

## Minne och samtid: en ingång till textiltriennalen 2006

Fördrag hållet vid seminarium på Oslo Kunstforening 10 september 2006

©Love Jönsson

Minne och samtid är de begrepp jag valt som rubrik. De bildar tillsammans konturerna av ett tema, ett spår som jag ska försöka följa genom några av utställningens verk. Jag kommer att närma mig frågan om hur konstnärer använder sig av historiskt material och hur de kopplar det till en samtida verklighet. En fråga som särskilt har intresserat mig är hur ett minnesbetonat material kan tas i bruk för att säga någonting om vår egen tid. I första hand kommer jag att uppehålla mig vid verk i utställningen men jag kommer också, för att vidga perspektivet något, diskutera arbeten av två svenska textilkonstnärer.

När jag deltog i arbetet i juryn för Triennale 2006 slogs jag av att påfallande många inlämnade verk bar på referenser till 1970-talet, och då i synnerhet decenniets tryckta inrednings- och hemtextilier. Abstrakta mönster med ett mjukt formspråk eller lekfulla, färgstarka blomstermotiv hade tagits i bruk av många konstnärer. I flera fall handlade det om rent handfasta bearbetningar av autentiska historiska textilier. Här fanns en tydlig tendens, en riktning som var lockande att se som ett gemensamt uttryck för en ung konstnärsgeneration.

Men samtidigt skall likheterna mellan konstnärerna i denna grupp inte överdrivas. Sjuttioalets tryckta textilier representerar ett rikt och varierat kulturellt material och det är svårt att tala om någon egentlig enhetlighet i konstnärernas intresse för området. I vissa fall kan också enskilda verk sägas rymma mer eller mindre motsägelsefulla perspektiv på det valda materialet. Hilde Renée Opdals väggstycke *Seventies* i textil och jakarandapanel kan nämnas som ett exempel. Här möter vi både en lekfullhet ett allvar. Den ganska stränga kompositionsprincipen – där enkla, geometriska former radas upp horisontellt på väggen – känner vi givetvis igen från minimalismens sextio- och sjuttioal. Liknande sätt att arbeta med ytor och volymer möter vi bland annat i Donald Judds verk. Men om minimalismen främst intresserade sig för formen, dess repetition och dess förhållande till rummet och betraktarens position, finns i Hilde Renée Opdals arbete ett helt annat engagemang i mönster och materialkvaliteter. Arbetet har vid sidan av sin stränghet en påfallande varm färgskala och betonar de dekorativa värden som finns i modernismens formgivning. Formen, färgerna, ytorna och materialen kommunicerar här med betraktaren på flera olika plan.

Jag vill understryka att jag tydligt upplever att detta verk inte i första hand speglar ett intresse för ready-mades eller för återanvändning av material som har en lättillgänglig historisk konnotation. Tonvikten ligger inte på den rena förflyttningen eller framvisandet av det historiska materialet, utan på *omformningen* av det. Arbetet skulle kunna beskrivas med begrepp som uppmätning, abstraktion och dekonstruktion, och i arbetsprocessen finns ett element av erövring. I detta arbete, liksom i flera andra på utställningen, ser vi hur resterna av en historisk epok – som inte är särskilt avlägsen, men som ändå är avslutad – underkastas en omtolkning, en omformulering. Den här omtolkningen innebär alltså inte bara att den historiska textilen placeras i en ny kontext, utan också att den underkastas rent fysiska förändringar. Arbetsprocessen är här ett minnesarbete som försiggår både på ett intellektuellt plan och på en mycket handfast materialnivå. Minnet isoleras inte i en abstrakt sfär utan förankras i samtiden genom den fysiska bearbetningen och den rumsliga organiseringen av dess material. Minnesarbetet handlar inte om att återskapa en bild utan om att *omskapa*.

Ett arbete som Hilde Renée Opdals *Seventies* kan i utvidgad betydelse sägas handla om undersökandet av en livsmiljö, en privat eller offentlig scen. Jag tycker mig se ett försök att diskutera människans sätt att relatera till den omgivning hon skapar åt sig – den miljö, det sammanhang, som hon sedan låter gå i arv och som kommande generationer antingen överger eller återvänder till. Verket *Seventies* manifesterar i mina ögon ett intresse för de upplevelser och beteendemönster som den gestaltade miljön understödjer eller framkallar. Under verkets dekorativa, nästan förföriska yttre förefaller det dölja sig en känslomässigt betonad kommentar kring hur arkitektur och design skapar och samspelar med våra sociala konventioner. Skrapar man här på den eleganta ytan, på den blanka panelen och de skarpa formerna, finns där något oroande, något undertryckt.

En annan typ av närmande till det här ämnet, alltså textilen som ett material kopplat till arv, övertagande och minne, finns i Anne-Gry Lølands *Rose 2*. Det är en genombruten textil i två lager, uppbyggd kring rester av två tryckta mönster med tydlig sjuttiotalskaraktär. Båda har blomstermotiv och det ena är också bitvis uppbyggt av mönster av punkter som kan tolkas som en stiliserad stjärnhimmel eller snöfall. Här finns, i betoningen av det söndriga och fragmentariska, en närvaro av ett förgänglighetsmotiv. Och jag ser det inte som en slump att det återbrukade textilierna har naturmotiv. Det tycks i ett avseende handla om just naturen och, i förlängningen, om människans plats i denna; om den miljö som är förutsättningen för våra liv men som vi samtidigt trasar sönder och föröder. Om man gör denna tolkning får verkets referenser till sjuttioalets också en särskild betydelse. Det var ju under detta decennium som den industrialiserade världens miljöproblem började diskuteras på allvar och miljörörelsen fick sitt genombrott.

Kanske är det paradoxalt, men i efterhand också förståeligt, att sextio- och sjuttioalens design blev så färgstark och livsbejakande. Förkärleken till blomstermönster och andra lättillgängliga, naturbetonade motiv inom hemtextilen kan ses som ett besvärjande av den verklighet som blev alltmer svår att blunda för. När Anne-Gry Løland nu tar tryckta textilier av sjuttioalssnitt och låter dem bokstavligt talat upplösas, förintas, kan det läsas som en kommentar till att tiden besestrar idyllen. De avbildade blommorna, hur stora och färgsprakande de än är, kan i längden inte stänga ute verkligheten. Bilden kommer förr eller senare att krackelera. *Verkligheten sätter spår*, som titeln löd på en av sjuttioalens stora svenska politiska textilställningar. Skillnaden mot just sjuttioalens textilkonst är emellertid att i ett verk som *Rose 2* är det möjliga samhälls temat på något vis beslöjat av en lätthet i uttrycket, en subtilitetens estetik. Uppdelningen av verkets yta i flera korresponderande skikt skapar en flimrande effekt. Här finns en suggestiv skönhet. Man blir osäker på vad man egentligen ser.

Det går naturligtvis att betrakta arbetet som enbart ett undersökande av färg och form och en textil strukturs möjligheter till ljusgenomsläpplighet och skuggeffekter. Men i mina ögon blir Anne-Gry Lølands *Rose 2* framförallt en samtidskommentar. Samhällets väv förefaller här hotas av upplösning. Det vi trodde på och känner igen förflackas och förintas. Hålen, de tomma fläckarna, gestaltar en förlust av mening och sammanhang. Men verket bygger inte upp sin visuella retorik kring referenser till dagens materiella kultur eller politiska liv, utan använder sig istället av ett historiskt material. Jag tolkar arbetet som ett försök att formulera ett förgänglighetstema som har resonans i samtiden, men som också är förankrat i historiska erfarenheter, i ett minne.

Man kan uppleva att det i många verk av det här slaget, i alla fall vid första anblicken, finns något av en nostalgisk ton. Med reservation för att jag inte känner till deras biografier, får jag

ett intryck av att många av de konstnärer som arbetar med den här tematiken medvetet knyter an till den tidsepok då de själva föddes eller växte upp. Dragningen till sjuttioalets dekorerade och ombonade hemmiljö skulle i det perspektivet gå att se som ett sökande efter en förlorad trygghet.

Men handlar det verkligen bara om nostalgi, eller finns det andra betydelsenivåer – andra ärenden, andra intentioner? Jag tror själv att dessa återklanger av den sena modernismens textilformgivning inte enbart kan beskrivas som nostalgi. De textilkonstnärer som engagerar sig i den föregående generationens materiella kultur använder sig visserligen av något de flesta av oss känner igen, ett kollektivt minne. Men samtidigt är det ett minnesmaterial som är mångfasetterat och som är öppet för omprövning och nya insikter. Den konstnärliga metoden bygger här mycket på igenkänning, men också på den förskjutning i upplevelsen som framkallas när vi vid en vis punkt *inte* känner igen oss. Det bekanta avslöjar sig plötsligt som något främmande eller förändrat.

I Anne-Gry Lølands *Rose 2* tycks den upplösta textilen ge en bild av vår värld som ytterst bräcklig, med en åldrad samhällsstruktur som knappt längre hänger ihop. En värld utan centrum, ett flimrande socialt landskap vars delar spridits ut och isolerats från varandra. En karta som stegvis förtärs av sina vita fläckar. Denna metaforiska bild får en särskild pregnans genom att den så att säga tar en omväg över det förflutna. Den historiska återkopplingen, blicken i backspeglarna, används som en förstärkning och ett förtydligande. Här, om inte förr, blir det uppenbart att den samtida textilkonstens återbruk av secondhand-textilier inte bör avfärdas som nostalgi. Vad det i många fall handlar om är istället betraktelser över vår egen tid.

En annan, mer generell aspekt av dessa verk är att de använder konsumtionsprodukter som sitt material. Konstnären blir mindre av en skapare och mer av en omformare. De berättelser om materialet och arbetsprocessen som ofta finns i textila verk kommer här inte att handla om fibrerna, trådarna, inslagen eller maskorna. Snarare riktas fokus mot olika färdiga textila produkters funktioner i sociala och ekonomiska system. I utställningen finns exempel på plagg som kommenterar klädernas betydelse som skapare eller markör av identitet. Några projekt använder sig av kläder som en del av socialt inriktade projekt. Det finns också andra verk som använder detaljer ur klädedräkten som utgångspunkt för renodlat skulpturala gestaltningar. Till den senare gruppen kan räknas arbeten som Sidsel Palmstrøms *Herreselskap* och Marit Helen Akslens *Grå kjole*.

I båda dessa arbeten är det element ur den maskulina dräkten som underkastas en ny organisationsprincip. Slipsarna rullas ihop till spetsiga former som monterade på väggen formar en organisk figur som beskriver en cirkelbetonad rörelse. Skjortkragarna flätas samman till en monumental kvinnodräkt. Båda konstnärerna arbetar med en omkastning eller omkodning där vedertagna maskulina attribut inordnas i repetitiva strukturer och skapar nya, motsägelsefulla bilder. Både slipsen och skjortkragen är dräktelement som har en lång historia, men i dessa verk ligger fokus på samtidens omtolkning av de traditionella innebörderna. Det här korresponderar givetvis med den förhandling med och de överskridanden av genuskategorierna som ständigt sker i samhällets vardagsliv. Och här möter vi återigen dubbelheten i att en kvarleva eller minnesbild från historien skrivs över med en samtida, individuell handstil.

Nu ska jag för en stund rikta blicken bort från utställningen och istället tala om två textilkonstnärer i mitt hemland. Men vi håller oss kvar i temat minne och samtid. Emma

Linde är en ung svensk textilkonstnär som i flera verk använt material som begagnade kläder och tidningar. I arbetet *5 st lakan = 467,9 meter* (2001) har hon förvandlat fem lakan till tunna remsor som rullats samman till en cirkelrund horisontell form. På det visuella planet finns här många konkreta hållpunkter för betraktaren. Kompositionsprincipen är enkel och konstnären tycks ha intresserat sig mycket för materialets stoffliga egenskaper. De enskilda lakanens olika färg tydliggör det nya föremålets uppbyggnad, men skapar också bilden av en måltavla. Blicken dras mot mitten, men också mot den tryckta text som löper runt kanten och som sakligt och exakt informerar om remsornas sammanlagda längd. Objektet pekar så att säga ut sig själv och redogör tydligt för sin konstitution.

Men samtidigt som verkets uppbyggnad, dess princip, är enkel och lätt att begripa, finns det andra nivåer som är mer sammansatta. Arbetet gestaltar ett spel mellan motstridiga krafter. Till exempel blir rörelsen mot mitten, centrumet, en kontrast till den utsträckning som samtidigt antyds av remsornas nästan halvkilometerlånga längd. Här skapas en spänning mellan koncentrationen i föremålet vi ser framför oss och den möjliga upplösningen av dess form. Även om formen är distinkt, framstår den inte som definitiv. Remsorna skulle när som helst kunna rullas ut igen. Verket bär på en potentiell omformning av sig själv.

Emma Linde använder här ett material som också har många sociala konnotationer. De begagnade lakanen kan kopplas till begrepp som trygghet, värme och skydd, men också samlande och arv. Linneförrådet var för många äldre husmödrar en viktig del av hemmet. Men tyngdpunkten i den konstnärliga gestaltningen ligger inte på vad materialet varit tidigare, utan på vad det skulle kunna bli, vilka former det skulle kunna anta, vilka platser det skulle kunna uppta.

I utrullat tillstånd skulle remsorna kunna användas för att markera en avspärrning. Lakansremsorna skulle också, som i den klassiska äventyrsberättelsen, kunna knytas ihop och bli en rymlings väg till friheten – en tillfällig förbindelse mellan fängelsefönstret och marken nedanför. De skulle även kunna användas till, säg, ett bandage eller som material till en trasmatta, eller någonting annat.

Återigen möter vi alltså ett arbete som tar sin utgångspunkt i begagnad vardagstextil men där det viktiga inte är detta minnesmaterial i sig, utan den omformning som det underkastas. Här poängteras inte själva lakanen, utan deras förvandling. Uppmärksamheten riktas mot det nya föremålet som ett objekt som självsäkert tar plats i samtiden, i ett fysiskt rum.

I ett annat, nyligen slutfört arbete för offentlig miljö har Emma Linde fortsatt att undersöka de betydelsebildningar som skapas i återbruket av befintligt textilt material. För en samlingshall i ett bibliotek på Öckerö, en ö i Göteborgs skärgård, har hon utfört en långsmal väv i flera delar. Väven löper längs med väggen strax under rummets tak. Titeln på arbetet är *Färgkod Öckerö*. Vävens motiv är huvudsakligen geometriskt och kan erinra om diagram, men det finns också figurativa element i form av stiliserade människofigurer.

Inslaget i väven består av remsor från begagnade kläder, skänkta av invånarna på Öckerö. Ett upprop i lokaltidningen om att donera kläder resulterade i att konstnären fick hundratals plagg. Allt kunde inte användas i arbetet, men någon bit från varje inlämnat plagg klipptes ut och inkorporerades i väven.

Statens konstråd, som stod som beställare, skriver i en presentation att konstnären ville att verket skulle bli "en symbol för tid och platsens historia, för landskapet". Vad som är

intressant här är att platsen och landskapet inte, som så många gånger tidigare, representeras genom avbildning eller genom bruket av lokala naturmaterial. Inte heller finns några uppenbara referenser till historiska händelser eller personer. Platsens historia och landskapet representeras istället av de nutida invånarna, de människor som råkar bo där just idag. Och invånarna, i sin tur, låter sig representeras av sina ägodelar. Konstnären betonar på detta vis medborgarnas sociala och ekonomiska liv och den sammanhållning som finns på ön. Det landskap väven handlar om är alltså öns sociala geografi.

Det är värt att notera att konstnären arbetat med en anti-monumental estetik. Detta visar sig i att verket inte dominerar rummet utan snarare lågmält infiltrerar det. De till formatet ofta små vävorna liksom söker sig fram mot och intar de tomma platserna mellan fönster, dörrar och tekniska installationer. Man kan naturligtvis se detta som att verket har måst anpassas till ett rum där det inte funnits någon självklar plats för en konstnärlig utsmyckning. Men placeringen och det nära samspelet med rummets alla detaljer poängteras också att verket och dess innebörder är kopplade till platsens vardag. De hänvisar inte till något fjärran utan drar uppmärksamheten till den fysiska verklighetens här och nu.

Det är lockande att jämföra Emma Lindes *Färgkod Öckerö* med ett annat verk ur den moderna svenska textilhistorien, Elisabet Hasselberg Olssons välkända bildväv *Minnet av ett landskap*. Detta nära tio meter långa monumentalverk utfördes av Handarbetets vänner i Stockholm och var en specialbeställning för Sveriges riksdag, där det sedan 1983 hänger i plenisalen.

Vävens nedtonade, disiga landskap tolkas i allmänhet som en samlande symbol för Sverige. Detta är ju också den symboliska funktion som ett konstverk med denna placering bör ha. Väven, som utfördes i lingarn, kom också att få en symbolisk innebörd inte bara i kraft av sin kraft av sitt motiv och sin placering. Också materialmässigt kom den att få en förenande, samlande betydelse eftersom människor från många olika delar av landet spontant bidrog med lingarn till arbetet.

På Sveriges riksdags webbsida står det att väven skildrar "ett fantasilandskap som skulle kunna finnas var som helst i Sverige". Men man skulle kunna replikera att bilden på samma gång representerar ett Sverige som faktiskt *inte* finns. Bilden uttrycker en romantisk dröm om ett oförstört landskap. Men det tycks också handla om ett kollektivt subjekt, en nation. Den här nationen är då sprungen ur just detta landskap och drömmer sig tillbaka till det, försöker minnas det, återkallar det.

Jag tycker själv att det här verket är fascinerande, inte minst när man ser det i sin miljö, i riksdagens plenisal. Väven är fascinerande, men inte oproblematiserad. Vad säger den egentligen om Sverige? Man kan göra tolkningen att väven faktiskt ger en förvrängd bild, en bild som inte är sann. Verket kan tyckas reaktionärt i sina anspråk på att sammanfatta en nationalidentitet genom ett naturromantiskt och återblickande bildspråk. Det kan också förefalla som att den inre minnesbild som väven gör anspråk på att förmedla är klichébetonad. Det är som om bilden varit noga frammejslad redan minnets funktioner började arbeta.

Sedan väven utfördes har mycket hänt i det svenska samhället och diskussionen kring konstruktionen av svenskhet och svensk identitet har breddats. Idag skulle ett nybeställt offentligt konstverk av samma dignitet förmodligen inte lika obehindrat använda en idealiserad naturbild som en symbol för nationen.

Kanske ska jag understryka att jag inte i första hand är ute efter att kritisera det här enskilda verket. Det förtjänar också egentligen att sättas in i ett större konsthistoriskt sammanhang än vad jag har möjlighet att göra här. Men vad som intresserar mig är de mycket markerade skillnader som finns mellan ett verk som detta och ett arbete som Emma Lindes *Färgkod Öckerö*. Båda konstnärerna har velat skapa verk som ska kunna symbolisera en geografiskt förankrad identitet och båda har använt insamlat textilt material. Men trots att de två arbetena har många beröringspunkter är de mycket olika.

Jag vill avsluta med att säga något om ytterligare ett verk i triennalen, Borghild Rudjord Unnelands *Collection of maps*. Det är ett arbete som är väldigt tydligt i sitt avfärdande av alla anspråk på monumentalitet och sitt samtidiga bejakande av vardaglighet och enkelhet. Vi ser några plastspannar som har vält och liksom spillt ut sitt innehåll, formskurna bitar av filt, på golvet. Bilden är alldaglig och direkt. Vad vi ser kan beskrivas som en rekonstruktion av en händelse de flesta av oss säkert känner igen. Man kan nästan tala om en slags banalitet. Men samtidigt rör vi oss också på en mer mångtydig minnesnivå; det finns en historisk koppling till den politiska diskussionen om arbete och arbetsfördelning. Inte minst handlar det om synen på städning som ett kvinnoarbete.

Jag kommer att tänka på en av 1970-talets mest uppmärksammade svenska debattböcker, städerskan Maja Ekelöfs självbiografiska *Rapport från en skurhink*. Och jag tänker också på en av de kända svenska bildvävarna från samma decennium, Gunvor Nordströms *Städerskan* (1975). Den är ett hjälteporträtt av en trött och utarbetad kvinna som står med skurhink och borste i en lång korridor. När jag ser Borghild Rudjord Unnelands *Collection of maps* tänker jag mig att städerskan tröttnat på sitt dåligt betalda arbete, sparkat omkull hinkarna och gått hem. Och smutsvattnet har runnit ut och format mönster, kartbilder över okända vatten eller hemlighetsfulla slätter. Här vänds den tunga vardagen till en språngbräda för lekfullheten och fantasin. Konstnärens bildspråk är inte allvarligt och heroiserande utan lustfyllt och avdramatiserande.

Borghild Rudjord Unnelands arbete är ett av många på utställningen som knyter an till en samtida vardagsverklighet såväl som till fragment av minnen och historiska bilder och material. Vi möter i flera verk referenser till bruksföremål, secondhand-textilier och igenkännbara situationer eller miljöer. Det intressanta är inte det eventuella igenkännandet i sig, utan kopplingarna mellan då och nu och konstnärernas ofta intrikata sätt att skapa bilder av samtiden genom referenser till det nyss förgångna.