

Det textila arbetets belägenhet i samtidskonsten

*(Konstfackskolan har från och med i år återinfört en professur i textilkonst med inriktning mot fri gestaltning. Konstnären **Margareta Klingberg** hörde till en av de fyra som kallades att provföreläsa för denna professur. Det här är en del av hennes föreläsning och i sammandrag.)*

Den teoretiska och praktiska värdeförskjutning som pågått inom bildkonsten sedan 1960-talet har fått effekter också för den textilt baserade konstnären. Även det textila området har vidgats; att verka med textila medel har kommit att innebära en stor frihet att förflytta sig mellan genrer och inta skiftande positioner till materialets och mediets historia, tradition och ikonografi. Vad vi sett är därför hur konstnärers uppmärksamhet kan pendla från unika verk som utstrålar prakt/makt till det massproducerade och triviala. Från det högst värderade till det allra lägsta. Från gobelängens, den pärlstickade mässhakens eller den handknutna mattans aura till befläckade och nedsölade trasor där numera också smutsfläcken och lagningen är värdiga kartläggning, undersökning och omvandling till konst.

Det textila fältet.

Det här är Freuds divan, den mest berömda möbelen i det bohemiska Sigmund Freud medförde från Wien till det nya hemmet i London 1938. Vi ser hur interiören i Freuds mottagning är bemängd med orientaliska textilier. Jag väljer dem som utgångspunkt i det resonemang jag kommer att föra. (freud.www.org.uk).

Jag kommer nu att märka ut fyra begreppsliga poler som sammantagna stakar ut det textila fältet. Det är mellan dessa poler man kan vänta sig att det textilt konstnärliga arbetet pågår. Från detta område kan den textilt inriktade konstnären hämta det material och de förutsättningar som arbetsprocessen behöver. Naturligtvis pågår en glidning mellan dessa poler. Ingen uppehåller sig idag inom ett enda område. Konstnärer rör sig antagligen fritt mellan ett antal möjliga zoner; förflyttar sitt arbete från högt till lågt och mellan det unika och reproducerbara. Både som studenter och konstnärer kommer den som valt textil inriktning säkerligen också att verka utanför det här utstakade området. På samma vis kommer tillfälliga besökare att söka sig hit från andra håll. Vi har att räkna med en interdisciplinär situation.

Den tankemodell jag använder är en semiotisk kvadrat, ett redskap lämpat för att undersöka och kartlägga ett fält. Det finns förebilder för det här sättet att strukturera ett fält. Modellen användes framgångsrikt av Rosalind Krauss när hon försöker skaffa sig grepp om den nya skulpturens beskaffenhet och karaktär. Jag har följt en modell den amerikanske kulturteoretikern James Clifford använder i ett försök till kartläggning av materiell kultur i allmänhet. Poängen är att inte utesluta något utan sträva efter att inkludera allt som kan komma ifråga (Krauss 1979, Clifford 1988).

De orientaliska textilierna på Freuds divan representerar en folklig högkultur, ett hantverk på hög nivå. Här fanns antagligen många mästare men ingen enskild avsändare. Mattorna och filtarna brukar hänföras till nomadiska stammar med olika slags specialisering. Väven på Freuds divan har framställts av en stam i *Qashqai*-konfederationen i västra Iran. Mattan på golvet av den turkmenska stammen *tekke*. En jämförelse kan göras med röllakansvävar från södra Sverige. Ett annat exempel på textilier ur en folklig högkultur är de finare linnevävar som gjorts och görs i Hälsingland och Ångermanland. Kanske hör också framställning av silke till denna sfär.

Vi förflyttar oss nu till Sydostasien och det enkla, tillfälliga hemmet hos några filippinska gästarbeterskor som gör Nike-skor i en fabrik utanför Singapore. De har nog samma strävan att skapa hemkänsla som Sigmund Freud. Men här är divanen klädd med massproducerad industrivara. Inredningen är också kompletterad med slagord som vänder sig mot arbetsgivaren och arbetsordningen på Nike-fabriken. I denna samtida interiör ser vi den massproducerade textila varan. Som i hög grad kan vara konstnärens råmaterial idag.

Industritillverkad textil kan också vara teknisk eller teknologisk. Konstruktionen av Höga Kusten-bron är ett monumentalt exempel. Som textilkonstnär tar jag mig rätten att påstå att bron delvis kom till i en gigantisk vävprocess. Den hålls uppe av knippen av tvinnad stålvire som fördes fram och tillbaka över Ångermanälven med en skyttel med en hastighet av några inslag om dagen för att sedan fästas i berget på varje sida.

Härifrån vi förflyttar vi oss nedåt i hierarkierna. Det är intressant att se hur långt ner i rangskalan man kan komma om man söker sig nedåt mot den lägsta textila materien. Trasmattan, lapptäcket är bara stationer på vägen. Det textila arbetet har inget problem med att hantera trasor och lump. Jag tror man hamnar i det befläckade och besudlade, bland alla dessa textilier som är till för att ta hand om och kontrollera kroppens utsöndringar och kroppsvätskor. Lindan, bindan, kompressen, blöjan suger åt sig det som ska förskjutas från kroppen. Själva kroppen förpassas i svepningen och liksäcken. Sedan denna föreläsning först hölls har ett ökat behov av sådant uppstått. För att tala med Julia Kristeva behandlar vi nu det abjektala (Kristeva 1992).

Men kan man göra konst av det? Ja. Som exempel vill jag visa Anna-Lena Carlssons verk *Istället för* från 1997. Hon undersöker fläckarna på en duk som några danska sommargäster lämnat efter sig i en sommarstuga i Småland. Hon har gått loss på själva fläcken, utsöndringen. Och hon har gjort det systematiskt. I ett diagram har hon rangordnat fläckarnas storlek efter färg. Hon mäter storleken och ger varje fläck en färg. Hon använder sig av regnbågens spektra i förhållande till den förmåga färger har att motstå mörker. Violett som försvinner först markerar den minsta fläcken. Den största fläcken är röd. Diagrammet blir bilden. Den kan tolkas som väv eller förlaga till något verk. I slutänden kommer Carlsson att göra tredimensionella verk. Men i allt detta har hon använt material som utvunnits ur textil materia.

Vi har nu rört oss i ett område där massproducerad textil tillvaratagits och omvandlats av konstnärer. Jag förflyttar nu uppmärksamheten uppåt mot en textil genre som i århundraden haft med mycket högt anseende. Maria Adlercreutz verk från 1972 *I hennes ögon bevaras folkets ljus* representerar den unika väven där en konstnär står för både bilden och utförandet. Gobelängens tradition är månghundraårig och har försett makten med dyrbara textilier. Ändå betraktar jag den här genren som historiskt ny. Att konstnären både stått för utförandet och hantverket har varit mindre vanligt än att konstnärer stått för förlagorna medan arbetslag i verkstäder utfört dem. Genren har just nu få utövare.

Det finns ett fjärde område där konstnärer trätt in och skapar textilier avsedda att reproduceras. I större eller mindre upplaga. Konstnären är upphovsman men samarbetar med industrin för att sätta sina verk i produktion. Exemplet är från 1924. Upphovskvinnan är Ljubov Popova. Lili Brik är damen som bär en av Popova designad silkesscarv. Fotografen är Alexander Rodtjenko. Ett aktuellt exempel hämtar jag från det pågående projektet Artists Clothing där konstnärer gör kollektioner av kläder med olika mål och inriktning. Charlotte Enström har arbetat med kläder som missat sitt syfte att dölja och skydda. Det som borde ha begränsats till kroppens insida har här tagit plats på kroppens utsida. Spåren av kroppsliga skador och inre störningar har tagit fäste i kläderna.

Reproduktionen av konstnärers verk kan naturligtvis ske på olika nivåer. En konstnär kan samarbeta med föreningen Svenska spetsar. Eller som motorcykelklubbar och räddningskåren reproducera broderier i upplagor som dekalor. Det här är något som blir belyst i Walter Benjamins berömda text *Konstverket i reproduktionsåldern* från 1936 där han ställer det unika aura mot massproduktionens möjligheter.

Jag har nu beskrivit det textila fältet mellan fyra noder; det unika, autentiska verket som framställts av konstnären, den unika, autentiska textilen framställd som hantverk eller slöjd på hög nivå, den massproducerade textilen med en konstnär som upphovsman, massproducerad textil utan namngiven upphovsman. Syftet har varit att markera det textila fältet genom att inkludera och inte utesluta något.

Idag kan man gott säga att den textila materien väcker samtidskonstens begär. Textila artefakter och produktionsprocesser approprieras och annekteras av konstnärer oavsett bakgrund och skolning. I samtidskonstens öppna fält vågar många, med Sven-Olof Wallensteins ord, överskrida sin kompetens och vem som helst tillåter sig att dra i textila trådar. Måleriets underlag, linneduken, verkar gå att hämta varsomhelst och kan vara vilket som helst. Konstnärens insats är inte sällan att granska och ordna ett material. Man rotar i det belastade eller förbrukade. För att än en gång parafrasera vad Wallenstein skriver om måleriet (Wallenstein 1997): genom detta återbruk av begagnade former har ett stort material blivit tillgängligt på nytt. Så har strumpbyxan, heltäckningsmattan, mjukdjuret, joggingbyxan, kaffeduken, märkduken, det flamsäkra draperiet, den kritstrecksrandiga kostymen, klänningen, virkningen och den fläckade byken gjort intåg på konstscenen (Carin Ellberg, Jessica Stockholder, Mike Kelley, Marianne Lindberg de Geer, Petter Hellsing, Lillevi Hultman, Annika von Hausswolf, Ola Persson, Charlotte Enström, Linnea Sellersjö, Stina Opitz m fl., Ulla West, Mija Renström m fl., Anna-Lena Carlsson). Men de bekanta föremålen och materialen är återanvända, förändrade, renoverade, återkommer i ny skepnad.

Som vi har sett samlar sig många i området för massproducerade artefakter och material - industriella eller handgjorda. Men det är inte som resultat av specialisering, fördjupning utan snarare som effekt av att bildkonsten i stort avlägsnat sig från mediespecifika strategier, övergivit all materialtrohet. Samtidskonsten är nu så gränsöverklivande att textil materia blivit ett material lika gott som något. Konstnärer tillgriper det medium som en viss situationen kräver. Tillfället gör tjuven. Den rätten, friheten, möjligheten har därmed också textilkonstnären. Vi kan tala om en inklusiv situation eller en utvidgad situation.

Dessa förändringar härleder jag till två fronter. För den textila konsten gäller att befrielsearméerna kommit både österifrån och från väster. Jag vill kort påminna om två konstnärskap. Under 1960 och -70 talen hände viktiga saker i vad man kallade Östeuropa. Där vidgades uppfattningen om vad textil kunde vara av sådana som Magdalena Abakanowicz i Polen och Ritzi och Peter Jacobi i Rumänien.

Som exempel väljer jag Abakanowics verk *Konfrontation* från 1970. Man påminns om Rosalind Krauss trötta och uppgivna tonfall i inledningen av den berömda texten om skulptur: skulptur kan vara vadsomhelst från trådhögar utslänga på gallerigolvet till jordmassor inforlade från öknen eller uppstaplade vedklabbar (1979).

Det andra viktiga var förskjutningar som uppstod inom skulpturgenren i USA på 1960-talet. Med början i minimalismen gjordes verk som rubbade och ruckade på begreppen om hur skulptur respektive måleri skulle se ut. Krauss pekar ut ett centralt verk från den tiden som till all lycka är textilt. Eva Hesses *Contingent* från 1969. Ett seriellt arbete bestående av åtta sjok. Till allt annat kännetecknas verket av att konstnären använder triviala textila material. Abakanovicz brukade snören och rep. Hesse använder silduk, material genom vilka kroppsvätskor ska flyta och impregnerar och armerar dem med latex, polyesterharz, fiberglas. Hesse har själv beskrivit dem som "hängande målningar". Men hon har flyttat ut dem en bit från väggen, ställt dem på tvären, så att de ändå inte kan tolkas som målningar utan mera som skulptur.

I en kort och klagörande text beskriver Krauss detta verk som ett starkt både teoretiskt och fysiskt bidrag som står centralt i minimalismens diskurs. Krauss säger att Hesse bemöter formalism med expressionism förankrad i textil materia. Att hon lyckas lägga sig mellan två genrer och att hon därmed rubbar båda (1999).

Textil konst har till skillnad från måleri och skulptur inte haft någon formalistisk motståndare att bekämpa. Det brott som skett har istället gjorts gentemot traditionen - folklig eller högkulturell. Mot konventioner och konnotationer, allt detta som sammanknippas med textil. Traditionen sägs å ena sidan vara en rik tillgång men beskrivs och upplevs å andra sidan som så fjättrande. Bilden visar Florence Nightingale och hennes broderande syster Parthenope. Bilden är omslag på boken *The Subversive Stitch* av Rozsika Parker (1984), intressant läsning för den som vill studera broderiets utveckling under tusen år och de skiftande idéer som under århundraden knutits till denna genre.

Återbruk.

Textil konst kan vara att bereda och förädla råvara och ge den rumslig gestaltning. Men textilt arbete innebär inte bara att behärska och hantera material och metoder. Textil kan också vara materia mättad med mening, innebörd. För att låna ännu ett uttryck från vad Wallenstein skriver om måleriet: materialet har ackumulerat laddning under lång tid (1997). Min hypotes är att det är genom denna förmåga att hårbärgera laddning den textila materien utövar sin lockelse och genom återbruk och återanvändning erövrar en ny och förstärkt ställning i samtidskonsten.

Att överta, ärva, förändra, förbättra, renovera är redan ord med tydlig koppling till den textila sfären. Trasmattans och lapptäckets estetik och logik ligger fast. I en tid som intresserar sig lika mycket för postproduktion som produktion och reproduktion utsträcker sig återanvändningen till allt fler områden. Stort intresset riktas idag också mot den ofta särpräglade textila produktionsprocessen som rymmer möjliga strategier för den som vill bruka sociala mönster och former som konstnärliga verktyg (Lars O Ericsson, Dagens Nyheter 04.07.02, Christian Bourriaud i seminarium, Momentum, Moss 04.05.23). Broderandets, virkandets eller stickandets egna betingelser är minst lika viktiga delar i verket som slutprodukten. Att återskapa syjuntan, inte bara dess produktion utan också dess relationer i tid och rum, kan vara ett respektingivande arbete (Malin Arnell 2001). Det performativa draget i de textila processerna är långtifrån uttömt. Knypplerskan och spinnerskan framträder i filmen och sagan men ännu inte på konstscenen.

En konstruktiv och lyckosam vändning på allt detta har synts inom broderiet. Strategin har varit att ta vara just på konventioner och konnotationer och göra detta till likvärdig del av arbetsmaterialet. Sammanknippt med broderiet är t ex tidsfaktorn eller förbindelsen till vård och omsorg. Detta kan anas t ex i Magnus Bårtås och Hans Hamid Rasmussens broderade arbeten.

Emese Benczúr, som arbetar i Budapest har i en serie verk vridit och vänt på de den textila materien och vad som är knutet till den. *Livsnödvändiga mönster* är titeln på ett verk hon gjorde på Moderna Museets fasad 2002. Det är en applikation där tidsfaktorn spelar roll. Med tiden bleker ljuset bakgrunden och en utsparad text framträder under de applicerade bokstäverna när de sprättas bort.

Sammanfattningsvis vill jag säga att detta återbruk av begagnad former kan vara ett konstruktivt arbete. De konnotationer och undermeningar som nedlagts och knutits till textil kan berika arbetsmaterialet. Att söka efter det betydelsebärande, att bärga mening ur ett material, ett uttryck jag lånat av psykoanalysen, gör den textila arbetsprocessen synnerligen produktiv. Här är ingenting så obetydligt att det saknar innebörd. Allt är värt att granskas.

Men var ska konstnären arbeta och hur?

Den textilt arbetande har länge nog varit stationärt. Penelope-rollen hänger med. Men dagens konstnär begränsar sällan sin verksamhet till den egna ateljén. Som utvidgning till det självreflekterande arbetet förespråkar jag den undersökande konstnärsrollen. Utveckling mot en inter- eller transdisciplinära praktik innefattar också aktioner i den sociala eller politiska sfären. Så har t ex. Petter Hellsing, med broderiet som medium, arbetat med en delvis invandrad befolkning i förorten Flemingsberg och sedan i andra orter

i Sverige. Viljan att träda in i sociala eller politiska sammanhang påkallar nya uttryck. Förbindelsen mellan konsten och den omgivande verkligheten tar nya vägar. Detta kan innebära att konstnären tas i anspråk för dokumenterande och deskriptiva uppgifter eller själv väljer att aktivt ingripa i skeenden, träda in i sociala nätverk eller skapa tillfällen där konsten kan bidra, svara mot behov eller agera. Sådana aktiviteter hänförs av Hal Foster till den mäktiga traditionen av platsspecifik konst (1996). I andra sammanhang kallas det här också för relationell estetik (Bourriaud 1998).

Jag tar nu upp exempel på områden som på olika nivåer kan bearbetas och gestaltas med textila medel.

Hem - hemlöshet.

Hemmet konstitueras av textil - liksom hemlösheten eller det tillfälliga livsrummet. Hela det begrepp som kallas migration kantas av textil materia vilket dagligen blir synliggjort - av ständigt nya skäl. Egendomslösa, nomadiserande, flyende, exilerade och ambulerande ses släpa på bördor. Ju mindre en människa bär med sig desto större är troligen den andel som är textil. Detta är ett område som måste beaktas.

Begär; synd- dygd.

Den textila historien är, i Agnes Geijers version, läsning om hur makten ständigt söker efter textilier för att tillfredsställa sin omåttlighet (Geijer 1980). Textilier har förmåga att väcka begär, att både blotta och dölja. Tangatrosan och burkan intar motsatta positioner i ett kontinuum av textila persedlar och objekt som omväxlande vädjar till synderna och dygderna. Den franske psykiatrikern Gaetan Gatian de Clérambault skrev om draperingens etnografi och fotograferade beslöjade kvinnor i Marocko 1915-1920 (Ahrrenius 1994). Som psykiatriker tog han emot kvinnor som var erotiskt fixerade vid dyrbart siden och sammet. Frantz Fanon och Pierre Bourdieu skriver om beslöjning som motstånd och antikolonial hållning. Området får ständigt förnyad aktualitet och erbjuder innovativa och outnyttjade konstnärliga möjligheter.

Tingens biografi

Nästan alla textilier är inbegripna i en kretslopp. De stiger och faller i värde. De har en karriär och ett öde, en biografi. Här finns ett material att undersöka. Lagningen och strumpstoppen. Mangeln. Vad har sådana processer för status idag? Tvätten har behållit sin position i samtiden. Det har ju gjorts verk utifrån tvättprocessen.

Identitet- popularitet.

Med textilier skapas identitet och popularitet. Här ett exempel på någon som lyckas uttrycka två saker samtidigt. I båda fallen med textil. Denne man på ett risfält i Thailand bär både det lokala silket och den globala kepsen. Kepsen har seglat upp som social utjämnare och verkar nivellerande. Den används från hovet till västra Botkyrka. Kepsen har också blivit en global företeelse. Man säger något genom att vara den som bär keps. Man kan tala om kepsens ikonografi.

Mediabilderna från konflikthärdarna och krigen i Irak, Afghanistan och Israel visar, om än med andra valörer, hur motståndet och oppositionen ömsom framhäver och skyddar sin identitet draperad i textil. Att gå med Palestina- schal i vår kultur kan bjuda på rätt skiftande erfarenheter. På ett annat plan engagerar sig populärkulturen stjärnor i textilt skapande. Lena Philipsson och Thomas di Leva har synbarligen tagit ställning till hur de vill hantera textil. Jag passerade nyss ett kafébord där jag kunde se fallet i di Levas applikationsprydda kaftan mot trottoaren. Inmarschen till den olympiska arenan i Athén erbjöd anblicken av ett överflöd där textil tjänade som markör av identitet och tillhörighet. Sångerskan Björk nöjde sig inte med mindre än att vara virad och inknuten i textil materia.

Förlust, minne, fetisch.

Långt bortom sitt nytto- eller bruksvärde kan textila objekt möta andra behov. Som gåva, arv, souvenir, fetisch, byte laddas ett föremål med innebörd och mening. Det kan vara ledtråd eller förbindelselänk till erfarenhet och minnen. Som ställföreträdande föremål kan de bli referenser till händelser, platser, personer. Textilier kan, på olika nivåer, ha denna roll. Med avståndet till ursprunget representerar de både förlust och förening. Ämnet kan hämta stöd i psykoanalytisk litteratur. Janine Antonis *Moor/Förtöjning* utfördes för Magasin 3 år 2003 och finns nu i dess samling. Antoni har bett familj och vänner ge bort ett stycke tyg, rivit det till remsor och sedan slagit ett rep/alternativt en livlina som förbinder konstnären med vännerna, med hemstaden Freeport, Bahamas och samtidigt tjänar som symbolisk förtöjning till en båt som väntar vid Frihamnens kaj.

Orientering mot omvärlden.

Med sin position mellan högkultur och folkkonst, mellan unikt hantverk och massproducerade varor förgrenar sig den textila materien till produktionsplatser och brukare över hela världen. Med sin allmängiltighet kan de textila materialen och fibrerna tjäna som förbindelselänk mellan världar eller som markörer och bärare av mening, identitet. Med början bland rapparna i förorten gör sig influenser och erfarenheter från andra världsdelar och kulturer gällande. Rösterna från de senaste generationerna av invandrare märks, syns och gör sig hörda i talade eller tryckta texter liksom i filmkonsten. Men omvärlden borde också, i högre grad än vad vi hittills sett, göra avtryck i bildkonsten och textilkonsten. Platser i omvärlden kan omvänt också vara textilkonstnärens arbetsfält. I storslagna arbeten som berör kolonialism och migration har Yinka Shonibare och Soo-Ja Kim (*Cities on the Move*, 1997) valt textil som medium. Dessa verk går knappast att överträffa. Jag väntar ändå ivrigt på att få se den omskrutna svenska traditionen skrivas över eller korsas av influenser från andra världar. Tradition kan ta fäste i textila material - men den textila materien kan också vara märkt av hybriditet och hårbärgera palimpsest.

Margareta Klingberg

Referenser.

Ahrrenius, Sara, 1994. *En psykiaters passion*, i Divan, tidskrift för psykoanalys och kultur 8/1994.

Cities on the Move. 1997. Katalog. Förlag Gerhard Hatje.

Clifford, James. 1988. *The predicament of Culture*. Cambridge: Harvard University Press.

Benjamin, Walter, 1936,1991. *Konstverket i reproduktionsåldern*, i Bild och dialektik, red.

Carl-Henning Wijkmark. Stockholm/Skåne. Symposion.

Ericsson, Lars O, 2004. *Kopiorna firar triumf*. Dagens Nyheter 07.02

Geijer, Agnes, 1980. *Ur textilkonstens historia*, Lund, Liber.

Bourriaud, Nicolas. 1998. *Relational Aesthetics*. Les presses du réel.

Foster, Hal. 1996. *The Return of the Real*. October. Cambridge, Massachusetts. MIT Press

Freud.www.org.uk

Klingberg, Margareta, 2001. *Textil som skulptur - textil i det utvidgade fältet*, uppsats i filosofisk estetik, Sthlms univ.

Krauss, Rosalind, 1979, 1997. *Skulptur i det utvidgade fältet*, oktober 1979, Stockholm: Raster förlag

Krauss, Rosalind. 1979, 1999. *Bachelors*. October. Cambridge, Massachusetts: MIT-press

Kristeva, Julia, 1992. *Fasans makt, en essä om abjektionen*. Göteborg: Daidalos.

Wallenstein, Sven-Olof, 1996/97. *Måleri - det utvidgade fältet*. Stockholm: Magasin 3, katalog nr 16

Wallenstein, Sven-Olov, 1996. *Det utvidgade fältet*, i *Konsten och Konstbegreppet*, Stockholm: Raster