

Hånden og åndens laboratorium

MESTERLÆREN. Den amerikanske sociolog Richard Sennett hævder at konkurrencesamfundets jagt på kompetencer står i fare for at tabe den erfaringsans der knytter sig til det at arbejde med et materiale. Mesterlæren kan fungere som et billede på et sted hvor den skabende aktivitet anses som en særlig erfaringsform, en proces som konfronterer os med den vi kan blive.

ALEXANDER CARNERA
Forfatter og essayist, København.

I århundreder har mesterlæren og forholdet mellem mesteren og svenden dannet grundlag for en livsform der forstærker vores etiske og sociale dømmekraft gennem udviklingen af færdigheder og det langsommelige og omhyggelige arbejde med et materiale. Den amerikanske sociolog Richard Sennett hævder i sit sene hovedværk *Håndværkeren* at konkurrencesamfundets jagt på kompetencer og terapi står i fare for at tabe et rigt og nuanceret sprog for den erfaringsans der knytter sig til det at arbejde med et materiale.

Det skabende menneske (*homo faber*) dukker op på jorden i det øjeblik hvor man kan fastholde en ting med henblik på at bearbejde den. Menneskehånden søger at få greb om, at berøre tingene og i samme åndedrag gøre sig tanker om genstandens karakter. Vi taler om «få hold på» (*get a grip on*) og «tage fat på» (*coming to grips with*). Denne prehension, at begribe noget, rummer en elementær sandhed, som det moderne arbejdsliv præget af rådgivning, netværk og oplevelser, skubber ud på et sidespor, nemlig at kroppens berøring med tingene tilfører hjernen de sansindtryk som er afgørende for at udvikle den moralske og sociale sans.

Med udgangspunkt i det han kalder «materialebevidsthed» sidestiller Sennett den konkrete sanssekt og erkendelsesakt. Men som vi skal se er det ikke håndværkeren som idealtipe der er interessant, men snarere elementer af håndværkerens praksis som et sindbillede på det skabende menneske. Sennett nævner den selv-lærte musiker Suzuki der vidste fra sine eksperimenter at sandheden ligger i fingerspidserne: «Berøringen er tonens rette dommer. Der kan drages en parallel til guldsmedens guldprøvning – den langsomme, udforskende berøring af materialer med fingerspidserne, som skyede øjeblikkelig, falsk sikkerhed.»¹

HOMO FABER

Forholdet mellem mesteren og eleven var tidligere forbeholdt de traditionelle håndværksfag, hvor lærlingen gennem en lang og disciplineret indsats lærte at mestre sit fag og begå sig på egen hånd.² Som sådan kan mesterlæren fungere som et billede på et sted hvor mennesket kan etablere et fortroligt forhold til de forskellige stadier i arbejdsprocessen, hvor den skabende aktivitet anses som en særlig erfaringsform. Det som forbinder tidligere tiders gamle snedkerværksteder med vore dages skriveskoler er laboratorierne som et sted hvor hånd og hoved, teknik og tænkning ikke kan adskilles. Hvis «håndværkeren» udgør videnssamfundets utænkte aktør, er det fordi der her ligger en forståelse af (arbejds)praksis der prioriterer en disciplineret gentagelse af handlinger og som endvidere betragter idéudvikling som noget der ikke kan adskilles fra dagliglivet.

«Efterhånden som færdigheder vokser, vokser også muligheden for gentagelser,» skriver Sennett. «I musikken kalder man det Isaac Sterns regel. Den store violinist sagde, at 'jo bedre ens teknik er, jo længere kan man øve sig uden at kede sig'.»³ Man får fornemmelse for flertydighederne. Udførelsen af et godt stykke arbejde er derfor forbundet med nysgerrighed og afprøvelse af egne grænser. Mesterlæren er derfor laboratorium for fokuseret motivation. Sennett advare mod at dvæle for meget ved talent og talentpleje. Hverken skriveskoler eller snedkerværksteder er laboratorier for terapi, men handler om at etablere et forpligtende forhold til sagen selv. Det betyder at enhver god håndværker eller kunstner må tilkæmpe sig et udvendigt forhold til sit materiale, for netop at få dette materiales mangetydighed og «egenvægt» til at lyse, hævder semiotiker og digter Per Aage Brandt, medinitiativtager til oprettelsen af den første danske forfatterskole.⁴

Arbejdet med det samme afgrænsede materiale skaber en færdighed og fortrolighed der øger evnen til løbende at implementere andre input og normer for forståelse uden at det nødvendigvis får produktet eller værket konsistens til at vakle. Som Sennett skriver: «Materielle udfordringer som arbejde med modstand eller styring af flertydighed er instruktive, når det gælder om at forstå den modstand, folk gør mod hinanden, eller de uklare grænser

mellem mennesker.»⁵ Det er denne detaljerigdom der opstår i mødet mellem færdighedsudvikling og erfaringsdannelse der tilfører læringsprocessen en opvurdering af både poetisk og etisk dømmekraft.

AF-LÆRING

Snarere end viden og summen af kompetencer er det praktiseringen af ikke-viden der gør det muligt for mesteren at vise vejen for andre, at bibringe eleven eller lærlingen nye praktiske indsigter. Man kan sige at der i hjertet af mesterlæren befinder sig en aflæring eller afmestring. Den gode mester evner at praktisere en poetisk forundring, at fremvise noget nyt i det samme. Men at mestre afmestring kræver som bekendt en hel del indsigt og viden i faget, hvad enten det er snedkeri, cellospil, skrivekunst eller skuespilskunst.

At lære et håndværk hænger sammen med bemægtigelsen af evnen til at vide hvornår man skal gøre og hvornår man ikke skal gøre. Måden klaverspilleren «slipper grebet» på tangenten er af lige så stor betydning som hvordan man trykker ned på den, mener Sennett. Klaverspillerens håndværk beror på en afmålt vekslen mellem mestrings og erfaringsdannelsen for afmestring. Man kan her tænke på komponisten John Cages studier af ikke-lyd, som kulminerede i kompositionen 4'33 (4 min. og 33 sek. af absolut stilhed), der viser hvordan det ikke at gøre (ikke at spille) udgør en integreret og fuldstændig uundværlig del af det at gøre (at spille). Ved overværelse af optagelser af Cages fremførelse af 4'33, fremgår det af publikums reaktion, at der er tale om en oplevelse af ikke-musik, som samtidig er musik, bare uden lyd. Det kan selvfølgelig delvist tilskrives kompositionens eksperimentelle og kontroversielle karakter, men det ændrer ikke ved, at Cage fremstår som en komponist fuldstændig i ét med sin musik, når han lukker nodehæftet i og lader rummet fyldes af ikke-musik. Han magter i højere grad sin kunst, sit håndværk, fordi han forstår at lade være. Nogleordet for denne aflæringsproces er disciplin, her en musikalsk disciplin, der åbner sindet for andre lyde der muliggør en overskridelse af de grænser disciplinen omgiver sig med.

{ At leve betyder at skilles fra det vi var for at forvandle os til det vi skal blive i en ukendt fremtid. »

OCTAVIO PAZ, ENSOMHEDENS LABYRINT

Ved at sætte tvivlen i scene og gøre tøven til en konsistent disciplinerende erfaring kan mesteren sammen med musikeleven flytte nye grænser. Hvordan vi arbejder med materialet handler også om hvordan vi går gennem hverdagen, for det er gennem mødet med hverdagserfaringer at vi forfiner vores sans- og erfaringsforståelse. Den norske forfatter Tomas Espedal skriver følgende om Alberto Giacomettis arbejdsmåde: «Kunstnerens arbejde inkluderer alt; morgenbarberingen og slipseknuden, timerne foran stafeliet og timerne med modeller og skulpturer, besøgene, samtalerne, timerne på caféen og spadsereturene frem og tilbage, gåturene i byen og aftenmåltiderne med vin og cigaretter, den evindelige cigaretrykning, alt dette er en del af Giacomettis uophørlige arbejde.»⁶ Sokrates blev berømt og berygtet for at sige at han intet vidste. Som en måde at åbne et andet rum for erkendelse er der tale om en disciplinerende ytring der ændrer på koordinaterne for selve dialogen. Dette gør ham til dialogens mester idet han bruger dialogen til at undersøge sine egne grænser og ikke for at beherske den anden gennem en erhvervet viden, men fordi han gennem en gentagen spørgen søger efter sin egen dæmon som han ikke kan erkende fuldt ud.

Den danske tennisspiller og multikunstner Torben Ulrich har skrevet om tennispillet, at det afgørende ikke er vindslaget, men at man i måden at modtage eller slå bolden tilbage på både skaber og omdanner begivenheden inddefra. Kunsten er at opretholde en forbindelse til noget der tilfører spillet en anden dimension. At skabe den intensitet der er rodfæstet i legen som en gentagen lidenskab,

og som ikke taber komikken af syne, mener Ulrich.⁷

Når det gælder mesterlæren og den kunstneriske skabelsesproces er selve personen Sokrates og vinderen i en tenniskamp mindre vigtige. Konkurrencementaliteten tæller kun vinderen og taberen. Den mister dermed fornemmelsen for et uopdaget land. Af-læring tæller til tre: De to der spiller og «det tredje», spillet eller værket selv, det uopdagede land. Hvad det kommer an på er ikke det personlige eller psykologiske jeg, men den begivenhed herunder materialefølsomhed igennem hvilken mødet skaber mulighed for at en forvandling kan finde sted. Ikke kun kunsten men ethvert «arbejdsværksted af venner» båret af nysgerrighed, indlevelse og inspiration, bestemmer den produktive scene for mesterlæren. Som Ulrich understreger er idealet at den enkelte må forvandle sig sammen med andre gennem lidenskab. Selvom vi på det ideologiske plan har forladt romantikken har vi stadig i dag en tendens til betragte mesterlæren som en proces for det indre liv adskilt fra det sociale, fra mødet med den anden. Men mesterlærens praksis er i sit væsen dialogens mødested. Håndværkeren og kunstneren har primært været i dialog med sit materiale, snedkeren sit træ, maleren sit motiv og sine farver, forfatteren sine ord, musikeren sine toner og komposition, teaterinstruktøren sine skuespillere og sin fortælling, filminstruktøren sine billeder, lys og klipning og i mindre grad det omgivende samfund og marked. Men i dag er dialogen med omgivelser, med samfundet og markedet blevet et ligeså vigtigt element som selve skabelsesprocessen. På hvilket måde påvirker det den skabende produktion og kvalitet som drivkraft?

FRA MESTEREN TIL MANAGEREN?

Med vor tids immaterielle produktionsformer præget af vidensdeling, rådgivning og design fortrænges mesteren af manageren, som den der overtager ledelsen og styring med de involverede aktører og sørger for at disse bevæger sig i den ønskede retning. Allerede under industrisamfundet blev værkstedet udskiftet med virksomheden som modellen for den skabende aktivitet og produktion. Men i netværkssamfundet indtager manageren en stadig stærkere autoritet og organisation.

Andy Warhol omdannede i tresserne sit atelier til kunst- og kulturindustri under navnet Factory, fabrikken. Et sted for undergrundskulturens eksperimenter og for produktion af silketryk og film. Men det var Bauhaus der i tyverne med avantgardens kollektivt orienterede anskuelser søgte at realisere kunst gennem manufakturering, dvs. gennem flere hænders tilvirkningsproces og som dermed indledte en ny æra for kunstskeelse som kollektivt inspirations- og beslutningsproces. På den ene side var der et ønske om at producere kunst ud fra industrielle teknologiske produktionsformer. På den anden side blev der lagt vægt på en højere grad af fortrolighed og omsorg for materialet end hvad der tilstræbtes indenfor gængs masseproduktion.

I de sidste tyve år er manageren trådt ind i centrum for organiseringen af den økonomiske, sociale og kunstneriske værdiskabelse. Olafur Eliassons atelier i Berlin, Studio Olafur Eliasson, udgør et nutidigt eksempel på en stigende tendens hvor mesterens og kunstnerens unikke ekspertise og materialefølsomhed overgår til et spørgsmål om organisering og beslutningstagning. Kunstens værdier bliver bestemt af en rationalisering af den individuelle kunstners produktion for et kunstmarked. I modsætning til mesteren opløser manageren den direkte kontakt med materialiteten, med materialebearbejdning.

Den danske kurator Lars Bang Larsen har i sin bog *Organiseringsformer* blandt andet analyseret hvordan netværk og oplevelsessamfund har skabt en accelerering af affekter der ofte skaber mere fravær, fremmedhed og frygt end produktive sociale fællesskaber. Om managerens rolle skriver han:

«Ved at overgå til managerfunktion bliver kunsthåndling spredt i netværker og manageren bliver tovholder som aflæser, organiserer, post-producerer og repræsenterer. Formålet med at gøre kreativt arbejde til beslutningstagning er at cirkulere ting hurtigt og effektivt. Når en arbejdsproces bliver et spørgsmål om uddelegering af delfunktioner til eksperter og assistenter (hvis subjektivitet ikke er del af værket udsagn), kan det i en vis forstand