Aftenposten innsikt

Den industrielle revolusjonens vei inn i kunsten:
Oppfinnelsen av fabrikken og den nye arbeidsordningen endret raskt kursen for praktisk talt hele menneskeheten, og etter tusener av år så å si på stedet hvil, skjøt utviklingen plutselig fart. De drastiske konsekvensene – velstandsøkning, forslumming, massekonsum av nye varer og naturødeleggelse – er blitt beskrevet av mange, inkludert flere av verdens største kunstnere.

Fabrikkens *fortærende* lys.

Joseph Wright of Derby (1734–97), England:
«Arkwright's Cotton Mills by Night», ca. 1790

FREDRIK GIERTSEN
Litteraturviter og skribent

Det første gløttet.

Når du betrakter Joseph Wright of Derbys maleri «Arkwright's Cotton Mills by Night» (t.v.) fra cirka 1790, kan det hende det slår deg hvilket dramatisk omslag i menneskehetens historie bildet representerer.

Maleriet forestiller en av tidenes første fabrikker, anlagt av den britiske industrialisten Sir Richard Arkwright i Derbyshire på 1770-tallet. I likhet med alle de tidligste fabrikkene – frem til oppfinnelsen av dampmaskinen, som ble patentert av James Watt allerede i 1781 – ble det mekaniserte og synkroniserte arbeidet innendørs drevet av et eksternt vannhjul. En spinnemaskin som Arkwright selv hadde funnet opp, gjorde at man kunne mangedoble produksjonen sammenlignet med den mer kjente «Spinning Jenny». Målt opp mot driften ved historiens første fullmekaniserte fabrikk, Lombe's Mill, oppført på samme sted – i den nordengelske byen Derby – i 1721, var den hundrefold ganger mer effektiv.

Mye av teknologien var stjålet fra Italia, ikke minst skipsbyggingsanlegget Arsenale i Venezia *(udødeliggjort av maleren Canaletto, t.h.)*. Men det første virkelige gløttet inn i datidens vidunderlige, men også faretruende fremtid får vi i Derbys maleri.

Canaletto (1697–1768), Italia:
«Vista dell'ingresso all'Arsenale»
(«View of the Entrance to the Arsenal»), 1732

Aftenposten innsikt

Fabrikkens fortærende lys.

Frits Thaulow (1847–1906), Norge:
«Den gamle fabrikk, Akerselva», 1901

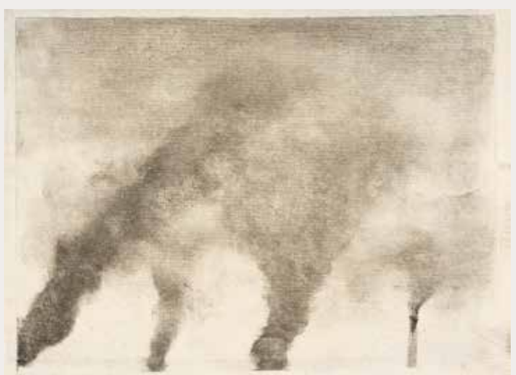
Jevn økonomisk vekst.

De viktigste kjennetegnene ved de moderne fabrikker er at en stor arbeidsstokk *(så lenge det varer)* engasjeres i koordinert produksjon av en vare – til å begynne med var det tekstiler – ved hjelp av maskineri som tilføres energi utenfra. Dette kan kanskje virke som en unnselig nyvinning, men effekten av dette – som i virkeligheten var kjernen i den indu-strielle revolusjon – kan knapt overdrives.

I England var den forventede levealderen på denne tiden knapt 40 år, mens den i dag er over 80, og det globale gjennomsnittet er så høyt som 69 år. I de forutgående årtusenene forekom det aldri noen betydelig økonomisk vekst over tid, mens den globale utviklingen stort sett hvert eneste år siden 1800 har gått opp med mellom 1 og 3 prosent pr. capita, noe som – til tross for tragiske unntak – har sørget for stødig tilgang på mat, rent vann og sanitærforhold for svært mange mennesker.

Men denne suksesshistorien har også brakt oss inn i et uføre. Atmosfæren er full av CO_2, verdenshavene oversvømmes av plast, og temperaturen har økt med urovekkende 1,1 grad siden Lombes og Arkwrights tid. Men selve roten til problemet synes å være selve befolkningsøkningen:

I år 1800 hadde Jordens befolkning lenge vært stabil og ennå ikke passert 1 milliard, mens vi i dag er over 8 milliarder, samtidig som vi lever lenger og krever mer.



Edgar Degas (1834–1917) Frankrike:
«Factory Smoke», 1877–79

Fanget i et system.

Denne dobbeltheten i innstillingen til vår egen vekst har fulgt oss helt siden utviklingen startet. Luddittene angrep selve maskinene fra første stund, mens poeten William Blake allerede i 1804 kalte fabrikkbygningene for «dark Satanic Mills». Senere pekte både Dickens, Marx og Engels på proletariatets miserable levekår og advarte mot at deres frihet fra alle «føydale, patriarkalske forhold» var en illusjon.

Selv om man ikke skal underspille arbeiderbevegelsens mange seire, så er det i våre dager lett å få følelsen av at vi alle er fanget i et kapitalistisk system som den industrielle revolusjon markerte starten på, og at skjebnen løper foran oss.

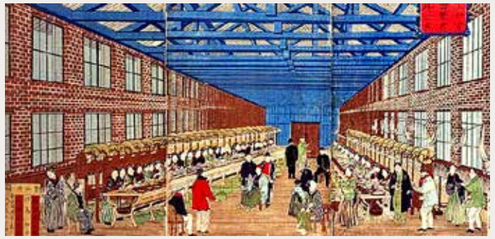
Så sent som i 1960 var 24 prosent av USAs befolkning sysselsatt i industrien, men siden da er begreper som *downsizing* og *outsourcing* blitt dagligdagse, slik at tallet i dag er nede i 8 prosent. Det er vanskeligere å føre en solidarisk klassekamp når ofrene for den utviklingen vi på kort sikt nyter godt av, befinner seg i såkalte *sweatshops (de største med opptil 200 000 arbeidere)* på den andre siden av kloden, samtidig som de fristende varene bugner i hyllene i takt med lommebøkene våre.

Men hvis det er sant som det er sagt, at «det grønne må være rødt for å lykkes, og det røde må være grønt for å vare», så ligger det forhåpentlig en kime til løsning – et minste felles multiplum – begravd et sted i vår underbevissthet.

Robert Koehler (1850–1917), Tyskland/USA:
«Der Streik», 1886

Selv om man ikke skal underspille arbeiderbevegelsens mange seire, så er det i våre dager lett å få følelsen av at vi alle er fanget i et kapitalistisk system som den industrielle revolusjon markerte starten på, og at skjebnen løper foran oss.

Fabrikkens *fortærende* lys.



Over: Charles Sheeler (1883–1965), USA:
«Amoskeag Mills #2», 1948
© Crystal Bridges Museum of American Art

Til v., fra toppen: Utagawa «Ichiyusai» Kuniteru (aktiv 1818–1860), Japan: **«Interior of a Japanese Silk Factory»**, udatert

Yüksel Arslan (1933–2017), Tyrkia:
Arture 167, series «The Capital», XVI, 1971
© Private coll., Dr. Nejat F. Eczacibasi Foundation Collection/Long Term Loan

Edwin Butler Bayliss (1874–1950), England:
«Blast Furnaces, Night», udatert

Ramon Casas (1866–1932), Spania:
«La càrrega»/«Barcelona 1902», 1899

Aftenposten innsikt

Fabrikken i kunsten.

Men hvordan skal vi begynne å forstå det som vi alle egentlig allerede vet? Hvordan skal vi løse dette dilemmaet vi befinner oss i, og avsløre den hviskende stemmen som sier at våre egne valg som forbrukere er ubetydelige i den store sammenheng, selv om vi vet det er løgn?

En strategi er stadig å forsøke å beskrive den prekære situasjonen vi er i på nye måter: gjennom å studere industriens fødsel slik den blir vist i maleriene til Canaletto og Joseph Wright (s. 80–81); den drepende røyken slik den fremstilles av Edwin Butler Bayliss (t.v.) og Joseph Stella (s. 87); de streikende masser hos Robert Kohler (s. 83) og Ramon Casas (t.v.); samt Charles Sheelers glansbilder (t.v.) og de mange sovjetiske propagandaplakatene.

Med futurismen og modernismen kom så den klippefaste troen på teknologiens fremskritt tilbake i kunsten, som hos franske Robert Delaunay (1885–1941) og italieneren Antonio Sant'Elia (1888–1916). Den umake forbindelsen mellom USAs industrimagnat Henry Ford *(som ble beundret av, og selv beundret både Hitler og Stalin)* og den meksikanske marxisten Diego Rivera resulterte i noen av de beste kunstneriske gjengivelsene av industrielt arbeid (t.h.). Rivera ønsket å forstå «fremskrittet» i utviklingen av industrisamfunn på 1930-tallet, og skal ha sett arbeidernes kamp som et symbol på den skjøre politiske grunnen under kapitalismen.

Senere kom Andy Warhol, som uten blygsel gjorde selve kunsten til masseprodusert vare, mens andre malere – som japanske Utagawa Kuniteru (t.v.), egyptiske Hamed Owais (s. 87) og tyrkiske Yüksel Arslan (t.v.) – viser hvordan ikke bare industrien, men også kunsten, er blitt globalisert.

En parallell historie.

Hva viser alle disse innbyrdes så forskjellige maleriene oss? Kanskje først og fremst nettopp variasjonen, det at det finnes flere synsvinkler, samtidig som at kunsten utvikler seg i takt med motivet. Om Canaletto var stolt av sin hjembys bedrifter, så angrep Joseph Wright sitt motiv på avstand, med usikkerhet og sjenanse.

Men ettersom røyken og kullstøvet la seg over hustakene, måtte det som fantes av romantikk, vike plassen for en økende skepsis, samtidig som flere lot seg fascinere av estetikken som lå i selve arbeidet, så vel som i utformingen av fabrikkbygningene. *(Hva er sluttpunktet i denne trenden, om ikke designet av Nikes «Swoosh» og jippoen som sier at de ikke selger oss løpesko, men drømmer? Ifølge Wikipedia fikk Carolyn Davidson 35 dollar for jobben, da hun tegnet firmaets logo i 1971).*

Man kan heller ikke la være å beundre den kunstneriske variasjonen som den globale industrikapitalismen har inspirert til, med nyskapende verk fra Japan, Midtøsten og Sør-Amerika. Men det må understrekes at dette sjelden er konforme uttrykk, de utgjør en parallell historie – en kunstens tangent til den røde tråden fra Ned Ludd til dagens *Extinction Rebellion* – som gjerne markerer avstand og opposisjon. Offentligheten har alltid hatt sine skeptikere, og den direkte og indirekte aksjonen – hånden og tanken – har påvirket hverandre gjensidig.

Diego Rivera (1886–1957), Mexico:
«Detroit Industry Murals, North Wall» (utsnitt), 1933

Ettersom røyken og kullstøvet la seg over hustakene, måtte det som fantes av romantikk, vike plassen for en økende skepsis, samtidig som flere lot seg fascinere av estetikken som lå i selve arbeidet, så vel som i utformingen av fabrikkbygningene.

Fabrikkens *fortærende* lys.

Kapitalismens ånd.

Fabrikken og dens produkter er naturligvis i høyeste grad materielle, men de springer ut fra menneskets skaperkraft, noe som speiles igjen i kunsten.

I den tyske sosiologen Max Webers hovedverk «Den protestantiske etikk og kapitalismens ånd», fra 1904, beskriver han hvordan reformasjonen (fra 1517) – gjennom den lutherske kallsetikk – brøt opp den rådende oppfatningen om at alle hadde sin gudegitte plass i hierarkiet, ved å vektlegge at materiell suksess på Jorden er den viktigste indikatoren for frelse i himmelen.

Protestantismens etikk passet bedre til kapitalismens ånd enn katolisismen gjorde, men selv om Webers hovedargument ofte gjengis forenklet, at kapitalistene nærmest presset frem reformasjonen for at det skulle bli lettere å tjene penger, så utelukker ikke det tanken om at endrede samfunnsforhold på det økonomiske feltet kan forårsake justeringer av religiøse dogmer.

De første stedene disse tankene slo rot var i de italienske bystatene og bankene i Flandern, men det var i Sheffield og New England at de blomstret for alvor. Dette kom som følge av fremveksten av det vestlige borgerskapet. Deres viktigste bidrag til sivilisasjonen var den rasjonelle tenkningen, mens føydalherrer og prester, politikere og intellektuelle ble skjøvet til siden.

Gud var én ting, men kalkulatoren, stoppeklokken og målebåndet kunne også gjøre nytte.

Allerede fra begynnelsen visste industriherrene hvordan de skulle lokke til seg arbeidskraft dersom fabrikkene ikke lå tilstrekkelig nær bebyggelse.

Industriens egen dynamikk.

I sin bok «Behemoth – A History of the Factory and the Making of the Modern World» fra 2018, skriver forfatter Joshua B. Freeman om hvordan utviklingen av storindustrien har fulgt sin egen dynamikk, slik at dimensjonene blir større og større, mens den menneskelige faktor kommer i annen rekke. Allerede fra begynnelsen visste industriherrene hvordan de skulle lokke til seg arbeidskraft dersom fabrikkene ikke lå tilstrekkelig nær bebyggelse.

Noen anla såkalte «nye byer» eller «planlagte byer», bestående av rekker med ensartede hus med relativt høy standard, der ansatte fikk bo rimelig så lenge de oppførte seg anstendig (da særlig med tanke på alkohol og religion – for eksempel byen Pullman ved Chicago). Andre ordnet seg slik at barn fra anstalter i nærheten – eller til og med innsatte i fengsler – ble benyttet som billig arbeidskraft.

Samtidig ble vitenskapelige metoder tatt i bruk i effektiviseringens tjeneste, særlig knyttet til det som kalles «taylorisme» og «fordisme». Mens industrigiganten Henry Ford særlig forbindes med samlebåndet, var det forløperen – Frederick W. Taylor (1856–1915) – som gikk i bresjen når det gjaldt å ta analytiske metoder i bruk for å øke produksjonen. Alle beslutninger ble flyttet fra «gølvet» og opp på et kontor, der hver enkelt del av vareproduksjonen ble studert nøye for å spare inn tid og kostnader.

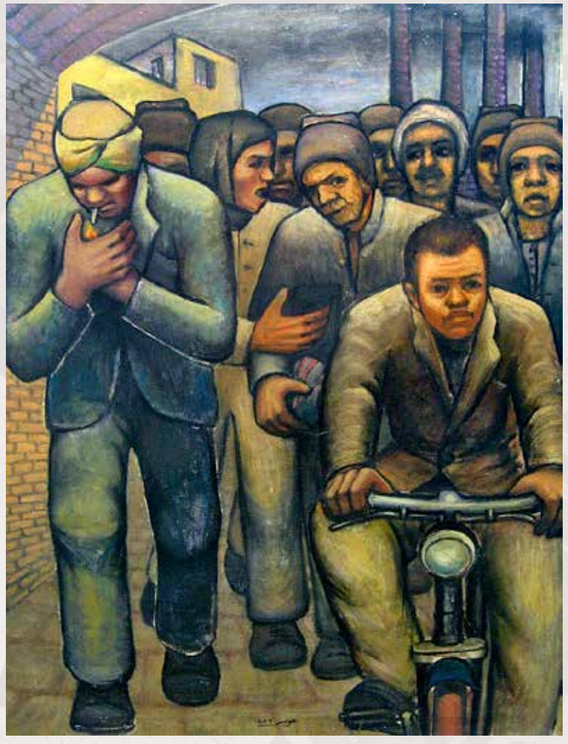
Pushwagner (1940–2018), Norge: **«The Factory»**, 2014

© Pushwagner / BONO 2020

Aftenposten innsikt

Joseph Stella (1877–1946), Italia/USA:
«Pittsburgh», udatert

Antonio Sant'Elia (1888–916), Italia:
«La centrale elettrica», 1914



Hamed Owais (1919–2011), Egypt:
«After a Working Day», 1953

Fabrikkens *fortærende* lys.

Én konsekvens av dette er at tanken om stordriftsfordeler lett kan få overtaket, noe vi fikk se på 1920-tallet i Fords enorme Highland Park Factory i Michigan, og senere i det polske industriideologiske prosjektet Nowa Huta, i Magnitogorsk – utstillingsviduet for sovjetiske prestasjoner, og ikke minst nå i Shenzhen og *Foxconn City,* kallenavnet på den største av fabrikkene til den kinesiske elektronikkgiganten, som fungerer som en egen by med hundretusenvis av arbeidere, hvorav en stor del også tilbringer nettene innenfor fabrikkmurene.

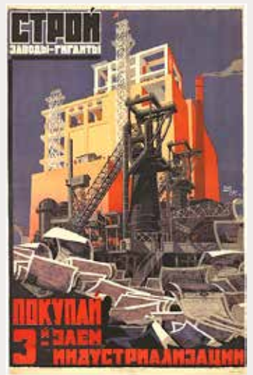
Menneskets dominans.

Men hva forteller egentlig disse maleriene og den kunstneriske utviklingen de representerer, oss? Først og fremst ser vi en beskrivelse av forskyvningen i forholdet mellom mennesket og naturen, der det menneskeskapte gradvis dominerer mer og mer, samtidig som det synes klart at vi mister oss selv et sted på veien, i den forstand at vi blir slaver for et system vi selv – i vår lysende rasjonalitet – har konstruert og perfeksjonert.

I England på 1700-tallet ble enorme fellesområder – beitemark, skog og myrer – privatisert og innhegnet gjennom en rekke såkalte «enclosure acts». Dette effektiviserte jordbruksproduksjonen og stimulerte til økt handel. Mennesket gjorde seg til herre over naturen, og det gir mening å tidfeste starten på vår epoke – antropocen – til dette.

Disse drastiske endringene beredte i sin tur grunnen for industrialiseringen, ikke minst fordi arbeidskraften var blitt «fri», noe som i realiteten gavnet industriherren langt mer enn tilbyderne.

Når det gjelder malerkunsten, så lot de gamle industrimagnatene seg gjerne portrettere. Men bortsett fra denne utbredte narsissismen, vil nok en moderne CEO foretrekke estetikken i Charles Sheelers menneskefattige, men fargerike «Amoskeag Mills» (s. 84), fremfor de mørkere fremstillingene av svart røyk eller den truende symbolikken i verkene til noen av de mer naturalistiske malerne, som for eksempel Theodor Kittelsen og hans «Streik» (1879).



S. Mirzoyan, A. Ivanov, Sovjetunionen: **«Help build the gigantic factories»**, 1929

En pakt med djevelen.

Samtidig ligger det noe annet her, noe som knapt kan kalles annet enn fascinasjon, rettet mot fabrikkens kraft og estetikken i det synkroniserte, koordinerte arbeidet. Det er noe militært over det, en nyttig orden, som man kanskje særlig ser hos japanske Kuniteru og tyrkiske Arslan.

Andre, som den italienske futuristen Sant'Elia og de sovjetiske plakatkunstnerne Mirzoyan og Ivanov (t.v.), retter blikket mot selve fabrikkbygningene, i en idealisert form. Atter andre – som Usui, Rivera og Patwardhan – klarer på mesterlig vis å få frem kompleksiteten i selve arbeidsprosessen, mens det fremmedgjørende og repetitive kommer tydeligere frem hos Kuniteru og Arslan.

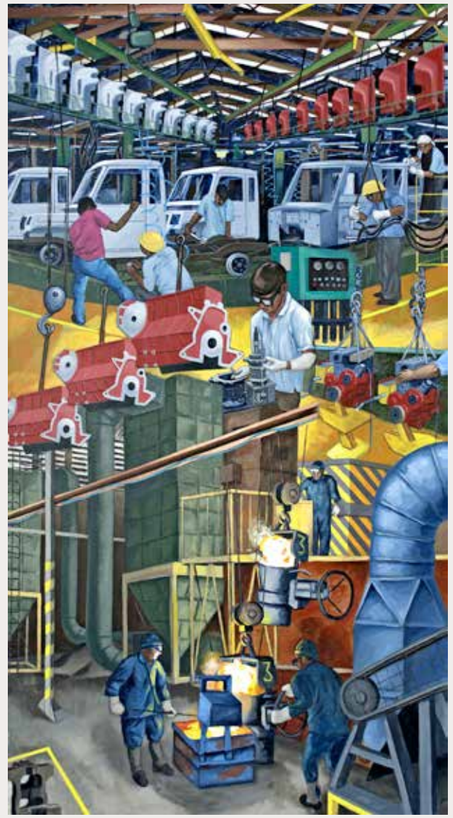
Det er som om menneskehetens ultimate paradoks ligger begravet akkurat her, den faustiske pakt vi har inngått med vår egen fremtid, den som vi har solgt billig til fordel for forfengelighet og sløseri. Men hvor befinner vi oss egentlig akkurat nå? Kanskje i Andy Warhols verden, med produktet mellom hendene, men sammenhengen ute av syne?

Skjønt den postmoderne ironien er nok en midlertidig felle, for det er ingen grunn til å tro at kunsten ikke følger med i tiden.

Hvor befinner vi oss egentlig akkurat nå? Kanskje i Andy Warhols verden, med produktet mellom hendene, men sammenhengen ute av syne?

Bumpei Usui (1898–1994), Japan/USA: **«The Furniture Factory»**, 1925

© 2020. Image copyright The Metropolitan Museum of Art/ Art Resource/ Scala, Firenze



Sudhir Patwardhan (1949–), India: **«Mumbai Proverbs' Panel 4»**, (1-7), 2014

Collection: Commissioned by Mahindra and Mahindra

Caramel Crunch aka Pauline Kennedy, Storbritannia: **«Talking with the Taxman about Poetry»**, Billy Bragg LP-cover, 1986

Andy Warhol (1928–87), USA:**«Campbell's Soup Cans»** (utsnitt), 1962