

Vävar av tråd – vävar av betydelser

Fred Andersson

Den engelska titeln på utställningen, *Material Matters*, är både mångtydig och svåröversatt. Dels betyder den helt enkelt "material är viktigt". Dels betyder den både "materiella frågor", "materiella material" och "viktiga frågor". Ordet "matter" har samma dubbla betydelse som svenskans "ämne" och kan med andra ord syfta både på något materiellt och något immateriellt. Om en engelsktalande säger att något är "materiellt" behöver det dessutom inte bara betyda att det består av materia, utan också att det är något viktigt och "essentiellt". Titeln *Material Matters* utgör därför en bra sammanfattning av de diskussioner som ledde fram till utställningen, och som fördes mellan Norrköpings konstmuseum och fem konstnärer från konstnärskonstellationen Fiber Art Sweden.

Diskussionerna har handlat mycket om material och om att "material matters" – att material är viktigt. Men inte bara viktigt utan också betydelsefullt – "fullt av betydelser"! Materiella frågor är viktiga frågor eftersom både material och *användandet* av material kan rymma betydelser. Men dessa materiella betydelser är utan tvekan mer "formlösa" och svårare att definiera än t.ex. formers eller avbildningars betydelser. Det finns dessutom en viss skillnad mellan att använda ett material på ett betydelsefullt sätt och att välja ett material för att framhålla en viss betydelse. Diskussionerna inför *Material Matters* har handlat en hel del om hur "materialkonstnärer" sätter handarbetets processer i centrum medan "idékonstnärer" låter verkets idé sätta gränser för valet av material och arbetsmetod. Urvalet av deltagare till utställningen har bland annat haft som syfte att belysa denna motsättning, men visar också att det kan vara svårt att dra någon skarp gräns mellan den ena och den andra kategorin.

Motsättningen mellan material och idé sattes på sin spets under 1960-talet när man började tala om "konceptualism" och "minimalism". En konceptuell konst är en konst som bara behöver bestå av en idé och som i princip kan utföras av vem som helst, när som helst. Den är inte bunden till ett materiellt objekt. Minimalismen skulle däremot kunna betraktas som konceptualismens totala motsats. De minimalistiska föremål som producerades av konstnärer som Donald Judd och Robert Morris upplevs som just föremål. De avbildar inget och uttrycker inga känslor. De är varken bilder eller skulpturer i vanlig mening. Med andra ord är de inga plastiska strukturer. En plastisk struktur är en variation av former inom en viss begränsad ram eller volym. Typiska minimalistiska objekt är däremot uppbyggda av standardiserade delar som grupperas symmetriskt eller enligt vissa matematiska progressioner (stigande talsier). Därför kan de i princip fortsätta i oändlighet. Men det paradoxala är att dessa enkla föremål blir så svårtillgängliga att de kräver teoretiska förklaringar för att över huvud taget uppfattas som konst. Här har vi motsättningen mellan material och idé i ett nötskal.

Både minimalism och konceptualism var en del av en större revolt mot mer traditionell bild och skulptur – en revolt som åtminstone går tillbaka till 1910-talet, med konstnärer som Marcel Duchamp och Kurt Schwitters. I Schwitters collage, tillverkade av föremål som han hittade i sin omgivning, kan man tydligt se vad de olika

föremålen haft för funktion. De vittnar om vardagliga rutiner som ligger utanför deras roll som former i bilden. Detta skapar en stark motsättning mellan bild och material. Genom amerikanska 50-talskonstnärer som Robert Rauschenberg fick arvet efter Schwitters en betydelse som fortfarande är märkbar hos en yngre konstnär som Jessica Stockholder. Även Stockholder bearbetar upphittade och vardagliga föremål, men utan att dölja deras ursprungliga funktion. Den generösa färgskalan i hennes arbeten har motsvarigheter i delar av Schwitters verk, och användandet av textila material gör att båda skulle passa utmärkt i en utställning med undertiteln *Textil i fokus*.

En sådan titel antyder att utställningens innehåll är något annat och mer mångsidigt än ren textilkonst. Schwitters dubbeltydiga påstående att materialen är "oväsentliga" kan tolkas som att alla material har samma värde om valet av material är fritt. Men med Schwitters kan man också fråga sig vilka egenskaper de olika materialen har och hur de samspelar i verket. Varför används textil i konst? Och vad är egentligen textil? De flesta skulle kanske vara ense om att textil är vävnader bestående av trådar som i sin tur består av fibrer framställda av växter, päls/hår eller på syntetisk väg. Om man går tillbaka till ordets latinska rot visar det sig dock att orden "textil" och "text" har samma ursprung, nämligen "texere" – väva. Här börjar vi närma oss något väsentligt.

En text kan ses som en väv eller ett nät av betydelser. Detta gäller också för textil. En utställning som *Material Matters* kan handla om både det materiella och det konceptuella. En bit tyg är inte bara en bit tyg. Dess mönster och materiella struktur förknippas också med olika betydelser och egenskaper – manligt, kvinnligt, vardag, lyx, sexualitet, klassstillhörighet, etc. Med tyg klär vi våra kroppar och utsmyckar våra hem – tyg och textil hör intimt samman med identitet. Detta gäller naturligtvis också andra material som inte är vävda, men som har en liknande koppling till kropp och hem – päls, skinn, läder, gummi, plast, latex etc.

Dessa mjuka material har varit lågt värderade. De har ansetts tillhöra konsthantverket snarare än konsten. Kopplingen till kropp och hem har uppfattats som en kvinnlig koppling i samhällen där det utåtriktade, expansiva och monumentala betraktats som positiva, manliga värden. Framhävandet av textil och andra mjuka material har därmed blivit ett framhävande av kvinnliga konstnärer. Att *Material Matters* inte handlar om någon renodling av vare sig textilkonst eller kvinnokonst blir dock uppenbart så snart man ser deltagarlistans många manliga namn. Utställningar som *Guys Who Sew* (Killar som syr) på Saisset-museet vid Santa Clara University år 1994 har medverkat till att upplösa idén om att textil skulle vara något "kvinnligt". Och i programförklaringen till utställningen *Hand Work* (Handarbete) på Haus der Kunst i München år 2000-2001 står bland annat följande: "Vad gäller de konstnärer som valts ut /.../ är konflikten mellan 'typiskt manliga' och 'typiskt kvinnliga' aktiviteter inte längre en central fråga". Vad arrangörerna ville lyfta fram var snarare kvaliteterna i den direkta kontakten mellan materialet och konstnärans händer – och inte minst det enformiga och repetitiva i aktiviteter som sömnad, broderi och vävning.

Det repetitiva, och framhävandet av verket som process snarare än produkt, kan ses som ett arv från minimalismen. Men medan den renodlade minimalismen kännetecknades av släta ytor i hårda, glänsande

material skapade Eva Hesse (1936-1970) under några få år på 1960-talet en radikalt annorlunda minimalism som blivit fundamental för den sorts konst som presenterades i *Hand Work*. Hon valde att arbeta med mjuka material: väv, rep, gummi, papper maché, latex, hönsnät etc. De olika varianterna av hennes verk *Accession*, alla från 1967-68, består av kubiska lådor som är öppna upptill och med sidor av perforerat galvaniserat stål. Genom de många hålen har Hesse och hennes medhjälpare trätt identiska bitar av tunna plast- eller gummislangar som på så sätt bildar en sorts "päls" i kubens inre. Att insidan blir så helt olik utsidan gör att kuberna kan liknas vid en sorts kropp.

Samtidigt är det fascinerande att föreställa sig det absurda i den utdragna arbetsprocessen. I en "instruktion" till verket *Addendum* från 1967 skrev Hesse bland annat följande: "Series, serial, serial art, is another way of repeating absurdity". Om man går framåt i tiden och studerar en idag verksam skulptör som Cathy de Monchaux återfinns man både de kroppsliga associationerna och den seriella upprepningen. Vid ett tillfälle har Monchaux gjort ett objekt bestående av en vanlig, grå verktyglåda i metall. Lådan är öppen och de olika facken är klädda med en svulstig stoppning av röd textil. Denna kontrast påminner om Hesses *Accession* – en kontrast mellan kroppens hårda, yttre skal och dess sårbara inre. Den röda stoppningen för tankarna till läppar eller till ett sköte – därmed kan kontrasten hårt-mjukt också tolkas som manligt-kvinnligt. Möjligen är detta en övertolkning. Det är dock intressant hur sådana tolkningar stimuleras av Monchauxs kombinationer av material. Stommarna i hennes skulpturer och reliefer är symmetriskt och seriellt uppbyggda med oregelbundna metalldelar i upprepade kombinationer. Detta gör att de också påminner om blommor, kristaller etc. I likhet med minimalismens objekt skulle de i princip kunna fortsätta i oändlighet (naturens oändlighet), men de dramatiska och sensuella kombinationerna av metall, färgat läder och textilier gör dem också till minimalismens raka motsats.

En något äldre representant för den brittiska konsten var Helen Chadwick (1953-1996). Hon lämnade efter sig en produktion där kropp, kön och natur är tydligt dominerande teman. I likhet med Monchaux arbetade hon på ett sätt som är visuellt tilltalande och dekorativt men också oroande. Här kombineras skönhet med äckel – blommor, maskar, kött, hår, päls, etc. Hennes *Piss Flowers* från 1991-92 är avgjutningar av hål som bildats i snön när Chadwick och hennes assistent urinerat. De påminner också om stalaktiter och andra geologiska formationer – eller fallosar. Avtrycken kan då tolkas som en negativ fallos, ett överskridande av gränsen mellan manligt och kvinnligt. I skulpturen *I Thee Wed* är det svårt att inte se de fem gröna "gurkorna" som manliga fruktbarhetssymboler. Fyra av dessa fem "gurkor" är dessutom försedda med ringar av päls, medan den femte ringen ligger ensam på sockeln. Detta kan ses som ännu ett subtilt ifrågasättande av könsroller.

Chadwicks verksamhet bör ha varit viktig för yngre brittiska konstnärer som till exempel Edward Lipski, men hos Lipski är förhållandet mellan det manliga och den kvinnliga mindre viktigt. Hans sparsmakade och perfektionistiska objekt kan ge ett intryck av att vara fragment ur mardrömmar. Han har själv gjort denna jämförelse, och bekant sin dragning till "en sorts skrämmande levande död". Tvångsmässighet och förlust av identitet är ett genomgående drag. I hans människofigurer är armar, ben och ansikten ofta dolda, förkrympta eller helt amputerade. Verket *Bad Man* från 1999 består endast av ett manshuvud i övernaturligt format, och med

hårväxt i hela ansiktet. I Lipskis arbete har material som hår och päls ofta funktionen att suddas ut den mänskliga identiteten. Omvänt visar verket *Pudel* från 1999 en välfriserad vit sällskapshund med blod runt nosen och med ögon som har ett rent mänskligt utseende.

Intresset för tvångsmässiga tankar och beteenden är en gemensam nämnare för Edward Lipski och en så oerhört olikartad konstnär som holländaren Berend Strik. Till skillnad från Lipski bejaktar Strik det färgsprakande, generösa och prunkande (vissa skulle också säga "det smaklösa"), men trots den tilltalande ytan i hans textila bilder är det fel att betrakta dem som ytliga. Framför allt kan de beskrivas som mångtydiga och mångbottnade kulturella vävar. De vanligaste materialen i dessa verk är kraftfullt mönstrade tyger, olikfärgad sytråd och fotografier. Fotografierna är ofta lånade ur mer eller mindre pornografiska sammanhang. Det viktigaste arbetsredskapet är en symaskin som både används för att applicera de olika materialfragmenten och för att skapa en sorts textilt "måleri" med trådar som löper kors och tvärs. På avstånd påminner bilderna mest av allt om målningar. I några fall består de av fotografier som helt har täckts och "färglagts" med tråd. Bilder av det sexuella begärets omedelbara fysiska omsättning – och utlösning – har därmed bearbetats i en arbetsprocess vars repetitiva enformighet liknar pornografins enformighet. Hudens och köttets njutning och "lyx" har ersatts av det textila materialets lyx och ljus. En besatthet har ersatts med en annan.

Det är ingen tillfällighet att Striks senaste samarbete med arkitektgruppen One Architecture (Mathijs Bouw och Joost Meuwissen) handlar om ett visst tvångsmässigt beteende, nämligen Tourettes syndrom. Detta syndrom uppträder före 18 års ålder och yttrar sig främst i så kallade tics (tvångsmässiga, delvis ofrivilliga rörelser och ljud). Projektet går ut på att utforma ett specialbyggt hus åt tvillingarna Claudia och Carla Huntey, som båda lider av en svår form av Tourettes syndrom. Idén är att skapa en miljö som mildrar effekten av tvillingarnas våldsamma beteende och underlättar deras problematiska samvaro (de övertar bl.a. varandras tics). Det är lätt att uppfatta hela projektet som ett skämt, eftersom tvångsmässiga beteenden kan verka så komiska för utomstående (att göra ett hopp efter vart tionde steg, att i oändlighet ställa en stol på "rätt" plats, etc.). I samband med *Material Matters* är det intressant att skisser och projektbeskrivningar framställer husets interiör som extremt kroppsnära och textilt. Dess tudelade uppbyggnad påminner om hjärtats uppbyggnad. Systrarna skall kunna bebo varsin del av huset samtidigt som de skall kunna cirkulera i varandras rum. Interiörens textila membran och slagpåsar påminner om hjärtats muskulatur och erbjuder en miljö där systrarna kan bejaka sina märkliga impulser. I bästa fall kan en sådan miljö dämpa konflikten mellan den sjuke och den normala omgivningen/arkitekturen. Kanske kan den också minska den hopplösa längtan efter normalitet som troligen bara förvärrar den sjukas tillstånd.

Betoningen av kropp och sexualitet har hittills varit en röd tråd i denna text, men om vi återvänder till 1960-talet hittar vi en delvis annan inriktning i Claes Oldenburgs textila verk. De utgår alla från samma idé: att avbilda banala vardagsföremål med tyg, symaskin och färg. Slappheten i dessa tygföremål är ofta medvetet betonad. De blir som en hud som flåtts från tingen och hängts upp till beskådande. Motsättningen mellan mjukt och hårt blir naturligtvis extra stark om det handlar om hårda föremål som strömbrytare, skåp eller redskap. I dessa verk framhävs inte något meditativt handarbete. Tvärtom ger de ett intryck av att vara ganska snabbt framställda enligt

en viss metod, och själva det manuella arbetet vid symaskinen lär ha utförts av hustrun Pat. Det väsentliga blir den konceptuella kollisionen mellan material och motiv.

När Peter Rösel idag gör sina objekt och installationer ägnar han sig till stor del åt sådana kollisioner. Av gamla tyska polisuniformer har han tillverkat blommor – t.ex. en näckrosdam. Ett annat verk är *Lioness* (Snowwhite) – sytt i lapptäcksteknik av skyddskläder som använts av amerikanska brandmän. Här har både motiv och material en stark koppling till maskulinitet och fysisk styrka, men tekniken att sy ihop ett föremål med en mängd olikfärgade tygbitar handlar mer om "svaga" egenskaper som småskalighet, splittring, slapphet, brist på överblick. Åter uppstår en konceptuell kontrast mellan diametralt motsatta egenskaper och associationer – men som resultat av ett mödosamt handarbete.

Även Mike Kelley har intresserat sig för hemlivets småskaliga handarbete och pyssel. Han skolades inom det abstrakta måleriet, men började tidigt ifrågasätta dess isolering från populärkulturen och från det moderna konsumtionssamhället. Därmed anknöt han till Oldenburg och andra äldre popkonstnärer. Kelley intresserar sig knappast för konventionell skönhet när han samlar föremål till sina installationer – snarare favoriserar han det fula och föraktade. Hans intresse för textil är ett intresse för de mjuka materialens formlöshet och deras användning i barndomens banala kramdjur och leksaker. Applikationen *Animal Self and Friend of Animals* från 1987 kan med sina stora fält av färgad filt få oss att associera till flanellografen, som fortfarande används i söndagsskolorna för att dramatisera händelser ur Bibeln. Men här verkar det handla om en ny, modern mytologi sammanställd av fragment av delvis bortglömda religiösa traditioner. "Djur-själv" i den vänstra bilden tycks referera till totembilder hos t.ex. olika indianfolk, men också till meditationslärans idé om "rygggradens orm". Den högra bildens "djurvän" kan föra tankarna till Moses och kopparormen, medan de andra djursymbolerna har helt andra ursprung. Sammantaget skulle bilden kunna ses som ett uttryck för den multikulturella situationen på den amerikanska västkusten.

1960-talets experimentella textilkonst i Östeuropa har främst blivit känd genom Magdalena Abakanovicz som tidigt fick stor internationell uppmärksamhet för sina djärva materialkombinationer och sitt organiska formspråk. Urszula Plewka-Schmidt började sin karriär som assistent åt Abakanovicz vid konstakademin i Poznan år 1967. Det är intressant att hon redan tidigt gick sin egen väg, och att denna skilde sig ganska drastiskt från Abakanoviczs. Från början var hon utbildad agronom och biolog, och kunskapen om naturens mikronivå kan ha stimulerat hennes intresse för samspelet mellan det geometriska och det organiska. Under 1970-talets första år var hennes verk ofta luftiga strukturer i metall som försetts med grovt vävda och virkade textila inslag. Titlar som *Organisk struktur*, *Organism*, *Totem* och *Planet* antydde en symbolik som vette både mot det jordiska och det kosmiska. I den stora installationen *Resa till tidens ursprung* på Galeria Sopotcka i Sopot utanför Gdansk 1978 fanns en tydlig dödssymbolik, och de utställda skulpturerna med sina bågar och cirkelformer verkar ha kunnat uppfattas som en sorts materialiserad tid – den mödosamma upprepningens cykliska tid.

Från Plewka-Schmidts Polen kan steget verka ganska långt till det radikala västeuropeiska 1970-tal som präglat Rosemarie Trockel. Medan Plewka-Schmidt knutit sina materialexperiment till andlig tradition och universella livsfrågor har Trockels arbete haft en konkret, politisk och kritisk inriktning. För Trockel är valet av textila material i sig en radikal handling som aktualiserar kvinnors lågt värderade arbetsuppgifter i hemmen – förr och nu. Enbart genom valet av material kan hon utmana männens konst. Under 1980-talet producerade hon de rektangulära stickade ytor som framställts med maskin, men efter Trockels egna mönster. På så sätt fullföljde Trockel en kritik av den moderna konsten som inletts av Marcel Duchamp redan 1917 när han ställde ut en urinoar. Om en urinoar kan vara en skulptur skulle väl en stickning kunna vara en abstrakt målning? Under 1990-talet har hon fortsatt det textila temat i ett antal verk på video. Videon möjliggör en betoning av processer snarare än färdiga produkter, och i *À la Motte* (1993) ser man hur en stickad struktur äts upp av en mal för att sedan mirakulöst växa ihop igen. I *The Importance of Wearing Clothes* (1996) bildar olika rutiga tygmönster en abstrakt rytm till lämpligt minimalistisk musik, och i *Löwe* (1999) visas bland annat hur barn gör komplicerade mönster av garn mellan fingrarna. Verk som dessa bidrar ytterligare till insikten att det knappast finns någon klar gräns mellan konst och konsthantverk eller mellan ”meningslösa” och ”meningsfulla” aktiviteter. Som exempel på konst med textil i fokus visar de dessutom hur själva den materiella väven kan vara helt frånvarande.

FRED ANDERSSON

Curator, konstkritiker. Doktorand vid Institutionen för konst- och musikvetenskap, Lunds Universitet

Litteraturkommentar:

Eva Hesses vackert maskinskrivna instruktion för verket *Addendum* finns återgiven i katalogen till utställningen *After the Beginning and Before the End* vid Bergens Kunstmuseum år 2001. Utställningen innehöll instruktionsteckningar från Gilbert och Linda Silvermans samling i Detroit. Om Eva Hesse – se Lucy Lippards standardverk *Eva Hesse*, andra upplagan, New York 1992. Berend Striks verksamhet kan studeras i katalogen *Berend Strik*, Amsterdam: Galerie Fons Welters 1994, och i hans web-projekt *Sadness, Sluices, Mermaids, Delay* (www.mediamatic.nl/consultancy1/SMstrik/p01.html). Om utställningen *Hand Work* – se katalogen eller Haus der Kunst's hemsida (www.hausderkunst.de). Edward Lipski uttalar sig i Erik van der Heegs intervju ”Edward Lipski: Welcome to my Nightmare” i *Material* nr 31 (1996), s. 7. Om Helen Chadwicks verk – se katalogen till hennes utställning *effluvia* på Serpentine Gallery i London år 1994. Kurt Schwitters om materialens ”oväsentlighet” – se katalogen till utställningen *Kurt Schwitters* på Kunstforum i Wien år 2002. Om Mike Kelleys barnkammarvärld – se Maria Linds artikel ”Mike Kelley på Whitney” i *Material* nr 19 (1994), s. 5. Carl Fredrik Reuterswärd beskriver sitt första möte med Claes Oldenburg i sin memoarbok *Closed for holidays*, Stockholm 2000. I Rosemarie Trockels utställning på Moderna Museet i Stockholm år 2001 lyftes särskilt hennes videoverk fram – dock inte i katalogen. Norbert Zawisas essä om Urszula Plewka finns i engelsk översättning i *Urszula Plewka*, red. Norbert Zawisa, Poznan 2001. Utställningen *Nutida polsk textilkonst* visades på Norrköpings Konstmuseum år 1969 – se katalog.