



At pynte på Madalenas tråde

Julia Bryan-Wilson

I samme serie

- 01 Mustafa Dikeç, *Æstetik og skabelsen af fælles verdener*, 2021
- 02 Bojana Kunst, *Feministisk omsorgspolitik og nærheden mellem kunst og liv*, 2021
- 03 Cecilia Sjöholm, *Virkelighedssans: Hannah Arendt om Kant og æstetik*, 2021
- 04 Nishant Shah, *Falske fremtider: Morgendagen gennem computernetværkets filtre*, 2022
- 05 Linda Hilfling Ritasdatter, *Crisis Computing*, 2022
- 06 Nora Sternfeld, *I det postrepræsentative museum*, 2022
- 07 Emma Sofie Brogaard, Mathias Overgaard, Frederik Tygstrup, *Fremtrædelsens æstetik og politik*, 2022
- 08 Solveig Daugaard og Cecilie Ullerup Schmidt, *Vi skriver sammen*, 2022
- 09 Josefine Wikström, *Kan det strukturalistiske subjekt danse?*, 2023
- 10 Siegfried Zielinski, *Varianter af fælles handling i kunsten*, 2023
- 11 Kristoffer Gansing, *Hjemmedyrket, outsourcet, organiseret*, 2023
- 12 Shannon Mattern, *Reparationsmanualer*, 2023
- 13 David Lloyd, *Repræsentationens endeligt og kunstkritikkens almene subjekt*, 2023
- 14 Shannon Jackson, *Økologisk tid i tidsbaseret mediekunst*, 2023
- 15 Julia Bryan-Wilson, *At pynte på Madalenas tråde*, 2023

Julia Bryan-Wilson

At pynte på Madalenas tråde

Oversat fra engelsk af Peter Borum efter

Embellishing Madalena's Threads

© Julia Bryan-Wilson

Forord af Line Ellegaard

Redaktion ved Solveig Daugaard og Cecilie Ullerup Schmidt

© Kunsten som Forum, Københavns Universitet 2024

© Billedkunstskolernes Forlag, Det Kongelige

Danske Kunstakademi 2024

Layout og omslag: Eckardt ApS, 21221281.dk

Tryk: Tarm Bogtryk a/s

Sat med Arnhem

Papir: Munken Lynx, 100g/240g

ISBN: 978-87-7945-044-8

1. udgave, 1. oplag

Printed in Denmark 2024

**NY
CARLSBERG
FONDET**
NEW CARLSBERG FOUNDATION

K:
Statens
Kunstfond

Kunsten som Forum er støttet af Ny Carlsbergfondet

Kunsten som Forum på tryk er støttet af Statens Kunstfond

Julia Bryan-Wilson

At pynte på Madalenas tråde

På dansk ved Peter Borum

Billedkunstskolernes Forlag

Det Kongelige Danske Kunstakademi 2024

Forord

‘All production is political’ skriver Julia Bryan-Wilson sammen med Glenn Adamson i forordet til deres fælles bog i 2016, og foreslår dernæst i sin egen bog *Fray* (2017) begrebet ‘textile politics’ for at beskrive, hvordan ‘tekstiler er blevet brugt til at fremme politiske dagsordner’ (fra bannere til protest-broderier), men også for at pege på en ‘fremgangsmåde hvormed politik kan gøres materielt’. Produktionspolitik, tekstilpolitik og ikke mindst tekstilmaterialets politik er også omdrejningspunkterne for denne korte tekst af den amerikanske kunsthistoriker og kurator. Bryan-Wilson er professor i LGBTQ+-kunsthistorie på Columbia University og adjungeret kurator på Museu de Arte de São Paulo. Hun er forfatter til de fire bøger *Art Workers: Radical Practice in the Vietnam War Era* (2009); *Art in the Making: Artists and Their Materials from the Studio to Crowdsourcing* (med Glenn Adamson, 2016); *Fray: Art and Textile Politics* (2017); og *Louise Nevelson's Sculpture: Drag, Color, Join, Face* (2023). Som det fremgår af disse titler, har Bryan-Wilson især beskæftiget sig med kunst og aktivisme, kunstens forskelligartede materialiteter og produktionsvilkår, queer kunstnerskaber og, særligt relevant for nærværende tekst, æstetiske og

politiske dimensioner af tekstile praksisser. Disse emner afspejles også i Bryan-Wilsons seneste kuraterede udstillinger, herunder 'Mischief', med den queerfeministiske kunstner og designer Liz Collins på Touchstones Rochdale i Manchester i 2022, og ikke mindst i udstillingen om vedholdenhed i forhold til æstetik, materialer og genbrug i den amerikanske kunstner Louise Nevelsons (1899-1988) kunstnerskab i *Louise Nevelson: Persistence*, som var en officiel sidebegivenhed til Venedigbiennalen i 2022.

Det er karakteristisk for Bryan-Wilsons tilgang til kunsthistorisk arbejde, at hun fremhæver det politiske i kunsten, specielt i forhold til aktivistiske kunstnerkollektiver, arbejdsvilkår eller alternative praksisser inden og uden for kunstverdenen, men også i forhold til de materielle betingelser for overhovedet at producere kunst og de materialer, der på den baggrund tages i brug. Her trækker hun på teoretiske indsigter fra Karl Marx, samt queer og feministisk teori, og er på den måde beslægtet med både kunsthistorikere, såsom Amelia Jones, forskere i performance studies, såsom José Esteban Muñoz, og forskere som Gregory Sholette, der fokuserer på den kollektive og politiske dimension af kulturelt arbejde. Bryan-Wilson behandler i sin forskning ofte, og ikke mindst i nærværende tekst *At pynte på Madalenas tråde*, diskussioner om racialiseret arbejde og kønnet produktion ud fra et queerfeministisk perspektiv. Det, der gør hendes arbejde så interessant, er hendes insistensen på at udfordre grænserne for, hvad der betragtes som korrekt eller normativ kunsthistorie. Det, Bryan-Wilson selv beskriver som sin queer

taktik, leder hende ofte i retning af det marginaliserede: Det, som ikke har økonomisk og kulturel værdi, den historie, som ikke bliver skrevet, det, der falder uden for normen. Og de spørgsmål, hun stiller, er fundamentale for hele vores forståelse af, hvad kunst er. Som hun selv beskriver det i et nyligt interview på Columbia Universitys hjemmeside: 'Hvad er denne form for skabelse, som vi kalder kunst? Og hvad er forgreningerne omkring denne kategori i forhold til klasse, race, køn og seksualitet? For det er i grunden en problematisk og hierarkisk kategori, som er ladet med enorme mængder af værdi og monetære investeringer. I sidste ende er det en markedskategori. Hvad sker der, når vi opløser den?'

Bryan-Wilson inddrager i sin tænkning en specificitet omkring materialer og teknikker. Ikke mindst i nærværende tekst er det iøjnefaldende, hvordan Bryan-Wilson fremhæver, beskriver og analyserer materialer, og hvordan arbejdet med materialet – og arbejde i det hele taget – fylder i hendes kunsthistoriske fortolkning. Hvordan er dette værk lavet, hvad er det lavet af, hvilket arbejde ligger der i det, hvordan er der arbejdet med materialerne, hvor kommer materialerne fra, hvilke socioøkonomiske tilhørsforhold indskrives de sig i, og hvilke historier trækker disse materialer med sig? Spørgsmålet om hvilke materialer, der arbejdes med bliver særlig væsentligt i forhold til tekstile praksisser, fordi disse ikke altid har været inkluderet i konventionelle kunsthistorier.

At stille disse spørgsmål om værdi og materialitet i forhold til æstetiske tekstile praksisser fremhæver ikke blot

nålens gennemstikning af stoffet – som en lille revolte – og vævning som et arbejde der involverer hele kroppen, men også hvordan disse teknikker – broderi, syning, vævning, quiltning – er gennemsyret af kønnede, klasseopdelte og racialiserede hierarkier. Med andre ord er der politik i materialerne, der er historiske dimensioner i dem, og der er arbejdet med dem. Der arbejdes op imod en række grænsedragninger og hierarkier, som udfordres og nytænkes gennem det kunstneriske arbejde med tekstile materialer og gennem den kunsthistoriske fortolkning af disse genstande.

I *At pynte på Madalenas tråde* bliver sådanne 'materielle sammenfiltringer', som Bryan-Wilson formulerer det, fremhævet gennem et fokus på den brasilianske tekstilkunstner Madalena Santos Reinbolt (1919–1977) og hendes håndarbejde, hendes kunstneriske virksomhed og hendes lønarbejde. Santos Reinbolts broderede billeder var komplekse og taktile i deres tekstur, og til tider vanskeligt afkodelige, men ikke desto mindre dynamiske i deres motiver af landskaber og fællesskaber. I sin behandling af Santos Reinbolt udfolder Bryan-Wilson de mange relationer og traditioner, som hendes broderi og håndarbejde kan knytte an til. Santos Reinbolts praksis forbindes til andre kvindelige, afrodiasporiske kunstnere, lige så vel som til broderiets eller håndarbejdets mangesidede kulturelle og ofte kønnede historie. Bryan-Wilson fremhæver således førhen 'unævnelige' forbindelser mellem afrodiasporisk funktionelt design og den moderne abstrakte tradition, ligesom hun nævner bomuldens rolle i Santos Reinbolt's

familiehistorie. Bryan-Wilson viser derved, hvordan tekstile materialer, specielt bomuld, trækker tråde tilbage til de slavegjortes liv på plantagerne, hvor bomuld var en af hovedafgrøderne. På den måde tydeliggør materialeanalysen, hvordan arbejdet med tekstiler ikke blot er et fundament for Vestens rigdom, idet den industrielle revolution til dels var muliggjort af trekantshandlen og bomuldsproduktionen, men også en del af fundamentet for raciale formationer.

Arbejdet med nål og tråd, på dansk ofte kaldet håndarbejde, leder opmærksomheden hen på det håndlavede, det der kan have i hånden, det der ligger i skødet – og som man nemt kan lægge fra sig, når andre pligter kalder (det lønnede husarbejde i Santos Reinholds tilfælde). Disse arbejder er dog ikke kun til brug, de er også til at pryde og pynte og derved skabe æstetisk nydelse. Selve denne pyntning bliver hos Bryan-Wilson en spekulativ teoretisk metode. Der skal i hendes optik åbnes op for en bredere forståelse af, hvad kulturel produktion indebærer. Ikke forstået sådan, at vi skal skifte ét begreb ud med et andet. Det handler ikke, som sådan, om begreberne, men langt mere om den værdisættelse, som disse begreber afføder. Det handler om at vi, som tænkere, historikere og ikke mindst publikum bør tage disse praksisformer seriøst. Som Bryan-Wilsons righoldige læsning af Santos Reinbolts sprudlende praksis til fulde illustrerer, er de æstetisk set lige så innovative, udtryksfyldte og meningsfyldte, som de såkaldte skønne kunster (*fine arts*).

Line Ellegaard

At pynte på Madalenas tråde

JULIA BRYAN-WILSON

På det eneste kendte fotografi af den brasilianske tekstilkunstner Madalena Santos Reinbolt (1917-1977) er hun afbildet ved siden af en stak af sine broderede frembringelser. Hun er klædt i et livligt mønster, der er i samklang med stofkreationerne ved siden af. Måden, hvorpå hun smykker sig og omhænger sig med halskæder, antyder et nært forhold mellem hendes egen påklædningsstil og de broderier, hun har fremstillet. I denne tekst bliver det min påstand, at vi ved at se nærmere på Santos Reinbolts håndarbejde kan udvide eller forstærke kunsthistorien med en beslutsom opmærksomhed på, hvordan race, klasse, køn og arbejdsmarkedstilhørsforhold materielt er sammenfiltrede. Ud fra logikken i Santos Reinbolts broderier drøfter jeg også, hvordan vi er nødt til at tage pyntningen til os som en spekulativ teoretisk metode, når de eneste historiske optegnelser, vi har, er forvanskede, fraværende eller partiske.

Det meste af livet arbejdede Santos Reinholt som rengøringskone og kokkepige i hvide storbyhjem.¹ Hun benyttede sig i stor udstrækning af håndarbejde, især broderi, for at tjene til livets opretholdelse og skabte her et kulturelt udtryk, der var tydeligt sammenflettet med dette lønarbejde. Skønt hun siden sin tidlige barndom havde udforsket forskellige former for kreativ praksis, inklusive maleriet, holdt hun i 1969 brat op med at male og begyndte at brodere, idet hun ofte anvendte acryluldtråd på sækkelærred til at skabe blændende komplicerede mønstre. Denne vending fra pensel til nål fandt sted forholdsvis sent i livet, da hun var 50 år gammel.

Men faktisk var dette skifte i medium mindre et brud end en tilbagevenden, for Santos Reinbolts barndom på en gård i Bahia i 1920'erne og -30'erne var gennemsyret af tekstilhåndværk, og hendes mor spandt bomuld, syede og kniplede ved siden af også at lave keramik. (Bahia i Brasiliens Noreste-provins var et brændpunkt for den afroatlantiske slavehandel og er stadig et levende sort kulturcentrum.) Hendes 'uldbilleder', som de ofte kaldes, afbilder vignetter fra hendes egen landbofortid, hvor menneskeskikkelser,

1 Denne tekst er en revideret udgave af min tekst "Following Madalena's Threads", der har været trykt i kataloget til udstillingen *Madalena Santos Reinbolt: uma cabeça cheia de planetas — 'et hoved fuldt af planeter'* —, kurateret af Amanda Carneiro og André Mesquita på São Paulos kunstmuseum (Museu de Arte de São Paulo), 2022-2023.

dyr, planter og bygningslementer skaber tæt sammenhængende scener. Mange af hendes sammenknytninger af trådfibre peger ud mod landskaberne og fælleslivet, skønt de somme tider er vanskelige at afkode fuldstændig. Sjældnere kan de rumme farverige abstrakte former, der minder lige så meget om almindelige tæpper, dækkener og tøj som om den elitært ophøjede modernistiske kunst, der hang på væggene i de velstående byhjem, hvor hun, fra hun var 20, boede som pige i huset.

Santos Reinbolts energiske broderier, som hun gennem godt seks år indtil sin død vedblev at forfine, er blevet kendt for deres forbindelser til afrikanske diasporatraditioner og den brasilianske folkekunst 'arte popular' (det vil sige frembringelser ved folk, der ikke krediteres og som regel er marginaliserede af race-, uddannelses- og klassemæssige årsager).² Den kreative tilbøjelighed hos en sort kvinde til

2 Før kataloget fra Museu de Arte de São Paulo fra 2022, hvori denne tekst først er udgivet, og som betød en stor udvidelse af litteraturen om hende, har kritiske behandlinger af Santos Reinbolts arbejde, som har været kategoriseret som afrobrasiliansk "arte popular", kunnet findes i Eliane Cristina Silva og Delton Aparecido Felipe: "Madalena dos Santos Santos Reinbolt's Tapestries: Identifying Art and Popular Artist" i *Conhecer: Debate entre o Público e o Privado* 9, nr. 23, 2019, s. 95-123; og Aline Reis Chiarelli: *Madalena Santos Santos Reinbolt, memória e arte popular: uma questão para a arte afro-brasileira*, bacheloropgave, São Paulos Universitet, 2021.



Madalena Santos Reinbolt, uden titel,
broderi, ca. 1969-1977.
Foto: Julia Bryan-Wilson

visuelt at forvandle verden omkring sig blev til at begynde med betragtet som 'primitiv', med al dette udtrykys nedladende og eksotiserende fascination, og blev til at begynde med betragtet som en adspredelse af det hvide lesbiske kærestepar, hun arbejdede for, den amerikanske digter Elizabeth Bishop (1911-1979) og den brasilianske arkitekt Lota Macedo Soares (1910-1967), og sidenhen som deres 'opdagelse'. I et brev fra 1952 skrev Bishop:

Mens vi har været væk, er kokkepigen begyndt at male — velsagtens et bevis for, at kunsten kun kan blomstre i ledige stunder — og har vist sig at være en virkelig vidunderlig primitiv kunstner, så vi begynder nok snart at kolportere hende på 57th Street & tjene en formue [...]. Lota bad hende, om hun ikke nok ville *rengøre* skraldespanden — hun er halvild og meget snavset, skønt hun er en dygtig kok — og ti minutter senere opdagede vi, at den var blevet malet i voldsomme farver, rød og cyklamen og sort.³

Bishops opmærksomhed på Santos Reinbolts skabende praksis som et determineret begær efter at farve de omgivende genstande kan følges gennem hendes breve, der er fulde af racistisk nedladenhed over for den ansatte. Bishops breve

3 Robert Giroux (red.): *Elizabeth Bishop: One Art — Letters* (New York, Farrar, Strauss & Giroux, 1994), s. 243.

omtaler også nogle malede sten, hvor Santos Reinbolt har oversat abstrakte mosmønstre til levende væsener; disse tidlige eksperimenter fra 1950'erne, der omfatter værker på papir og sten, er gået tabt, fordi de er blevet anset for værdiløse og smidt ud. Mens nogle af hendes senere malerier har overlevet, er vi overladt til at gætte på deres nøjagtige kronologi, eftersom der ikke findes ret meget egentligt arkivmateriale om hverken hende eller hendes værk. (Santos Reinbolt fik ingen børn, som kunne have taget sig af arven efter hende; hun efterlod sig ingen dagbøger eller nedskrevne levnedsbeskrivelser; og de fleste af de biografiske detaljer, vi kender, om hende, baserer sig på interviews, antropologen Léila Coelho Frota foretog med hende i 1970'erne.)⁴

Digteren Bishop giver udtryk for en vis forbløffelse over stuepigens talent og begynder øjeblikkeligt at gøre krav på det som sin ejendom: Santos Reinbolts naturlige flair bliver skiftevis anerkendt, spottet og gjort til genstand for pengemæssige spekulationer, alt imens kunstneren selv karakteriseres som uforsonlig i sin 'voldsomme' over-smøring af den skraldespand, hun i sin egenskab af deres sorte, kvindelige — 'meget snavsede', 'halvilde' — underklassetyende har været trefoldigt sammenknyttet med. Da Santos Reinbolt var i huset hos sine arbejdsgivere, var hendes privatliv under deres konstante overvågning, og

hendes aktiviteter i og uden for køkkenet blev tilset, gransket og afpatruljeret — hun havde ikke det privilegium at kunne udføre det arbejde, hun ikke fik betaling for, i en adskilt sfære fra sin ansættelse. Bishops udsagn om, at Santos Reinbolt fremstillede sin kunst i 'ledige stunder', er en overlagt fejltolkning af økonomien i denne type af husarbejde, hvor der stort set ingen fri tid er. Faktisk endte hendes kunstneriske virksomhed med at gribe ind i hendes status som lønarbejder, og hun blev til slut fyret, fordi hendes kvænnende kreativitet gik ud over 'husfreden'.⁵

Materialeændringen i Santos Reinbolts kunstneriske arbejde — fra maleri til tekstil — fandt sted omtrent tyve år efter, at hun havde arbejdet for Bishop og Soares. Ifølge den eneste beretning, vi har derom, i Frotas tekst, blev den afgørende vending mod nål og tråd og sækkelærred til dels fremkaldt af helbreds- og hygiejnehensyn: stanken af maling og nødvendigheden af konstant at vaske hænder blev for meget for hende.⁶ Men hun havde som nævnt altid broderet; reparation af tekstiler og ornamentering af husets linned var en iboende del af hendes lønarbejde. Til forskel fra de dessiner, Santos Reinbolt syede for sine chefer, når de havde skitseret, hvad de ville have, gik hun selv frem med frihåndsimprovisationer, og hun forklarede Frota, at hun udtænkte sine billeder i hovedet snarere end

4 Léila Coelho Frota: *Mitopoética de 9 artistas brasileiros* (Rio de Janeiro, Funarte, 1978).

5 Bishop, s. 243.

6 Léila Coelho Frota, op.cit., s. 98.

på forhånd at trække linjerne op på stoffet. Efterhånden som hendes metode udviklede sig gennem de seks år, hvor hun hovedsagelig fremstillede broderier, fandt hun frem til en yderst kompleks fremgangsmåde, hvor hun holdt over 150 forskellige nåle klar, som hun brugte til at skabe sine udførligt detaljerede stykker, overvejende bestående af tæt voksende ansamlinger af risting. På grund af sin udsatte økonomiske situation brugte hun hyppigt, hvad andre havde smidt ud, og kastede sig over stumper, ender og rester, inklusive bomuldsskraldeposer, der kunne bruges som underlag, et valg, som blev styrende for broderiernes størrelse og rektangulære format.

Santos Reinbolts broderier er behandlet inden for rammerne af studiet af brasilianske billedtæpper — en grundlæggende tekst fra 1978 af Geraldo Edson de Andrade har eksempelvis en detalje fra et af hendes værker på omslaget.⁷ Men i den normative eurocentriske kunsthistories annaler tildeles udtrykket 'billedtæppe' <*tapestry*> [også 'gobelin', o.a.] noget større værdighed end broderiet, til dels fordi billedtæpper er større og lader sig forbinde med maskuliniseret arbejde, snarere end med kvindeligt syarbejde, man sidder med i skødet. Når hendes broderier betegnes som 'uldbilleder' eller 'uldtåds-malerier', demonstrerer det noget af den forlegenhed, der hæfter sig

ved ordet broderi, eftersom de mere smarte fraser forsøger at fjerne hendes håndarbejde fra de materielle, kønnede og samfundsmæssige realiteter, som hører denne lavere genre til, og vinde dem for den omstridte kategori 'kunst'.

Ja, det er bydende nødvendigt for en intersektionel feministisk kunsthistorie, at vi ikke vedbliver med at føje broderier til kanon som en form for undtagelse eller ved at ombenævne dem (som i påstanden 'jomen hun *maler* faktisk, bare med stoffibre!'), men snarere gennem en udvidelse eller endog en fuldstændig afvikling af kategorien 'skønne kunster' <*fine art*>, der har været en maskulinistisk europæisk renæssanceopfindelse beregnet på at udelukke de lavere klasser, ikke-hvide racialiserede subjekter og kvinder fra sit højtbesungne rige. Inden for dette rige forbliver den marxistiske feminist Rozsika Parkers (1945-2010) arbejde med broderiets kønning, skønt hovedsagelig fokuseret på Storbritannien og en håndfuld andre vestlige/europæiske steder, af uvurderlig værdi. Hendes banebrydende bog *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the feminine* (1984) hævdede, at dekorativt syarbejde, så langt fra at være nogen uskyldig eller frivolt hobby, siden middelalderen har haft en mangesidig kulturel betydning, som berører arbejdsdelingen, kontrollen med privatsfæren og disciplineringen af uregerlige kvinder.⁸

7 Geraldo Edson de Andrade: *Aspectos da tapeçaria brasileira* (Rio de Janeiro, Funarte, 1978).

8 Rozsika Parker: *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine* (London, Women's Press, 1984).

Og ikke bare det, men Parker betragter også forholdet mellem syning og kvindelighed som både knudret og gensidigt og hævder, at kategorien 'kvinde' i mange henseender har været indspundet i de økonomiske forandringer af husholdningernes organisering, i hvilke broderiet har spillet en central, snarere end en perifer rolle. I Parkers fremstilling viser broderiet sig at være tveægget: en mekanisme, der kunne kontrollere kvindernes energier, men også et sted, hvor de kunne udtrykke deres frustrationer og begær, og som endda kunne nære en radikal modstandspolitik. Hun skriver: 'På grund af sin historie, og hvad der forbindes med det, indgyder og kalder broderiet på kvindelighed i den broderende. Men det kan også føre kvinderne til bevidsthed om kvindelighedens overordentlige begrænsninger og til tider fungere som et middel til at bane sig vej uden om disse og til andre tider fremkalde et ønske om flugt.'⁹ Parkers vigtige værk udtrykker, hvordan kvindeligheden indpodes i den såkaldte privatsfære, men det er ikke i stand til at redegøre for racialiseret tyende som Santos Reinbolt, som ikke har kendt til den luksus at skille offentligt fra privat, for hun har boet på sin arbejdsplads og til hver en tid fået overvåget sine aktiviteter.

Uden for Storbritannien er der mange steder i verden, hvor syning er blevet kodet som en kvindeligt-kønnet form, og det vedbliver i dag hovedsageligt at være forbundet

med kvindearbejde og/eller queer frembringelser, hvad end vi taler om elegante 1800-tals *phulkaris* ('blomsterarbejde') fra Punjab, syarbejde hos oprindelige folk – såsom Guna-molaerne i applikationssøm fra Panama, som i over hundrede år er blevet lavet af kvinder – NAMES-projektets AIDS Memorial Quilt, som blev påbegyndt i USA i 1980'erne, eller hvordan korssting i det enogtyvende århundrede er blevet taget op i trans- og feministiske sammenhænge over hele verden.¹⁰ Så mens det er vigtigt at sætte Santos Reinbolts bidrag på deres rette plads inden for litteraturen om brasilianske tekstiler, bør man ikke isolere hende og hendes aktiviteter eller behandle hende helt adskilt fra det kvindelige hjemmebroderis lange historie i mange forskellige lande og hos mange forskellige folkeslag, hvis udøvere ikke har betragtet sig selv som deltagere i nogen kunstpraksis, og heller ikke fra de æstetiske udviklinger

-
- 10 Til yderligere om *phulkaris*, se Cristin Knight Sethi: "Women's Work: Phulkari, Flora Annie Steel, and Collecting Textiles in British India" i Mellia Belli Bose (red.): *Women, Gender, and Art in Early modern Asia* (New York, Routledge/Ashgate, 2016), s. 172-198; til yderligere om Guna-molaerne, se Mari Lyn Salvador: "Kuna Women's Arts: Molas, Meanings and Markets" i Eli Barta (red.): *Crafting Gender: Women and Folk art in Latin America and the Caribbean* (Durham, Duke University Press, 2003), s. 47-72; til yderligere om NAMES-projektets AIDS Memorial Quilt, se Julia Bryan-Wilson: *Fray: Art and Textile Politics* (Chicago, University of Chicago Press, 2017).

9 Ibid.

inden for det nålebaserede håndarbejde såsom quiltning, applikation og syning, som er frembragt af nogen, der identificerer sig selv som kunstnere.

Hvad mere er, har mange kunstnere, der identificerer sig selv som feminister og queer, siden slutningen af 1960'erne prøvet at vriste tekstilfremstillingen ud af dens marginaliserede status som en mindre dekorationskunst — en bevægelse, der begyndte netop samtidig med, at Santos Reinbolt selv havde vendt sig mod broderiet, skønt det sandsynligvis har haft andre grunde. Jeg kan kun pege på nogle af de mange skikkelser fra hele verden, hvis arbejde leverer rigt stof til en sammenligning med Santos Reinbolts tekstiler: den chilenske musiker og aktivist Violeta Parra (1917-1967) med sine storformatsbroderier, den jødisk-amerikanske kunstner Miriam Schapiro (1923-2015) med sin *femmeage*, brasilianeren Leonilson (1957-1993) med sine queersting, den filippinskfødte Pacita Abad (1946-2004) med sine *trapuntos*, den indfødte amerikanske kunstner Marie Watts udsmykkede tæpper, den haitianske kunstner Myrlande Constants perlebroderede *drapo Vodou*, den samiske kunstner Britta Marakatt-Labbas nordlandske landskaber, ægypteren Ghada Amers pornografiske broderier med hængetråde, og brasilianeren Posana Paulinos filtrede teksturer. Nogle af disse skikkelser har været aktive først i 1970'erne, mens Santos Reinbolt var det, mens andre er dukket op for mere nylig. I deres arbejde vender de sig alle mod trådens taktilitet og fibrenes enestående evne til at besværges kroppen ved at insistere på håndarbejdet.

Ved siden af disse kunstneriske praksisformer er håndarbejde med tekstiler i det tyvende århundrede blevet mobiliseret af hverdagshåndværkere til brug for politiske vidnesbyrd, især i tilfælde af kollektive lidelser som krig, tvungen migration og alskens konfiskationer.¹¹ Fra en bred vifte af kulturer findes der masser af eksempler på broderi som en forholdsvis billig og tilgængelig måde, hvorpå kvinder har kunnet aflægge vidnesbyrd, inklusive applikationer på sækkelærred syet i Chile, mens diktaturet (1973-1990) udfoldede sin brutalitet under Augusto Pinochet (1915-2006), fortællede om hmongfolket, der har tjent som beretninger for de laotiske flygtninge oven på USA's angrebskrig mod Vietnam, og sydafrikanske broderier, fremstillet af sorte kvinder i kølvandet på apartheid.¹² Et andet nyligt eksempel på brugen af broderi som en form for aktivisme er, at det er blevet taget op i antikrigsbevægelsen

11 Se Ariel Zeiltin Cooke og Marsha McDowell: *Weavings of War: Fabrics of Memory* (East Lansing, Michigan State University Press, 2005).

12 Til yderligere om de chilenske *arpilleras*, se Julia Bryan-Wilson, 2017, op.cit.; til yderligere om hmongfolkets fortællede, se Sally Peterson: "Translationg Experience and the Reading of a Story Cloth", *The Journal of American Folklore* 101, nr. 388, jan.-mar. 1988, s. 6-22; til yderligere om sydafrikansk broderi, se Ria Van der Merwe: *Story Cloths as a Counter-Archive: the Mogalakwena Craft Art Development Foundation Embroidery Project*, ph.d.-afhandling, Universitetet i Pretoria, 2015.

mod russisk aggression. På onlineudstillingen *The Code of Presence: Belarusian Protest Embroideries and Textile Patterns* bemærker kuratoren Sasha Razor, at det belarussiske protestbroderi siden opstanden i 2020, der blev anført af kvinder, ligesom mange andre af tidens politiske broderi-projekter fra en lang række områder af verden trækker på landets egen kulturarv og folkelige håndarbejdsstraditioner, som kan give 'trygge veje, ad hvilke kvinder kan give udtryk for deres politiske synspunkter, stillet over for, at enhver protest søges rykket op med rode, undertrykkelsen gøres total, og at en massiv emigration har medført nogle omforandrede fællesskaber.'¹³

I disse situationer hverves syningen ikke blot, fordi der er tale om hensigtsmæssige materialer, men også på grund af sine taktile egenskaber og evnen til at fortælle ellers oversete kvindehistorier; broderiet fungerer således som et legemliggjort alternativt arkiv 'nedefra', der kan imødegå officielle, fremherskende fortællinger. Med sine mange små bevægelser og gentagelser er syning blevet set som noget beroligende eller dæmpende, men hovedvirksomheden i at sy består i at *stikke tværs gennem noget* — broderiets mangfoldighed af stik er også i stand til at være katarsiske,

vrede, dissidente og modstandsydende. Ophobningen af disse små prik og stik har potentialet til at afgive betydning i begge retninger (det pacificerende og det voldelige), og det er ikke uden betydning, at man forstærker et stof ved at pynte det, det bliver bogstaveligt talt stærkere.

I denne tummel af tekstilaktivitet fra forskelligartede steder vil jeg gerne insistere på de vigtige affiniteter, der består mellem Santos Reinbolt og andre kvindelige afro-diasporiske tilvirkere. Adskillige forfattere har peget på de tråde, der kan trækkes mellem Santos Reinbolt og samtids-kunstneren Rosana Paulino (1967-).¹⁴ Santos Reinbolts vedholdende tilbagevenden til naturscener og scener fra intimiteten i de sorte brasilianeres fællesliv er også blevet sidestillet produktivt med maleren Maria Auxiliadora (1935-1974), endnu en sort brasiliansk kvinde, der forlod familiens frugtbart kreative kreds for at arbejde som hushjælp (én af de få veje til at få en fast lønindkomst, der stod åben for sorte kvinder i Brasilien ved det 20. århundredes midte). Under sin opvækst modtog Auxiliadora, ligesom Santos Reinbolt, på mødrene side en udstrakt grad af oplæring i tekstiler, og i hendes malerier iagttages klæde særlig

13 Sasha Razors introduktionstekst til udstillingen *The Code of Presence: Belarusian Protest Embroideries and Textile Patterns*. Tilgængelig på <https://apps.lib.umich.edu/online-exhibits/exhibits/show/code-presence>. Tilgået 5. maj 2022.

14 Se Andressa Rodrigues dos Santos og Alessandro de Melo: "Feminismo decolonial e a arte de Madalena dos Santos Santos Reinbolt e Rosana Paulino", *Interfaces* 12, nr. 1, 2021; og Tom Farias: "Para pintoras de três diferentes gerações, ser artista é un ato político", *Folha de S. Paulo*, 13. april 2021.

omhyggeligt. Ved siden af sine afbildninger af scener fra bylivet har hun også boltret sig i det brasilianske landskabs herligheder med billeder af kyllinger, der fodres, og afgrøder, som høstes.

Begge har de i deres kunstneriske praksis været tiltrukket af ukonventionelle materialer, lige fra Santos Reinbolts udsmykning af skraldespande og klipper til Auxiliadoras brug af sit eget hår til at opbygge relief-agtige flader. Som noget meget vigtigt trækker de begge på hjemmearbejdets tekstilteknikker, og derved understreger de, på hvilken afstand de befinder sig af den 'skønne' eller 'højere' kunst, der alt for ofte har udelukket de sorte kvinders frembringelser. Som forfatteren Mirella Santos Maria bemærker, 'understreger Madalena ligesom Maria Auxiliadora sine egne erindringer og erindringen hos de sorte mænd og kvinder, der har konstrueret og rekonstrueret 'andre' brasilianske kunsthistorier.'¹⁵

Andre frugtbare forbindelser kan sættes mellem Santos Reinbolt og sorte kvinder i USA, inklusive quiltmagersken Rosie Lee Tompkins (1936-2006, en såkaldt 'outsiderkunstner', hvis arbejde oprindeligt ikke var i omløb i den finkulturelle kunstverden) og den feministiske kunstner Faith

Ringgold (1930-), der sammen med sin mor påbegyndte sine 'fortællequilter' i 1980.¹⁶ Tompkins' livfuldt sammen-satte quilts har ligesom en genklang af Santos Reinbolts abstraktioner; med deres indlejrede kvadrater og optiske flimren giver de mindelser om vestafrikanske tekstiltraditioner og tjener som en påmindelse om, at abstraktionen lige så meget har rødder i funktionelle mønstre, som den er blevet overført til lærredet af hvide, mandlige moderne kunstnere. Fordi jeg anerkender den vigtige pædagogiske rolle, mødre, bedstemødre og tanter spiller i syteknikkernes videregivelse, afviser jeg udtrykket 'selvlært' i drøftelsen af disse kvinder, for det udviser den dybt kønnede kollektive lære, der overleveres i husarbejdet. Disse kvinder har ikke på nogen måde undervist sig selv, men været en del af bredere netværk, som på tværs af generationerne har tilladt videregivelsen og tilegnelsen af en højt specialiseret sagkundskab; derfor foretrækker jeg udtrykket 'moderlært'.

Hvad det mere figurative arbejde angår, afbilder den moderlærte kunstner Ringgold ligesom Santos Reinbolt scener fra de sortes liv, som omfatter religiøse anledninger, eksempelvis et værk som *Church Picnic Story Quilt* (1988), fremstillet af trykte stoffer og acrylmaling på bomulds-lær-

15 Mirella Santos Maria: "Thread-Paint-Embroidery: Weaving Other Narratives, Interlacing Resistances", i Adriano Pedrosa og Fernando Oliva (red.): *Maria Auxiliadora: Daily Life, Painting and Resistance* (São Paulo, MASP, 2018), s. 64.

16 Der foreligger en omfattende litteratur med en bred dokumentation af Ringgolds værk, inklusive vigtige skrifter af hendes datter Michele Wallace; det seneste udstillingskatalog er *Faith Ringgold; American People* (New York, The New Museum, 2022).

red. Ringgolds værk viser sorte børn, mænd og kvinder i søndagstøjet, der sidder på tæpper og gør sig til gode med et udvalg af madretter eller tumler sig i det grønne græs. I en tekst forklarer Ringgold, hvordan The Freedom Baptist Church i Atlanta i Georgia var værter for denne tværgenerationelle festlighed i 1909. Denne historie genbesøger hun som en måde, hvorpå hun kan fremhæve en afroamerikansk fortid, med sorte mennesker, der trives og drager omsorg for hinanden. Med detailrigdommen i kvindernes hatte, mændenes slips og børnene i deres bukser og knæstrømper lægger kunstneren (som har lært at sy af sin mor, der var modedesigner og syerske) særlig vægt på, hvordan personer selv har udformet deres fremtræden.

Skønt de somme tider gemmer på ganske almindelige, genkendelige elementer — køer, træer, kjoleklædte kvinder, høns, blomster, kirker —, zigzagger Santos Reinbolts broderede linjer så usædvanlig livligt og på så intens vis i så mange retninger i de teksturdannende kompositioner, at de også bringer bud om en anden verden. Forgrund og baggrund kan smelte sammen, og dette har ikke blot med Santos Reinbolts brug af skala at gøre eller det forhold, at hun ser bort fra de perspektiviske konventioner, så de fleste genstande bliver lige store og lige vigtige, hen over hele billedfladen. Typisk har hun dækket enhver tilgængelig del af underlaget med en sværm af sting — der er sjældent pletter tilbage, som er uden visuel interesse — idet hendes dristige kolorit uafsladeligt fører beskuernes blik omkring på overfladerne.



Madalena Santos Reinbolt, uden titel,
broderi, ca. 1969-1977.
Foto: Julia Bryan-Wilson

Nogle af de relationer, der er afbildet på Santos Reinbolts broderier, er forblevet et mysterium for mig som beskuer; dette regner jeg for et bevidst valg fra hendes side, til dels drevet af materialevalget, men også af en æstetisk og muligvis politisk beslutning om at gengive visse grænsedragninger som porøse. Det er ikke altid let at se, om en række sting afmærker omridset af en figur eller antyder en energetisk aura eller ånd. På nogle af hendes arbejder får man fornemmelsen af, at mennesker glider i ét med atmosfæren, eller at himlen er ved at opløse sig til et bjerg, eller at et levende væsen falder fra hinanden ind i det tilstødende væsen.

Hendes univers er ikke kendetegnet ved nøjagtige detaljer eller kortlæggelige specificiteter — i stedet fremmaner hun stemninger, haciendalivets hektiske overflod af kvæg og får, et optogs rytmiske ophidselse, natten med stjernernes blussen. Det udgør en anerkendelse af, at landet er levende, og rummer en følelse af konstant, pulserende, uventet vækst med træer, der skyder opad mod solen, og evighedsmaskiner af sammenhvirvlende ting. Til forskel fra de skarpt individuerede gengivelser af mennesker og de genkendelige portrætter, som man kan finde i Ringgolds værk, interesserer Santos Reinbolt sig mindre for ansigtstrækkene og afbilder ansigterne skematisk forenklet, skønt brugen af sorte, hvide og brune tråde til kroppene indebærer, at de som regel er genkendeligt racialiserede. Santos Reinbolt gengiver hoveder som solide masser, der kun er skanderet af kursoriske øjne og munde; for eksempel blander hun ikke de mangefarvede tråde for

at antyde variationer af sortthed. For disse landskaber er ikke blot og bart bukoliske afbildninger af en idealiseret barndom — i stedet for de brasilianske raceideologiers udbredte hvidvask anerkendes raceforskellene, og de savtakkede legemsomrids og somme tider dissonerende farvevalg 'antyder en kontrast- og spændingsfyldt verden'.¹⁷

Samtidig fascineres hun af folkemængdens dynamik, når dens bevægelser gengives af bølgelinjer og torsoer i uorden, eller af samspillet mellem mennesker, samlinger af dyr og landskabet. Renato Araújo bemærker, at nogle figurer er genkommende fra broderi til broderi, men forbliver ukendte, og taler her om en slags 'religiøsitet', idet hendes værk antager 'den repetitive uigennemtrængelighed i et mantra, en oriki eller en litani'.¹⁸ Ved gennem hele denne tekst at have sidestillet Santos Reinbolts sting med andre, som sorte kvinder har frembragt, håber jeg at kunne bygge på nogle af hendes materielle strategier, imens jeg anerkender alt det, jeg som kunsthistoriker — og dermed alt for ofte placeret som 'opdageren' af underanerkendte tilvirkere — ikke forstår.

17 Leonard Muniz, biografisk note i kataloget *Madalena Santos Reinbolt: A Head Full of Planets*, curated by Amanda Carneiro and André Mesquita (São Paulo: MASP, 2022). s. TK.

18 Renato Araújo: "Madalena Santos Reinbolt: An Undeniable Order of Rhythms and Colors", i *Madalena Santos Reinbolt: A Head Full of Planets*.



Madalena Santos Reinbolt, uden titel,
broderi, ca. 1969-1977.
Foto: Julia Bryan-Wilson

En anden model for det uigennemtrængelige hos Santos Reinbolt kan findes hos den afrocaribiske teoretiker Édouard Glissant og hans indflydelsesrige skrifter om uigennemtsigtighed — de mindretalsgjorte subjekters ret til at holde sig fri af overvågningsregimer og det videliges magtstrukturer — som en vigtig sort overlevelsesstrategi. I sin *Poétique de la relation* (1990) hverver Glissant en tekstilmetafor, idet han skriver, at ‘uigennemtsigtigheder kan sameksistere og konvergere, idet de væver et stof. For i sandhed at forstå dem må man koncentrere sig om vævets tekstur og ikke om bestanddelenes væsen. Måske foreløbig opgive den gamle besættelse af at opdage, hvad der ligger på bunden af nogets væsen.’¹⁹ Skønt Santos Reinbolt har frembragt en genkendelig ikonografi, hvis grundlag er hendes egne rødder i Bahia, slører hendes distinkte, snævert kompakte broderestil scenerne, ligesom stingene, der nogle gange nægter at afgive nogen fuldt ud aflæselig sammenhæng og glider over i abstraktionen, også blander motiverne sammen. Hendes trådvæv antyder en produktiv uigennemtsigtighed, der nægter beskueren adgang til samtlige bestanddele for i stedet at tillade os at dvæle ved hendes teksturer.

Når kvindelige sorte kunstnere som Santos Reinbolt anvender tråd, er de klar over, hvor stærkt deres egne

19 Édouard Glissant: *The Poetics of Relation*, overs. Betsy Wing (Ann Arbor, University of Michigan Press, 1997).

historier er sammenvævet med klædehandelens vold og dens afhængighed af slaveriet. Tompkins og Santos Reinbolt har begge plukket bomuld som børn; Auxiliadora har malet et billede af bomuldshøsten (*Colheita de algodão*); nogle af Ringgolds første arbejder med tekstil var i serien *Slave Rape* (1972). I et forsøg på at beskrive den afroatlantiske slavehandel og dens sammensnøring af Afrika og Las Americas skriver Glissant: 'Slavehandelen passerede slaveskibets snævre indgang og efterlod et kølvand som en karavane, der kryber gennem ørkenen. Det kunne tegnes sådan her:  de afrikanske lande mod øst; Amerikas egne mod vest. Denne skabning er i fiberdannelsens billede.'²⁰ Glissant begrebsligger forbundetheden mellem Afrika og Las Americas som en stoffiber. Santos Reinbolts praksis med nål og tråd rummer forslaget om, at reparationer som en genopretningshandling kan tænkes at udgøre en stærk fremgangsmåde, der er i stand til at sy nye historier sammen og udfolde de fortællinger om, hvordan afrodiasporisk funktionelt design og modernistisk abstraktion er i berøring, som der ellers er blevet lukket af for med magt.

Det bringer mig tilbage til tanken om *pyntede* eller *broderede* historier [på engelsk er *embellished* og *embroidered* nærmest synonyme, o.a.]. Således forstået bliver broderiet ikke noget unødvendigt dekorativt overskud, men en måde

at indtage rummet på, så man strækker sig længere ud i verden, og en måde, hvorpå et fundament kan styrkes.

Hendes håndarbejder kan vi se som en model for, hvordan vi kan pynte på kunstens historier — ikke for at narre nogen eller skabe fiktioner (at pynte på en historie er at give den nogle ekstra sløjfer, gøre den lidt mere strålende, og kan endda betyde at overdrive den, så den bliver falsk), men som en måde, hvorpå vi kan udvide rammerne for, hvad der tilhører kunsthistorien. Dermed bliver broderingen til en produktiv spekulation i fraværet af gyldigt belæg. I den pyntede sfære kan det føre os til kunsthistoriske udvidelser, hvis vi tager Santos Reinbolts bemalede sten alvorligt, som i deres egen tid blev smidt ud som værdiløse, og som vi nu må gisne om, og det samme gælder hendes broderede duge. Hvis vi trækker i de tråde, som strækker sig over disse flader, kan vi måske fortælle en anderledes og mere kompleks historie om feminismer, arbejde, kunst og håndværk.

20 Édouard Glissant: *The Poetics of Relation*, op.cit.



BILLEDKUNST
SKOLERNE

Det Kongelige
Danske Kunstakademi

**KUNSTEN
SOM
FORUM**
ART AS FORUM



KØBENHAVNS
UNIVERSITET

Kunsten som Forum på tryk er en skriftserie med udvalgte tekster om kunstteori og -praksis, som på forskellig vis gentænker forholdet mellem kunsten og det sociale.

Formålet med serien er at styrke udvekslingen mellem kunstens teori og praksis og invitere en bredere kreds af kunstens interessenter – producenter, formidlere og publikum – ind i igangværende samtaler om kunsten og dens fællesskaber i bredeste forstand.

Serien er udgivet i et samarbejde mellem Kunsten som Forum, Ny Carlsbergfondets forskningscenter på Københavns Universitet og Billedkunstskolernes Forlag.





Billedkunstskolernes forlag

