 mia. kr. Antallet af besøgende er blevet stadig flere, dog afbrudt i sin vækst i 2020 på grund af Covid-19-situationen. Trafiktallene viser en samlet fremgang på knap 30% på færgetrafikken, ligesom også overnatningstallene har vist flotte vækstrater. Særligt positivt er det, at antallet af besøgende i sensommeren og efteråret er i flot fremgang. Det viser, at sæsonen er blevet udvidet, bl.a. på grund af nye tiltag som Bornholm Craft Weeks. Kunsthåndværk og kultur er således blandt Bornholms styrkepositioner, som vi glæder os til at folde yderligere ud over de kommende år sammen med alle partnere

i Maker's Island-samarbejdet. Turismeundersøgelser viser, at kunst og kunsthåndværk overrasker positivt, når gæsterne kommer til øen. Det betyder så også, at vi har en fælles opgave i at blive endnu bedre til at skabe indsigt og viden om alt det, Bornholm kan på kunst- og kunsthåndværksområdet, inden gæsterne vælger Bornholm til. Det kan blive en af nøglerne til at få flere besøgende om vinteren og foråret."

Ud over tallene fra Destination Bornholm er Center for Regional Turisme, CRT, i gang med at evaluere på de sidste tre års udvikling under Maker's Island, hvor en rapport med endnu tydeligere tal vil foreligge et stykke inde i 2022.

DRIVKRAFT FOR BYUDVIKLING

Søren Møller Christensen, etnolog og leder af Udvikling og Plan i Bornholms Regionskommune, fortæller:

"Bornholm har et unikt udgangspunkt, og titlen har gjort, at alle aktører er trådt i karakter. Vores styrke ligger i, at vi har erhvervsliv, uddannelsesinstitutioner, udstillingssteder og en kommune, der er trådt til med et fokus på erhvervsfremme. Og når vi samler

og koordinerer de kræfter og kompetencer, så kan vi for alvor skabe en forskel. Vi kan allerede se forskellen ude i virkeligheden. Kunsthåndværk er meget tydeligt en drivkraft i vores byer. Af dem, der uddanner sig på skolen, bliver cirka en tredjedel på øen og starter virksomheder op. Der er mange, som sælger i turistbyer som Svaneke, Gudhjem og Allinge, og der er også mange i Rønne, som jo er vores hovedby. I mine øjne sker de virkelig spændende ting dog i 'up-and-coming'-byer som Nexø og Tejn. Det er byer, som har været ramt hårdt af fiskeriets nedgang og lidt har været set som de grimme, forfaldne og industrielle byer på Bornholm, men hvor der i dag er en overvældende interesse for at etablere værksteder og butikker med kunsthåndværk. På havnen i Nexø skabes der netop nu byudvikling ud mod vandet. Her er kunsthåndværkerne 'first movers', som peger på potentialet og ansætter folk. Det er et stort plus, at de viser vejen for andre,

Kaori Juzu er japaner, men kom til Bornholm for mange år siden for at studere. Hun har boet og arbejdet på øen som smykkekunstner lige siden og udstiller nu i hele verden. Foto: Kristoffer Linus.





På Hjorths Fabrik i Rønne er historien en aktiv del af hverdagen. Nogle ting ændrer sig ikke, som drejeskiverne på række med hylder, der stadig bruges den dag i dag. Foto: Kristoffer Linus.

”Kunsthåndværk er meget tydeligt en drivkraft i vores byer. Af dem, der uddanner sig på skolen, bliver cirka en tredjedel på øen og starter virksomheder op.”

der vil lave noget – og for os og politikerne, som ønsker at udvikle byområderne og i lige forlængelse understøtte en kreativ ø, hvor man er tæt på naturen, når man fx arbejder med ler og glas. De arbejdende værksteder er endnu en attraktion, hvor man kan se tingene blive til. Her smelter kunsthåndværkerne, turisme og tilflytning sammen under ét.

Det Kongelige Akademi i Nexø er også blevet et kæmpe aktiv for byen. Fiskeriet kollapsede, og byen stod med en høj arbejdsløshed. Skolen blev etableret i byen som del af en hjælpepakke, men den var en fremmed fugl i lang tid, fordi Nexø var en fiskeriby. Nu er det tydeligt, at skolen er en integreret del af Nexø. Hvor det tidligere var Nexøhabitten – den blå kedeldragt – der dominerede bybilledet, er det nu også de unge internationale stu-

derende, der bliver på øen og engagerer sig i aktiviteter. Skolen er blevet en drivkraft for at få Nexø til at stå på flere ben, efter fiskeriet forsvandt. Førhen var Nexø en oplandsby, hvor turisterne alene tog hen for at handle. Men allerede i sommers oplevede vi en markant ændring, hvor folk i stedet kom for at opleve havnen og de nye værksteder.

’Udflytningen af uddannelser’-snakken har vist sig at være en fordel for Bornholms Regionskommune, der qua designskolen kan tælle ekstra arbejdspladser, øget omsætning og udvikling på flere niveauer. I dag har skolen optag fra hele verden, og niveauet er støt stigende i de ansøgninger, der kommer. Det er interessant, at skolens anderledes kultur er blevet en del af Nexøs selvforståelse, fordi byen i lang tid var i frit fald med delvis depression og store tomme havneområder. Nu blomstrer den, og der er ikke ét ledigt lokale på Nexø Havn.

Udstillingsinstitutionerne som Bornholms Kunstmuseum, Hjorths Fabrik og de mange private gallerier plus den internationalt anlagte biennale, European Glass/Ceramic Context, er ligeledes et stort aktiv for øen sam-

men med kunsthåndværkerforeningen ACAB. ACAB har censureret optag af alle deres medlemmer, som er en garant for høj kvalitet og stærke aktører, der formår at arbejde sammen. Det kan man på en ø som Bornholm, fordi man har fælles interesse for at løfte noget, der gavner alle,” afslutter Møller Christensen.

ØKOSYSTEMET SKAL FREMMES

Morten Riis, der er viceborgmester i Bornholms Regionskommune, er formand for Maker’s Island, og han er overbevist om, at flere af de politiske partier gerne vil prioritere kunsthåndværket som en drivkraft for den positive, kreative agenda for Bornholm:

”Dybest set handler det om at fremme økosystemet omkring kunsthåndværk. Når hotelbranchen kan formidle værkstedsoplevelser, betyder det også, at deres gæster kan besøge værksteder og kommer igen, fordi de havde nogle gode oplevelser. Mellem institutionerne er vi blevet bedre til at berette om, hvad der foregår, og bruge den viden til et fælles bedste. Kulturforskellene mellem øens faggrupper er ligeledes blevet ændret – de har ikke forstået hinanden tidligere.”

Hvorfor støtter regionskommunen økonomisk op om Maker’s Island?

”Det er vigtigt for os at have et større fokus på kvalitet i stedet for kvantitet. Bornholm er kendt for sine særkvaliteter. Dem skal vi støtte op om. Vi skal dyrke nichen og ikke kun tænke på at få flere mennesker til øen og udvide sæsonen. Turismen er massiv om sommeren, og vi kan ikke nå det samme niveau om vinteren, og det kan derfor være svært for mindre virksomheder at nå i mål med omsætningen. Flere og flere er begyndt at udvikle alternative salgskanaler online, ligesom vi kører kompetenceforløb i vintersæsonen. Og når man arbejder i turismeindustrien og arbejder solen sort i sæsonen, har man brug for at lade op om vinteren og finde tid og ro til at reflektere, lære nyt og udvikle sin forretning,” forklarer Riis.

Timmi Kromann, som er strik- og beklædningsdesigner, næstformand i Maker’s Island og tidligere formand for ACAB, har været en forankret drivkraft i arbejdet med at netværke internationalt, udvikle materiale og behovsanalyser og søge titlen hos World Crafts Council. Hun fortæller:

”Overskriften for det hele er samarbejde. Sådan startede ACAB for knap 20 år siden, fordi vi når længere, hvis vi går sammen og hjælper hinanden. På den måde kan vi komme ind i nogle større sammenhænge. Efter ca. 15 år i ACAB, der nu var velfungerende med censurerede optag, samarbejder og udstillinger, begyndte vi at række ud i verden for at finde andre, som vi kunne samarbejde med. Vi blev derfor regional partner i World Crafts Council (Danmark er allerede national partner), ligesom vi er blevet partner i Michelangelo Foundation, der står bag en omfattende digital europæisk guide til kunsthåndværkere. Samarbejde er nøglen til fremdrift og aktivitet, og Maker’s Island er tænkt på samme måde. Alle deltagere er vigtige aktører inden for kunsthåndværk, og hvis vi arbejder endnu mere sammen, kan vi gøre endnu mere.

Drømmen for Maker’s Island er international opmærksomhed, og at vores kunsthåndværkere herigennem når et større internationalt marked. Ligesom Michelinguiden, hvor man rejser efter sublime madoplevelser, er det vores drøm for Bornholm, at man rejser efter den høje kvalitet i kunsthåndværk og de fine oplevelser i de mange arbejdende værksteder og studios.



Keramiker Mette Duedahl i sit værksted i Listed.
Foto: Rasmus Kvist.

Da jeg kom til øen for 30 år siden, var der fokus på mad, natur og outdoor-aktiviteter. Man tog kunsthåndværket for givet. Det arbejde, vi gør i Maker's Island, skaber synergi, og vi kan nu se, at kunsthåndværk bliver tænkt ind i alle mulige sammenhænge. Vores næste samarbejde bliver nok med de tre nyudnævnte Worlds Craft Regions: De vestlige Hebrider i Skotland, der er kendt for deres Harris Tweed, Farnham i England, der bl.a. har et stort universitet med mange kunsthåndværkerfag, og Kilkenny i Irland, som er kendt for sine mange kunsthåndværkere. Vi har allerede holdt flere zoom-møder for at tale om, hvordan vi kan bruge og lære af hinanden,” afslutter Kromann.

Morten Riis istemmer:

”Det er kommunale midler, der finansierer en stor del af driften her i opstartsfasen. Vi skal på sigt finde en model, som kan være permanent uden om kommunen. Kan man fx udvide Det Kongelige Akademis område, så der er flere materialer, man kan arbejde med? Flere nye teknologier? Er der et udviklingsspor her? Dem, der er vokset op på Bornholm, fortæller, at der var en drejebænk på hver en skole og i hver en SFO. Kunne man have en profil,

der handlede om design og kunsthåndværk, som tiltrak unge fra resten af landet? Bornholm som kunsthåndværkerø og kreativt nationalt centrum? Det er her, man skal over, hvis man vil noget med kunsthåndværk. De bornholmske børn får en viden om kunsthåndværk og ser erhvervsmuligheder inden for kunsthåndværk. Det er alt sammen potentialer, som vi gerne vil arbejde videre med i de kommende år.”

EN 'REASON TO GO'

Dorthe Møller Paulsen, som er projektleder for Maker's Island, uddyber, at sekretariatet måler succes på to måder: dels i stigningen af antal ansatte i de lokale kunsthåndværkervirksomheder, og dels ved om kunsthåndværkeren kan leve af sin profession.

”Kommunen har set potentialet i kunsthåndværket som et erhverv, der har betydning for øens samlede omsætning. Både som drivkraft i at få tilflyttere til øen og som branding. Kunsthåndværk er blevet en 'reason to go' på niveau med fødevarer og den særegne natur, der ellers er øens to attraktive pejlemærker. Bornholms Business Center er også partner i Maker's Island og har kørt flere erhvervs- og udviklingsprogrammer for

kunsthåndværkere. Lige nu har vi et forløb om bæredygtighed. Hvad kan de helt små virksomheder gøre for at skabe en forskel – og blive bedre til at fortælle om det? Maker's Island arbejder med netværk, koordinering og kommunikation mellem partnere. Et eksempel er, at vi har fået Business Center Bornholm og ACAB til at sætte sig sammen, så centret får indblik i, hvad og hvordan kunsthåndværkeren arbejder, så de kurser, de udbyder, bliver mere præcise og specifikke.

Tidligere var der barrierer omkring sproget og en manglende forståelse for, hvordan man arbejder og lever som kunsthåndværker. Nu har vi fået bygget en bro og skabt forståelse for og indsigt i hinandens verdener. Businesscentret har lært kunsthåndværket som erhverv at kende og ved nu, at de har andre behov end mange andre enkeltmandsvirksomheder. Maker's Island har også koordineret mellem udstillingssteder og museer i forhold til deres aktiviteter og været aktive omkring samarbejde, workshops og talks. Det er det, samarbejdet gør. Vi skaber noget nyt sammen som eksempelvis Bornholm Craft Weeks og vores magasin, der udkom som indstik i Politiken i efteråret. Det er alt sammen med til

at understøtte branding af øen og kunsthåndværket.”

Positioneringen og cementeringen af Bornholms kunsthåndværkerscene har en vital medspiller i øens museer og udstillingssteder. Særligt udstillingsstederne Grønbechs Gård, Hjorths Fabrik og det nye galleri Koppé Contemporary Objects er sammen med Bornholms Kunstmuseum de toneangivende scener, når både den internationale biennale European Glass/Ceramic Context gæster øen, den årlige afgangsudstilling fra Det Kongelige Akademi præsenteres, eller når det lokale kunsthåndværk udstilles i forskellige konstellationer afhængigt af udstillingssted og format. På Bornholms Kunstmuseum har man en lang tradition for at samarbejde med øens kunsthåndværkere, ligesom museet har en række nye tiltag og arkitekturoplevelser i støbeskeen.

MUSEERNES ROLLE

Tine Nygaard er kunsthaglig leder på Bornholms Kunstmuseum, der er kendt for at integrere det lokale bornholmske kunsthåndværk i deres udstillings- og eventprogram. Sammen med Hjorths Fabrik styrker de kunsthåndværkets position ved at udstille og fortælle om kunsthåndværkets historiske forankring



Skulptør Sonja Ferlov Mancoba får sin egen pavillon i 2024, tegnet af den internationalt anerkendte japanske arkitekt Tadao Ando. Skitsefoto: Michael Ellehammer.

på øen, ved at dokumentere den nuværende udvikling og ved at facilitere faglige fællesskaber blandt kunsthåndværkerne.

”Samlingerne af keramik og glas på Bornholms Kunstmuseum og Hjorths Fabrik dokumenterer kunsthåndværkets historie på Bornholm de sidste 150 år. Samlingerne og udstillingerne viser, hvordan øens nuværende status som World Craft Region er forankret i en substantiel historik. Nutidens kunsthåndværkere har på Bornholm brede skuldre at stå på og en rig erfaring at trække på. Den historiske dybde er vigtig for bevidstheden. Bornholm var også en kunsthåndværkerø i slutningen af 1800-tallet, så det er en dyb tradition, der bliver bygget videre på. Den imponerende udvikling, som kunsthåndværket har været igennem i de 20 år, ACAB har eksisteret, er tæt forbundet med Designskolens historie. Den historie kommer vi til at folde ud i en udstilling på Bornholms Kunstmuseum om fem år i forbindelse med ACAB's 25-års jubilæum. Her vil vi vise de bedste ting fra alle årene. Lige nu viser vi 22 nye erhvervelser fra 2020, der dokumenterer kunsthåndværket i dette øjeblik. Værkerne bliver naturligvis i vores samling, så man også om 100 år kan

se, hvad der skete, da Bornholm blev World Craft Region.

At facilitere faglige fællesskaber er en af de ambitioner, jeg har med Bornholms Kunstmuseums faglige arbejde. Indtil nu er det sket i to formater. Det ene, Nørderier, har været en studiekreds for professionelle keramikere, der henover efteråret sammen har nørdet med keramikens kunsthistorie. En virkelig positiv bieffekt var, at keramikkerne udtrykte stor tilfredshed med at kunne reflektere egne ting i forhold til historien og udvikle et fælles sprog om deres ting. Det gavner alle; både museets viden, keramikernes kompetencer og fagets udvikling. Det andet, Samtalesalonerne, er et format, hvor tre kunsthåndværkere og billedkunstnere i en faciliteret samtale reflekterer hinandens og egne værker med et lyttende publikum. Det åbner ind til detaljerede, humoristiske, praktiske og personlige detaljer, som afføder stor nysgerrighed deltagerne imellem og blandt lytterne. Det giver virkelig gode samtaler bagefter, og deltagerne udvider deres netværk med hinanden.

I løbet af de næste fem år udvider Bornholm de kulturelle oplevelser på øen med ny arkitektur og flere kunst-

og kulturoplevelser på internationalt niveau. Lige nu forbedrer Oluf Høst Museet i Gudhjem sine publikumsforhold i en større ombygning. Små ti kilometer længere oppe ad kysten vil der ved siden af det eksisterende Bornholms Kunstmuseum blive bygget en ny museumsbygning, der skal huse Bornholms enestående arkæologiske samlinger, øens kulturhistorie og et nyt museum for lys og kunst. Arkitekten, James Carpenter, der også byggede på Ground Zero i New York, er verdenskendt for at mestre lyset som et bærende element i sine bygninger. En anden stjerne i verdensarkitekturen, japanske Tadao Ando, har tegnet en pavillon til Sonja Ferlov Mancobas skulpturer. Pavillonen skal ligge i Allinge og kommer indholdsmæssigt til at afspejle det globale udsyn, Sonja Ferlov Mancoba havde. Tadao Ando har i øvrigt tegnet og opført flere bygninger på den japanske ø Naoshima, der ækvalerer historien om Guggenheim i Bilbao. I hvert fald har man her skabt en enestående attraktion ved at kultivere interaktionen mellem arkitektur, kunst og natur. Mit håb er naturligvis, at de eksisterende hashtags for Bornholm – natur, gastronomi og kunsthåndværk – bliver suppleret med kunst, arkitektur og arkæologi,” afslutter Nygaard.

Og der er måske en parallel til Bilbao's transformation eller Naoshimas re-branding af den japanske ø, som ingen kendte eller besøgte, men som kunst- og arkitekturfacionadoer fra hele verden nu valfarter til. En parallel til at stå på sin niche og være åben for borgerinddragelse på de fleste niveauer. Noget tyder på, at det er opskriften på et langtidsholdbart format, der bliver ved med at knopskyde idéer og udviklingspotentiale nedefra.

Se bare på Ebeltoft, hvor den tidligere så ikoniske bygning og vitale arbejdsplads for byen, Maltfabrikken, ved hjælp af lokale kræfter, initiativ, netværk og ikke mindst økonomisk hjælp fra byens virksomheder og fonde har omdannet den tomme fabrik til en arkitektonisk perle af et kulturhus, der ud over at servicere borgere, turister, iværksættere og danne ramme for kulturelle oplevelser også har sat Ebeltoft på kortet over prisvindende arkitektoniske transformationer af industribygninger. Den position har desuden skabt ringe i vandet, der afføder vækst, eksponering og energi til byen på kanten af Danmark – derude på landet, hvor man ikke troede, at folk ville bo.

KILDER

Interviews med:

Morten Riis, viceborgmester i Bornholms Regionsråd og formand for styregruppen i Maker's Island

Dorthe Møller Paulsen, projektleder i Maker's Island

Søren Møller Christensen, etnolog og leder af Udvikling og Plan i Bornholms Regionskommune

Tine Nygaard, kunstfaglig leder på Bornholms Kunstmuseum

Timmi Kromann, tekstil- og beklædningsdesigner og næstformand i Maker's Island

Pernille Kofod Lydolph, direktør for Destination Bornholm

Øvrige kilder:

Turismeomsætning og Beskæftigelseseffekt, Bornholm, VisitDenmark

"World Craft Region-titlen som aktiv for Bornholms kunsthåndværk og turisme – sammenfatning", behovsanalyse, Center for Regional- og Turismeforskning

Del Olmo, Cosmo (2017): "The 'Guggenheim Effect': Pride and Pre-judices". Kan findes på: www.greeneuropeanjournal.eu

Websites:

www.makersisland.dk

www.acab.dk

www.maltfabrikken.dk

www.blis.dk

www.apmollerfonde.dk



Glas er stærkt tilbage på den internationale scene efter flere år i skyggen af keramikken. Det Kongelige Akademi i Nexø underviser netop i glas og keramik og får hvert år flere og flere ansøgere til uddannelsen. Foto: Dorte Krogh.

**"Vi forandrer
verden, og verden
forandrer os."**

Karen Grøn, direktør på Trapholt



**”LEAVE NO
ONE BEHIND”**

AF TINA MIDTGAARD

Det Kongelige Akademis udstilling 'DIFFERENT BODIES' under Milan Design Week i 2019 satte bl.a. fokus på hudsult og manglen på fysisk kontakt med andre mennesker gennem forskellige installationer.

Foto: Anni Norddahl.

'Universelt design' er et begreb i konstant forandring og et værktøj til at skabe inklusion af alle mennesker i samfundet. Vigtige perspektiver inden for universelt design handler om at forandre vores opfattelse af idealmennesket og forståelsen af, at mennesker ikke kommer i standardstørrelser. I dette hybride felt har kunsthåndværkere og designere en evne til at gøre en markant og reel forskel – nu og i fremtiden.

AF TINA MIDTGAARD

Designere, arkitekter og andre faggrupper, der former rammerne for vores liv, tager ofte udgangspunkt i standardstørrelser. Tag for eksempel Leonardo da Vincis 'Vitruvianske Mand' eller Le Corbusiers 'Le Modulor'. Begge værker afspejler forestillingen om et menneskeligt gennemsnit, hvor rammerne formes med udgangspunkt i et idealiseret menneske, som i realiteten ikke eksisterer. Som samfund opdeler vi borgere i 'med og uden handicap', i minoritet og majoritet, fremfor at anerkende, at alle lever med forskellige funktionsevner, og at diversiteten i brugerbe-

hov betyder, at mennesket ikke kommer i standardstørrelser. At formgive og fremtidssikre rammerne for det levede liv, så alle er inkluderet, kræver et opgør med idealmennesket og en erkendelse af menneskelig mangfoldighed som en grundpræmis.

'Universelt design' handler om at skabe løsninger, der inkluderer alle, så man ikke efterlader eller stigmatiserer nogen grupper, bevidst eller ubevidst. Her kan design og kunsthåndværk spille en aktiv rolle, strategisk og konkret, ligesom tværfagligheden mellem fagligheder inden i og uden for feltet

kan skabe markante positive resultater. I dette krydsfelt kan man ikke kun skubbe de forskellige fagligheder mod nye materialeerkendelser og metoder, men være med til at skabe løsninger, der gør en forskel for alle. 'Universelt design' refererer til metoder beregnet til at skabe tilgængelighed til produkter, arkitektur, oplevelser, services, kulturarv og programmer, der kan bruges af alle, uanset funktionsevner, kulturel og sproglig baggrund, præferencer og behov. Der er forskel på, hvordan man anvender og tolker begrebet, alt efter hvilken faglighed, projekt og kultur man befinder sig i. Derfor er det ofte nødvendigt at definere den unikke universelle designramme til enkeltstående projekter for at skabe den bedst egnede tilgang.

EN ORGANISK STØRRELSE

'Universelt design' er et begreb i udvikling og et udtryk, som mange af os skal bruge lidt tid på at få indarbejdet som en naturlig del af vores retorik og bevidsthed. Begrebet er sammensat af mange etiske lag, som vi alle kan relatere til og helt konkret har erfaringer med, fordi det handler om at være. 'Universelt design' må betragtes som et metabegreb, der bruges for at begribe noget alment og ret jordnært. Det

handler nemlig om mennesker, om alt hvad mennesket interagerer med både digitalt og fysisk og alle de rammer, der omgiver mennesket. Udtrykket 'universelt design' er kommet for at blive og bidrager til debatten om, hvordan vi i højere grad forholder os til det levede liv, og hvordan vi kan skabe en positiv forandring af vores egen eksistens i verden. Ikke kun med fokus på mennesker med mobilitetsudfordringer, men mennesker i alle livets forhold og faser. Herunder problematikker, der knytter sig til social ekskludering, marginalisering og stigmatisering af visse personer og samfundsgrupper.

Lige netop her har designere og kunsthåndværkere en masse at byde ind med, fordi der i faget ligger en fundamental motivation for at tilføje nye funktioner og kunstneriske dimensioner til menneskets hverdag. Dette udgangspunkt er en essentiel værdi i universelt design. Det er dybt relevant at forholde sig til og formulere designparametre, der vil kunne udfordre konventioner, som knytter sig til den enkeltes kunstneriske virke, skubbe til faggrænser og materialepraksis. Alle kreative kræfter har brug for at bevæge sig, søge inspiration og gå nye veje, og derfor er den aktuelle konsolide-

ring af begrebet 'universelt design' en enestående mulighed for at bevæge sig ind i uudforskede områder af dette univers og undersøge, hvordan designere og kunsthåndværkere kan bidrage til en inkluderende nutid og fremtid.

Uanset om man betragter universelt design som en ideologi, et koncept eller en proces, vil det endelige resultat materialisere sig fysisk, designet til at møde menneskets mangfoldighed. Tankegangen spænder fra overordnede greb til nærværende detaljer og breder sig fra urbant design, landskab, arkitektur, offentlige rum, rumlige oplevelser, designobjekter, 'wayfinding', digitale brugerflader – kort sagt; alt hvad mennesket interagerer med. Dette stiller høje krav til tværfaglighed, projektudvikling og de ekspertiser, der indgår i de forskellige samarbejder.

I fællesskab med 193 andre lande under FN har Danmark forpligtet sig til at opnå verdensmålene i 2030. I de 17 verdensmål er det beskrevet som en forpligtelse, at ingen lades i stikken. "Leave no one behind" er et tværgående mål for alle målene, og i kraft af denne målsætning har medlemsstaterne således forpligtet sig til at udrydde fattigdom, diskrimination og eksklusi-

on samt til at reducere de sociale og økonomiske uligheder, som stigmatiserer marginaliserede befolkningsgrupper.

DEN INKLUDERENDE KRAFT

Bevica Fonden spiller en central rolle i forankringen af universelt design og "Leave no one behind"-agendaen i Danmark, og i 2020 stiftede fonden Universal Design Hub, som arbejder for at styrke denne dagsorden. Bevica Fonden er desuden involveret i en lang række tværfaglige samarbejdsprojekter med et stort antal uddannelses- og forskningsinstitutioner, virksomheder, kulturelle oplevelsescentre, sammen slutninger, andre fonde, festivaler, Statens Kunstfond, Naturstyrelsen, teatre, kommuner osv.

Fondens historie rækker tilbage til det 18. århundrede og udspringer af Samfundet og Hjemmet for Vanføre, som blev stiftet i 1872 af Pastor Hans Knudsen. Oprindeligt arbejdede Bevica Fonden med fokus på behandling, uddannelse og udvikling af hjælpemidler til mennesker med bevægelseshandicap. Det er stadig fondens mål, at den enkelte skal have mulighed for at forsørge sig selv og deltage i det almindelige samfundsliv, men fokus er

skiftet fra specifikke løsninger til de helt store og afgørende linjer, der kan gøre samfundet ligeværdigt tilgængeligt for alle. Bevica er en erhvervsdrivende fond, der gennem partnerskaber arbejder for at styrke forudsætningerne for det selvstændige og uafhængige liv for mennesker med bevægelseshandicap.

Genkendelse, nærvær og følelsen af at være en del af et fællesskab er centrale værdier inden for universelt design. Kunsthåndværkere og designere er særdeles kompetente formgivere af produkter og oplevelser til det offentlige rum, fordi de har en lang tradition for at arbejde med designprincipper og metoder, der tilgodeser særlige mobilitetsudfordringer, som brugercentrering, brugerinddragelse, ergonomi, interaktion og brugervenlighed. Kunsthåndværkere og designere besidder en formidabel materialenærhed og et kendskab til håndværk, som kan formidle nuancerede fortællinger og skabe intuitive og sanselige oplevelser i et menneskeligt skalaforhold. Den materialenære og eksperimenterende tilgang er potentielle drivkræfter til at udvikle nye metoder og erkendelser og er dermed værdier, der i høj grad kan sættes i spil i forhold til universelt design.

"Med kunstneriske og håndværksmæssige greb kan kunsthåndværkeren arbejde med det offentlige rum og påvirke den måde, vi færdes, sanser og møder hinanden på."

Udsmykning i stor skala er en af kunsthåndværkernes kernekompetencer, og i 'Formkraft', Danske Kunsthåndværkere & Designeres nye tidsskriftsarkiv og kontemporære onlinemagasin, er et nyligt tema 'Atmosfære – Kunsthåndværk og Design i det offentlige rum'. Temaet byder på en række artikler om taktile oplevelser i forhold til udsmykning, installation og bygningsrelateret kunst i det offentlige rum, og alle projekterne er udført af kunsthåndværkere i tværfagligt samarbejde med andre faggrupper. I novemberudgavens leder skriver glasformgiver Mette Colberg og formidler Helle Dyrland Severinsen:

"Udsmykninger, installationer og bygningsintegreret kunst er nærværende udtryksformer, der kan eksponere det brede publikum for kunst og kultur i dagligdagen. Formkraft har i



778 borgere fra Danmark og Nordtyskland bidrog med deres personlige refleksioner til 'Grænseløse Sting' på Trapholt. Iben Høj havde rammesat projektet, så alle deltagere broderede med røde nuancer, hvilket skabte konsekvens og ensartethed i det brogede landskab af personlige fortællinger. Foto: Trapholt.



Keramiker Mariko Wada har inkluderet borgerne i den nye bydel Nye i det nordlige Aarhus i sit in situ kunstprojekt, hvor hun har forevigt fodspor i værket 'Terrain'. Foto: Ole Akhøj.

dette tema fokus på, hvilken atmosfære kunsthåndværkets iboende materialekultur, teknik og æstetik kan tilføre det offentlige rum. Og hvorfor det mere end nogensinde er relevant at medtænke kunsthåndværkeren og designeren, når de statslige bygninger renoveres, når kommunen udvikler kunstneriske udsmykninger, og når private aktører skal have tilført sjæl og sanselighed til den moderne by. Atmosfære som æstetisk begreb bygger på idéen om en rumlig stemning, som skabes ved hjælp af materialer, lys og form. Det påvirker vores sanser og åbner mulighed for tilknytning og minder. Et materiale kan have unikke iboende egenskaber, som i sig selv rummer en egen atmosfære. Glas kan eksempelvis transmittere og bryde lys og dermed skabe en æterisk og til tider endda ophøjet atmosfære. Med kunstneriske og håndværksmæssige greb kan kunsthåndværkeren arbejde med det offentlige rum og påvirke den måde, vi færdes, sanser og møder hin-

anden på," hedder det hos Colberg og Severinsen.

Mariko Wada er en af de keramikere, der inkluderer tankerne bag universelt design i sin praksis. I sit seneste kunstprojekt, som er at finde i det nordlige Aarhus, har hun forevigt sine fodspor i et udendørs værk, 'Terrain', skabt til den nye by Nye, der er under opførelse fra bar mark til på sigt at rumme op til 10.000 boliger. Værket er Wadas første kunstprojekt i det offentlige rum, og en lang undersøgende proces er gået forud. Med 'Terrain' ville Wada aktivere og berøre de allerførste tilflyttere i den nye bydel – og træde stier til de efterfølgende generationer – derfor valgte hun at blive en del af Nye og inviterede en stor del af tilflytterne ind i sit kunstprojekt. Hun ville skabe et værk, hvor hun som kunstner trådte i baggrunden og lod de nye tilflyttere være medskabere. 'Terrain' indgår i en social, kulturel sammenhæng, der gradvist opbygges i byen, og samtidig skaber værket noget, der er genkendeligt for beboerne og forankrer sig til stedet.

"Jeg var fra begyndelsen vidne til byens udvikling og tænkte, at det ville være meningsfuldt, hvis den kunst, der skulle skabes til Nye, kunne reflektere

over udviklingsprocessen med de første beboere og samtidig bygge videre på stedets historiske lag, så der blev dannet en forbindelse mellem fortid, nutid og fremtid,” fortæller Mariko Wada.

“VI FORANDRER VERDEN ...”

I gennem de senere år er der blevet eksperimenteret med forskellige former for socialt inkluderende kunst, der involverer mange deltagere og falder inden for værdier, som er forbundet med universelt design. Kunst- og designmuseet Trapholt har mange års erfaring med store fællesskabte udstillingsprojekter funderet i design og kunsthåndværk. I 2014 startede Trapholt eksempelvis en udstillingsrække, hvor de inviterede kunstnere til at arbejde med netop disse temaer; relationen mellem museum, kunstner, samfund og borger.

Direktør for Trapholt, Karen Grøn, pointerer, at det er museets intention at udvikle institutionen til et rum for inklusiv, demokratisk udveksling mellem forskellige erfaringer og stemmer og samtidig skabe kunstværker af høj kvalitet med selvstændig værdi. Flere af museets fællesskabsorienterede udstillingsprojekter har engageret fle-

re hundrede borgere, som sammen med designere og kunstnere har skabt unikke kunstværker, der udstilles på museet og indgår som hovedværker i samlingen, eksempelvis 'Lighthope', drevet af kunstneren Hanne G og designer Rasmus Bækkel Fex, samt 'Grænseløse Sting' af tekstilkunstner Iben Høj. I skrivende stund er endnu et projekt ved at tage form, rammesat af tekstildesigner Astrid Skibsted.

”Vi forandrer verden, og verden forandrer os,” udtaler Karen Grøn og fortsætter: ”I gennem de forskellige projekter har vi indsamlet et værdifuldt erfaringsgrundlag i kunstnerisk samarbejde i stor skala, og vi har netop indledt et forskningsprojekt i samarbejde med Aarhus Universitet med støtte fra Velux Fondens museumssatsning. Her skal vi videreudvikle Trapholts metode og undersøge, hvilken betydning og forandring det har for henholdsvis deltagere, museet, samfundet og kunsten, at et kunstmuseum som vores arbejder på denne inkluderende måde.”

I projektet 'Grænseløse Sting' ønskede Trapholt at tematisere og aktualisere genforeningen i forhold til vores liv i dag og inviterede tekstilkunstner Iben Høj til at skabe et borgerinddragen-



de kunstværk til genforeningsjubilæet. Værket skulle rumme refleksioner over, hvad vi forstår ved grænser i dag. Iben Høj arbejder både som beklædningsdesigner og med kunstneriske, rumlige projekter mellem det tæstrikkede materiale og det luftige, stormaskede udtryk, der lapper over både kunst, design og mode. Iben Høj definerede projektets kunstneriske ramme i form af farve, materialer og format, og 778 borgere fra hele Danmark og Nord-

I 2014 blev 'Maskernes Monument' skabt af Isabel Berglund sammen med 700 strikkende borgere fra Trekantområdet – byerne Billund, Fredericia, Kolding, Middelfart, Vejen og Vejle. Værket blev til som en workshop-stafet, hvor borgerne strikkede til hinanden fra by til by. De færdige værker blev udstillet i byrummene og stod som monumenter over en fælles proces med personlige æstetiske aftryk. Foto: Christoffer Askman.

tyskland bidrog i form af broderier med deres personlige refleksioner over grænser. Deltagerne broderede således, hvad de forstår ved fysiske eller mentale grænser og reflekterede over, hvordan grænser flytter sig geografisk og mentalt. Det smukke, færdige kunstværk kunne udelukkende skabes på grund af den gensidige respekt mellem deltagere og kunstner samt deltagernes mange timers akkumulerede omhu og idémæssige rigdom. De mange individuelle broderier fra de knapt 1.000 deltagere blev således styrket af Højs kunstneriske rammesætning, der løfte- de projektet op i overbevisende højde, udtryks- og indholdsmæssigt. 'Grænse- løse Sting' resulterede med andre ord i en original og helstøbt installation, der desuden opnåede præmiering af Statens Kunstfond i 2021.

Når kunstnere arbejder med forskellige metoder til brugerinddragelse, er processen karakteriseret af en både social og kunstnerisk dimension, hvor særligt den sociale harmonerer med begrebet 'universelt design'. Kunstner og strikdesigner Isabel Berglund har omfattende erfaring med denne type kunstprojekter. I en årrække har hun strikket sammen med mennesker fra ind- og udland, hun ikke kender på forhånd,

bygget nye relationer og nedbrudt grænser mellem sociale, kulturelle og økonomiske skel. Faktisk er Isabel Berglund en af de danske kunstnere, som har mest erfaring i at lade antropologien, sociologien og interaktionskunsten være vitale medspillere.

INDDRAGELSE OG ERKENDELSE

Isabel Berglund er optaget af, hvordan forskellige identiteter konkret materialiserer sig i hendes værker. De endelige værker er tænkt og skabt af kunstneren selv, men præget af deltagernes bidrag. Processen er både styret og åben og er et stykke relationelt æstetisk arbejde, der vidner om, at værkerne ikke udelukkende består af et endeligt udtryk, men også bærer på en social indsigt og et menneskeligt aftryk af anerkendelse, medejerskab og forandringspotentiale.

I 2014 var Isabel Berglund kunstneren bag 'Maskernes Hus', som blev vist på Kulturmødet i Nykøbing Mors, og året efter inviterede Trap- holt hende til at skabe værket 'Maskernes Monument' sammen med 700 strikkende borgere fra Trekantområdet med deltagelse af byerne Billund, Fredericia, Kolding, Middelfart, Vejen og Vejle. Værket blev skabt gennem workshops som en stafet, hvor



I efteråret 2021 præsenterede Berglund 'Silhuetter af vinden' på Fanø Kunstmuseum, hvor museums- gæsterne blev inviteret til at strikke i forlængelse af værket i selve udstillingsrummet. Projektet var en installation, inspireret af Fanøs natur, de historiske folkedragter fra egnen og kvinderne, der bar dem i deres hverdag. Berglunds værk er således

en abstraktion over det levede liv på Fanø, der genfortolker de arbejden- de fanøkvinders færden i sandban- kerne ved Vadehavet. Iklædt fanød- ragter gravede kvinderne sandorme til fiskeri; et koldt og opslidende arbejde i vådt sand og stærk blæst. Der er tale om kvinder, hvis hver- dag og liv afhang af fysisk styrke og mod. Foto: Isabel Berglund.



borgerne strikkede til hinanden fra by til by. Værkerne opstod i relation med deltagerne, og kunsten indtog en rolle som formidler af sociale møder. De færdige værker stod som monumenter over en fælles proces med personlige aftryk og som unikke æstetiske bidrag i de deltagende byers lokale byrum, hvorefter de blev udstillet på Trapholt.

De socialt inkluderende projekter har bragt Isabel Berglund vidt omkring. Hendes projekter har været udstillet i hele verden, og i 2017 afholdt hun 70 workshops i tre amerikanske stater – Arizona, Indiana og Florida – og var 'Artist in Residence' på tre universiteter i samme byer. Det samlede værk, kaldet 'Home Mask Relations', blev efterfølgende vist på FAU University Galleries i Florida. Biblioteker, borgercentre og lokale foreninger

Installationen 'DIFFERENT BODIES' bestod af et udvalg af kunstneriske installationer, som publikum kunne interagere med. Installationen 'Resonans' inviterede fx publikum ind i et rum fyldt med glasbeholdere i mange former, hvor de kunne interagere med de individuelle beholdere, der vandt genklang hos dem hver især. Foto: Det Kongelige Akademi.

havde lagt rammer til de mange workshops, hvor de fremmødte blev bedt om at tale om, hvad ordet 'hjem' betød for dem, og derefter tegne og strikke grundplaner af deres eksisterende, tidligere eller forestillede hjem. Deltagerne var borgere i alle kategorier: ældre, skolebørn, hjemløse, husmødre og alle midt mellem.

Isabel Berglund har arbejdet med mange forskellige formater for det socialt inkluderende kunstværk og fremhæver særligt 'Fanøprojektet' som et projekt, der i høj grad lykkedes, både i forhold til kunsten og konceptet, fordi det sociale blev en del af udstillingen – som en interagerende performance i udstillingsrummet. Deltagerne strikkede i forlængelse af værket som stille, roligt og poetisk var under forandring i løbet af hele udstillingsperioden. Når Berglund reflekterer over de forskellige formater, hun har været involveret i, sætter hun spørgsmålstegn ved forholdet mellem det kunstneriske og det sociale og er konstant reflekterende over de erfaringer, hun har erhvervet sig. Erfaringer, der er værdifulde for feltet.

KUNST FORMIDLER BUDSKABER

Bevica Fonden lægger stor vægt på, at fremtidens designere og arkitekter

uddannes og inspireres til at inkludere tilgængelighed som en naturlig del af designprocessen – og at de danske uddannelsesinstitutioner integrerer universelt design som et grundlæggende værdisæt. Derfor har fonden de seneste år indledt en række samarbejder med bl.a. Det Kongelige Akademi, Designskolen Kolding og Danmarks Tekniske Universitet. Siden 2016 har Det Kongelige Akademi haft et formaliseret samarbejde med Bevica Fonden, der i april 2019 materialiserede sig i udstillingen 'DIFFERENT BODIES' under Milan Design Week, hvor de studerende satte tilgængelighed og universelt design på dagsordenen.

Udstillingen udsprang af et stort anlagt workshopforløb med over 150 design- og arkitektstuderende, som på deres egen krop oplevede, hvordan funktionsnedsættelser udfordrede og begrænsede deres muligheder. Det Kongelige Akademi i København har en vision om, at uddannelse, forskning og kunstnerisk udviklingsvirksomhed skal være på højeste internationale niveau, og siden 2016 har skolen satset massivt på FN's verdensmål, som er integreret i skolens undervisning og forskning på tværs af institutionen. Det betyder bl.a., at alle afgangsprojekter

forholder sig til verdensmålene, ligesom en ny række særudstillinger har fokus på, hvordan design og arkitektur bidrager til verdensmålene i et bredt perspektiv med emner såsom at begrænse CO₂, skabe cirkulær økonomi og understøtte social innovation. Under verdensmålenes tværgående mål "Leave no one behind" har Det Kongelige Akademi de seneste tre år sat ekstra fokus på inklusion og universelt design i forskning og undervisning med støtte fra Bevica Fonden. Den erfaring, de studerende har erhvervet sig gennem de mange workshopforløb, har de transformeret til idéer og konkrete bud på, hvordan man inkluderer alle mennesker og menneskekroppe, når man designer nyt – og ikke mindst arbejder vores menneskesyn og den måde, hvorpå vi anskuer et problem.

'DIFFERENT BODIES' bestod af kunstneriske installationer, som publikum kunne interagere med. For eksempel satte udstillingen fokus på hudsult; manglen på fysisk kontakt med andre mennesker. Installationen rummede en tekstilvæg, der reagerede på publikums berøringer og således imiterede vores største sanseorgan: huden. På den måde inviteredes publikum til på egen krop at mærke, hvad berøring

betyder. Udstillingen udfordrede også publikums forhold til egen krop og de kroppe, som folk identificerer sig med. For eksempel inviterede installationen 'Resonans' ind i et rum fyldt med glasbeholdere i mange former, hvor publikum kunne interagere med de beholdere, der vandt genklang hos dem hver især. Installationen udstillede vores forskellige opfattelser af skønhed, og hvorfor skønhed i lige så høj grad findes i det ufuldkomne. Udstillingen fik stor anerkendelse fra store design- og arkitektmagasiner som Domus og Dezeen og er af Domus blevet udpeget til en af de fem bedste udstillinger på designmessen i 2019.

HVERDAGSHACKS OG DESIGN

I starten af 2021 fik Designskolen Kolding ligeledes støtte fra Bevica Fonden til at sætte ekstra fokus på forskning og undervisning i universelt design. Designskolen Kolding har som ambition at være et af Danmarks og verdens førende designuniversiteter. De vil sætte et markant aftryk på omverdenen ved at dyrke håndværket, det kunstneriske afsæt og designforskningen. Skolen er kendt for at have fødderne plantet i virkeligheden og udvikle løsninger i tæt samarbejde med både 'startups' og etablerede virksomheder. Verden

kalder på forandring, og Designskolen Kolding ønsker at bidrage. De har fokus på bæredygtighed, fællesskaber og på at skabe et godt liv for alle. Design handler ikke bare om at fylde vores liv med nyt design, men om at forbedre det, der er. Gøre det smukkere, mere funktionelt, legende og tiltrækkende. Designskolen Kolding har i en årrække arbejdet med inkluderende design og kollaborative designprocesser, der handler om at lytte til menneskers erfaringer, behov og drømme og inddrage dem aktivt i udviklingen af nye løsninger. Aktiviteterne er forankret i Designskolen Koldings Lab for Socialt Design. Over de næste fem år er det målet, at universelt design skal integreres i undervisningen som et grundlæggende værdisæt, alle studerende kan forstå og bruge i praksis, når de skal ud at arbejde som professionelle designere. Samarbejdet med Bevica Fonden inkluderer også et samarbejde med Danske Handicaporganisationer og Sammenslutningen af Unge med Handicap, hvilket styrker både forskning og undervisning. Designskolen Kolding har desuden netop offentliggjort ansættelsen af ph.d.-studerende Signe Mårbjerg Severin, som blandt andet skal forske i begrebet 'ableism', og hvordan det påvirker mennesker



'Lighthope' opstod under den første Covid-lockdown og blev en gigantisk succes. Tekstilkunstner Hanne G stod for koncept, farvesætning og opskrifter, som man kunne hækle sine lyspærer efter. Flere hundrede mennesker hækede løs og sendte ind, og resultatet blev iscenesat af Hanne G og designer Rasmus Bækkel Fex i Trapholts lange gang. Foto: Trapholt.

med funktionsnedsættelser. Her er Signes beskrivelse af hendes kommende ph.d.-projekt:

”I fremtiden vil den voksende, aldrende befolkning medføre et ændret sygdomsbillede, hvor følgesygdomme af alderdom vil fylde mere. For at mindske belastningen af sundhedssektoren vil der være fordel i at lade folk bo hjemme så længe som muligt. Dette stiller krav til, at hjemmets industrielle produkter i større grad imødekommer fysiske funktionsnedsættelser. 'Ableism' er et begreb, der beskriver subtile og ofte skjulte former for diskriminerende behandling af mennesker med fysiske funktionsnedsættelser. Begrebet udspringer af tendensen til at favorisere 'den normale krop' og kan komme til udtryk igennem social adfærd og kommunikation. Derudover opleves det også i den måde, hvorpå nogle produkter er designet. Gennem inddragelse af ældre med gigt i samarbejde med sundhedsprofessionelle ønsker projektet at generere viden om, hvilke produkter og designelementer der bidrager til 'ableism' over for ældre med denne lidelse.

Produktdesignere har meget at lære om 'ableism' og universelt design af

de sundhedsprofessionelle, der arbejder tæt sammen med mennesker med fysisk funktionsnedsættelse. En del af ergoterapeuters arbejde består eksempelvis i at hacke hverdagens industrielle designprodukter, så de kan håndteres af mennesker med fysiske funktionsnedsættelser. Med hack menes her en til formålet opfundet simpel modifikation. Et af formålene med forskningsprojektet er at undersøge, hvad designere kan lære af disse hacks, da de både peger på produkter og designelementer, der kan skabe udfordringer og samtidig peger i retning af en løsning – et universelt design.”

Universelt design er med andre ord et værktøj, der kan ledsage os på rejsen ind i fremtiden. Et værktøj, der tager afsæt i en grundlæggende interesse for alle mennesker og bygger på tværfaglige samarbejder og innovation som bærende parametre. At vi tør tænke nyt og på tværs og ikke er bange for at fejle. Universelt design og inklusion er således en tankegang, der kan hjælpe os på vej mod opbygningen af fremtidens komplekse og inkluderende velfærdssamfund.

EFTERSKRIFT, KILDER OG REFERENCER

Udtrykket 'universelt design' blev formuleret af den amerikanske arkitekt Ronald Mace i starten af 1980'erne med ambitionen om, at det byggede miljø designes, så det er æstetisk og anvendeligt i videst muligt omfang af alle, uanset alder, evner eller status i livet. Ronald Mace var selv kørestolsbruger og kæmpede for 'barrier free'-bevægelsen for at få krav om tilgængelighed ind i byggelovgivningen.

Universelt design blev bredt introduceret i en dansk kontekst med ratificeringen af FN's konvention om rettigheder for personer med handicap (UNCRPD) i 2009. Med reference til dets oprindelse er universelt design defineret i UNCRPD som: "design af produkter, miljøer, programmer og tjenester, så de kan bruges af alle mennesker, i videst muligt omfang, uden behov for tilpasning eller specialiseret design" (FN, 2007).

Denne holistiske tilgang har øget anerkendelsen af den ulige stilling i samfundet, som mennesker med forskellige funktionsevner oplever. I blandt andet designmiljøet, industrisektoren og brugerorganisationer har universelt design nu sikret sig en stadig mere fremtrædende position. I Danmark har begrebet fundet vej til tilgængelighedskoder og designvejledninger.

Statens Kunstfond har oprettet en særpulje for universelt design til det offentlige rum, der er baseret på et samarbejde med Bevica Fonden. Det overordnede mål er at udbrede kendskabet til universelt design og inspirere designere og kunsthåndværkere til at arbejde med begrebet. Som en del af projektet skabes et forløb med workshops, redskaber og faglig sparring, hvor deltagerne får konkret erfaring med universelle designprincipper.

DESIGNPRINCIPPER OG MÅL FOR UNIVERSELT DESIGN

Ronald Mace formulerede syv principper for universelt design:

- 1: Equitable Use
- 2: Flexibility in Use
- 3: Simple and Intuitive Use
- 4: Perceptible Information
- 5: Tolerance for Error
- 6: Low Physical Effort
- 7: Size and Space for Approach and Use.

Den amerikanske forsker Edward Steinfeld var med til at formulere de syv designprincipper og arbejdede videre med begrebets brug og fortolkning i samarbejde med ph.d. og forskningschef Jordana Maisel. De formulerede i fællesskab otte mål for universelt design:

- 1: Body Fit
- 2: Comfort
- 3: Awareness
- 4: Understanding
- 5: Wellness
- 6: Social Integration
- 7: Personalization
- 8: Cultural Appropriateness.

KILDER

Samtaler med:

Camilla Ryhl, forskningsdirektør i Bevica Fonden

Karen Grøn, museumsdirektør for Trapholt

Isabel Berglund, kunstner

Irene Lønne, erhvervsdirektør på Det Kongelige Akademi

Eva Brandt, professor på Designskolen Kolding

Signe Mårbjerg Severin, ph.d.-studerende på Designskolen Kolding

Colberg, Mette & D. Severinsen, Helle (2021): "At skabe en stemning". 'Formkraft', november 2021. København: Danske Kunsthåndværkere og Designere.

Staunsager, Sara (2021): "Det giver ikke mening at skabe, hvis resultatet kendes på forhånd". 'Formkraft', november 2021. København: Danske Kunsthåndværkere og Designere.

Kajita, Masashi (2019): "Learning inclusion in action: Teaching UD in Danish architectural and design education". In: Universal Design 2019: Proceedings for the 7th International Conference for Universal Design, s. 67-76. København: Det Kongelige Akademi.

Story, Molly F. (2001): "The Principles of Universal Design". In: Preiser, Wolfgang F.E. & Smith, Korydon H. (eds.), 'Universal Design Handbook', 4.3. New York: McGraw-Hill.

Steinfeld, Edward & Maisel, Jordana (2012): 'Universal Design: Creating Inclusive Environments'. Hoboken: Wiley.

Websites:

www.bevica.dk

www.universaldesignhub.dk

www.trapholt.dk

www.formkraft.dk

www.rumsans.dk

www.kglakademi.dk

www.designskolenkolding.dk

www.kunst.dk

**"Hvordan praktiserer
man en samtale om
usynlige magtstruk-
turer fra et magtfuldt
sted?"**

Karen Pontoppidan, smykkekunstner og professor

ALLE HAR RET TIL ET FEDT SAMTALESMYKKE

AF ANNI NØRSKOV MØRCH

'Inheritance Project' af Mari Keto og Erich Berger, 2016, er et skrin, der udover smykker indeholder de måleinstrumenter, der kræves for at foretage den rituelle måling af smykkets radioaktivitet. Denne afgør, hvilke generationer der må bære den tunge arv videre til næste generation, og hvilken generation der engang i en dyb fremtid kan bære smykket risikofrit på kroppen. Foto: Anders Bøggild.



Smykker kan sige meget mere end ”ja” til den eneste ene. Smykker er et rigt og varieret sprog, som vi kan bruge til at tale med hinanden og stille de svære spørgsmål, der ikke kan besvares med enstavelsesord. Så længe samtidens smykkevokabular udvikles og forædles, kan vi bruge smykker til at stille de relevante spørgsmål for vores tid.

AF ANNI NØRSKOV MØRCH

Min guldkæde er en let arv at bære, dens led følger min krops bevægelser, metallet tager min temperatur og lægger sig betryggende på mit bryst, og jeg bærer ofte arvesmykket skjult under en skarpstrøget skjorte, når jeg har brug for en følelse af forbundethed og ro. Alle med lignende erfaringer må gyse ved mødet med det radioaktive smyksesæt i Mari Keto og Erich Bergers 'Inheritance Project'. Sættet ligner en moderne rå fortolkning af et fornemt parure som de matchende kongelige smyksesæt med guld øreringe, broche og et stort halssmykke med asymmetrisk fattede, slebne og uslebne sten. Men smykket er en tung arv. De sorte sten er radioaktive, så smykket må indkapsles i et betonskrin for at beskytte mod stråling. Det sor-

te krystallinske mineral uraninit har en halveringstid på millioner af år, et svimlende geologisk tidsperspektiv, der poetisk forkortes til begrebet 'dyb tid'. Med smykket illustrerer kunstnerne, hvordan menneskets manipulationer, såsom radioaktivt affald, vil hjem søge kloden langt ind i fremtiden. Mari Keto og Erich Bergers arvesmykke er ubærligt i ubegribeligt mange generationer frem og fungerer som metafor for den irreversible menneskelige forandring af kloden, som vi kalder det antropocæne. Det er umuligt ikke at blive berørt, når vores dystopiske dybe tid sættes i kontrast til det uskrevne løfte om, at et smykke uanset stil og design er bærbart, tilgængeligt for både vores sanser og intellekt og kan veksles til økonomisk og

social kapital. For er et ubærligt smykke overhovedet et smykke?

SAMTID OG SAMTALE

Smykker handler om kommunikation. Gennem årtusinder har smykker været et redskab til at markere en position, ikke kun ved at fungere som statussymbol og synlig deponering af rigdom; også holdninger, relationer, forpligtelser og oprindelse kan aflæses i smykker fra de tidligste civilisationer til i dag. Disse tusinder af års kulturhistorie bærer smykkemediet med sig som klangbund for de tanker og samtaler, smykker kan igangsætte i dag. De ældst kendte smykker er arkæologiske fund af gennemborede havskaller og sneglehuse. I 2004 blev 75.000 år gamle vedhæng udgravet sammen med andre symbolske og dekorerede genstande i en hule i Sydafrika. Ifølge professoren bag udgravningsholdet, Christopher Stuart Henshilwood, indikerer smykkefundet, at mennesket allerede da brugte symboler på samme måde som os, nemlig som led i en kommunikationsstrategi, og han kaldte dengang smykkerne det ældste bevis på lagring af information uden for hjernen. På Centre for Early Sapiens Behaviour på Universitetet i Bergen i Norge, som Christopher Stuart Hens-

hilwood leder, undersøger et tværfagligt forskerteam fortsat forholdet mellem social organisering og symbolsk materiel kultur blandt de tidligste mennesker. Og, så aktuelt som 22. september 2021, kunne et andet forskningshold, ledet af arkæolog El Mehdi Sehassseh, rykke dateringen af menneskelig symbolsk adfærd endnu længere tilbage. En analyse af uraniumhenfaldet i et arkæologisk smykkefund med 33 vedhæng af havskaller fundet i Bizmoune-hulen i Marokko anslår, at disse smykker er mindst 142.000 år gamle. Også i dag fungerer smykker som et mangefacetteret, socialt udtryksmiddel og informationslager, der tillige kan udgøre et fælles tredje; en anledning til at mødes med andre i en samtale. Jeg har haft tre samtaler med tre markante stemmer i smykkefeltet om, hvad smykker kan sige os i dag; professor Karen Pontoppidan, smykkekunstner Marie-Louise Kristensen og museumschef Love Jönsson.

STEMMER I SMYKKEFELTET

En af verdens førende institutioner inden for smykkekunst, Afdelingen for Smykkekunst på Kunstakademiet i München i Bayern, Tyskland, ledes af den danske smykkekunstner og professor Karen Pontoppidan. I sin egen

kunstneriske praksis og i sit ledende virke som professor og underviser fokuserer hun på det samfundsrelevante i smykker. I vores samtale på akademiet i München understreger hun, at smykker er nødvendige for, at en kultur kan eksistere, og at hun i sit virke og lederskab er optaget af generelt at opkvalificere diskursen omkring smykker og specifikt at diskutere magtstrukturer ved at synliggøre positioner frem for at prædike sandheder. Det gør hun i dag fra en magtfuld position, men der har hun ikke altid befundet sig, og hendes kunst og tænkning er ikke altid blevet mødt med forståelse:

“Jeg tror, min position kan virke irriterende for mange. Det har jeg det helt fint med, da jeg ikke nødvendigvis forsøger at være nem at forstå. Hvis man synes, som jeg, at smykker kan meget mere end at pynte, og hvis man bestemmer sig for, at det med at pynte sig ikke er det bærende argument; så er det jo klart, at mange, som elsker smykker som ornament, har svært ved at forholde sig til en sådan position.” At Karen Pontoppidans egne smykker ikke bekymrer sig om at pynte og behage, kan indimellem føre til, at folk tror, det er fordi, hun ’ikke kan bedre’,

men som hun smilende konstaterer, så er det at blive undervurderet ikke en dårlig position at have. Karen Pontoppidan efterlyste i interviews i 2014 og 2016 den interesse for identitetsspørgsmål og usynlige magtstrukturer, som i dag findes både i klasselokalerne og i avisspalterne:

“Når jeg for seks år siden brugte ord som 'gender', var der blanke ansigter, og så måtte jeg forklare. Naturligt nok, vi er internationale, og det er ikke alle kulturer, der har den diskussion. Men der kom et tidspunkt, hvor de studerende begyndte at stille spørgsmål til emnet, og i dag oplever jeg, at vi alle bruger disse begreber som del af en samtale, der ikke skal forklares mere.”

Også i Danmark vokser det fælles ordforråd til at kunne rumme flere identiteter og erfaringer, men ikke uden besvær. Så hvordan holder man samtalen åben, når tiden også dikterer en bevidsthed om, at nogle stemmer er blevet hørt så rigeligt? Hvordan praktiserer man en samtale om usynlige magtstrukturer fra et magtfuldt sted?

“Det er en del af vores samtale, at jeg sidder i en magtposition, og at de studerende også skal være kritiske over



for min position. Der er ingen tabuer om magtstrukturerne her, derfor behøver de studerende ikke lukke mig ude. Det betyder ikke, at det er nemt at modsige mig, selvfølgelig er det ikke det.”

Karen Pontoppidans ‘Gender Bells’ tematiserer, hvordan omgivelserne ser og hører os som den sociale krop og stemme, vi er. 'KNELL#1', 2016, i sølv og jern. Foto: Karen Pontoppidan.



Samtalen på Afdeling for Smykkekunst i München handler om magtsstrukturer fra professorens første møde med de nye studerende, hvor de opfordres til at stille spørgsmål til det, hun gør, og hvorfor hun gør det. Den transparens, mener hun, har været med til at skabe den tillid, der er til stede mellem studerende og undervisere på akademiet. De studerende er oftest teknisk velfunderede, for eksempel som guldsmede, og dertil erfarne kunstnere med en bachelor eller en mastergrad bag sig, før de bliver optaget til yderligere tre til seks års overbygning. På akademiet skærper de deres kunstneriske tænkning og praksis gennem samtaler, samarbejder og refleksion sammen med lærerkollegiets kræfter og deres medstuderende, og de kan desuden trække på et fagligt netværk og det ypperlige kunstbibliotek på akademiet. Dertil kommer naturligvis timerne i værkstedet, som Karen Pontoppidan bemærker, alene ved at være husleje frit giver dem frihed til at fokusere på udviklingen af et kunstnerisk bidrag af betydning for samfundet. Når Karen Pontoppidan skal sætte ord på, hvordan smykkekunsten spiller en rolle i kulturen i dag, begynder hun med forhistorien:



“Et aha-øjeblik for mig var, da jeg begyndte at læse, hvad antropologer har skrevet om smykker. At smykker har eksisteret i 100.000 år, og at mange antropologer vælger at datere den ældste menneskelige civilisation ud fra det ældste smykke. For nogle år siden blev vores civilisation pludseligt 40.000 år ældre, fordi der blev fundet et endnu ældre smykke. Da jeg læste om begrundelsen, var det, som om noget pludseligt faldt på plads i mit hoved.”

'HOW TO GET THIN QUICK' af Marie-Louise Kristensen, 2014. Broche i sølv, milliput og cernit. Foto: Dorte Krogh.

Modsatte side: 'Verlängert Fünf' af Camilla Prasch, 2005. Ringen, der og-så kan bæres som halssmykke, er sammensat af silikonecirkler, samlet med nylontråd og tryklåse. Del af Statens Kunstfonds Smykkesamling. Foto: Iben Kaufmann og Kolding Museum.

”Samtidens smykker er samfundskritiske – ja, i dobbelt forstand. For gennem smykke-mediet kan kunstnere stille kritiske spørgsmål til selvforståelser og selvfølgeligheder i vores samfund.”

Smykkerne anses som bevis for, at der inden for et samfund fandtes forskellige roller eller positioner, som man udtrykte i måden, man viste sig frem på – på alle niveauer i samfundet.

“Jeg mener, det er nøjagtigt det samme i dag. Jeg har fundet eksempler på smykker gennem hele historien, der handler om at markere en position i forhold til et samfund, som for eksempel den måde suffragetterne eller punkerne brugte smykker. Den rolle, smykkerne spiller for os i vores samfund, er at være et hjælpemiddel til at kommunikere, hvem er hvem.”

Når smykkekunstnere skaber andre muligheder for at udtrykke sig end via det, man sædvanligvis køber og forstår som smykker, så handler det ifølge Ka-

ren Pontoppidan om, hvor vores samfund er på vej hen:

“Hvad er det, som ikke kan blive udtrykt med det, der findes allerede? Hvad er det for behov, vi har som mennesker? Hvad har vi overset? Hvilken diskussion har vi ikke fået ordentligt hul på? Hvad vil vi ikke tale om, eller hvad vil vi meget gerne markere om os selv? Samtidens smykkekunst er et tilbud om at indtage en mere individuel position inden for et samfund, men det er også et tilbud om at forstå; hvad er det egentlig, det her samfund skal have fat i?”

I 2019 kuraterede Karen Pontoppidan på invitation fra Die Neue Sammlung i München en stor udstilling med samtidssmykkekunst, som hun konceptualiserede og designede med titlen 'Schmuckismus'. I udstillingen viste hun med 100 smykker af forskellige kunstnere fra de seneste 15 år, hvordan hun ser samtidssmykkekunst som en mulighed for at engagere sig i en kritisk diskurs om samfundsrelevante emner. I det tilhørende katalog argumenterer hun for, at smykker fortsat har en stor betydning for den vestlige kultur, og at deres potentiale som formidler og kritiker af sociale værdier er vigtigere end

nogensinde. Netop diskrepansen mellem den gængse opfattelse af smykker som trivielle og pyntelige gør smykker til et enestående medium til at formulere kritiske spørgsmål:

”I de senere år har der været tegn på en udvidet tilgang til smykker. For den aktuelle generation af kunstnere har smykker i mange tilfælde frigjort sig fra selvrefleksion og bruges i stedet som et instrument til social refleksion. Emner som økologi, forbrugersamfundet og feminismen kommer direkte til udtryk gennem smykkemediet, ligesom mere individuelle, men ikke mindre relevante emner, såsom spørgsmål om identitetsdannelse eller betingelserne for at være menneske i det 21. århundrede”.¹

ILT TIL FORTÆLLINGERNE

I Karen Pontoppidans klasse på kunsthøgskolen i München deltager den danske smykkekunstner Marie-Louise Kristensen som første stipendiat i et nyt samarbejde mellem Statens Kunsthøjsskole og det tyske kunsthøgskole. Hun fortæller, at hendes narrative smykker, der kan antage form af raketter, svaner og graffitimalet byinventar, har rod i den kulturhistoriske smykke-tradition, hun blev introduceret til under sin ud-

dannelse på Institut for Ædelmetal i København mellem 2000 og 2004:

“Der ligger for mig en dyb, dyb fascination af smykkets fortælling og smykkets væren. Den tradition ligger som et fundament under mit arbejde.”

Hun beskriver sit vokabular som smykkekunstner som en stor mixerpult af forskellige virkemidler og inspirationskilder, hvor hun kan skrue op og ned på volumen på de forskellige knapper. Her ligger smykkernes årtusindgamle kulturhistorie som en basgang under-neden:

“Det er jo lige præcis det, der gør smykker til smykker. Den kulturhistorie, der ligger bag, og de betydningslag, de har for mennesker.”

Marie-Louise Kristensens smykker er arbejdskrævende unika, der kun er blevet mere tidskrævende, som hendes smykker har fået en mere og mere historiefortællende og samfundsanalyserende karakter. Og lige så besværligt det er at skabe smykkerne, lige så besværlige kan de være at bære:

“Man kan selvfølgelig sige, at jeg er ude på et overdrev, hvor det hele er

lidt for stort, og man kan heller ikke vaske op med mine smykker på, og man skal også tage sig sammen, når man skal have jakken på ... Der følger nogle besværligheder med, og man skal have lyst til at kommunikere. Det er jo basalt set det, vi gør, når vi bærer smykker; vi sender ordløse signaler til hinanden.”

Signalerne samler sig i Marie-Louise Kristensens værker på en måde, så smykkerne bliver narrative. De kan materialisere en hændelse, have sin egen lille personlighed eller vise en bid af en fortælling, som bæreren eller beskueren kan digte videre på, uden kunstneren dog har bæreren i tankerne undervejs som målgruppe for et bestemt udsagn:

“Jeg arbejder med at bevare et åbent rum. Jeg er interesseret i at kommunikere og ikke bare diktere. Det er et element, jeg holder meget af. Jeg efterlader noget åbent, så det giver beskueren plads til selv at tage over, for hvis jeg fylder det hele ud, er der jo ikke noget ilt tilbage.”

NORDISK FLERSTEMMIGHED

Med inspiration fra blandt andet Statens Kunstfonds Smykkesamling i

Danmark og dens tilknyttede låneordning har den svenske kunsthistoriker Love Jönsson, der siden 2018 har været museumschef på Rian Designmuseum i Falkenberg, Sverige, etableret Smyckoteket – en international samling af samtidssmykkekunst, der kan lånes og bruges af alle interesserede. Love Jönssons initiativ til Smyckoteket er motiveret af mindst tre grunde: For det første har han gennem sit virke som kritiker og kurator observeret kunstnernes glæde ved at se deres smykker båret i det offentlige rum, som i dag selvfølgelig også inkluderer de sociale medier. For det andet er Love Jönsson også bevidst om, at smykkekunstverdenen, som andre subkulturer, er en lille og elitistisk verden; og vil man købe et smykke, er det for en almindelig lønmodtager ganske dyrt:

“Så jeg har længe været interesseret i at finde en model for at tilgængeliggøre smykkekunst, ikke kun gennem udstillinger, hvor man kan se smykkerne, men også ved, at man bærer smykkerne.”

For det tredje er Smyckoteket båret af det, Love Jönsson kalder “en egentlig ganske traditionel kulturpoli-



tisk idé om, at den mest avancerede kunst skal gøres tilgængelig for alle.”

Det er selve brugen af smykker, som Rian Designmuseum vil undersøge

Den svenske smykkekunstner Åsa Elmstams forbrugerkritiske kæde 'Things 20' i form af en oversize indkøbskurv i forgyldt messing. Foto: Rian Designmuseum, Sverige.



'Ingen vidste, hvornår det ville ske #1' af Malene Kastalje, 2015. Ringen er lavet af blandt andet silikone, og den klæber sig til fingeren som en gevækst, smuk og frastødende på samme tid. Del af Statens Kunstfonds Smykkesamling. Foto: Iben Kaufmann og Museum Kolding.

med Smyckoteket, hvorfor samlingens smykker fra starten er fotograferet på modeller. Alle modeller kommer fra Falkenberg, nogle er museets medarbejdere, nogle er stamgæster, andre venner og bekendte, mens nogle få er inviterede, som den mandlige mo-

del, der bærer Åsa Elmstams halskæde med en stor forgyldt indkøbskurv. Love Jönsson fortæller, at modellen, Boris Lennerhov, er administrerende direktør for det største varehus i Sverige:

“Det er gigantisk! Du kan slet ikke forestille dig, hvor stort det er. Og folk drager dertil fra hele landet, fordi det er så billigt.”

Gennem docu-soapen, 'Ullared' om varehuset Gekås, som ligger i Ullared i Falkenberg kommune, blev Boris

Lennerhov 'kendt fra TV'. Så da Rian Designmuseum havde købt kunstner og aktivist Åsa Elmstams forbrugss-kritiske halskæde, kom idéen op på museet:

“Tænk, hvis vi kunne få Boris til at bære det her! Vi synes, det kunne være interessant, hvis Boris, som jo virkelig repræsenterer forbrugersamfundet i Sverige, ville bære det til fotografiet.”

Love Jönsson tog kontakt og fortalte Boris Lennerhov om både idéen bag fotoet og den kunstneriske intention bag halskæden, og han sagde straks ja. Han elsker indkøbskurve og er omgivet af dem hele dagen, som han forklarede Jönsson. Og han bekymrede sig tilmed slet ikke om det konsumptionskritiske perspektiv i projektet. Fotografiet af Lennerhov bliver dermed en fremkaldelse af den betydnings-transformation, der foregår i brugs-situationen, som har Smyckotekets og Love Jönssons særlige interesse:

“Kunstneren kan have hvilke som helst intentioner, og når smykket så kommer ud at cirkulere i det offentlige rum, kan det bæres med helt andre intentioner. Og fotografiet her illustrerer virkelig det forhold.”

Museumschefen har også personligt gode erfaringer med at være bærer af smykkekunst:

“Ved at bære et smykke gør man sig tilgængelig for folk, for deres kommentarer og reaktioner. Det har været fint og interessant for mig på den måde at få kontakt med fremmede på en helt anden måde, både til fester, i professionelle sammenhænge og for eksempel under en flyvetur, hvor jeg bar en broche med teksten ”I am human” af Auli Laitinen. En stewardesse spurgte: ‘Hvad betyder den der?’, og jeg forklarede, at en kunstner havde lavet den, og at den kunne læses sådan, at vi alle er ligeværdige. Lidt efter kom hun tilbage til mit sæde og hviskede til mig ‘I am an alien!’”

Opmærksomheden kan man som smykkebærer udnytte aktivistisk eller politisk, men i Love Jönssons eget tilfælde fungerer smykkerne mere som en åben invitation end en lukket provokation:

“Min egen bevæggrund for at bære smykker har ikke været, at jeg ville påvirke eller påvise noget. Det er mere, fordi jeg synes, det er ‘roligt’, som man siger på svensk – joyful eller inte-

ressant. Det giver noget tilbage, særligt i sociale situationer. Det er vældigt taknemmeligt at have noget på, som stikker lidt ud. Fordi det bliver en åbning for folk at komme hen og spørge: 'Hvad er det der?'. Det har også været en baggrund for, at jeg ville starte Smyckoteket, at jeg selv har så mange positive oplevelser med at bære denne type smykker. Det vil jeg gerne, at flere kan få mulighed for at prøve."

SMYKKER, DER IKKE PYNTER

De tre samtaler om smykker fra professorens, kunstnerens og formidlerens perspektiv vidner om, at når samtidens smykker ikke pynter eller er besværlige at bære, er det ikke et udtryk for, at smykkerne eller smykke-kunstnerne vil lukke sig om sig selv. Uvilligheden til at pynte er derimod en invitation til samtale og refleksion. Samtidens smykker er samfundskritiske – ja, i dobbelt forstand. For gennem smykkemediet kan kunstnere stille kritiske spørgsmål til selvforståelser og selvfølgeligheder i vores samfund. Et smykke, der ikke kan bæres på grund af strålingsfare, virker naturlere snarere kulturstridigt, og det emotionelle og praktiske benspænd gør det abstrakte begreb 'den antropocæne tidsalder' ubehageligt nærværende.

Smykker er også samfundskritiske i betydningen akut nødvendige, idet alle veje til åben og fordomsfri samtale er afgørende for at løse de globale og lokale udfordringer, verden står over for netop nu. I dag, hvor klima, identitet og magtstrukturer er til konstant forhandling globalt mellem verdens ledere og i LokalBrugsen mellem personlige pronominer og pindis, er det ikke for meget at sige, at klodens og den sociale sammenhængskraft er afhængig af samtalen. Den kunst, der kan forbinde mennesker og sætte samtaler i gang, er på den baggrund lige så potent som den radioaktive manifestation.

I antropologisk forstand er vores evne til at kommunikere gennem symbolgjorte materialer det, der gør os til mennesker, og en forudsætning for en kultur. Koden til det humane ligger så at sige i det materielle. Så jo bedre vilkår specialiseret uddannelse, kunstnerisk produktion og eksperimenterende formidling har for at udvikle og forædle materielle udtryk og vores allesammens materielle læsefærdighed, desto bedre kan vi forstå os selv og hinanden og den kultur, vi skaber.

KILDER

Interviews med:

Professor Karen Pontoppidan,
Kunstakademiet, München,
18. november 2021

Smykkekunstner og stipendiat

Marie-Louise Kristensen,
Kunstakademiet, München,
18. november 2021

Museumschef Love Jönsson,
Rian Designmuseum, Falkenberg,
26. november 2021

Artikler:

Gripsrud, Silje (2004): "Fant 75.000 år gammelt smykke". Kan findes på: www.forskning.no

Cummins, Susan (2014): "Karen Pontoppidan: Context". Kan findes på: www.artjewelryforum.org

Lignel, Benjamin (2016): "In conversation with Karen Pontoppidan". Kan findes på: www.artjewelryforum.org

Fodnote:

1: Nollert, Angelika & Die Neue Sammlung (2019): 'Schmuckismus', s. 1. Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers.

Websites:

www.inheritance-project.net
www.kunst.dk
www.uib.no
www.smyckoteket.se
www.forskning.no
www.artjewelryforum.org

"Det her er godt tænkt. Fyldt med tradition. Fyldt med nutidig relevans."

Ole Jensen, keramiker og designer



TAVS VIDEN, SOM IKKE LÆNGERE ER TAVS

AF OLE JENSEN

Margrethe Odgaard, 'Untitled' (780 g)', 2020. 100% silkeorganza, digitaltryk, 40 x 105 cm. Fra udstillingen 'Think, Dream, Imagine, Colours' på Willumsens Museum, 2020. Foto: David Stjernholm.

Keramiker og designer Ole Jensen forholder sig til det mytologiske begreb 'tavs viden' og hilser en fremtid velkommen, hvor det tavse og det formulerede forener sig ligeværdigt for at blive til vedkommende, relevant og nytænkende design og kunsthåndværk.

AF OLE JENSEN

Et almindeligt og kendt eksempel på tavs viden er det at cykle. Selv for den, der har lært det og cykler så let som ingenting, er det så godt som umuligt at forklare det til en anden eller skrive en manual til, hvordan man gør. Det må prøves og øves, indtil man kan – og ofte med lidt støtte og hjælp. I nærværende sammenhæng, hvor vi taler om kunsthåndværk og design, er tavs viden vel den erfaring og kunnen, som lagres i kroppen og hjernen ved praktisk og håndværksmæssigt arbejde, og som også typisk er svært at forklare og skrive om. Tænk, hvor fantastisk det kan være at sidde ved en drejeskive og nyde lerets iboende egenskaber, håndens færdigheder og opdage, hvordan der i symbiosen opstår enestående former og udtryk.

Her er det fristende at gøre håndværk og materialebeherskelse til en kvalitet i sig selv – og om sig selv.

At bringe håndværk og tavs viden til torvs er både relevant og 'farligt'. Relevant, fordi vi har fået øjnene op for, hvor attråværdigt materialekendskab og håndværk er, og hvor store sanselige kvaliteter det rummer. Farligt, fordi det ligger snublende nært at forherlige og ophøje det til en viden, som netop ikke kan beskrives, men kun opleves og sanses. Som noget enestående og nærmest guddommeligt, der udspringer fra skaberens åndfulde beherskelse af materialernes iboende og uudsigelige dybder. Kunne vi dog bare få del i en flig af denne fantastiske skabers evner og talent! Faren

er, at vi kommer til at dyrke og værne om tavs viden som noget uforklarligt og hemmelighedsfuldt. Og det dur jo ikke i et videnssamfund. Nogle færdigheder skal læres og øves, andre indsigter skal man eksperimentere sig frem til, og resten må man få fortalt eller læse sig til. Alt andet vil bunde i spiritualitet eller næsegrus beundring.

Som keramiker med en uvurderlig god uddannelse fra Kunsthåndværkerskolen i Kolding i 1985 er det svært ikke at blive en smule rørstrømsk og taknemmelig for lige præcis dén uddannelse. Det var i Schlüter-regeringens ødsle år med næsten lige så mange faste og gæstelærere som drejeskiver og studerende – og med ler- og gipsværksteder som på en mindre porcelænsfabrik. Der var virkelig mulighed for at lære og øve de håndværksmæssige discipliner på højt niveau. Når jeg altid har været glad for min uddannelse som keramiker og kunsthåndværker, er det ved nærmere eftertanke nok alligevel, fordi det ikke var en mesterlæreuddannelse udi keramisk perfektion og ekvilibrisme, men en uddannelse i at sætte håndværket fri. Fri til at forsøge sig frem. Fri til at opdage. Fri til at skabe nye former og udtryk. Og her var de mange undervisere med

deres erfaringer og indsigter vigtigere end noget andet. Til at lære at se, til at lære at udtrykke sig – i både tale og stof – og til at lære at problematisere og undres, alt sammen uden nogen absolut facitliste for rigtigt og forkert. Som kunsthåndværker og designer hviler du aldrig i dit håndværk eller akkumulerede viden. Du er på en konstant rejse i at udfordre, udvide og opdage nye muligheder.

Hvorfor er kunsthåndværk blevet så attråværdigt og ophøjet til noget ekstraordinært dyrebart? Hvorfor skal man på Alchemist eller Noma for at få en exceptionel madoplevelse? Hvorfor skal alle produkter ledsages af beskrivende 'storytelling'? Formentlig fordi vi som sansende mennesker havde nået et absolut lavpunkt i vores forhold til de ting, vi omgav os med, og derfor har vi måtte starte forfra med en overordentlig dyr lære om, hvad ting består af, hvordan de er lavet, og hvor de kommer fra.

Men hvad med de knap så rige eller dem, som ikke har lyst eller behov for at læse lange, kloge tekster? I slipstrømmen er der også nye forventninger til ting. Det er fantastisk, at kunsthåndværk og håndværk har fået ny

Anne Tophøj's 'Stelvision 6', 2013. Stentøj,
porcelæn og glasur. Indkøbt af CLAY Venner
og doneret til CLAY Keramikmuseum
Danmark. Foto: Ole Akhøj.



relevans og status. Det er fantastisk, at man kan købe tæpper og keramik og møbler i materialer, udvundet af lokale forekomster. Kende og vide, at det er håndlavet og tappet sammen på bedste manér. At man kan købe græsmælk og så godt som hjemmepresset æblejuice. Spise æg, fisk og brød med god samvittighed. At det igen er blevet attraktivt at slå sig ned på landet og mærke naturen i alt, man omgiver sig med. Så tak til både Noma, hipsterne og bonderøven. Når man har fået for mange tomme kalorier, er det befriende at genopdage den gode fornemmelse af det enkle og gennemskeelige. Midt i en tid, hvor vores individuelt frihedssøgende, kollektive overforbrug og bekymringer for fremtiden har sat en altoverskyggende dagsorden, giver det håb, når man ser, at omhyggelighed, langsomhed, ja, måske ligefrem askese er på vej til at åbenbare og overbevise os om, hvad kvalitativ livsførelse er.

I ufatteligt mange år gik kunsthåndværkere og designere og følte sig mindre værdsatte og værdifulde end arkitekter, akademikere og andre intellektuelle. Der var heller ikke rigtig nogen efterspørgsel på kunsthåndværk. Man så det vel nærmest som en uddøende

praksis og som en fremtidsløs måde at fremstille ting på. Og der var kun jobs til ganske få designere. Det, besluttede vi (vi, for ikke at udpege skyldige), skulle have en ende sidst i 1990'erne: Alle de traditionelle kunsthåndværk- og designuddannelser skulle akademiseres og intellektualiseres. På mange måder var det en underlig opbrudstid med tvivl på egen styrke. Ting skulle tænkes og ellers bare laves et eller andet sted og gerne billigst muligt – sådan i grove træk. Med den konsekvens at typisk materialebaserede fag som keramik og tekstil blev nedprioriteret, og de tilknyttede værksteder nedskaleret. Her blev vi bare alle sammen så frygtelig snydt! For ganske få år efter – og ingen kunne vel have forudset med hvilken styrke – fik kunsthåndværk og alt det håndværksfremstillede en genopstandelse, tiltrækningskraft og attraktion hos både studerende og publikum uden sidestykke i nyere tid. Og som på mange måder degraderede og mistænkeliggjorde industrielt design til en ikke-lødig og uigennemskuelig massevarer. Og hvad kan vi så lære af det? De nære ting, det man sanser og føler, betød åbenbart meget mere, end vi troede. De massefremstillede fornødenheder – det industrielle design – vil der i mange hundrede år stadig være

brug for og i fremtiden i meget mere gennemskeelige og menneskelige kvaliteter. I vildfarelsen om, at håndværk og materialeforståelse skulle nedprioriteres, ligger der til gengæld et stort og spændende reparationsarbejde forude, og mon ikke der ligefrem vil være et både politisk og folkeligt krav om, at den del står foran en udbygning og en ny forankring på kunsthåndværk- og designuddannelserne?

Det er sjældent en farbar vej at begræde det tabte, og derfor er det ikke sikkert, at fremtidens uddannelser igen skal ekviperes med endeløse rækker af væve, drejeskiver og høvlebænke. Nogle skal der være, for de teknikker og de håndværk, der har demonstreret at tjene mennesker i årtusinder, kan selvfølgelig ikke bare smides væk i en respektløs tro på, at vi altid opfinder verden helt forfra. Den 'reminder' er vist gået op for de fleste. Men måske der også skal være svampe- og plantelaboratorier – og værksteder for selvgroende materialer? Eller geologiske jordværksteder? Muligvis også selvstændige værksteder for genbrug og recirkulering? Eller store rumlige farve- og sanselaboratorier? Kunsthåndværk og design er lige nu i den gunstige situation som uddannelse,

fag og kunstart, at vi ud over indadtil at være blevet akademiseret og intellektualiseret også oplever, at der er en udefrakommende efterspørgsel, ja, et nærmest grænseløst behov for at 'mærke' og kende sandheden i de ting og materialer, vi omgiver os med. Det må kunne danne nye visioner.

Man behøver ikke at være professor, rektor eller undervisningsansvarlig for at forstå, at det er lettere at tale for kunsthåndværk og designs relevans ved forhandlingsbordet overfor bevilgende myndigheder, hvis der argumenteres for, at det kan skabe forbedringer, løsninger og arbejdspladser, end hvis der argumenteres for, at det kan skabe skønhed og undren. Derfor fylder ansvarlighed, problemløsning og samfundsrelevans også meget i uddannelsernes måde at agitere og retfærdiggøre sig selv på. Når de bevilgende er gået fra mødet, er danske kunsthåndværkere og designere og de respektive uddannelser heldigvis stadigvæk funderet i og selvbevidste om, at problemløsning og ansvarlighed og skønhed og undren ikke er modsætninger, men netop nødvendige og uadskillelige i bestræbelserne på at give ting attraktiv kvalitet. At formulere et problem kan være ligeså ædelt som at

løse det; at formgive et taktilt objekt med bløde værdier ligeså vigtigt som at lave en funktionel og brugbar ting. Og alt dette rummer en god kunsthåndværker- og designuddannelse. Nogle gange kommer det til udtryk i radikale og separerede udtryk. Andre gange inkorporeres det i ét og samme produkt. Når jeg lige nu ser og sanser afgangsudstillinger fra de danske kunsthåndværker- og designuddannelser eller har praktikanter, så fornemmer jeg en bevidsthed om, at håndværkskunnen og materialeforståelse ikke længere er et mål i sig selv, men tværtimod en forståelse for, at det er midler til at nå endnu større mål. Ja, måske ligefrem til at redde verden.

Hvis man ser på, hvad en keramikerk som **ANNE TOPHØJ** har bedrevet i snart utallige år, så giver hendes praksis indtryk af, at det ene keramiske eksperiment har afløst det andet. Modelering, hånddrejning, centrifugerede støbninger i gipsforme, ekstruderede objekter og ikke mindst et utal af raffinerede glasureksperimenter er det blevet til. Hun begynder gerne på en frisk. Andre gange tager hun gamle forsøg op og eksperimenterer videre. Det hober sig op på hylderne i nærmest én uendelighed. Det er som om,

at alle tingene bliver lavet uden strategiske bagtanker, uden moralsk løftede pegefingre og alene ud fra en lyst til at se, hvad et materiale og en teknik kan fremkomme med af udtryk.

Anne Tophøj er til trods for en yderst sparsom digital hjemmeside med blot navn, kontaktadresse og et enkelt billede heldigvis ikke overset. Hun har deltaget i og lavet rigtig mange udstillinger, modtaget et utal af priser og hæder og ikke mindst været underviser i mange år på den keramiske afdeling på Danmarks Designskole, senere KADK og nu Det Kongelige Akademi. Anne Tophøjs virke er lærerigt, og hendes værker lærerige eksempler på, hvordan tavs viden og erfaring kan genereres videre til kommende generationer. Ikke i form af en mesterlæretilgang, ikke i form af exceptionelle og kostbare værker, men alene ud fra en oprigtig interesse for materialernes uendelige og endnu ikke åbenbare muligheder. Anne Tophøj er en keramisk forsker, der – konkret som indirekte – former og udvider vores forståelse for form, materialitet og proces.

AKIKO KEN MADE består af møbelsnedkerne Akiko Kuwahata og Ken Winther.



Akiko Ken Mades 'Kvartet' er et salonmøbel i glas og ask, skabt til Snedkernes Efterårsudstilling 2021. 83 x 47,5 x 47,5 cm. Foto: Ole Akhøj.



Morten Løbner Espersens
'Magma #2144', 2018. Stentøj og
glasur, 110 x 70 cm. Lavet på
Tommerup Ceramic Workcenter.
Foto: Jes Larsen.

Som sådan repræsenterer de den del af kunsthåndværket, hvor der faktisk er en håndværksuddannelse bag med øvede og tillærte tekniske færdigheder. Når Kuwahata og Winther her indskrives som kunsthåndværkere og designere og ikke 'bare' håndværkere, er det fordi, de ikke hviler i deres håndværk, men konstant og bevidst udfordrer deres faglighed. Med et både japansk og dansk mindset i bagagen fremstiller de brugskunst af en sjælden høj, håndværksmæssig kvalitet. Fra det simpleste skærebæret til det konstruktivt komplekse møbel. Med teknisk overskud og præcision, og en særlig bevidsthed om materialernes iboende kvaliteter, fremstår deres brugsting som ekvilibristisk minimalisme. Intet er overladt til tilfældighederne. Savskær, årene i træet, overlapninger og limninger spiller med i det endelige udtryk. Det er kunsthåndværk på et højt kultiveret niveau, og deres brugskunst optræder med ligeså stor autoritet på dyre restauranter og eksklusive gallerier som på folkelige kunsthåndvær-

kermarkeder. Tingene udstråler simpelthen, at det her er godt lavet. Det her er godt tænkt. Fyldt med tradition. Fyldt med nutidig relevans.

For snart mange år siden lavede keramikeren **MORTEN LØBNER ESPERSEN** en bemærkelsesværdig udstilling i det hedengangne udstillingssted for keramik Galleri Nørby. På invitationen var der et billede af en beholder med glasur, som til forveksling kunne ligne en lillebitte genstand fra et museum. Umiddelbart mindede det om et nærbillede af en japansk sake- eller teskål, men på udstillingen viste det sig dog, at beholderne var megastore – som overdimensionerede kar med tyktflydende og kraterlignende glasurer (nogle gange er det nødvendigt at forstørre og overdrive for at skærpe forståelsen og få taletid). De keramiske værker på udstillingen blev en øjenåbner for, at en beholder i keramik ikke bare er nøgtern ler, form og glasur, men i sin fysiske væren kan udtrykke og 'rumme' så uendeligt meget mere. Det ved vi egentlig godt. Nogle gange skal man bare gøres utvetydigt opmærksom på det for ikke at miste sine dyrebare taktile sanser. Og her har Espersens indsats været ganske betydningsfuld.

Morten Løbner Espersens keramik er unik i enhver forstand. Den er lavet af menneskehænder og har ofte gennemgået utallige brændinger for at opnå sit endelige udtryk. Med den urgamle krukke som baggrund og det urgamle ler som materiale bekender han sig til at være en del af en ligeså ur gammel tradition. Samtidig synes hans keramik at udstråle en endnu større bevidsthed om, at den skal virke i nutiden. Formernes og glasurernes intensitet, underspillede såvel som ekspressive, henvender sig så direkte til publikum, at værkerne nærmest opleves som universelle øjeblikke. Fordi den moderne verden er fuld af informationer og sanserindtryk, opstår der naturlige behov for at skabe separation til fordybelse. Den rolle udfylder Morten Løbner Espersens keramik.

ASTRID KROGH er væver og tekstildesigner fra Danmarks Designskole, og hun forsømmer aldrig muligheden for at fortælle, at hun er rundet af en håndværkermæssig uddannelse i en tekstil tradition. Modsat lægger hun heller aldrig skjul på, at hver gang hun går i gang med en ny opgave, har hun en ambition og et håb om, at processen resulterer i en udvidelse, ja, måske

ligefrem bryder med traditionen. På dialektisk vis ved hun, at for at nå dertil er kendskab til materialer, teknikker og tradition forudsætningen. Eller sagt på en anden måde: Hvis man gerne vil udvide, bryde og få nye indsigter, er det pinedød nødvendigt at have noget at udvide fra og bryde med. Astrid Kroghs udvidelse af den tekstile tradition sker typisk via hendes bevidste anvendelse af højteknologiske materialer. Med lysende neon har hun broderet overdimensionerede ornamenter. Med optiske fibre har hun vævet inciterende, transparente tekstiler. Med dioder har hun skabt uforudsigelige, universelle mønstre, og hårdt aluminium hamrer hun til levende og foranderligt spejlende overflader. Hun har gjort det til sit speciale, i stor skala, at transformere håndværk og tradition til nye og uventede udtryk. Astrid Krogh vil virkelig noget nyt og stort med sit fag og håndværk.

Astrid Kroghs tekstile tilgang og måde at arbejde på har i særlig grad mani-

Astrid Kroghs 'Cloud Illusions / Nykøbing', 2015. Perforeret og præget aluminium, 3 x 12 m. Udsmykning på Nykøbing Katedralskole. Foto: Torben Eskerod.

”Midt i en tid, hvor vores individuelt frihedssøgende, kollektive overforbrug og bekymringer for fremtiden har sat en altoverskyggende dagsorden, giver det håb, når man ser, at omhyggelighed, langsomhed, ja, måske ligefrem askese er på vej til at åbenbare og overbevise os om, hvad kvalitativ livsførelse er.”



festeret sig i større rumlige værker og stedspecifikke installationer. I fællesrum, hvor mennesker typisk kommer og mødes af helt andre og påtrængende grunde end med et bevidst valg om at opsøge kunsten. Det kan være på skoler, gymnasier og i offentlige ministerier. På hospitaler eller i kirker, når livet trænger sig på fra uventet og ukontrollabel side. I sammenhænge, hvor sanseapparatet typisk ikke er forudindstillet eller har overskuddet til at modtage kunsten i form af et isoleret billede eller i form af en defineret ting. Netop her træder Astrids Kroghs stor-skala-kunsthåndværk i karakter. Værkerne favner rummet og menneskerne deri. Der gives plads til at undres uden at skulle forstå. Der gives plads til at fascineres og forføres uden at føle skam og skyld. Der gives plads til at længes uden en præcis definition af hvad. Astrid Krogh er i den grad bevidst om, at hendes skaben er bygget på tradition og fællesnævner, og netop derfor er hun i stand til at videregive det på abstrakt og atmosfærisk vis.

Farve er lys. Uhåndgribeligt som materiale, ret ubegribeligt som viden og håndværk og uendeligt komplekst i forhold til rum og form. Farve er ofte det element, der på forsimplet vis

sættes på en ting med afsæt i enten smag og behag eller tidens herskende stil. Det er jo ikke godt nok, og det har tekstildesigner **MARGRETHE ODGAARD** heldigvis ændret på. På 'Mindcraft'-udstillingen i 2010 i Milano viste Odgaard en simpel foldet dug med udflydende farver fra folderne, som ja, netop er et typisk kendetegn ved en foldet dug. Dugen fremstod som en lille separeret fortælling om farve, materialitet og vores måde at leve på. På samme tid var den ligeså underspillet enkel og almen som visuel stærk og effektiv formidlende. Dette stykke kunsthåndværk viste sig blot at være begyndelsen til, hvordan Margrethe Odgaard i det følgende årti kommer til at udfolde farve som et specialiseret og essentielt element i vores måde at sanse, forstå og aflæse objekter på.

Margrethe Odgaard ser ikke nogen modsætning i på den ene side at vedkende sig et næsten uforklarligt og personligt talent og en passioneret interesse for farver og på den anden side at have en stærk trang og lyst til at formidle, afsløre og blottlægge så meget som overhovedet muligt. Hun fortæller gerne og nærmest glædestrålende om, hvor farvepigmenterne

kommer fra, hvilke teknikker der sætter de faktuelle rammer, og i det hele taget hvad tanken er bag hvert enkelt eksperiment. Hun laver udstillinger, hvor publikum får lov til at interagere og smage på farven og efterfølgende mulighed for med ord at beskrive og formulere det sansede. Det er, som om hun ved, at hvad der er godt for publikum at lære om farver, også er godt for hende og omvendt. Hun siger:

”Jo mere præcis jeg er i min søgen, og jo bedre jeg formulerer, hvad jeg søger efter, des større er chancerne for, at jeg finder det.”

I 2020 lavede hun en enestående udstilling med titlen 'Think, Dream, Imagine, Colours' på Willumsens Museum i Frederikssund. Ligeså dybt personlig som udadvendt formidlende. I stramt tematiske rum fik publikum mulighed for at sanse og få forklaret, hvordan farver ikke er en konstant – og slet ikke i forholdet pænt eller grimt – men altid kan tolkes i forhold til tid, rum og sammenhæng. At Margrethe Odgaard også udfordrer og samarbejder med industrielle sværvægttere som Kvadrat, Muuto, Montana o.a. understreger, hvor stort et behov og

efterspørgsel der er for specialiseret viden og kunnen.

JONAS EDVARD er egentlig uddannet industriel designer og samtidig en visionær banemand for, at begrebet 'industriel' og begrebet 'design' i disse år er på vej til at ændre sig og erobre helt nyt land. Et industrielt produkt er typisk og ideelt set blevet opfattet som et produkt, der via grundige funktionsanalyser, materialeoptimering og gennemarbejdet detaljering finder sin endelige og absolutte form og udtryk. Enhver afvigelse herfra vil blive betragtet som en forringelse af designets kvalitet og et anslag mod designerens kunstneriske integritet og ofte livslange indsats. Uden på nogen måde at affærdige individets evne til at sublimere og kondensere, så synes Jonas Edwards tilgang og måde at arbejde på at være ud fra ganske udvidede, dynamiske principper og forestillinger om, hvordan en ting kan laves og aflæses. Han fortæller gerne og åbenhjertigt om, hvor materialerne stammer fra, hvordan de reagerer med hinanden, og hvordan tingene på næsten alkymistisk vis gror og former sig selv. Med ganske udvidede rammer for rigtigt og forkert, godt og skidt.



Jonas Edvards 'MYX Chair', 2020.
Svampemycelium og hampefibre,
60 x 63 x 70 cm. Vist første gang på
The Mindcraft Project, Digital Exhibi-
tion, 2020, og indkøbt til Design-
museum Danmarks samling, 2021.
Foto: Anders Sune Berg.

Jonas Edvard arbejder ud fra en overbevisning om, at form følger materiale. Han koger tang fra havet, mikser det med kalk fra den danske undergrund og får det til at blive til et historiefortællende, formbart materiale. Han dyrker svampe og hamp og får det til at vokse til selvgroede møbler og objekter. I beskrivelsen af et hans seneste værker, 'Myx skin', hedder det:

"Svampe er hverken dyr eller planter, men i stedet noget midt mellem. De genanvender naturens materialer og samarbejder med træer og planter, hvor de udveksler energi og næring i en samhörig symbiose på liv og død. Vi er som mennesker dybt afhængige af et velfungerende naturligt kredsløb, da vi selv er en sammenhængende økologi med et mikrobiom, der er større end os selv, talt i antal af celler. Værket viser svampemyceliet konstrueret som en levende hud, der er gennemskinnelig, og som illustrerer vores

anatomiske relation med naturen og jordens økologi, naturlige balance og symbiose."

Det vil tage lang tid, inden sådanne designfilosofier bliver fuldt udfoldet og kan efterkomme verdens og menneskets behov for forbedrende løsninger. Det er alligevel et godt eksempel på, hvordan individets (subjektets) overbevisning og kvalitative valg kan være med til åbne kollektivets øjne for helt nye måder at formgive på. Det er også et livgivende eksempel på, at man aldrig kan hvile i nagelfaste og dogmatiske normer for æstetik, og at vores sanser for, hvad der er godt og rigtigt – eller forkert – hele tiden udvikles og ændres.

I den brede offentlighed er keramikeren **URSULA MUNCH-PETERSEN** mest kendt for stellet 'Ursula', som hun lavede i samarbejde med Den Kongelige Porcelænsfabrik i 1993, siden hos Kähler og nu hos Rosendahl. Særligt kanderne fremstår som et tegn på stellet rigdom af former og farver. Hendes øvrige virke er udfoldet i biografien om hende, skrevet af kunsthistoriker Teresa Nielsen på forlaget Rhodos (2004), så godt og fyldestgørende, at yderligere ikke giver mening her. Ursula Munch-Peter-

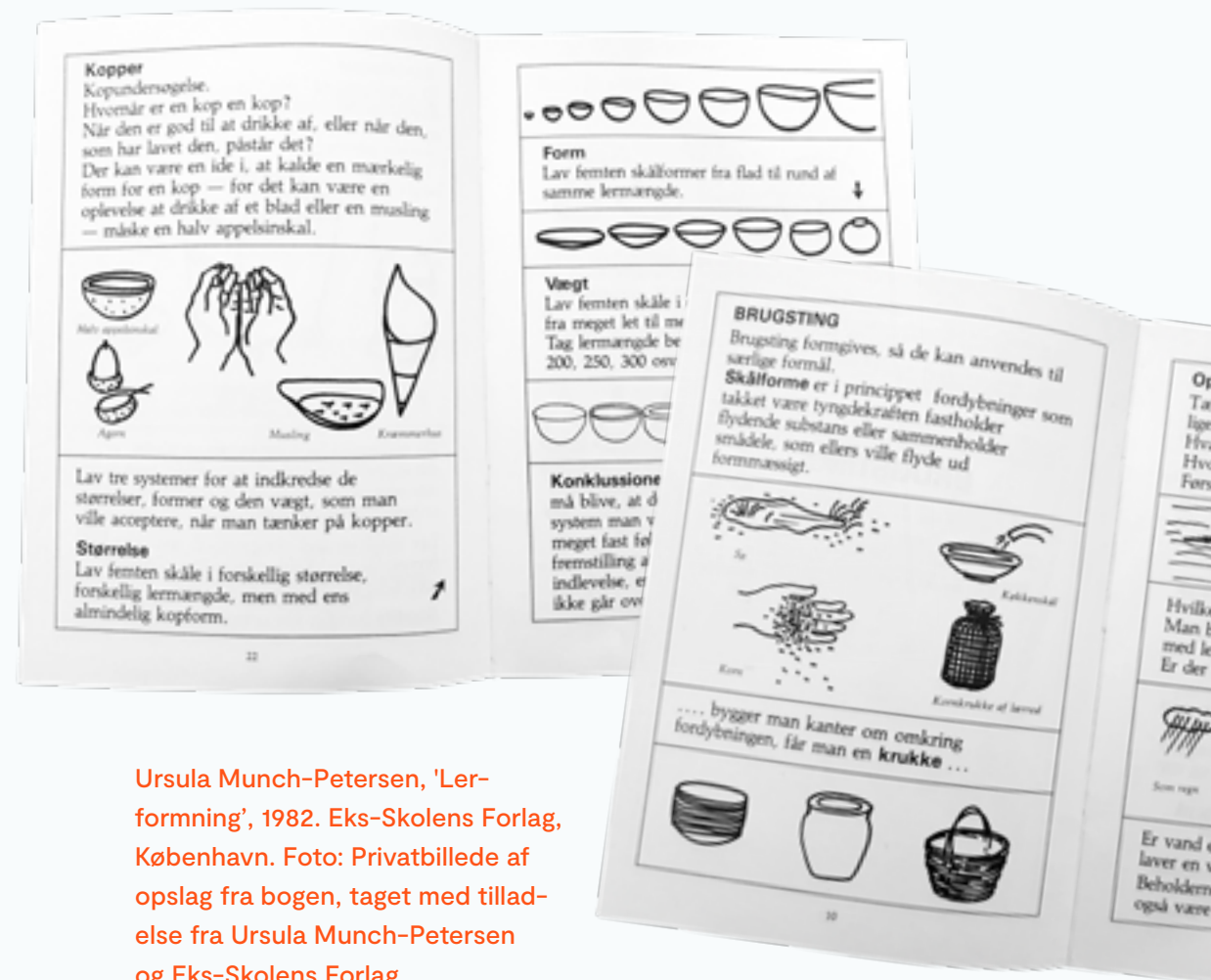
sen har et uomtvisteligt talent og hånddelag for leret og den formgivning, der udspringer i det. Når hun i nærværende sammenhæng bringes frem, er det paradoksalt nok, fordi hun aldrig har dvælet ved eller fundet hvile i det. Hun har altid været talskvinde for og troet på, at man faktisk kan lære, tale og skrive om, hvordan man bliver god til at formgive og udtrykke sig. Og derfor var hun også sideløbende med sin egen praksis en engageret underviser på Skolen for Brugskunst (senere Danmarks Designskole og nu Det Kongelige Akademi) i mange år.

I 1982 udgav hun på Eks-Skolens Forlag bogen 'Lerformning' som en slags opsummering og overlevering af hendes kurser og undervisning på Skolen for Brugskunst. Selv med mange år på bagen, både hvad angår Ursula og udgivelsen, må den i dag stadig betragtes som noget nær en universel grundbog i formgivning, og hvordan man udtrykker sig med form og materiale. Kritisk, spørgende og pædagogisk lægges der op til, at man både øver sig (gentager noget umiddelbart kedeligt) og træffer sine valg i forhold til sig selv og i den sammenhæng og tid, man udtrykker sig i. Lige nu, hvor kunsthåndværk og design som fag synes at have

en tendens til enten at udtrykke sig i eksorbitant, eksklusive materiale-manifestationer eller at have godgørende ambitioner om at redde den ganske verden fra al selvskabt ulykke – og hvor nogen kan føle sig utilstrækkelige eller bære det som et åg – kan en bog som 'Lerformning' og dens pædagogik fungere som et befriende, kreativt åndehul og en indføring i grundlæggende given form. Uden krav og forventninger om, at eksperimenterne skal munde ud i hidtil usete former eller banebrydende indsigter. Vi må nemlig ikke glemme i vores aktuelle begejstring for jomfruelig materialitet og frelsende hensigter, at kultiveret og overvejet form også er en del af kunsthåndværk og designs effektive sprog og vokabularium.

Der er afsindigt mange, som ikke er beskrevet her, og nok endnu flere, der er oversete eller med god ret vil føle sig overset. Sådan er det. Det korte af det lange er, at rigtig mange danske kunsthåndværkere og designere, ikke mindst gennem de seneste 20 år, med eksemplets magt, tavs og formuleret viden har sat nye dagsordner for, hvad ting kan og skal rumme af menneskelige kvaliteter.

Er dette nu en fortale for, at håndlavet kunsthåndværk altid kommer forud for



Ursula Munch-Petersen, 'Lerformning', 1982. Eks-Skolens Forlag, København. Foto: Privatbillede af opslag fra bogen, taget med tilladelse fra Ursula Munch-Petersen og Eks-Skolens Forlag.

mangfoldiggjort design? Er det et knæfald for, at det er finere at være friheds-søgende kunsthåndværker end kompromisbevidst designer? Nej, så absolut ikke. Det må den enkelte udøve og skabe ganske enkelt gøre op med sig selv. Hvor gør min viden og kunnen mest gavn for både mig selv og andre? Hvor giver det mest mening? Kompromisløs skabertrang og kompromisfyldt virkelighed er det, der driver det hele. Det eneste, vi skal love hinanden i 2022

(et smukt årstal), er, at når vi engang ikke længere svælger i jomfruelig materialitet, håndlavet keramik, selvgroende tekstiler og øksehuggede møbler – når det ikke længere er forsidestof – og vi igen skulle få den kætterske tanke, at det nok er blevet umoderne og ude af trit med virkeligheden, så skal vi slå koldt vandt i blodet og have is i maven. Naturens materialer og håndens arbejde bliver aldrig for alvor umoderne.

Akiko Ken Mades 'Paper Hotel', 2020.
Amerikansk kirsebærtræ og linoleum,
35 x 28 x 8 cm. Foto: Ole Akhøj.



EFTERSKRIFT

Med et fødselsår, der siger 1958, og et raffineret begær for former, farver og funktion og en tro på, at den intuitivt oplevede værdi ved en ting også er den rigtige, er det selvfølgelig hårdt kost at erkende, at sådan forholder det sig ikke længere. Nu er der kommet en fælles etisk og moralsk forpligtigelse til at forholde sig til og læse sig til, hvad tingen er lavet af, hvor den er lavet henne, hvor materialerne kommer fra, og om genstanden er recirkulerbar, inden jeg træffer mit valg. Hvor vemodigt det end kan være, er det alligevel et positivt udtryk for, at design- og kvalitetsbegrebet nu for alvor er blevet udvidet. I vores måde at tænke ting på. I vores måde at lave ting på. I vores måde at vælge ting på.

Når jeg ydmygt runder intuition og begær for ting som et ikke nødvendigvis fuldstændigt uansvarligt pejlemærke for kvalitet og rigtige valg, forsvares det her, undskyld, med en personlig erfaring: Sidst i halvfemserne købte jeg et par dyre Yves Saint Laurent-sko, fordi jeg syntes, de var utrolig flotte i linjeføring og materiale. Jeg ved, de er randsyet og fremstillet i Italien, men jeg kender ikke koen, der har leveret læderet. Uanset er de passet og plejet lige siden, og skomageren får hver gang strenge formaninger om ikke at slibe randen mere end absolut højst nødvendig, og jeg nyder dem stadig. For tyve år siden købte jeg en ny bil, en Fiat Multipla, fordi jeg aldrig havde set en bil så nytænkt praktisk og kompakt til hele familien og med så skulpturelle og organiske former. Som et mildt væsen midt mellem en skrubbet delfin og en delfin. Også den har jeg passet godt på og har ikke siden ønsket mig nogen anden bil. Den er desværre benzindrevet og vil om føje år ikke være et legalt transportmiddel. Så er det alligevel en trøst, at dens idé og former for altid er bevaret på Museum of Modern Art.

Og hvad har så disse afsluttende bemærkninger og personlige erfaringer at gøre med tavs eller formuleret viden? Med kunsthåndværk og design i et større og fremtidigt perspektiv? På den ene side forsvindende lidt. På den anden side oplyftende meget. Det er i forholdet til tingene, i omgangen med tingene, at tingenes egentlige værdier åbenbares. Ting, som taler til dig; ting, som gør dig glad i rigtig lang tid; ting, som du passer på, og som holder længe, er værdifulde ting.

**"Vi ved godt, at frem-
skridt ikke er hoved-
løs innovation."**

Anne-Louise Sommer, direktør på Designmuseum Danmark

INNOVATION OG NÆRVÆR - KUNST OG VIDENSKAB

AF CHARLOTTE JUL



En blanding af vandbaserede akryl/polymer, mineralpulver og pigmenter udgør materialet til objekterne til Troels Flensted's 'Poured Collection', der bl.a. består af skåle og fåde. Foto: Troels Flensted.

Klimakrise, flygtningestrømme, overvågning og pandemi. Vi er konfronteret med massive globale udfordringer og må ændre vaner, værdier og handlinger. Nutidens design og kunsthåndværk peger på alternativer, der pirker til konventioner, viser innovative veje og får os til at reflektere. Vi har brug for nærværet. Stofligheden. Kunsten og videnskaben.

AF CHARLOTTE JUL

Du kender det sikkert fra dig selv. Genkender følelsen af at gribe om en håndlavet kop, der føles anderledes end det industrielle hvide krus fra kantinen. Mærker overfladens ujævnheder, det anderledes greb om hanken, skævheden i proportionerne eller den halvfærdige dekoration, hvis koppen er en af dem, din datter har lavet i fritidsordningen. Det taktile element er fælles, uanset om koppen er skabt af en kendt keramikker eller et vidunder fra formningslokalet. Kunsthåndværk og design appellerer til vores sanser. Taler til vores måde at være i verden på og interagerer med vores hverdag – ofte helt uden at vi tænker over det.

Designs ambition er at gøre tingene bedre. Skubbe dem et nøk fremad hver gang, så problemløsningen bliver optimeret på så mange planer som muligt. Kunsthåndværk er håndens arbejde med materialet, der ofte taler sanselighed og teknik med store bogstaver. Men den fagopdelte læsning er ikke længere den normsættende diskurs, for nutidens udøvere viser, at jo mere vi åbner op for hybrider og tværfaglige samarbejder, hvor faglig know-how, teknikker, metoder og håndværk interagerer på tværs af fagene, desto flere nye perspektiver kan vi finde og innovere.

Verden af i dag står overfor massive udfordringer som klimakrise, flygtningestrømme, overvågning og pandemier. Udfordringer, der ikke er nogen ensidig eller nem vej rundt om eller igennem. Her må vi forlade os på videnskaben – den teknologiske, medicinske, økonomiske og humane. Kunsthåndværk og design hører til den sidste, og selvom man ikke kan sætte sig til drejeskiven med ambitionen om at redde verden hver dag, er man nødt til at starte et sted. For eksempel at gå ombord i pigmentdannende jordbakterier, der kan indfarve polyestertekstiler, som Monica Louise Hartvigsen eksperimenterede med til sit afgangsprøveprojekt fra Det Kongelige Akademi i 2020. Eller transformere naturmaterialer som svampe eller kalk til nye materialer i blandingsforhold med limsten og plantefibre. Kort sagt: Det vi troede, vi vidste, ved vi ikke nok om, eller også er det tvingende nødvendigt at ny- eller gentænke det eksisterende. Tværfagligheden, hvor flere faglige hjerner og hænder tænker og eksperimenterer ind i nye fællesmængder, er vor tids stifinder. Her bliver kommunikation den bærende kraft, der skal kortlægge retningen og fusionere den fagspecifikke viden mellem fagene. Designer Monica Louise Hartvigsen

samarbejdede med Danmarks Tekniske Universitet DTU og fortæller:

”Jeg undersøgte forskellige pigmentdannende jordbakteriers designpotentiale, for at se om jeg kunne indfarve polyestertekstiler. Jeg undersøgte, hvilken farveskala jeg kunne designe ud fra de bakteriepigmenter, jeg havde til rådighed, og designede et vævet tekstil til en dansk tekstilvirksomhed. Jeg var interesseret i at have et industrielt perspektiv, da bakteriefarverne giver mulighed for storskalaproduktion på en mere klimavenlig måde, fordi det sparer vand, CO₂ og ikke bruger nogen skadelige kemikalier sammenlignet med syntetiske farver. Bakterierne er alle fundet i naturen, og DTU hjalp mig med at gensekventere, altså afkode og identificere dem, jeg havde fundet, og om de var sikre at arbejde med. Derudover lærte DTU mig, hvordan jeg skulle behandle bakterierne og få dem til at danne pigment.”

MATERIALER OG MULIGHEDER

Ligesom Monica Louise Hartvigsen tager designer Jonas Edvard også afsæt i jorden. Han er uddannet fra Det Kongelige Akademi i 2013, men blev ikke uddannet i én specifik faglighed. Og netop den brede introduktion til

Monica Louise Hartvigsens afgangsprojekt 'Bakteriefarve – fremtidens pigment' fra Det Kongelige Akademi i 2020 tog afsæt i pigmentdannende jordbakterier for at finde en bæredygtig måde at farve tekstiler på.

Hartvigsen skabte en farvepalet til polyestertekstiler, der har mulighed for at blive skaleret op til industrielt niveau, da bakteriefarver sparer både vand, CO₂ og ikke bruger skadelige kemikalier sammenlignet med syntetisk farve. Foto: Monica Louise Hartvigsen.



forskellige fag, teknikker og viden har gjort Edvard god til at tænke idéer, muligheder og materialer på tværs. Det, kombineret med en opvækst tæt ved Nationalpark Thy, hvor en naturlig interesse for alt det, der rører sig i skovbunden, førte ham til at lave materialer selv og sammensætte elementer, ingen har tænkt på at sammensætte før. Som kalk og limsten. Tang og genbrugspap. Svampemycelium og plantefibre.

”Når man er designer, er man på en måde altid i en anskuerrolle, hvor man tager det hele ind, fordi man gerne vil finde løsninger. Det, der skubber mig fremad, er et ønske om at se på design på en anden måde. Vi danskere er ret konforme i vores farvevalg, indretning og brug af materialer. Med mit arbejde prøver jeg at kombinere et materiale med en form, der ofte er ret simpel og nærmest arketypisk. Jeg ønsker, at materialet er i fokus med dets ujævnheder og forskellige udtryk. Jeg håber, at folk bliver berørt og reagerer spontant på det, de ser, så de kan mærke, hvor de er. Design og kunsthåndværk kan netop skabe grobund for, at vi kan udvikle vores sanser. Som mennesker søger vi efter en helhed i vores omgivelser, der kan forbinde vores sanse-

lige væsen med vores irrationelle behov for smukke genstande. Objektets overflade, mønstre og strukturer åbner en direkte port ind i vores emotionelle tilstand, hvor man kan være værdiskabende som designer, fordi man udfordrer materialerne, så de påvirker os i en højere grad,” fortæller Jonas Edvard og fortsætter:

”Et andet dilemma er, hvordan vi udnytter klodens ressourcer. Hvorfor bruge tid på at designe nye genstande, når vi alligevel forbruger flere ressourcer, end vores jord kan skabe? Klimadepressioner eksisterer, fordi de unge vokser op med at få at vide, at verden går under. Det er jo noget af det mest ubehagelige. Jeg vil gerne komme med løsninger, der har en effekt. Mit lillebitte bud kan ikke påvirke alle mennesker, men jeg forstørrer blikket på materialet ved at fremhæve dets mønstre og overflader. Det æstetiske udtryk åbner til en fordybelse, der kan skabe en forankring til vores følelser og forhåbentlig være med til at genetablere forbindelsen mellem vores menneskelige væsen og den materielle verden. Som kunstner og designer søger man tit efter en tilfredsstillelse hos brugeren. Det er den forkerte vej at gå. Lad os i stedet skabe en forbin-

Jonas Edvard kom for alvor på designkortet, da han skabte sin 'Gesso'-kollektion af bord og lampe, designet i koralkalk fra Faxe Kalkbrud. Materialet udviklede han selv i 2015, og her er det hans seneste lampe 'Algae Paper Lamp', der er lavet af tang og papir og udviklet for Noma. En arketypisk og klassisk form i en nytænkende, taktil og naturlig materialekombination. Foto: Tim van de Velde.



delse, der pirrer vores væsen, følelser og tanker, idet man oplever værket eller produktet. Når folk møder mine tanglamper, bliver de ofte påvirkede, bare fordi de er lavet af tang. Det skaber en umiddelbar lyst til at nærstudere og undersøge objektet, så de rører og dufter til lampen, og synes det er helt vildt. Jeg havde engang 20 japanere på besøg på værkstedet, og de gik nærmest amok, fordi det var så anderledes og underligt for dem. Tang er jo noget, man spiser i Japan og i resten af Asien.

Der er en døvhed over for det sprog, som kun kan forstås med sanserne. Vi er vant til at bruge glasskærme, der er glatte og rene, og som ikke efterlader et ægte indtryk. Om 50 år vil vi se på de nuværende måder at kommunikere på som forældede, fordi de kun kortvarigt giver et billede af virkeligheden. Vi er endnu ikke kommet frem til en løsning, som kan erstatte materialernes autenticitet af tilfældige mønstre og strukturer, der i den rette sammenhæng skaber spænding og stoflighed. Ud over klodens tilstand og vores konstante forbrug af ressourcer er der meget snak om CO₂, og jeg kunne godt tænke mig at åbne den diskussion mere. Mange tror, at skove skaber masser af ilt, men faktisk kommer op til

80 % af jordens ilt fra havet. Træernes rolle på jorden er i høj grad mere en garant for biodiversitet og dermed en sundere natur. Hver gang et træ taber dets blade, frigives der kuldioxid, når det rådner. Men svampe i jordbunden indkapsler CO₂'en, og derfor er regnestykket ikke så ligetil, som det ofte fremstår i medierne eller på virksomheders hjemmesider. Hvis biodiversiteten ikke var i skoven, var der ingen indkapsling af CO₂. For at vi kan skabe en ændring i systemet, må vi se på naturens økosystem og sørge for, at de processer, der er vitale, aldrig bliver sat over styr. Naturen er sårbar, men skal nok finde en ny vej. Den overlever, fordi den kan omstille sig, men om et par millioner år er der måske ikke plads til os mennesker, hvis vi ikke skruer ned for tempoet og behovet for at producere denne glatte virkelighed,” afslutter han.

NYSGERRIGHEDEN ER VIGTIGST

Troels Flensted er uddannet samme sted og samme år som Edvard, og begge udøvere har en passion for at skabe materialer. Nye måder at sammensætte elementer på. Nye måder at genoverveje, hvad et materiale kan og bør – og hvordan de kan vække nysgerrigheden hos brugeren. Flensted fortæller:

Bordet af Troels Flensted bærer navnet 'Processing plastic' og er skabt af hånd- og CNC-bearbejdede plastafskæringer fra industrien. Bordet blev formgivet til Snedkernes Efterårsudstilling 2019. Foto: Casper Sejersen.





”Meget af min inspiration kommer fra det nørdede i at få hænderne i materialet og eksperimentere for at se, om jeg kan finde nye måder at arbejde med formgivning. Finde ud af, hvor et projekt overhovedet skal hen. Jeg har en generel nysgerrighed på forskellige materialer og teknikker, nye som gamle, der gør, at jeg tør gribe tingene an på en anden måde, der ofte afstedkommer nye erkendelser. At komme fra en vinkel, der ikke er ekspertens, hvor man presser materialets æstetiske grænser eller egenskaber, synes jeg, er enormt interessant. Da jeg startede med at interessere mig for design, tænkte jeg, at jeg ville lave funktionelt

Den nytænkende 'Gesso'-kollektion af bord og lampe blev bl.a. promoveret af det hedengange Crafts Collection på messen Maison et Objet i Paris i 2015. Foto: Danish Crafts Collection / www.jeppegudmundsen.com

design, der løste og forbedrede hverdagsproblemerne. Men henimod slutningen af min uddannelse på Central Saint Martins i London fandt jeg ud af, hvad der interesserede mig; at få materier og teknikker i hænderne – og udforske, hvordan jeg kunne kombinere den erfaring, jeg kunne læse mig til, med den jeg kom frem til med hænderne.

Jeg designer ikke bevidst bæredygtigt, men min praksis har elementer af bæredygtighed i sig, og jeg finder stor inspiration i overskydende materialer. Faktisk kan jeg godt opfatte bæredygtighed som en hæmsko, fordi det kan tage fokus fra det grundlæggende og formgivningsmæssige. Og når du først har italesat et projekt som bæredygtigt, skal man stå på mål for det på en helt anden måde, end hvis man har lavet et produkt, som folk blot er nysgerrige på. Den frihed gør, at man kan tage fat i nogle andre aspekter i designprocessen frem for at låse blikket på det bæredygtige perspektiv. Jeg kan være bange for, at det bæredygtige aspekt får lov at stjæle billedet og bliver den altoverskyggende faktor uden egentlig at have så meget andet at byde på, som jeg desværre ser i flere tilfælde.

For mig er det vigtigt at vække folks nysgerrighed, i stedet for at genstanden absolut skal være bæredygtig i traditionel forstand. Jeg kan godt lide, at folk bliver nysgerrige og stiller spørgsmål til materialet. Hvordan er det lavet? Hvad er det lavet af? Hvis man ikke stiller spørgsmål eller får vækket sin nysgerrighed i forhold til de ting, man omgiver sig med, så er

de ligegyldige. Den måde, man udvikler sig på som mennesker, den måde vi lærer og forstår vores egen identitet og kultur og samfund på, handler om den måde, vi knytter os til ting; menneskeligt, historisk, følelsesmæssigt og kulturelt. Hvis alt er masseproduceret, generiske produkter, er der meget, som går tabt. Hvis vi ikke forstår eller ved, hvordan stolen eller koppen er fremstillet, hvis alle spor er fjernet, mister vi forståelsen for processen. Vores samfund har udviklet sig fra, at vi selv lavede vores værktøj, til at vi køber det hele. Vi behøver ikke vide det længere – eller tænke over, hvordan ting er lavet. Hvis vi mister den forståelse, mister vi vores egen materielle kultur og identitet og dermed referencepunkterne for, hvordan tingene er blevet til.

Hele ideen om, at vi ikke længere er forbundet med kilden, gør os fremmedgjorte. Vores vandrør sprang forleden, og i to dage havde vi ikke vand. Det var helt vildt at mærke, hvor lidt vi tænker over, hvor vand kommer fra, og hvor meget vi har brug for, for at klare en dagligdag. At vi mister den forståelse eller ikke behøver at tænke over den, gør, at vi driver rovdrift på naturen og kloden, fordi det ikke læn-

gere er nødvendigt at forholde os til den. For mig handler bæredygtighed ikke så meget om materialerne, men om tilknytningen til og forståelsen for det, vi omgiver os med. Når man har et følelsesmæssigt tilhørsforhold til sine ting, bliver det helt naturligt et opgør med brug-og-smid-væk-kulturen, fordi vi beholder dem længere. Så er det mindre relevant, hvad tingen er lavet af. Jeg vil gerne lave håndlavede ting og unikaværker i mindre serieproduktioner, der besidder 'clues' til, hvordan de er lavet. Folks nysgerrighed må gerne blive vakt, fordi det ofte medfører, at de begynder at forholde sig til, hvad der er gået forud. At de begynder at få en forståelse for materiale og ressourcer og værdsætter, hvor meget tid der er gået med at lave det. Den omvej er interessant og ligger nok i alle mine projekter – uanset om de er bæredygtige, politiske kommentarer eller kommer hjem i stuen,” understreger han.

NUTIDENS KOMPLEKSITET

Jonas Edvard og Troels Flensted er med andre ord de danske pionerer inden for denne materialegenre, der ikke bare er et dansk fænomen, men en verdensomspændende tendens. Kloden har brug for nytænkning, lige-

”Design har forandringspotentialer – ikke mindst når det udfoldes i tværfaglige konstellationer, der overskrider og opløser de traditionelle faggrænser.”

som producenter og forbrugere bliver nødt til at reflektere, producere og forbruge mere bæredygtigt. Derfor ser vi også et begyndende skifte i, hvad vi interesserer os for og tillægger værdi. Hvad vi bruger og forbruger. Strømmede, digitale produkter og komplekse, virtuelle designløsninger sameksisterer med tidens kerneværdier som bæredygtighed, sociale relationer og nærvær. Komplexiteten er enorm og fordrer, at vi som mennesker kan balancere begge dele. Balancere det digitale og det analoge. Det effektive og humane. Balancere arbejdspress og hjemmebak.

Direktør for Designmuseum Danmark, Anne-Louise Sommer, er enig i, at tiden er til nytænkning og nye værdier. Til nærvær og omtanke, der kræver, at vi som mennesker i den antropocæne tidsalder tager vores ansvar på os og

smøger ærmerne op. At vi erkender, at vi er en del af naturens kredsløb og ikke er hævet over det. At vi skal arbejde og innovere med naturen og ikke imod.

”Det kan foregå på mange måder, for vi står i en historisk situation, hvor udvikling også finder sted ved at kigge tilbage. Vi ved godt, at fremskridt ikke er hovedløs innovation, hvor stræben efter det nyeste nye er løsningen på problemerne. Med bæredygtighed i den dybeste betydning af ordet ligger fremskridtet også i gentilegnelse af gamle teknikker, materialeforståelse og formgreb. Et blik tilbage, der respektfuldt løfter noget velkendt ind i en ny tid, båret frem af forskningens indsigter, erkendelsesmæssige forståelser for komplekse problemstillinger og en favnende, holistisk tilgang til menneskelige behov. Designere og kunsthåndværkere har sammen med arkitekter tradition for at nytænke med et menneskeligt udgangspunkt. Dette mere end nogensinde. Drømmen om det gode liv kan forløses i veludvalgte rammer på alle skaller, og når man taler om, at design er det sted, hvor store, globale og samfundsmæssige udfordringer kan mødes og endog overkommes, så er

det ikke tom snak. Design har forandringspotentialer – ikke mindst når det udfoldes i tværfaglige konstellationer, der overskrider og opløser de traditionelle faggrænser,” siger hun.

Feltets forandringspotentialer skal altså sættes i spil i tværfaglige samarbejder, hvor specifikke fagligheder møder andre. Hvor fx ingeniører, antropologer, dataloger, biologer, arkitekter og læger møder kunsthåndværkere og designere og sammen finder et sprog og måske nye værktøjer til at udvikle, eksperimentere og nysgerrigt forfølge – på nuværende tidspunkt – utænkelige fremtidsscenarier, der kan bære reelle og potentielle forandringer med sig.

KUNST OG VIDENSKAB

Design og kunsthåndværk er for mange desuden indbegrebet af nærvær og sanselighed og fungerer som tydelige, brugbare pejlemærker i en syntese mellem kunst og videnskab. Det mener fremtidsforsker Anne Skare Nielsen, som ikke er i tvivl om, at vi har brug for begge dele. Brug for nærvær og innovation. Kunst og videnskab. På spørgsmålet om, hvad design og kunsthåndværk kan tilbyde fremtiden, svarer hun prompte:



”Alting og ingenting og heldigvis for det. Når vi bliver præsenteret for kunsthåndværk og design, som vi ikke forstår eller kan forholde os til, så er det meget naturligt, at vi som nutidsmennesker tænker: 'Hvad skal vi bruge det til?'. Vi kan ikke se det og har en tendens til at afvise det som ubrugeligt. Men det kan jo få os til at reflektere over, om alting skal være brugeligt for at have en værdi. Kunne der være noget, vi ikke forstår, som faktisk giver os et greb ind i en anden verden og tilbyder os nærvær eller originalitet? Originalitet er et rigtig godt begreb til at forstå, hvad kunst har betydet gennem tiden. Hos de gamle grækere betød ori-

Hvad enten din yndlingskop er formgivet af en etableret keramikerkunstner som Gurli Elbækgaard eller ej, knytter det følelsesmæssige aspekt os til genstanden. Foto: Birgitte Røddik.

ginalitet, at det var tæt på kilden. Hvis noget var originalt, var det tidsmæssigt og geografisk placeret tæt på sit oprindelsespunkt. Hvis Sokrates havde et budskab, ville han sige, at det var originalt, og hvis folk ville høre hans originale budskab, skulle de være tæt på ham – forstået som afgrænset i tid og rum. Da Platon begyndte at skrive ned, hvad det var, Sokrates talte om, syntes Sokrates, at det var noget uori-

ginalt juks. 'Det her er jo ikke det, jeg sagde'. Men det var jo meget godt, at Platon skrev det ned, for ellers ville ingen vide, hvem Sokrates var i dag. Når du kommer væk fra kilden, ændrer det originale sin form. Og det er interessant. For da munke senere sad og producerede de smukkeste bibler, kom udtrykket 'originalitet' til at betyde 'godt kopieret'.

Så kom industrisamfundet, hvor du kunne lave alle de originale ting, der var tæt på kilden; producere ensartet ost, pølse og McDonald's-mad. Men så mistede originalitetsbegrebet sin betydning, fordi der ikke længere var nogen værdi i, at det er godt kopieret. For hvis du ikke kan kende forskel på den første tallerken, der bliver lavet, og den tallerken, som Christian Bitz kopierer, vil du jo nok ikke sige, at den er 'original', fordi den er godt kopieret. Der vil du jo sige, at det er lidt snyd. I dag betyder originalitet særegent eller aldrig set før. Jeg tror, at Danmark er et af de eneste lande i verden, hvor ordet 'original' også har en negativ betydning. I gamle dage sagde man, at en original er lidt af en landsbytosse. I dag tror jeg, vi begynder at få en mere positiv holdning til originalerne. Nu tænker vi i højere grad: 'Du er nok lidt

skæv, lidt kreativ og lidt anderledes, og jeg ved ikke helt, hvad jeg skal gøre af dig', men det er jo lige præcis det, vi har brug for nu. At blive forstyrret i vores verdensopfattelse og blive forstyrret i, at vi kun kan tænke i nutiden og frem.

Når vi underviser i fremtidsforskning, taler vi om, at fremtidsforskning er lige dele kunst og videnskab. Med videnskaben kan du kigge på nuet og frem. Du kan lave logik og analyser, du kan spørge og indfange viden. Men du er nødt til også at have den kunstneriske del med. I videnskaben er der også en kunstnerisk del, ligesom der i kunsten er en videnskabelig del, der handler om maling, former, farver, ler, temperaturer osv. I videnskabens verden er der en form for kunst, som handler om at kunne lave en hypotese og se magien i noget, som du ikke forstår og kan forklare med ord. Magi er menneskers måde at gribe ind i en sfære på; et fantasiunivers, et metavers¹ af universalitet – den sfære, som ligger uden for vores fatteevne. Det at række en hånd ind i det og trække noget ud og få det til at materialisere sig. Når jorden gynger under fødderne på mig, er der noget andet, jeg kan gribe fat i, som er det taktile og nærværet. Og

man kan lige pludselig føle, at selv om det er usikkert, kan det godt være trygt. Du får nogle modstridende budskaber oppe i dit hoved, som du ikke kan forstå med de redskaber, som var de vigtige og velkendte i den verden, du kom fra.

Det, tror jeg, folk gør hele tiden. Forsøger at springe ud af det kendte og kedelige. Vi gør det, når vi tager på ferie, ser film, dyrker rollespil eller sport. Så prøver vi at træde ind i den magiske stratosfære, der ligger uden for vores fatteevne, for at få et greb om den. Spiritualitet bliver også større i de kommende år og kommer til at få et udtryk, der er mere udrettende og skabende. Det er supersundt for mennesker ikke nødvendigvis at få propet ting i hænderne og skulle have en mening om dem, men selv være med til at skabe. Selv få lov til at lave den kop, du taler om, eller tegne et træ og fortabe sig i det, i stedet for at betragte og beundre noget andre har lavet."

EMPATI, REFLEKSION, PERSPEKTIV

Anne Skare Nielsen taler energisk, som om hun er båret af en særlig oplyst ild. En ild, der er endnu vigtigere at få formidlet end blot at lade brænde indeni hende selv. Hun tilføjer:

"Som fremtidsforskere kan vi godt lide at kigge på, hvad betydningen er i det, der er lavet. Hvad var betydningen af Van Goghs malerier på det tidspunkt, han malede dem? Hvad var det for en intention, kunsthåndværkeren havde med den her kop eller det her tæppe? Hvad var det for et budskab eller en følelse, hun prøvede at få igennem? Som fremtidsforskere taler vi også meget om empati lige nu. Forbes Magazine ryddede fornylig forsiden til emnet empati, som, de mener, bliver det vigtigste karaktertræk hos fremtidens ledere. Dét at være medfølelse, at mærke andre mennesker og sætte sig ind i andre menneskers liv og se på, hvad det er, de ser, føler og mærker derfra, hvor de står. Det, at jeg kan træde ind i et ståsted i verden. I stedet for at kalde folk for flygtninge eller migranter, prøver jeg at se det fra deres synspunkt for at forstå dem. For jeg kan ikke forstå det fra min egen position. Et godt eksempel er hudfarvet plaster. I vores del af verden er hudfarve grise farvet, men hudfarve kan være mange forskellige nuancer. Hvis jeg træder ud af min egen sfære, kan jeg se, at det hudfarvede plaster skal 'originaliseres' med mange flere nuancer, og det fede er, at man lige pludselig i sin produktion har et marked, der



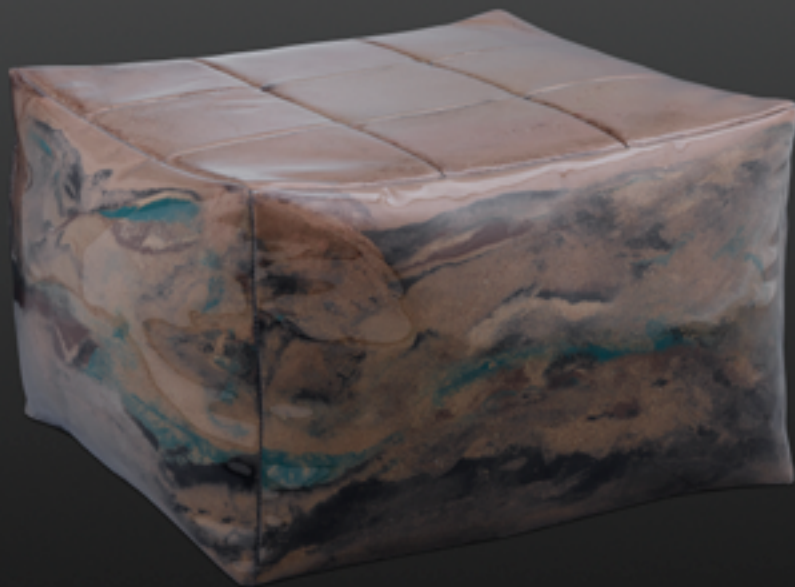
er mindst fem gange større end det 'velkendte hudfarvede'.

Vi bliver snæversynede, hvis vi kun kigger på verden ud fra vores eget synspunkt. Jeg har en saudiarabisk ven, som siger: 'Du kender ikke dit land', hvis du kun kender dit land. Vi skal udover grænserne for at kunne forstå, hvad og hvem vi er. Og hvad vi længes

'Arc Chair' er designet af Jakob Jørgensen og Line Depping og i produktion hos TAKT, der har markeret sig ved at skabe fladpakkede samlselv- og prisvenlige møbler med bæredygtigheden forrest. Foto: TAKT.

efter. Der er kunsten god til at forstyrre os på en positiv måde. Alting behøver ikke at handle om produktivitet. Det

'Aflejring' er Troels Flensteds bud til Snedkernes Efterårsudstilling 2021, hvor aflejringer fra industriel produktion bliver indsamlet under processen og udgør indholdet i møblet, der i dette tilfælde består af ahorn, ask, bøg, eg, kirsebær, MDF, PCV, Valchromat og valnød. Foto: Egon Gade.



er fordi, vi lige nu lever i en tidslomme, hvor alt handler om mere, meget, større og længere, og det spor kører udover afgrunden. Vi kører verden i sænk, hvis vi fortsætter. Og det gør vi så længe, skinnerne ikke er lagt i den retning, vi gerne vil i. Til noget bedre. Det kræver, at man kan hoppe ud og ind af magien og ind i en ny form for originalitet; det anderledes, det skæve, dét, der netop ikke kan kopieres.

Empati er altså din evne til at se, mærke og tro på det, andre mennesker ser, mærker og tror på. Og det kommer faktisk fra kunstens verden – i betydningen af at kunne nyde kunst. Eller den håndlavede børnekop, som du nævner. Her vil man sige, at den er besjælet, for den kan man aldrig lave igen. Fordi den er lavet lige præcis på det her tidspunkt med den kærlighed fra det her lille barn. Koppen er måske objektivt set enormt grim, men rammer mig mere end en dyr industriel kop, fordi den er original. Den har intention. Det er imellem empati, originalitet og skaberkraft, at magien opstår. Og her kan der komme alt mellem bras og noget, der kan ændre verden. Det er derfor, jeg siger: 'alt og ingenting', for som startpunkt skal den faktisk give os ingenting. Den kon-

trakt, vi skal lave med kunsten, er ikke noget, for det skal ikke være sådan, at jeg skal gå ud og spørge, hvad den var værd. Så har man ødelagt kunsten.

Men vi er jo alle sammen kunstnere. Vi har alle sammen skaberkraft. Det er en nødvendighed for os at stå i det skæve, originale skaberunivers, hvor der ikke er tænkt tanker før, og hvor vi selv skal begynde at skabe det, vi kan materialisere. Jeg har sådan et billede af, at man stikker sin hånd ud i det, man ikke forstår og trækker den ind igen. Nogle gange er det en klam børnekop, andre gange er det et smukt Mona Lisa-maleri eller en tegning af en helikopter, der ikke eksisterer endnu. Eller en idé til at lave en vaccine på verdensplan. Det er jo faktisk også kunst. Så kan videnskaben altid komme bagefter og gøre det sikkert, trygt, mere firkantet og til at forstå. Det ene uden det andet dur ikke. Kunst uden videnskab bliver noget hokuspokus, som ikke har nogen relevans. Og videnskab uden kunst bliver sjælsforladt, tromlende, kedeligt, løser problemerne, men skaber ingen mening. Vi skal have begge dele, både kunst og videnskab. På den måde giver kunsten os alt. Det er det, vi har brug for. Men som udgangspunkt skal den give

os ingenting. Det er op til os, der står på den anden side, selv at opfinde den værdi. At give den værdi.

Et lille eksempel på det er, når Dronning Margrethe holder sin nytårstale. Så er det jo faktisk en lille håndlavet kop, hun har lavet til danskerne. Og når vi tager imod den, burde det være med værdighed og respekt. Det kunne fx være, at vi havde en social kontrakt, der gjorde, at man lige holdt to minutters stilhed – uden snak, uden larm, uden honnør på Amalienborg – så vi alle sammen fik lov til at mærke efter indeni: 'Hvad sagde hun til mig?'. Der er ikke noget rigtigt eller forkert. Kun: 'Hvad betød den kunst, som Dronningens nytårstale var for mig?' Så kan vi altid tale om den bagefter. Men den tid får vi ikke i dag. Der er ikke det rum, hvor det originale budskab kan få lov til at opstå. Vi er så hurtigt videre, og så sidder Tordenskjolds soldater bagefter og fortæller os, hvad det var Dronningen sagde, og hvad meningen var med det. Lad nu bare folk selv få lov til at tage imod uden en dommer, der skal fortælle os, hvad vi skal mene, synes, tro og tænke. Lad kunsten få lov til at være ingenting, for så kan den få lov til at blive til alting," afslutter hun.

Alt og ingenting. Kunst og videnskab. Nærvær og nye hybrider. Kunsthåndværk og design bærer potentialer i sig til at forandre verden. I det store og i det små. Som lamper lavet af tang. Som skåle lavet af vandbase-rede akrylpolymer, mineralpulver og pigmenter. Som tekstilfarve skabt af jordbakterier. Men potentialet kan kun forløses, hvis fagligheder og aktører i feltet arbejder visionært ved at eksperimentere sig frem i tværfaglige vekselvirkninger mellem idé og handling. Hvis viden og muligheder smelter sammen til konstruktive og implementerbare perspektiver, der anviser nye veje for en presset klode.

Som mennesker har vi brug for det taktile. Brug for nærværet og følelsen af at høre til. Være knyttet til den verden, vi er en del af. Fra koppen vi drikker kaffe af, til det tøj vi iklæder os, og de huse og bygninger vi bor i. Innovation og nærvær. Kunst og videnskab. Det er i omgangen med tingene og menneskene og fællesmængderne imellem dem, at den nye verden og mulighederne venter.

KILDER OG NOTER

Interviews med:

Anne Skare Nielsen, fremtidsforsker

Anne-Louise Sommer, direktør for Designmuseum Danmark

Troels Flensted, designer

Jonas Edvard, designer

Monica Louise Hartvigsen, designer

1: Metaverset er en hypotese om iteration af internettet, der understøtter vedvarende online 3D-virtuelle miljøer gennem en konventionel personlig computer såvel som 'virtual' og 'augmented reality headset'. Metavers, i en eller anden begrænset form, er allerede implementeret i videospil såsom Second Life.

Websites:

www.jonasedvard.com

www.troelsflensted.com

www.kglakademi.dk

www.universalfuturist.com

www.forbes.com

www.taktcpb.com

www.se-design.dk

"'Du kender ikke dit land, hvis du kun kender dit land'. Vi skal udover grænserne for at kunne forstå, hvad og hvem vi er."

Fremtidsforsker Anne Skare Nielsen om sin arabiske vens ordsprog



Den koreansk-amerikanske kunstner Hyang Jin Cho diskuterer keramiske udfordringer på EKWC i Holland. Foto: EKWC.

FORFATTERBIOGRAFIER

ANNE LINE DALSGÅRD

Anne Line Dalsgård er lektor i antropologi ved Aarhus Universitet. Hun har over årene udført en del længerevarende feltarbejder i Nordøstbrasilien, men har også de senere år forsket i litteraturlæsning og kunstneriske processer i Danmark. Hun er særligt interesseret i de affektive og tidslige aspekter af menneskers liv.

HEIDI LAURA

Heidi Laura er forfatter og journalist med en særlig interesse for design, kunsthåndværk og materiel kultur. Ph.d. i jødisk kulturhistorie, tidligere mangeårige medarbejder på Weekendavisen. Har blandt andet skrevet bøgerne 'En bid af paradiset: Bjørn Wiinblad og hans tid' (Gads Forlag, 2018) og 'En dronnings smykkekrone: 50 år som regent fortalt i smykker' (Politikens Forlag, januar 2022).

TINA MIDTGAARD

Tina Midtgaard er uddannet fra Det Kongelige Danske Akademi, Arkitektskolen i 1993, og har de seneste år arbejdet som uafhængig projektleder i et tværfagligt arbejdsområde mellem design, kunsthåndværk, kunst og arkitektur. Hun er jævnligt arkitekt og kurator på udstillinger og rumlige projekter, ligesom hun skriver artikler og underviser i arkitektur og design. Tina Midtgaard har designet mange udstillinger i og udenfor Danmark og initierede og udførte selv udstillingen 'Ultimate Impact' i Rundetaarn i 2017. Hun har senest været udstillingsarkitekt på 'Atrium. Den Levende Krukke' på CLAY i 2018-19, 'designbypaper' på Museum for Papirkunst i Nordjylland i 2020, ligesom hun samarbejdede med Designskolen Kolding om deres afgangsudstilling i 2018 samt den interaktive udstilling 'The Play' under Milan Design Week i 2018.

ANNI NØRSKOV MØRCH

Anni Nørskov Mørch er idéhistoriker og kunsthistoriker og virker som selvstændig kurator og skribent. Hun har haft ansvar for udstillinger, forsknings- og formidlingsprojekter i krydsfeltet mellem kunst, kunsthåndværk og design og har de seneste

år været særligt optaget af smykker og deres evne til at forbinde det intime med det kollektive. Som udstillingskurator på Museet på Koldinghus og Designskolen Kolding havde hun ansvar for særudstillingsprogrammet, ligesom hun har siddet i juryen for Biennalen for Kunsthåndværk & Design i 2019 og 2021, afholdt talks nationalt og internationalt og bidraget med tekster til flere internationale smykkeudstillinger og symposier. Fra januar 2022 er hun desuden den nye udvalgsleder af Statens Kunstfonds Projektstøtteudvalg for Kunsthåndværk og Design.

OLE JENSEN

Ole Jensen er uddannet keramiker fra Kunsthåndværkerskolen i Kolding (nu Designskolen Kolding) og senere fra Det Kongelige Danske Kunstakademi i København. Med en baggrund som keramiker er leret hans foretrukne materiale, der gennem årene har ført til arbejde i andre materialer og i andre retninger, både som industrielt design og som kunsthåndværk, fremstillet på eget værksted. Brugsting – ting med en funktion – har altid haft Ole Jensens særlige opmærksomhed, hvor han med en særlig sans har fusioneret det funktionelle med sine høje kunstneriske ambitioner. Ole Jensen samarbejder både med etablerede designbrands og arbejder kunstnerisk med udstillinger i ind- og udland. Derudover er han aktiv i miljøet som iværksætter, skribent og meningsdanner og har bl.a. været formand for Statens Kunstfonds Projektstøtteudvalg for Kunsthåndværk og Design.

CHARLOTTE JUL

Charlotte Jul er uddannet cand.mag. i spansk, filosofi og design ved Københavns Universitet i 2000 og har siden arbejdet som selvstændig skribent, redaktør, kurator, iværksætter og rådgiver inden for kunsthåndværk og design. Hun har skrevet for udøvere, organisationer, museer, aviser, magasiner og virksomheder og var chefredaktør for onlinemagasinet designETC, som hun var med til at starte og udvikle – en platform, der havde det som sin ambition at højne samtalen om kunsthåndværk og design. De seneste år har hun desuden forfattet portrætbogen 'Danish Creatives', modereret talks og rådgivet udøvere, fonde og organisationer, ligesom hun skriver og debatterer på sin egen platform www.charlottejul.com.

Smykkekunstner Gitte Helle er samplings mester, hvor antikviteter og ready made's genopstår som skulpturer eller smykker – ofte sammen med ædle metaller. Foto: Linus Kristoffersen.



KOLOFON

**VÆRDI, VÆKST, VIRKELIGHED
HVAD KUNSTHÅNDVÆRK OG DESIGN GØR FOR
MENNESKER OG SAMFUND - NU OG I FREMTIDEN**

UDGIVET

Januar 2022 af Statens Kunstfond

REDAKTØR

Charlotte Jul

STATENS KUNSTFONDS PROJEKTSTØTTEUDVALG FOR KUNSTHÅNDVÆRK OG DESIGN 2018-2021

Anne Blond (udvalgsleder), Ane Fabricius Christiansen,
Janne Krogh Hansen, Lisbet Friis og Mads Quistgaard

Sekretariatet for Statens Kunstfonds Projektstøtte-
udvalg for Kunsthåndværk og Design kan kontaktes
via www.kunst.dk

LAYOUT

by Ida Nissen

KORREKTUR

Stine Nørgaard Lykkebo