

} INTERZONE {

CARINA SABRINA HUNSDAHL
Between Excess and Restraint

NATASCHA LUNDHOLM SØNDERMARK BERINGER
Tekstile forbindelser
Samtale med Sille Tabita Bregnehave Windum

SILLE TABITA BREGNEHAVE WINDUM
Et værk

JOACHIM AAGAARD FRIIS
Vævningens metaforer i samtidskunsten

Between Excess and Restraint

Textile Trends in Two Exhibitions

CARINA SABRINA HUNDSDAHL

In recent years, textile-based exhibitions have enjoyed a remarkable resurgence in the Nordic art world. They serve as potent explorations of materiality, craftsmanship, and cultural narratives, often bridging the gap between fine art and functional design. The recent showcases of *Kaffe Fasset: The Power of Pattern* at Millesgården and *Masters of Couture – Azzedine Alaïa* at Sven-Harrys Konstmuseum illustrate this trend but reveal contrasting approaches to how textiles can be presented and appreciated within an exhibition space.

This review takes a curatorial perspective in examining these two exhibitions, considering how their respective approaches contribute to the evolving discourse on textile-based art. With their tactile allure and deep connections to history, labor, and identity, textiles provide a lens through which visitors can engage with art on both intellectual and sensory levels. Fasset's and Alaïa's exhibitions exemplify a growing curatorial interest in elevating textiles – whether as dynamic canvases for pattern or as sculptural forms that challenge traditional notions of fashion and design.

The exhibition *Kaffe Fasset: The Power of Pattern* took place at Millesgården in Stockholm, a museum and sculpture park known for its focus on design, craft, and artistic heritage. Running from 30 September to 28 January 2024 the exhibition celebrated the work of Kaffe Fasset, an American-born, UK-based textile artist and designer renowned for his bold use of color and intricate patterns across quilting, knitwear, and needlepoint. *Kaffe Fasset: The Power of Pattern* is a deep dive into Fasset's artistic vision. The objects on display come from artists from around the world, hand-picked by Fasset himself, and show the breadth of his influence. The exhibition explores the later part of Fasset's body of work, in which he focuses on patchwork techniques and develops patterned fabrics for quilting. The exhibition extends along the floor, walls and ceiling of the



ILL. 1 OG 2

Millesården Museum, Kaffe Fassett – *The Power of Pattern*. Fotos: Yanan Li.

art gallery and envelops the visitor with an abundance of colors, patterns and textures. We are first met by Fassett himself in a film where the artist discusses patternmaking.

The exhibition was organized by the Fashion and Textile Museum, London, in close collaboration with both the artist himself and the Kaffe Fassett Collective. In addition to London, the exhibition has also been shown at Dovecot Studios in Edinburgh before coming to the Millesgården Museum.

Held at Sven-Harrys Konstmuseum in Stockholm from 10 October 2024 to 16 March 2025 *Masters of Couture – Azzedine Alaïa* offered a stark contrast to Fassett’s maximalist world. Sven-Harrys Konstmuseum is a privately funded institution with a strong emphasis on fashion, design, and contemporary art, making it a fitting venue for an exhibition dedicated to Alaïa’s work.

Azzedine Alaïa, the Tunisian-born couturier based in Paris, was celebrated for his precise tailoring, sculptural silhouettes, and mastery of materials such as stretch fabrics and leather. The exhibition focuses on how Alaïa’s creations are in the borderland between couture and art. In collaboration with the Azzedine Alaïa Foundation, Sven-Harrys Konstmuseum has gained unique access to Alaïa’s archive and handpicked 40 haute couture garments from the peak of his career.

Kaffe Fassett: The Power of Pattern – A Feast of Textiles

The exhibition aimed to showcase Fassett’s lifelong dedication to pattern and color, emphasizing the accessibility and creativity inherent in textile craft. Visitors encountered a vibrant display of patchwork quilts, hand-knit garments, and richly embroidered textiles, each piece exemplifying Fassett’s signature aesthetic. The immersive nature of the exhibition, with its saturated hues and layered textures, sought to highlight how textiles can evoke emotion, memory, and a sense of playfulness. By rooting his work in the time-honored practices of quilting and knitting while pushing the boundaries of color and pattern, Fassett positions textiles as a living, evolving art form.

My immediate impression was one of sensory overload – an intentional and defining characteristic of Fassett’s approach. While the dazzling explosion of colors and patterns created a joyful and celebratory atmosphere, it also raised questions about how best to present textiles in an exhibition context. The sheer density of visual information made it challenging to focus on individual works, at times overshadowing the craftsmanship and stories embedded in the pieces. This mirrors a common issue in textile exhibitions – how to balance the inherently tactile, immersive qualities of textiles with the need for visual clarity and narrative structure.

For instance, *Svenskt Tenn: A Philosophy of Home* at Liljevalchs (27 September 2024 to 12 January 2025) successfully navigated this challenge by using spacious layouts and strategically placed text panels to provide context without overwhelming the visitor. In its attempt to dazzle, *The Power of Pattern* sometimes buried the rich stories that make Fassett’s work so compelling. With its floor-to-ceiling patchworks and dense arrangement of works, it risked making the experience more about overall impact than individual appreciation. While *The Power of Pattern* successfully conveyed Fassett’s exuberant vision, a more measured approach to layout and interpretation might have enhanced visitors’ ability to engage with the depth of his artistry.

Masters of Couture – Azzedine Alaïa at Sven-Harrys Konstmuseum

This exhibition aimed to honor Azzedine Alaïa’s legacy by presenting a carefully curated selection of garments that underscored his technical innovation and timeless design philosophy. The pieces on display ranged from elegantly draped evening gowns to impeccably structured coats, each reflecting Alaïa’s meticulous craftsmanship. Regrettably, access to photographic documentation of the exhibition could not be obtained.

The exhibition’s design mirrored Alaïa’s minimalist aesthetic, with a restrained and almost reverential presentation of garments. The stark, museum-like setting emphasized the sculptural qualities of the clothing, allowing visitors to appreciate the fine details of construction and fabric manipulation. My initial impression was one of quiet admiration; the simplicity of the display encouraged close examination of each piece but



ILL. 3 OG 4

Millesgården Museum, Kaffe Fasset – *The Power of Pattern*. Fotos: Yanan Li.

also risked alienating viewers unfamiliar with Alaïa's influence. Unlike *The Power of Pattern* exhibition, which overwhelmed with color and pattern, this show relied on subtlety and precision, inviting a more contemplative mode of engagement.

Current Trends and Future Directions

Both exhibitions, though vastly different in presentation and intent, highlighted the diverse possibilities of textile-based art. Where Fassett celebrated excess and craft as a form of democratized artistic expression, Alaïa exemplified restraint and the transformative power of couture. Together, they illustrate the ongoing dialogue within textile exhibitions – between accessibility and exclusivity, ornamentation and structure, tradition and innovation.

Both exhibitions reflect broader trends in how museums approach textiles. First, there is a growing focus on celebrating the tactile and sensory dimensions of these works, as seen in Fassett's immersive displays. At the same time, curators are increasingly framing textiles within larger cultural, political, and technological narratives – an area where the *Masters of Couture* show had room for further development.

The challenge for future textile exhibitions lies in striking a balance between the medium's aesthetic allure and the intellectual frameworks that deepen visitor engagement. Whether through interactive elements, storytelling, or innovative display methods, curators must navigate the fine line between aesthetic overload and conceptual sterility. A successful textile exhibition will weave together materiality, meaning, and accessibility in ways that invite both connoisseurs and newcomers into the fold.

Weaving the Future: Textiles in Contemporary Curation

Both exhibitions, though vastly different in presentation and intent, highlighted the diverse possibilities of textile-based art. Where Fassett celebrated excess and craft as a form of democratized artistic expression, Alaïa exemplified restraint and the transformative power of couture. Together, they illustrate the ongoing dialogue within textile exhibitions – between

accessibility and exclusivity, ornamentation and structure, tradition and innovation.

These exhibitions also reflect broader trends in how museums approach textiles. There is a growing focus on celebrating the tactile and sensory dimensions of these works, as seen in Fassett's immersive displays. At the same time, curators are increasingly framing textiles within larger cultural, political, and technological narratives – an area where Alaïa's show had room for further development.

The challenge for future textile exhibitions lies in striking a balance between the medium's aesthetic allure and the intellectual frameworks that deepen visitor engagement. Whether through interactive elements, storytelling, or innovative display methods, curators must navigate the fine line between aesthetic overload and conceptual sterility. A successful textile exhibition will weave together materiality, meaning, and accessibility in ways that invite both connoisseurs and newcomers into the fold.

Final Remarks

The Power of Pattern and Masters of Couture offer valuable insights into the possibilities and pitfalls of textile-focused exhibitions. Fassett's maximalist approach celebrates the vibrancy of craft but risks sensory fatigue, while Alaïa's minimalist elegance highlights the sculptural potential of textiles but leans toward conceptual detachment. Together, they underscore the potential of textiles to captivate, provoke, and inspire – so long as curators balance the threads of artistry, context, and narrative with care.

Carina holds a Cand.mag. in Art History and Religious Studies from Aarhus University and is currently completing an International Master in Curating, Arts Management and Law at Stockholm University. She works as an exhibition manager at Moderna Museet in Stockholm. Her research interests are contemporary curatorial practices, particularly the role of religion in secular exhibition spaces. Most recently, she has explored how post-secular theories can inform museum narratives.

Tekstile forbindelser

Samtale med Sille Tabita Bregnehave Windum

NATASCHA LUNDHOLM SØNDERMARK BERINGER

I slutningen af 2020 begyndte jeg at følge den danske tekstilkunstner og plantefarver Sille Tabita Bregnehave Windum (1984) på Instagram. Som så mange andre var jeg under COVID-19-nedlukningen begyndt at interessere mig for surdejsbagning, plantefarvning og strikning, og hos Sille kunne jeg drømme mig væk i store, farverige patchwork-gardiner med sole på, der midt i de kolde vintermåneder mindede mig om forårssolens varme stråler.

Jeg kan ikke sy og er – efter nogle lidt ydmygende håndarbejdstimer i folkeskolen – stadig rimelig afskrækket fra at prøve. Alligevel har jeg hos Sille fået anledning til i det mindste at drømme om en dag at sy mit eget patchwork. Jeg kunne godt tænke mig at forstå, hvordan disse kreative lommer af kunstnerisk inspiration og vidensdeling opstår på platforme som Instagram.

I slutningen af marts 2024 mødes jeg med Sille til en samtale om plantefarvning af genbrugstekstiler og patchwork-gardiner hjemme hos hende i Hillerød. Undervejs kredser vi dels om det kreative og undersøgende fællesskab, der opstod mellem mennesker, som ellers var fremmede for hinanden, på Silles Instagram-profil under COVID-19 og frem til i dag; dels om Silles kunstneriske processer; om balancen mellem kunstneriske ambitioner og familieliv – og om plantefarvede tekstilers foranderlighed og forgængelighed. Om de processer, vi, såvel som tekstilerne, hele tiden er en del af.

Sille er ved at lave kaffe, da hun kommer ud og åbner hoveddøren ind til en lille fordelingsgang. Til højre for mig er en trappe, som vi går op ad. Man kommer direkte ind i et køkken-alrum, der er fyldt med Silles genkendelige patchwork-gardiner – både foran det store vindue ud til haven og som rumdelere flere steder i rummet (Ill. 1 og 2).

Neil Young spiller på lavt lydniveau i baggrunden.

I sofaen sidder hendes søn. Han er hjemme fra skole som en del af en emneuge. Men heldigvis passer det alligevel for Sille at mødes til en samtale.





ILL. 1 OG 2

Billeder af gardiner, Sille har syet. Hun hænger dem altid op i stuen, når hun er færdig med dem. Hendes børn, Hugo og Fri, er vant til det, og tager sig ikke så meget af det. Fotos: Sille Tabita Bregnehave Windum.

Overalt står der legoprojekter, keramikskulpturer, bøger, tekstiler og planter, og rummet er malet i stærke farver (Ill. 3, 4 og 5).

Jeg genkender rummet – og Hugo – fra hendes Instagram-profil. Det føles næsten, som om jeg har været her før.

NATASCHA L. S. BERINGER (N): *Jeg synes, det kunne være spændende, hvis du til at starte med kunne præsentere dig selv – hvad din uddannelsesmæssige baggrund er, men også hvad du tænker om din praksis?*

SILLE TABITA BREGNEHAVE WINDUM (S): Jeg er uddannet fra Designskolen for ca. 7 år siden. Der gik jeg på tekstillinjen, hvor jeg tog en bachelor i tekstil og derefter en overbygning i visuel kommunikation. Jeg har altid syet, og jeg tror måske, at jeg i starten af uddannelsen tænkte, at jeg skulle lave noget helt andet, fordi jeg altid bare har syet herhjemme eller med min mor, da jeg var lille. Og da jeg så blev voksen, tænkte jeg, at nu skulle jeg starte på en anden uddannelse, som skulle handle om noget helt nyt – indtil jeg fandt ud af, at jeg egentlig bare kunne gøre det, jeg syntes var sjovt.





ILL. 3, 4 OG 5

Billeder fra Silles farverige hjem. Det farverige gulv i udestuen. De gule franske døre. Skulpturelle lerfigurer, planter og dinosaurer. Fotos: Sille Tabita Bregnehave Windum.

N: *Det tænker man jo ofte, at man ikke kan – i hvert fald ikke i sit arbejdsliv. Selvom det er lidt skørt.*

s: Ja, præcis. Så jeg prøvede hele tiden at vinkle det på en måde, som de [Designskolen] tænkte, man skulle gøre. Men det vigtigste, jeg lærte der, var egentlig det med undersøgelse – at fokusere på processen i stedet for kun på det færdige produkt. I starten syntes jeg, det var lidt fjollet, fordi jeg nogle gange jo godt vidste på forhånd, hvordan en opgave skulle præsenteres til eksamen. Men alligevel var jeg nødt til at lave alle mulige undersøgelser, fordi jeg vidste, de ville spørge: *Hvordan fandt du frem til, at det skulle have netop den form?* Så var jeg nødt til at kunne vise billeder af, hvordan jeg f.eks. havde strikket et blad og trukket det i forskellige former.

N: *Og man kunne ikke bare sige: Det fandt jeg ud af fra starten, jeg vidste det bare.*

s: Nej, der skulle ligesom være noget, der understøttede beslutningen. Og det irriterede mig faktisk lidt, mens jeg gik der. Jeg gjorde lidt nar af det og syntes, det var fjollet. Derfor lavede jeg ofte mit projekt færdigt først og lavede så bagefter en masse hurtige undersøgelser.



ILL. 6

Silles datter Fri sidder i ladcyklen og læser, hun har lige været med sin mor ude at sanke. Foto: Sille Tabita Bregnehave Windum.

N: *Ja, ligesom når man skriver en indledning til en opgave lang tid efter, at man faktisk har lavet den.*

s: Præcis. Og så stoppede jeg på Designskolen og fortsatte egentlig bare med at sy patchwork derhjemme, som jeg altid havde gjort – uden at tænke så meget over det der Designskole-halløj. Og så kom corona. Jeg havde små børn – en baby og Hugo, der var 2-3 år – og vi var hjemme hele tiden. Skoven ligger lige deroppe [Sille peger ud af vinduet i stuen], så vi gik ofte ture, fordi det blev for kedeligt bare at være indenfor (Ill. 6).

Så begyndte jeg at plantefarve og samle planter i naturen – delvist fordi det var noget, jeg kunne gøre sammen med mine børn. Og i den forbindelse begyndte jeg at trække på den viden, jeg ubevidst havde med mig fra Designskolen. Jeg begyndte at undersøge forskellige processer, når jeg samlede planter ind og brugte dem til at farve med. Derefter begyndte jeg at filme det og lægge det på Instagram – mest for at have en form for



ILL. 7

De gule stykker stof på patchworket her er farvet med birkeblade. Foto: Sille Tabita Bregnehave Windum.

samtale med andre voksne, fordi jeg var hjemme med børnene, og min mand arbejdede, så vi havde ikke rigtig noget nyt at snakke om.

Så jeg tog hele den der undersøgelsesproces med over på Instagram og spurgte f.eks.: *Hvordan farver dette birkeblad?* (Ill. 7). Så filmede jeg, at jeg samlede det ind og forsøgte at farve med det. Jeg tænkte ikke så meget over det, fordi jeg havde ret få følgere [på det tidspunkt i år 2020 havde Sille ca. 2-300 følgere på Instagram].

[Sille er væk et kort øjeblik. Hendes søn Hugo har slået sig. Jeg tager det med her, fordi kombinationen af at tage sig af sine børn og arbejde (næsten) sideløbende udgør en rød tråd, eller et mønster om man vil, i Silles praksis]

s: Der var rigtig mange, der begyndte at skrive til mig, fordi de også var hjemme [under corona-nedlukningen]. Mange af dem havde også små børn. Jeg tror, at hvis man ikke havde små børn, så behøvede man ikke at

finde på noget at lave på samme måde. Men de små skulle jo ud, og så var det smart at kunne gå en tur i skoven og samtidig lave noget, der også var sjovt for de voksne. Og det er jo det, der er så godt ved plantefarvning – det er en meget konkret aktivitet. Man går ud og finder planter sammen med børnene, men det er også spændende for de voksne.

N: *Og børnene synes måske også, det er sjovt?*

s: Ja, når de er så små, så synes de, det er hyggeligt at komme ud og cykle en tur og samle planter. Og så blev det jo forår lige da corona-nedlukningen for alvor startede, og folk begyndte at skrive på Instagram: *Ej, har du prøvet [at farve] med denne her [plante]?*

N: *Er det rigtigt? Så dine følgere sendte dig anbefalinger, eller startede der en slags vidensdeling?*

s: Ja, folk delte deres erfaringer, og så delte jeg det videre. Ofte udviklede det sig meget, fordi jeg jo ikke vidste ret meget i starten. Jeg var slet ikke ekspert.

N: *Havde du plantefarvet før?*

s: Nej, men det var virkelig rart for mig [at arbejde med plantefarvning og patchwork], fordi Kasper (min mand) også arbejdede hjemmefra, så vi kunne deles om børnene. Han tog sig af dem enten om formiddagen eller eftermiddagen, og så kunne jeg sidde og sy nedenunder på mit arbejds-værelse og få lidt tid for mig selv.

N: *Har det været en måde for dig at kombinere din interesse for syning og plantefarvning med nogle ambitioner, du har for dit arbejdsliv?*

s: Ja, det har jo udviklet sig til en slags karriere. Men jeg har kun kunnet gøre det, fordi jeg synes, det har været sjovt. Hvis ikke jeg havde syntes det, så havde det været op ad bakke. Der er meget (gratis) arbejde i det. I starten var det fedt at sy mine gardiner, fordi jeg ikke havde set andre gøre det på samme måde før. De første 2-3 år var derfor sjove, fordi folk rent faktisk gerne ville betale for gardinerne, men nu kan jeg mærke, at det er hårdt arbejde. Jeg bruger mange timer på at sy gardiner, og det er ikke lige så sjovt længere i forhold til, hvad jeg ellers kunne lave (Ill. 8).



ILL. 8

Et vægophæng, Sille har lavet. Foto: Sille Tabita Bregnehave Windum.

N: *Det blev et frirum for dig?*

S: Ja, men den følelse ophørte med tiden.

N: *Ja, det går jo fra at være noget hyggeligt til at være en forretning.*

S: Præcis, og så er det ikke helt så sjovt længere. Det er også derfor, at jeg ikke bare vil lave noget, fordi nogen siger det. Og det var også derfor, at det ikke var sjovt mere – når nogen sagde: *Jeg vil gerne have det blå hernede.* Eller: *Kan du lige skifte en firkant ud?* – Øh, nej, det kan jeg faktisk ikke. Også på grund af hele historien, der for mig ligger i det. Jeg kan huske, hvor jeg var henne, og hvem jeg var sammen med, da jeg samlede netop den plante, som jeg farvede netop dét stykke stof med. Jeg kan huske det hele. Og så kan jeg huske dem, jeg skal lave det til, selvom jeg ikke kender dem. Jeg husker, hvad de har sagt, og de har tit sendt billeder af, hvor



ILL. 9

Sille har ikke et billede af gardinerne i udestuen, der ændrer sig med tiden, men her er et billede af to forklæder, som i udgangspunktet var farvet på samme vis. Efterfølgende er det ene fordunklet i jernvand og har derfor fået en helt anden og meget mørkere farve. Foto: Sille Tabita Bregnehave Windum.

det skal hænge, så jeg kan forestille mig deres stue. Eller jeg kan huske, at de har nævnt, at de har mange birketræer i haven, så jeg har farvet en del af stoffet med birk. Jeg planlægger det hele ud fra alle de minder. Det er også derfor, det føles meget porøst. De kan ikke sige noget dårligt om gardinet, når de får det, for så bliver jeg meget stødt. Jeg har tænkt så meget over det.

N: *Tænker du over modtagelsen – sammenlignet med hvordan, du tror, mere traditionel kunst ville blive modtaget?*

s: Ja, også fordi tekstilerne udvikler sig. Nu kan du se dem, der hænger ude i udestuen – de havde en helt anden farve, da de blev hængt op (Ill. 9). Selvom farven aldrig forsvinder helt, så forandres den. Den blegner lidt – nogle steder mere end andre. Den ændrer sig afhængigt af, hvor meget sol,



ILL. 10

Her er et gardin, som Sille har overfarvet med kraprod. Det har fået en stærk orangerød farve. Foto: Sille Tabita Bregnehave Windum.

der kommer ind, især når det er gardiner. Så selve gardinet eller tekstilet er i en evig proces.

Men jeg synes også, det er fint, at det ikke bare stopper med at udvikle sig, fordi det kommer hjem til folk. Jeg må give slip på det – men det skal de jo ikke nødvendigvis, for de kan sagtens overfarve gardinerne, ligesom jeg har gjort med mine.

N: *Hvad vil det sige at overfarve et gardin?*

S: Det derude i køkkenet, det mørkegrønne – det plejede at være ligesom det der [peger]. Men jeg syntes, det blev for lyst, så jeg farvede det hele gult og derefter mørkere, så det fik et dybere udtryk. Men man kan stadig se nuancerne – det får et helt andet liv (Ill. 10).

Jeg synes, det er ærgerligt med dem, der bare lader deres gardiner være, som de er. De skal leve videre. Og det er derfor, jeg gerne vil give dem mere af processen med hjem – så kan de arbejde videre med det, hvis de vil. Eller lade det være, for farven går som sagt ikke væk, den bliver bare lysere.

N: *Skriver folk til dig om det?*

s: Nej, jeg tror, mange af dem først bliver ærgerlige over, at farverne ændrer sig. Man er vant til, at det, man køber, holder – er statisk. Og hvis det ændrer sig, så køber man noget nyt. Man lapper det ikke.

Folk har en helt anden tankegang, der ikke stemmer overens med den forgængelighed og foranderlighed, som plantefarvede tekstiler rummer.

N: *Det handler jo i virkeligheden også om forbindelser. Man er nødt til at forstå, at man er forbundet med sin omverden – og det er vores objekter også. Det er det, der er så spændende.*

Hvis man tog et af dine gardiner og indlemmede det i et museums samling, så ville museet forpligte sig på at bevare det, som det var, da de fik det – at fastholde det i tid.

s: Ja, det er så underligt. Mine gardiner er meget personlige i forhold til så mange andre ting, man kan købe, for de er lavet specifikt til den, der modtager dem.

Men de er jo ikke *bare* mine – det er meningen, at de skal blive deres. De må lave dem om, som de vil, og lade sig inspirere af f.eks. mine sole. Man skal altid bygge ovenpå viden.

Men det, de laver, vil aldrig være *mit*. Det er ligesom, hvis jeg tegnede en mand, og du tegnede en mand – så ville de se helt forskellige ud. Man kan altid se, hvis det er nogle andre, der har syet et patchwork-gardin med sole på. Men det er kun fedt, hvis de gør det personligt, for så tror jeg også på, at de tør bruge det. Og så kan de måske huske: *Ahh, nu er det lidt blegnet i den her side – det er fordi, det hang på min datters værelse, hvor solen kom ind her.*

Tekstiler er i mine øjne så personlige, så taktile. Det er også derfor, det føles så personligt, når jeg giver dem videre. Det tror jeg bare, mange ikke forstår – de ser det måske bare som et objekt.

N: *Men du har jo lagt så meget tid, og så mange overvejelser og tanker i det – og endda fremtidsscenarier, der nu ligger indlejret i værket. Tænker du, at tekstil er særligt velegnet til at indlejre følelser, minder og tid i?*

s: Ja, det har det kæmpe potentiale til. Men det er også forgængeligt – og det er det, der gør det svært. Hvis man køber det som et produkt, så er det lettere at forholde sig til en kop eller et glas, der ikke forandrer sig. Hvis du ser det sådan, at gardinet var *heroppe* [holder hænderne højt op foran sig], da du købte det af mig...

N: *... og så blev det dårligere?*

s: Ja, dårligere og dårligere. Men sådan er det jo med alt, man køber. Måske derfor smider vi det ud og køber noget nyt. Men tanken med mine gardiner er en helt anden.

N: *Det paradoksale er, at gardinet, man køber af dig, netop er lavet af tekstiler, som vi tidligere har smidt ud. Så når man modtager det, er det allerede en del af den her genbrugsproces, som jeg fornemmer, de er tiltænkt. I stedet for at smide ud, skulle vi måske blive bedre til at tænke vores ting ind i sådanne processer. Dine gardiner kunne jo blive til quiltede tæpper – og sidenhen til bukser måske?*

s: Ja, præcis.

N: *Vi skal arbejde med vores indstilling?*

s: Ja. Jeg har en lang liste på min hjemmeside, hvor jeg skriver: *Læs det her, inden du køber*. Alle gardiner bleges af solen – det gør *alle* gardiner – men disse måske lidt mere og lidt hurtigere. Jeg gider ikke, at folk...

N: *...Føler sig snydt?*

s: Nej, og det kan de godt føle. For de oplever, at gardinerne er dyre. Men hvis jeg skulle sætte en pris, der faktisk tog højde for min arbejdstid, ville de koste meget mere. Lige nu koster de mellem 2.000 og 3.000 kroner. Og selvom jeg også synes, det er mange penge, så er de jo kunstværker.

N: *Hvis du helt selv kunne bestemme, hvad ville du så tage for et vægtæppe eller et gardin?*

s: Så ville jeg tage sådan noget som 10.000 kr. Men det kan man ikke i Danmark, tror jeg.

N: *Kommenterer folk på prisen, som den er nu?*

s: De vil bare ikke have det, hvis den bliver sat op. Jeg har prøvet at hæve prisen nogle gange, men så siger de nej tak – det har de ikke råd til, tror jeg. Men det er også fordi, at dem, der følger mig, ofte selv plantefarver og gerne vil lave et selv. De har bare ikke tid, så de vil købe et i stedet. Så det er jo ikke som et maleri eller et kunstværk, for det kan de ikke bare lige lave selv.

N: *Du siger, at mange i dag køber dine stofpakker, lader sig inspirere af dig og forsøger at lave noget lignende. Sender de dig billeder af det, de laver? Og hvad tænker du om det? Er du nogensinde blevet skuffet over det, du har set?*

s: Nej, det er jeg aldrig blevet. Men af og til er der nogen, der har sagt: *Ej, så kan jeg jo bare lave det.* – mine værker. Og det kan man jo ikke bare. De ser bare et eller andet solgardin, men det er jo ikke bare det, det er. De farver, jeg har brugt, og måden, jeg har sammensat dem på, gør det til mit. Man ville altid kunne kende forskel på mine gardiner og nogle, der er inspireret af dem.

N: *Ja, og nu hvor du på en eller anden måde altid har beskæftiget dig med tekstiler, så har du også nogle forudsætninger, som ikke er alle forundt. Jeg tror, folk har en tendens til at glemme det, fordi det i deres øjne bare er et brugsobjekt. Jo mere enkelt det fremstår – eller jo mere man synes man har set det før – desto mere tror folk, at de sagtens selv kan lave det.*

Når det gælder tekstiler, er der måske en endnu større tendens til at anse dem for banale. Dels fordi de historisk set ikke har haft samme status som f.eks. oliemalerier, og dels fordi mange har en mormor, der har lavet patchwork-tæpper eller strikket fantastiske cardigans.

Tekstiler, tekstilkunst og tekstile objekter anses måske for at være noget hverdagsligt.

s: Ja, det tror jeg også. Men det er jo også fantastisk, at folk føler sig inspirerede.

Den tendens læner sig også op ad patchwork-traditionen, som vi har haft i Danmark – hvor man har siddet og syet sammen med sine naboer. Helt

fra starten har det været noget, man gjorde i fællesskab. Men jeg har aldrig syet sammen med nogen, og det tror jeg heller ikke ville have fungeret for mig. Det har taget så mange timer, at hvis jeg først skulle tage hen på et værksted for at sy og så tage hjem igen, ville det slet ikke have passet ind i mit liv. Jeg har været nødt til at gøre det sådan her – hvor jeg lige kunne sy en time, spise aftensmad og så vende tilbage til sy-arbejdet. Jeg har udnyttet hver eneste lille pause til at sy.

N: *Og hvordan har Instagram-delen af dit arbejde været?*

S: I starten var det vildt sjovt, fordi jeg fik alle mulige venner og nogen at snakke med. Vi var sådan: *Ej, har du set, at den og den plante er sprunget ud?* – og så var vi alle sammen ude for at plukke bær, eller hvad det nu var. Det var vildt fint. Jeg fik rigtig mange undersøgende samtaler om alt muligt. Men så begyndte folk at spørge mig til råds, og så blev det en business – og det er ikke så sjovt.

N: *Det er vel også tidskrævende?*

S: Ja, det er det egentlig. Og irriterende at skulle sidde med sin telefon. I sin tid kaldte jeg jo bare min profil på Instagram for *Sille Windum*, men hvis jeg skulle gentænke det, ville jeg måske kalde den noget andet.

N: *For at adskille profilen fra dit private liv?*

S: Ja, også fordi det er så personligt med mine børn. Jeg oplever tit, at folk spørger: *Hvordan går det egentlig med Hugo?*

N: *Altså folk, du ikke kender privat?*

S: Ja, men de kender jo mig – fordi jeg har filmet det, ikke? Nu tænker jeg lidt mere over det, så jeg filmer ikke bare ham. Men det gjorde jeg i starten, for det var jo bare min mor og far, der så med.

N: *Tænker du over den forbindelse, der opstår mellem dig og dem, der køber en stofpakke og selv laver noget af det?*

S: Ja ja – den føles lige så reel, som hvis jeg havde mødt dem i virkeligheden. Mange af dem, der har fulgt med fra starten, kender jeg nu – synes jeg. Og nogle af dem har jeg også mødt i virkeligheden.

N: *Mødt hvordan og i hvilken sammenhæng?*

s: For eksempel har jeg mødt med Olga Ravn og nogle af hendes venner, der også følger mig. Så har vi skrevet sammen på Instagram – og så har vi taget ud for at finde planter sammen. Men det føles ligeværdigt.

N: *Har du en mere konkret bevidsthed om, hvad der kom før dig – bygger din praksis oven på noget specifikt?*

s: Jamen, jeg er jo inspireret af hele patchwork-traditionen – særligt den historiefortælling, der ligger indlejret i de forskellige værker og mønstre. Alt bliver jo bygget oven på noget – jeg kan jo ikke *slette* det, jeg har set engang.

Inden for patchwork-traditionen har der været stor interesse for og en veludviklet sans for farvesammensætninger.

Jeg synes, patchwork er sjovt i plantefarvet tekstil, fordi farverne changerer og ligger tæt op ad hinanden i nuancerne. Jeg ville ikke synes, patchwork var sjovt i almindeligt købt stof – medmindre jeg selv fandt på mønstrene. Farverne giver det så meget nyt og anderledes. Og selvom folk har lavet sole før og efter mig, kan jeg godt se, at det ikke er mine sole – fordi farverne er anderledes. Det er farverne, der giver det mit særegne udtryk.

N: *Faktisk tænker jeg på dig som en slags malerkunstner – fordi du bruger farver fra naturen og trækker dem ind i dine værker. Giver det mening for dig?*

s: Jo. Og så er det egentlig ikke selve solen som motiv, der gør det til et *Sille Windum-værk*. Jeg synes, det handler om meget mere end bare at sy et gardin. Mine værker kredser om alt det, tekstilerne indeholder og kan. Det har også at gøre med, hvor meget lys, der trænger igennem stoffet. Er det et tyndt eller tykt stykke stof? Hvordan tager det imod farven? Hvordan påvirkes det af solens lys? Men alt det bestillingsarbejde, jeg har lavet, har været meget styret af, hvad folk gerne ville have – og ikke af min egen kunstneriske eller kreative proces. Jeg arbejder på at gøre plads til mindre bestillingsarbejde og mere kreativitet fremover.

Afslutningsvist vil jeg, Natascha, i forlængelse af den del af samtalen som omhandlede bestillingsarbejde versus den frie kunstneriske proces, bemærke, at vi i dette nummer af *Passepartout* nr. 45: *Tekstile Tendenser* bringer en opskrift af Sille.

Selvom dette umiddelbart kan fremstå som et bestillingsarbejde – hvilket det på sin vis også er – har Sille fået (næsten) helt frie tøjler til at bruge pladsen i nummeret, som hun ønskede. Selvfølgelig med det benspænd, at det skulle kunne bringes i et tidsskrift med *Passepartouts* konkrete format.

Natascha Lundholm Søndermark Beringer (1993) er cand.mag. i kunsthistorie og antropologi fra Aarhus Universitet. Hun arbejder i øjeblikket som kunstformidler på Kunsten Museum of Modern Art i Aalborg, Danmark, og er medlem af Passepartouts redaktion. Hendes interesser ligger i krydsfeltet mellem visuel kultur, samtidskunst og antropologi, særligt med fokus på, hvordan antropologiske tilgange kan forme vores interaktion med billeder og kunst på nye måder. Hun er især optaget af den visuelle kulturs rolle i dannelsen af vores selvbillede og forsker i øjeblikket i repræsentationer af infertilitet, ufrivillig barnløshed og fertilitetsbehandling i samtidskunstens billedsprog og i dansk visuel kultur.

Sille Tabita Bregnehave Windum (1984) er uddannet fra Kunstakademiets Designskole i 2014 med speciale i tekstildesign og visuel kommunikation. Hun arbejder som kunstner og underviser og afholder workshops omhandlende forskellige tekstile og grafiske teknikker. Hun arbejder med naturens materialer og teknikker som plantefarvning og syning og kombinerer gamle håndværkstraditioner med en eksperimenterende tilgang. Arbejdet med håndarbejde er hendes måde at skrive sig selv ind i kvinders historie på. Hendes værker afspejler naturens mangfoldige foranderlighed og årstidernes skiften, både i farver og stemninger, og hun søger at inspirere andre gennem DIY-videoer og workshops, hvor publikum inddrages i kreative processer og inviteres til at gå på opdagelse i materialer og teknikker.

Et værk

SILLE TABITA BREGNEHAVE WINDUM

Et fællesskab i dit eget værk. Et værk i flere lag.

Vi er i vinteren og i mørket. Vi er alene i en mørk eftermiddag.

En aften, der er lang og stillestående.

Med dette værk vil vi række ud og tage fat.

Lad os mødes i skoven, i et træ og i det værk, vi skaber selv og sammen.

Håndarbejde giver en følelse af fællesskab og formål.

Plantefarvning, naturen og håndarbejde

Plantefarvning har været en del af mange kulturers håndværk i tusindvis af år. Ved at bruge plantefarve holder du liv i en gammel tradition og kan opnå en dybere forståelse af og respekt for de teknikker, der er blevet brugt gennem historien. Det kan også give en følelse af forbindelse til naturen og traditionelt håndværk (Ill. 1).

Når du bruger naturens ressourcer som materiale til dit håndarbejde, begynder du at lægge mere mærke til den. Du ser, den skifter med årstiderne, og du begynder at studse over ting, du ikke har lagt mærke til før. Måske finder du naturlige mønstre i barkstrukturer, blade eller svampesporer. Måske ser du større strukturer som en kyst, der forsvinder.

Med dette håndarbejde øver vi os i at finde naturlige strukturer, tage fat i essensen af disse, og arbejde dem ind i vores håndarbejde.

Dogmer

Du arbejder alene med dit eget værk, som du skaber helt fra bunden. Du vil få en grundig vejledning og opskrift. Vi arbejder synkront i vores eget tempo og liv.

Med denne opskrift skal du både ud i naturen og kigge og mærke, og du skal hjem og fordybe dig. Du vil vide, at der er andre som dig, du er



ILL. 1

Jeg arbejder med traditionelle teknikker i en ny sammenhæng. Jeg kigger på naturens former og tager disse med ind i håndarbejdet. Jeg har broderet på dette med mange små sting en lang vinter. Da det blev forår, besluttede jeg mig for, det var færdigt. Foto: Sille Tabita Bregnehave Windum.

i et fællesskab. Når du er færdig med dit produkt, vil du have et minde om en tid, et sammenhold og et træ/blad.

Du vil have opnået færdigheder, du kan bruge senere i livet til fremtidige værker. Med dette værk vil du gennemgå flere lag i en proces, som du senere kan vælge at tage ud og arbejde videre med i dens egen kontekst.

FØRSTE LAG

Indsamling/farvning af stof

Du skal bruge tre stykker stof.

Alle tre stykker skal være mindst 30 × 42 cm.

Der må gerne være noget kontrast i mindst to af farverne (Ill. 2). I praksis betyder dette, at du ikke skal vælge tre gule stykker stof i forskellige nuancer af gul. Hvis du kigger på farvecirklen, må to af farverne gerne ligge langt fra hinanden i den.



ILL. 2

Når jeg laver gardinerne, kan jeg godt lide at se dem forskellige steder. Det lyse gardin i den mørke skov. Jeg arbejder med kontraster og lys/mørke. Foto: Sille Tabita Bregnehave Windum.

Stoffet skal være lavet af naturlige fibre; bomuld, silke, uld, bambus eller hør. Hvis du vælger at plantefarve stoffet, er naturlige fibre det eneste, der kan farves.

Hvis du har stoffet i form af en aflagt nederdel, en gammel dug eller et andet stykke stof, kan du bruge dette. Ellers kan du plantefarve dit eget stof.

OPSKRIFT PÅ PLANTEFARVNING AF STOF

Bejdsning

Du anskaffer dig et lagen/dug eller andet stykke stof i naturlige fibre. Inden du farver stoffet i forskellige farver, skal det bejdses. Bejdsningen får fibrene i stoffet til at åbne sig og farven til at sidde fast i stoffet, også efter vask.

Du tager en stor spand og fylder den med vand. Så vejer du stoffet i tør tilstand og tilsætter 5 g garvesyre pr. 100 g bomuld eller hør. Hvis du arbejder med silke eller uld, kan du springe dette trin med garvesyre over og putte det direkte i alun.

Når dit bomuld/hør har ligget i garvesyren i vandet et døgn, tager du det op og hælder indholdet i spanden ud. Derefter tilsætter du nyt vand, og denne gang tilsætter du 10-20 g alun pr. 100 g stof. Denne gang lader du stoffet ligge i et par dage.

Efter dette trin er stoffet bejdset og klart til at blive farvet. Hvis det først én gang er bejdset, er det altid bejdset. Du kan vaske stoffet, og det vil stadig være bejdset.

Nu kan du rive dit stof over i tre dele, så du kan farve stofferne i tre forskellige farver til det færdige værk.

Farvning af stof

Nu, da dit stof er bejdset, skal det farves. Det er den sjove del.

Gå udenfor. Enten alene eller med børn/andre folk. Kig på naturen i stedet for bygningerne. Du kan gå ind i en skov, men du kan også blive i byen.

Vinter

Det er vinter, og træerne er kolde og nøgne, men prøv at tage naturen ind. Find (eller lad dit barn finde) et blad eller en lille gren, der taler til dig i dens form. Tag dette med hjem og læg det i pres til senere.

Du kan stadig plantefarve, selvom der ikke er blade på træerne. Fyld en gryde med løgskaller (gul farve)/avocadoskaller og -sten (lyserøde farver)/gurkemeje (gule farver). Hæld vand over materialet, og kog det op. Når det har kogt en times tid, slukker du for det og lader det stå og trække til næste dag.

Hvis du vil have flere farver, kan du købe farvematerialer på internettet – både fra danske planter, men jeg vil også anbefale, man f.eks. køber kraprod (orange farver) eller cochénille (lyserøde/lilla farver). Fremgangsmåden er den samme: kog materialet op i vand (Ill. 3 og 4). Du må gerne prøve dig frem og blande materialet.



ILL. 3 OG 4

Materialiet bliver kogt op i vand. Fotos: Sille Tabita Bregnehave Windum.

Næste dag koger du det op igen og tilsætter det bejdsede stof (Ill. 5).



ILL. 5

Jeg er i gang med at farve stoffet. Her koger det sammen med egeblade.
Foto: Sille Tabita Bregnehave Windum.

Når stoffet har kogt i farvesuppen en halv til to timer (kig på det og se, om det har den ønskede farveintensitet), skal det hænges til tørre (Ill. 6). Når det er helt tørt, kan du vaske det i maskinen med vaskemiddel.



ILL. 6

Stoffet skal hænges til tørre.

Foto: Sille Tabita Bregnehave Windum.

OBS! Der er rigtig mange måder at plantefarve på, som kan udmunde i forskellige udtryk. Her kan jeg desværre ikke gå ind i alle de mange metoder, men hvis du kunne tænke dig at vide mere, så er der flere eksempler på metoder på: patreon.com/sillewindum.

Forår/sommer og efterår

Tag en pose med på din tur ud i naturen og saml planter ind: egeblade, birkeblade, hasselblade, valnøddeblade, tagrør osv. Følg ellers samme procedure som er beskrevet ovenfor (Ill. 7, 8, 9 og 10).



ILL. 7, 8, 9 OG 10

Indsamling af egeblade. Fotos: Sille Tabita Bregnehave Windum.

Syopskrift

Klip eller riv dine tre forskelligt farvede stykker stof i tre lige store stykker. Hvis du vil følge mit bladmønstermønster, skal stykkerne være 30 × 42 cm. Hvis du vil lave dit eget bladmønster, kan du lave stykkerne så store, som du vil have.

Sy efter dit eget blad

Find det blad frem, du fandt i skoven, og kig på det. Læg mærke til dets detaljer og form. Nu kan du enten vælge at lave dit eget blad, eller du kan lave det blad, jeg har lavet en skabelon på (gengivet på de følgende sider). Hvis du vil lave dit eget blad, skal du stadig læse opskriften på, hvordan du laver mit blad. Det er samme fremgangsmåde, og den eneste forskel er, at du tegner bladets bladrand, bladgrund og bladspids i frihånd. Start med at tegne formen direkte på stoffet. Prøv at lade være med at tænke på det som et blad, du er ved at tegne, men følg formen i stedet. Når du skal i gang med at tegne midt- og sidestrenge i bladet, skal du gøre det på samme måde. Husk at klip indhak i rundingerne.

Sy efter min skabelon

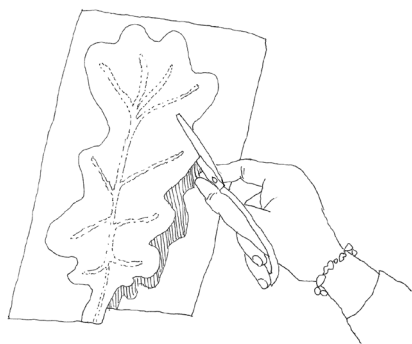
Klip min egebladsskabelon ud, som er at finde bagerst i nummeret.

Opskrift på et egeblad

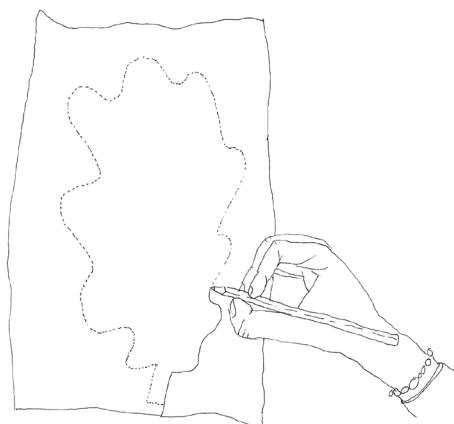
Start med at stryge de tre stykker stof, du gerne vil arbejde med. Det kan enten være dine plantefarvede stofstykker eller nogle andre, du har fundet. Stofstykkerne skal være lige store, og mindst A3-størrelse, og gerne lidt større. Egebladet, du klipper efter, er A3, men derfor kan stoffet rundt om det godt være større.

Klip egebladsskabelonen ud (se trin 1 på Ill. 11), og læg den ovenpå det stof, du gerne vil have som baggrundsstof. Nedenunder baggrundsstoffet lægger du det stof, du gerne vil lave selve egebladet i.

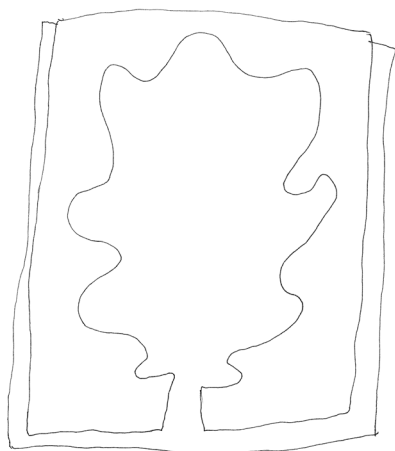
Nu tegner du hele vejen rundt om egebladet, så du får en egebladsaftegning på det øverste lag stof (se trin 2 på Ill. 11). Den klipper du ud med en stofsaks. Pas på ikke at klippe ned i det næste lag stof (se trin 3 på Ill. 11).



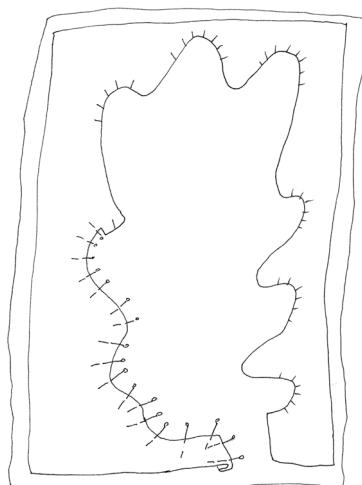
1. Klip egebladsskabelonen ud.



2. Tegn rundt om skabelonen på stoffet.



3. Nu er der et egebladshul i det øverste lag stof.



4. Nu folder du den øverste kant ind under sig selv og sætter nåle i.

ILL. 11

Instruktioner lavet af Sille Tabita Bregnehave Windum.

Du klipper små hak ind i stoffet som vist på skabelonen. Det er ikke så nødvendigt, at hakkene ligger præcist der, det er mere vigtigt, at du klipper nogle indhak i buerne. Du kan altid klippe nogle ekstra, når du begynder at folde stoffet ind.

Nu har du et egebladshul i dit stof (Ill. 12 og 13), og nedenunder dette er det stof, du gerne vil have dit egeblad i.



ILL. 12 OG 13

Jeg er i gang med arbejdet og har klippet bladet ud. Fotos: Sille Tabita Bregnehave Windum.

Du flytter nu begge stykker stof over på dit strygebræt. Læg stofferne pænt ovenpå hinanden. Sørg for at placere dig ordentligt, så ledningen fra strygejernet ikke ligger i vejen, når du skal stryge om lidt. Hav også nåle inden

for rækkevidde. Nu skal du bukke ca. ½ cm ind langs egebladet hele vejen rundt. Start nederst ved stilken, og buk kanten ind under sig selv. Arbejd ikke langt ad gangen, før du stryger stykket og sætter nåle i. Det er okay at stryge ovenpå de nåle, du lige har sat i, når du bukker videre. Og det er okay at gøre det så godt, du kan. Kanterne kan være lidt svære, og nogle gange ligger der flere lag stof ovenpå hinanden. fordi der er et hjørne. Det er også meget fint. Gør det så godt du kan, det skal nok blive flot (se trin 4 på Ill. 11) (Ill. 14).

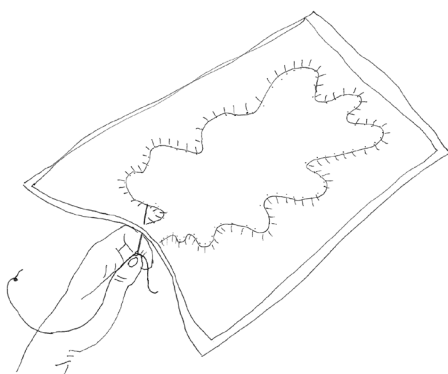


ILL. 14

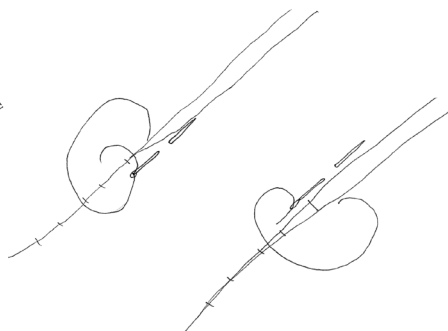
Jeg har sat stoffet fast med mange nåle. Foto: Sille Tabita Bregnehave Windum.

Når du har sat nåle hele vejen rundt, retter du ryggen op og kigger på dit egeblad.

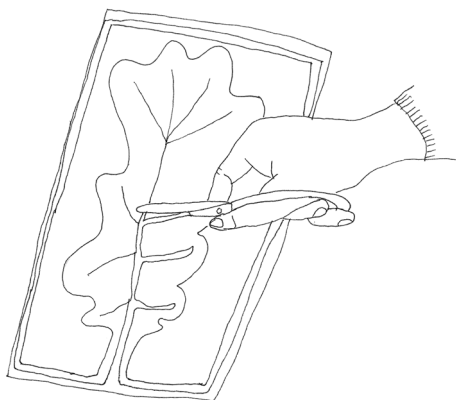
Når du har tid, tager du egebladet, nålepuden, sytråd og saks med hen i sofaen. Nu syr du med usynlige sting hele vejen rundt i kanten, og du tager nålene ud i takt med, at du når til dem (se trin 5 og 6 på Ill. 15).



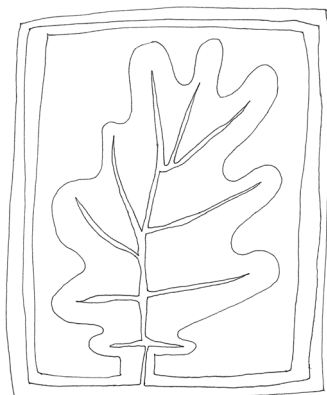
5. Tråd en synål med sytråd og bind dobbeltnode i enden. Stik den - nedefra - op gennem stoffet ca 1-2 cm inde.



6. Sy det fast med USYNLIGE STING. (Der findes mange vejledninger i usynlige sting på YouTube)



7. Tegn og klip en enkel streg - bladets årer - ud. Klip gennem 2. lag stof.



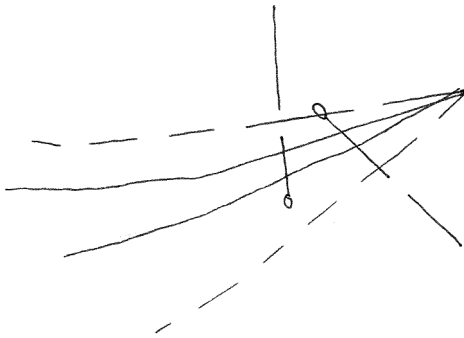
8. Nu er årerne i bladet klippet ud, og du skal til at bukke kanten ind, og sætte nåle i. Det er ok allerede nu, at skille bladet blidt fra hinanden så årerne bliver lidt bredere. De bliver selvfølgelig også bredere når du bukker kanten ind.

ILL. 15

Instruktioner lavet af Sille Tabita Bregnehave Windum.

Tag din skabelon frem igen, og klip årerne i bladet ud. Placer bladet (som nu er lidt mindre end dit blad) ovenpå dit blad. Nu skal du tegne årerne i bladet.

Læg det sidste stofstykke nederst og dit egeblad med åreaftegningen ovenpå på strygebrættet igen. Nu klipper du og bukker om igen på samme måde som før (se trin 7 og 8 på Ill. 15).



9. Årernes ombuk.

ILL. 16

Instruktioner lavet af Sille Tabita Bregnehave Windum.

Enderne i årerne kan du ikke bukke helt om, så der bukker du bare så langt op du kan (se trin 9 på Ill. 16).

Ret ryggen og sæt dig over i sofaen og sy hele vejen rundt med usynlige sting (Ill. 17 og 18).



ILL. 17 OG 18

Jeg er i gang med arbejdet i opskriften.

Jeg skal til at sy det sidste i hånden. Fo-

tos: Sille Tabita Bregnehave Windum.

Når alle nåle er ude, skal du stryge dit færdige værk.

Nu har du lært metoden, du kan nu arbejde frit med former, du selv finder på eller finder i naturen (Ill. 19, 20 og 21).



ILL. 19, 20 OG 21

Færdige blade i forskellige farver og størrelser (og Silles datter Fri, der stikker hovedet frem). Fotos: Sille Tabita Bregnehave Windum.





Vævningens metaforer i samtidskunsten

JOACHIM AAGAARD FRIIS

I løbet af de seneste år vidner særligt to Nordiske kunstudstillinger om en aktuel tendens til at koble vævning sammen med kodning og intersektionel feminisme. Der er tale om *Patterns in Resistance* for Alt_Cph 20 i København (2020) (Ill. 1) og *Un/weaving the binary code* på Kunsthall Trondheim (2022). Begge bruger vævning som metafor for forskellige aspekter ved kodning og intersektionel feminisme i deres kuratoriske ramme og formidling. I det følgende vil jeg præsentere min læsning af de to udstillinger med henblik på at vise, hvordan der blev gjort brug af vævmetaforikken, samt hvorledes det påvirkede min oplevelse og forståelse af udstillingernes tematikker.

Udstillingerne skriver sig ind i en større interesse for tekstil i samtidskunsten¹, men også i forskningen, primært i det interdisciplinære forskningsfelt *Science & Technology Studies* (STS). Her ligger fokus på relationen mellem kodningens binære totalsystem og problematiske dikotomier i samfundet, der bidrager til undertrykkelse af minoriteter og andre sårbare grupper (Plant, 1997; Grier, 2007; Noble, 2018; Russel, 2020; Preciado, 2021). Disse dikotomier kan for eksempel komme til udtryk, når vi skelner skarpt mellem det mandlige og kvindelige køn i et heteronormativt perspektiv, eller mellem natur og kultur i et antropocentrisk perspektiv. Som det fremgår af de udstillinger, som jeg vil undersøge her, så er tekstil en central del af diskursen i samtidskunsten, særligt vævning og det binære system, som er iboende denne praksis; vævens skud kan enten gå over eller under kæden, og dette skaber en binaritet, som kan sammenlignes med samfundets dikotomier (Harlizius-Klück, 2017; Morabito, 2022).² Disse dikotomier bliver

1 — Se f.eks. *Nål og Tråd* på Kunstmuseum Brandts og MØNSTERKRAFT på Design Museum Danmark.

2 — Se også mere essayistiske og poetiske behandlinger af emnet såsom Cecilia Vicuñas *Palabra e Hilo* (2020), Anne Boyers *Garments against Women* (2019), Luka Holmegaards *Look* (2020) og Amalie Smiths *Thread Ripper* (2020).



ILL. 1.

Alt_Cph 20: Patterns in Resistance, 2020, Fabrikken for Kunst og Design, foto: Laboratoriet for Æstetik og Økologi.

forstærket i vores digitale virkelighed, ved at algoritmer kræver kategoriseringer for at fungere – det ser vi for eksempel, når firmaer har brug for så mange kategoriske informationer som muligt fra vores online profiler (såsom køn, alder og bopæl) for at kunne rette deres reklamer specifikt til vores “type”. Derfor er den digitale verden *binær* i sit total-kodningssystem, men afhængig af samfundets *dikotomier* for at fungere. Jeg bruger binær til at beskrive et begreb eller en mekanisme, som simpelthen består af to dele, hvorimod jeg bruger dikotomi til at beskrive en overordnet kategori, der bliver delt i to gensidigt udelukkende kategorier (for eksempel, når kategorien “menneske” bliver delt ind i “mand” og “kvinde”). Imidlertid er alt, som er en dikotomi, også binært, hvorimod alt, der er binært, ikke er

en dikotomi. Det er derfor, vi kan tale om et “binært kønssystem”, selvom “mand” og “kvinde” også er en dikotomi.

Jeg er interesseret i, hvordan udstillingerne tematiserer, problematiserer og udfordrer kodningens binære system og samfundets dikotomier gennem vævning som praksis og metafor. Hvordan etablerer de to udstillinger dialog og komplekse forbindelser mellem digital kodning, tekstile praksisser og intersektionel feminisme gennem de værker, der er udstillet, såvel som kurateringen af dem? Og hvordan skaber udstillingerne derigennem en platform for at udfordre problemstillinger relateret til sociale og digitale strukturer?

Mønstre i modstand

Først lidt om udstillingerne. *ALT CPH* blev i 2020 kurateret af Laboratoriet for Æstetik og Økologi (herfra Labae), repræsenteret af Ida Bencke, Dea Antonsen og Miriam Wistreich, med co-kuratering af Ida Schyum og *Ariel*. *ALT CPH* er en uafhængig kunstbiennale for kunstnerdrevne og alternative udstillingsplatforme, der har Fabrikken for Kunst og Design i København som base. En stor udstilling med mange talks og performances var planlagt, men blev aflyst på grund af COVID-19. Ikke desto mindre blev der holdt en række samtaler og foredrag på Zoom, som er arkiveret på Fabrikken for Kunst og Design's YouTube-kanal (Fabrikken for Kunst og Design, 2020). Desuden udgav Labae en længere tekst om deres kuratoriske vision for biennalen (Labae, 2020, upag.), (Ill. 2) og den kuratoriske tekst er særligt relevant i denne sammenhæng. Teksten tager udgangspunkt i *mønstre* som fænomen, både i forhold til, hvordan specifikke gentagelser i samfund, algoritmer og forestillingsverdener skaber mønstre, som bidrager til, at nogle mennesker trives og andre ikke gør. Men også hvordan mønstre er del af en ældgammel feminin praksis i form af produktionen af stof såsom vævning. Et eksempel på, hvordan disse perspektiver bringes i spil i den kuratoriske tekst lyder sådan:

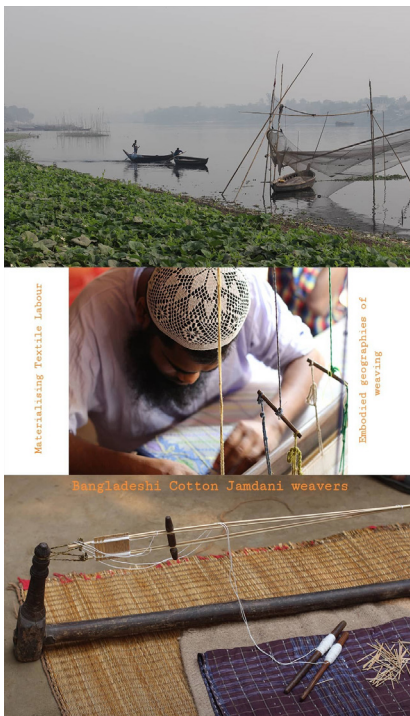
Mønstre er forbindelser i verden. Mønstre skaber mening, de fremmer og frembringer identitet, oprindelse og kultur. Mønstre er stof og pixels, vævning og programmering. [...] Mønstre kan fastholde og fængsle, nye mønstre opstår som kritik og modstand og gamle genoprettes, hvilket baner vej for

andre teknologier, muligheder, identiteter, fællesskaber og verdener. Som en praksis og en form for arbejde historisk kodet inden for det feminine, har tråd- og håndarbejde spillet en dobbelt rolle som både et middel til undertrykkelse (en frydefuld aktivitet for kvinders ledige hænder) og et potentielt middel til at udtrykke sig og yde modstand [...] Teknologier er besværlige, de kræver arbejde. Uanset hvor digitale de er, styrer og bestemmer de 'virkeligt' materiale og kroppe, når de (re)producerer virkeligheden, og når de beskytter og udvikler nogle verdener, alt for ofte på bekostning af andre [...] Vi spørger: hvilke slags teknologier opretholder hvilke slags kroppe, historier, verdener? For hvem og på hvilke vilkår?³

Jeg vil vende tilbage til citatet senere, men i første omgang notere, at teksten konstruerer mønstermetaforen både som noget undertrykkende og som en modstandskraft. Desuden henviser mønstre både til strukturer, fællesskaber og identiteter, men også til mere konkrete mønstre indlejret i koder og tekstiler. Udstillingen præsenterede et imponerende program af værker, tekster, workshops og talks, med både nationale og internationale kunstnere, forfattere og forskere. Jeg vil imidlertid ikke fokusere på udstillingens værker, da jeg på grund af COVID-19 ikke havde mulighed for at opleve dem fysisk.⁴ Derfor vil den kuratoriske tekst være det centrale omdrejningspunkt for undersøgelsen af udstillingen.

3 — “Patterns are connections in the world. Patterns make meaning, they foment and carry forth identity, origin and culture. Patterns are fabric and pixels, weaving and programming. [...] Patterns can maintain and imprison, new patterns emerge as critique and resistance and old ones are restored, paving way for other technologies, possibilities, identities, communities and worlds. As a practice and a form of labour historically coded within the feminine, thread-and needlework has played a double role as both a means of suppression (a felicitous activity for women’s idle hands), and a potential means of articulation and resistance [...] Technologies are laboursome, they require work. However digital, they command and determine ‘real’ material and bodies as they (re)produce reality and as they safeguard and develop some worlds, all too often at the expense of others [...] We ask: which kinds of technologies sustain which kinds of bodies, stories, worlds? For whom, and on what terms?” (Labae, 2020, upag. Denne og alle følgende oversættelser er af forfatteren.)

4 — Selve udstillingen blev aflyst, men der blev afholdt nogle få mindre udendørs workshops og et enkelt symposium med begrænsede pladser ved tilmelding. Her havde jeg desværre ikke mulighed for at deltage.



ILL. 2.

Raisa Kabir: *Materialising Textile Labour*, 2020. Foto: Raisa Kabir.



ILL. 3.

Honey Biba-Beckerlee: *Cu in Circuit*, 2020. Foto: David Stjernholm.

Un/weaving the binary code

Un/weaving the binary code på Kunsthall Trondheim åbnede i marts 2022 og afspejlede en lignende tanke om den binære kode som undertrykkende (Kunsthall Trondheim, 2022). Samtidig introducerede udstillingen en abstrakt ide om vævekunstens potentiale for at *bryde* med denne kode, eller at "af-væve" den. Udstillingen var del af det pågældende års Hannah Ryggen Triennale, som udforskede den berømte norske tekstilkunstners arv i et samarbejde med Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, Trondheim kunstmuseum, K-U-K og Ørland/Bjugn Kunstforening. Til forskel fra *Patterns in Resistance*, blev udstillingen ikke påvirket af COVID-19 og kunne åbne for offentligheden med værker af 12 kvindelige kunstnere med stor diversitet i geografisk baggrund.

Ligesom *Patterns in Resistance* så udstillingen på det binære system, der både er til stede i kæde- og skudkomponenterne i vævning og maskinkodens nuller og ettal. Men udstillingen havde et større fokus på magtbalancen i skellet mellem det feminine og det maskuline. Dette skel er kommet til udtryk historisk, ved at vævning traditionelt er blevet betragtet som en feminin aktivitet. Dermed er den blevet værdsat og aflønnet mindre end andre former for arbejde, hvorimod computere og kodning er blevet maskuliniseret og højere værdsat. I lighed med *Patterns in Resistance* kritiserede udstillingen desuden det faktum, at den vestlige kunsthistorie har degraderet vævning og andre kunsthåndværk i forhold til billedkunstneriske genrer såsom maleri og skulptur. *Unweaving the binary code* spurgte grundlæggende ind til, hvilke kunstneriske forestillinger, vi kan fremelske, der kan opløse samfundets dikotomier til fordel for mere komplekse, sammenvævede og retfærdige relationer. Hvor *Patterns in Resistance* havde et aktivt budskab om "blød modstand" mod undertrykkende strukturer, havde *Unweaving the binary code* et budskab, der syntes at plædere for en opløsning af dikotomier i det hele taget.

Helt overordnet bestod *Unweaving the binary code* af værker, som forsøgte at komplicere forsimplede kategoriseringer. Kunstvæver Marilou Schultz' gobeliner kombinerede Navajo-vævemønstre med digitale fænomener såsom QR-koder (Ill. 3). Derigennem forsøgte hun at fusionere den analoge kunsthåndværkssfære med den digitale. Mercedes Azpilicuetas digitalt vævede gobelin (Ill. 6) fortalte om den baskiske nonne Catalina de Erauso, en omstridt historisk figur, der i det 17. århundrede påtog sig flere mandlige identiteter for at rejse til "den nye verden" i nutidens Sydamerika. I stedet for at kommentere på, hvad der kan lyde som progressiv kønspolitik blandet med kolonialistisk vold, inviterede Azpilicuetas os til at opleve disse modsætningers uafklarede, sammenfiltrede eksistens.

En mere højteknologisk blanding af væven og koden forekom i Pearla Piagos værk *Wave Shaper*. Det var en interaktiv installation, hvor to håndhævede tekstiler transportererede lyd fra publikums bevægelser ved hjælp af indvævede metaltråde. Seks glaskolber med vand skabte lyd, når man rørte vandoverfladen – en proces, som blandt andet blev skabt ved hjælp af kodning. Her fik det interaktive aspekt folk til at mødes rundt om installationen og skabe rytmer og lyde sammen. Samtidig var koblingen mellem



ILL. 4.

Marilou Schultz: *Navajo Weavings' Lens Through Technology*, 2022. Pearla Piago: *Wave Shaper*, 2022, foto: Daniel Vincent Hansen / Kunsthall Trondheim.

det ældgamle håndværk og nyere teknologi en håndgribelig del af værket. Kunstneren Tabitha Nikolais videospil og installation, *Ineffable Glossolalia* (2017) (Ill. 4) drejede sig om hendes oplevelse af at være transkønnet, som hun beskriver som “imellem, i flux, ikke indtagende nogen fast position”⁵. Nikolai inviterede publikum til at navigere i et virtuelt 3D-univers inde i det på én gang progressive og samtidig ekstremt problematiske tyske *Institut für Sexualwissenschaft* (1919-33). Kataloget beskriver, at instituttet var på forkant med tiden i forhold til seksuelle minoriteter ved at støtte den første homoseksuelle rettighedsbevægelse fra 1897 og tilbyde behandling og sygdomslindring til homoseksuelle, transkønnede og interkønnede, men samtidig støttede forestillinger om eugenik.

Vævning som teknologi og kropslig erfaring

De to udstillinger er tekstile og teknologiske undersøgelser, der bruger vævningen som metafor. For det første udforsker udstillingerne vævning-

5 — “in between, in flux, as occupying no fixed position” (Hessler, 2022, upag.),



ILL. 5.

Tabitha Nikolai: *Ineffable Glossolalia*, 2017. Foto: Daniel Vincent Hansen / Kunsthall Trondheim.

gen som teknologi gennem ligheden mellem den binære maskinkode og vævens kæde og skud-metode. Dermed etablerer udstillingerne en relation mellem vævning og moderne datavidenskab. Denne relation indebærer en pointe om vævning som et teknologisk håndværk, hvilket komplicerer feminiseringen af væven og maskuliniseringen af kodningen. I dét perspektiv er *Un/weaving the binary code* mest optaget af at opløse den feminine/maskuline ladning af skellet mellem det analoge og det digitale, vævehåndværket og kodningen. *Patterns in Resistance* søger i højere grad at forstærke og ophøje den feminine position, som vævningens håndværk indebærer. Det ser man blandt andet, når kuratorerne skriver: "tråd- og håndarbejde [har] spillet en dobbelt rolle som både et middel til undertrykkelse (...) og et potentielt middel til at udtrykke sig og yde modstand"⁶. Af citatet fremgår det, at en direkte opløsning af dikotomien mellem maskuliniseret og feminiseret arbejde ikke er svaret, da modstanden også er iboende det feminine håndværk.

6 — "thread- and needlework has played a double role as both a means of suppression (...) and a potential means of articulation and resistance" (Labae, 2020, upag).

For mere om denne ambivalente dobbelte rolle iboende vævning se Julia Bryan-Wilson (2017).

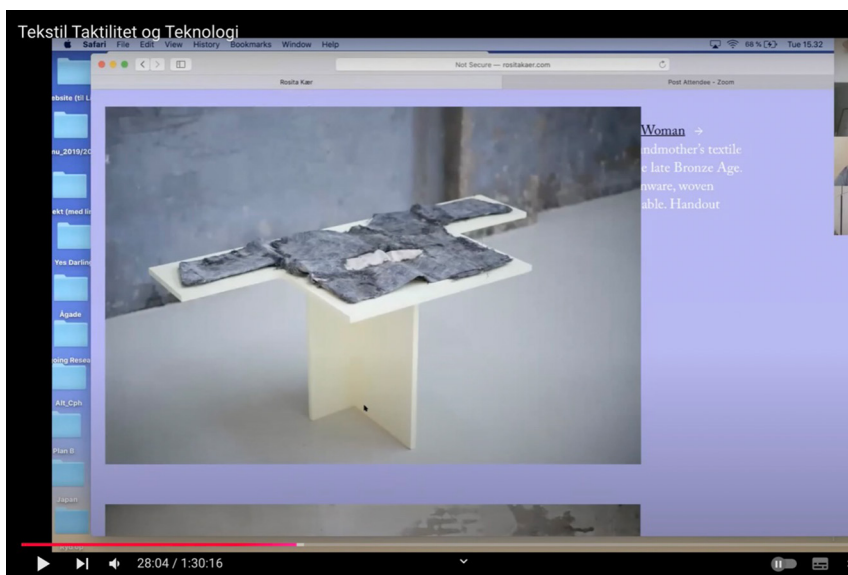
Udstillingerne bruger også vævningen som en metafor for kropslig erfaring. I *Patterns in Resistance* forstås vævning som en kropsligt forankret praksis, der aktiverer taktile sansninger og står som modsvar til den stigende digitale immaterialisering af samfundet. I den kuratoriske tekst står der: "Teknologier er besværlige, de kræver arbejde. Uanset hvor digitale de er, styrer og bestemmer de 'virkeligt' materiale og kroppe, når de (re)producerer virkeligheden, og når de beskytter og udvikler nogle verdener, alt for ofte på bekostning af andre"⁷. Her er det tydeligt, at vævningens kropsligt forankrede dimension er vigtig for at tematisere den kvindelige arbejdskraft. Fokus er på produktionen af konkret og praktisk håndværk, men også på ældgamle traditioner, der til stadighed opretholder dagligt reproduktivt omsorgsarbejde:

Mønstre af viden, der opretholder liv overalt på grænsen af det offentlige liv: mønstre for vedligeholdelse, forsørgelse, for gentagelse og videreførelse, der kunne skabe eller skaber nogle af de infrastrukturer, som er nødvendige for at opretholde vores følelsesmæssige økonomier (...) Opbevarende og omfavnende regulerer tekstil kropswarme og gør rum beboeligt, det bebor hjemmets og kroppens bløde sfærer, disse teknologierne som muliggør liv og videreførelsen af det⁸.

I *Un/weaving the binary code* forstås den kropslige erfaring bedre gennem Tabitha Nikolais citat om sin trans-oplevelse som værende "i flux" (Hessler, 2022, upag.). Den kropslige (trans)erfaring af at være midt mellem positioner er en af de mere vellykkede forsøg på dikotomi-opløsning i udstillingen. Derfor er det også interessant, at væven bruges som en vej mod denne flux-position. Vævning beror jo i lige så høj grad på de binære

7 — "Technologies are laboursome, they require work. However digital, they command and determine 'real' material and bodies as they (re)produce reality" (Labae, 2020, upag.).

8 — Patterns of knowledge which sustain life everywhere in the margins of public life: patterns of maintenance, of sustenance, of repetition and handover that could or do provide some of the infrastructures needed to sustain our emotional economies (...) As they contain and embrace, regulate body heat and make space habitable, textiles inhabit the soft spheres of the home and of the body, the technologies of making livable, and carrying forth life. (Labae, 2020, upag.)



ILL. 6.

Rosita Kjær: *Yes Darling, You are a Real Woman*, 2018. Foto: Dora Lionstone.
 Screenshot fra talen "Tekstil, Taktilitet og Teknologi" med kunstnere og forfattere Rosita Kær og Amalie Smith samt tekstilforsker Marie Louise Bech Nosch. Fabrikken for Kunst og Design, 2020.

positioner (hul eller ikke-hul) som kodning gør (1 eller 0). Sammenstillingen "Un/weaving" i titlen hentyder til dette paradoks, men samtidig bliver det ikke rigtig løst, hverken i udstillingsteksten eller i kunstværkerne. I min betragtning har væven fortsat brug for det binære system for at skabe kunst, selvom dens motiver er feministiske. Det er vel ikke alle kategoriers opløsning, men et mere ligeværdigt og nuanceret forhold mellem dem, som kunsten kan og bør kæmpe for? Det samme problem bliver tematiseret på en anden måde i *Patterns in Resistance*. I en talk på Zoom talte billedkunstnerne Rosita Kær og Amalie Smith med tekstilforskeren Marie Louise Bech Nosch om deres forskellige tekstil-digitale praksisser (Ill. 5). På et tidspunkt nævner Nosch, at vævning, som jeg har været inde på, er et fuldstændig binært håndværk, og at det kan synes paradoksalt, at det bliver brugt som metafor for et brud med binære positioner. Som et alternativ nævner Amalie Smith hækling; det er et håndværk, som typisk

bruger en enkelt tråd og krog, der gennem gentagne løkker skaber et cirkulært fremfor et binært forløb. I modsætning til *Un/weaving the binary code* bliver problematikken omkring det binære system iboende vævning altså italesat direkte i *Patterns in Resistance*, om ikke i kurateringen, så i denne talk. Men paradokset om vævepraksissens iboende binaritet, og hvordan dette aspekt samtidig bruges som en frigørende metafor, siger noget mere overordnet om samtidige tendenser inden for tekstilkunsten. Der er en tendens til at bruge vævning som *håndværk* som metafor for frigørelse af undertrykkende dikotomier på et abstrakt plan. Det er i første omgang problematisk, fordi vævning i forvejen beror på et binært system. Men spørgsmålet er, om man overhovedet kan lave en forbindelse mellem en praktisk metode indenfor et kunsthåndværk og en abstrakt pointe om frigørelse? Med eksemplet ovenfor kunne man spørge: På hvilken måde kan hækling bryde mere med dikotomier, end vævning kan, på grund af dens praktiske metode? Jeg ser derimod en større styrke i at bruge vævningens metafor for mønsterskabelse til at "genvæve" narrativer og gennem motiviske og tematiske elementer i samtidig tekstilkunst at belyse intersektionelle feministiske problematikker.

Vævning som mønsterskabelse

Som jeg nævnte ovenfor, er vævning en kompliceret metafor i *Un/weaving the binary code* på grund af ønsket om den totale opløsning af dikotomier, som fremtræder i udstillingsteksten. Vævning skaber mønstre gennem en binær proces, men alligevel synes udstillingen at plædere for, at man gennem vævningen kan opløse det binære og dets kategoriseringer som sådan. Der er noget ureflekteret i den position, fordi udstillingens værker faktisk ikke opløser det binære, hverken på et materielt eller et tematisk plan. Værkerne sammensætter nærmere modsætninger – såsom det analoge og det digitale, vævning og kodning, problematiske og progressive historiske fakta – og får os til at erkende kompleksiteterne *inden for* dikotomierne. Dog synes der at være en reel opløsning af det binære på færde i de værker, der formidler trans-oplevelsen af at være i flux, hvilket primært er Tabitha Nikolais *Ineffable Glossolalia*. Indenfor værkets forestillingsverden forstår jeg flux som en konstant oscillerende bevægelse mellem to

binære positioner. Den konstante bevægelse muliggør – på trods af at de binære positioner stadig eksisterer – en alternativ position hinsides det binære system. Men her er der snarere tale om en personlig oplevelse af opløsningen af det binære, som Nikolai beskriver i kataloget (Hessler, 2022, upag.). Denne reflekteres ikke i værket som sådan, hverken på et tematisk eller materielt plan.

I *Patterns in Resistance* er tanken, at kunstneriske og aktivistiske praksisser også kan skabe modfortællinger til eksisterende samfundsstrukturer og algoritmiske strukturer. Her fortolkes dét at “væve nye mønstre” abstrakt som en form for ændring af en given historiefortælling eller struktur. Denne metafor for vævning træder tydeligst frem, når Labae nævner “The Carrier Bag Theory of Fiction” af Ursula K le Guin (1986). I denne tekst forstår le Guin bæreposens teknologi som et værktøj for historiefortælling og arbejdet med at samle og bære som grundlaget for menneskets teknologiske udvikling. Fremfor heltens lineære fortælling om krig og overvindelse af fjenden fremelsker hun de cirkulære fortællinger om reproduktion, omsorg og videregivelse af traditioner. Med le Guin forbinder *Patterns in Resistance* vævningen af nye mønstre med skabelsen af fundamentalt nye måder at fortælle vores civilisations historie på.

At væve nye historier

Det grundlæggende spørgsmål i begge udstillinger er, hvordan nye mønstre kan væves og kodes – da begge disse praksisser beror på et binært talsystem – og hvordan dette kan være en metafor for, hvordan kunstnere kan skabe nye og bedre historier omkring temaer relateret til intersektionel feminisme. Kurateringen i *Un/weaving the binary code* prøver at opløse feminine og maskuline kategorier knyttet til henholdsvis håndværk og kodning. Det gøres mest vellykket ved at gestalte en kropslig erfaring “i flux”, udenfor det binære systems faste positioner. Samtidig søger udstillingen at opløse dikotomier i det hele taget og ser vævningens binære proces som et muligt redskab til at nå dertil, hvilket skaber et paradoks. Som katalogtekstens sidste sætninger lyder: “Kunne vi, gennem fremkaldelsen af nye intense forestillinger tilvejebragt af kortvarige fejltilstande (‘glitches’), ikke blot



ILL. 7.

Mercedes Azpilicuetas: *The Lieutenant-Nun is Passing: An Autobiography of Katalina, Antonio, Alfonso and More*, 2021. Foto: Daniel Vincent Hansen / Kunsthall Trondheim.

omstyrte binariteter, men helt befri os for tilsyneladende skel?”⁹. “Af-vævning” som en form for fejl i systemet forstås her som det værktøj, der skal opløse dikotomier. I kraft af, at kunstnerne ikke opløser dikotomier, men i højere grad sammensætter kategorier, fremstår udstillingstekstens budskab imidlertid afkoblet fra dens værker – og fra virkeligheden.

I *Patterns in Resistance* står modstanden i centrum, når der spørges til, hvilke historier nye mønstre bør skabe. Værkerne bruger primært vævning som et middel til at styrke det feminine kunsthåndværks tradition og dets potentiale for modstand. Samtidig gør udstillingen opmærksom på den kropslige erfaring af at væve og det hårde arbejde, som mange, primært kvinder, fortsat udfører i arbejdet med tekstil mange steder i verden. Herigennem sætter kuratorerne også fokus på det reproduktive omsorgsarbejde forbundet med vævning, fordi vævning som håndværk gennem årtusinder har været et middel til at lave tøj og andre tekstiler til hjemmet. Sidst abstraherer kuratorerne vævningens materielle funktion til en historiefortællende funktion; nye mulighedsbetingelser afhænger også af de nye historier, mennesker “væver” sammen. Som kuratorerne

9 — “Might we, engendering intensive new imaginaries through glitches, not only overturn binaries, but rid ourselves of ostensible divides altogether?” (Hessler, 2022, upag.).

skriver: “hvilke slags teknologier opretholder hvilke slags kroppe, historier, verdener? For hvem og på hvilke vilkår?”¹⁰. Vævning som en teknologi, der både bemyndiger og udnytter specifikke kroppe og skaber mønstre i form af historiefortællinger til fordel for nogle grupper frem for andre. I *Patterns in Resistance* bruges alle disse metaforer for vævning som et værktøj til at problematisere og udfordre verdens analoge og digitale opdelinger; kategoriseringer, som nok er abstrakte og til forhandling, men som også er ekstremt virkelige, og som kunsten ikke sådan lige kan skille sig af med. Udstillingerne fungerer bedst, når de anerkender samfundets dikotomier og vævens binære system, og samtidig søger at bruge tekstilmediet som en forstyrrelse og udfordring af disse dikotomier. Når tekstilhåndværkets feminine historie trækkes frem som en styrke, og der præsenteres en balanceret prioritering mellem vævningens feminiserede og kodningens maskuliniserede håndværk. Men når vævningens binære system på paradoksalt vis opfattes som et frigørende middel til at opløse *kodningens* binære system, bliver den samtidige tekstilkunst tillagt større løfter, end den kan bære (hvilket også er en aktuell problematik i samtidskunsten mere generelt). Den tilsyneladende selvmodsigende tænkning om alle dikotomiers opløsning gør faktisk kunstværkerne en bjørnetjeneste, fordi de mere subtile – men mere virkelige – erfaringer af vævehåndværkets omsorgsfulde og værdige arbejde bliver overset. Når det er sagt, viser udstillingerne tydeligt, at tekstilhåndværkets popularitet i samtidskunsten i dag har et stort potentiale for at fremelske modstandshistorier og problematisere de samfundsopdelinger og kategoriseringer, som skaber ulighed i verden – måske netop på grund af dets egen iboende binaritet.

Joachim Aagaard Friis (f. 1992) er ph.d. stipendiat i kuratering ved Universitetet i Agder med et praksisbaseret projekt om økologi og bæredygtighed i samtidskunsten. Senest har han kurateret det 2-årige udstillingsprojekt HABITAT for Agder Kunstcenter i Kristiansand, Norge (2022-2023). Har publiceret forskningsartikler om samtidskunst og -litteratur i tidsskrifter som Surveillance and Society, Peripeti, MedieKultur, Art/Research International, Journal of Arts & Communities og Journal of Curatorial Studies.

10 — “which kinds of technologies sustain which kinds of bodies, stories, worlds?” (Labae, 2020, upag.).

LITTERATUR

- Boyer, Anne: *Garments against Women*, New York City, NY, Penguin, 2019.
- Bryan-Wilson, Julia: *Fray: Art and Textile Politics*. Chicago, IL., University of Chicago Press, 2017.
- Grier, David Alan: *When Computers Were Human*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 2007.
- le Guin, Ursula: *The Carrier Bag Theory of Fiction*, New York City, NY, Cosmogonesis, 1986.
- Harlizius-Klück, Ellen: "Weaving as Binary Art and the Algebra of Patterns" in *TEXTILE. Cloth and Culture*, vol. 15, nr. 2, 2017, pp. 176-197.
- Hessler, Stefanie (ed.): *Unweaving the binary code*, Kunsthall Trondheim (udstillingskatalog), 2022.
- Holmegaard, Luka: *LOOK*, København, Rosinante, 2020.
- Morabito, John Paul: "Weaving Beyond the Binary" in *TEXTILE. Cloth and Culture*, vol. 20, nr. 4, 2022, pp. 424-438.
- Noble, Safiya Umoja: *Algorithms of Oppression*, New York City, NY, NYU Press, 2018.
- Plant, Sadie: *Zeros + Ones: Digital Women + the New Technoculture*, Glasgow, Fourth Estate, 1997.
- Preciado, Paul B.: *Can the Monster Speak?*, London, Fitzcarraldo Editions, 2021.
- Russel, Legacy: *Glitch Feminism: A Manifesto*, Brooklyn, NY, Verso, 2020.
- Smith, Amalie: *Thread Ripper*, København, Gyldendal, 2020.
- Vicuña, Cecilia: *Ord og Tråd. Palabra y Hilo*, Frede M. Gregersen (trans.), København: Laboratoriet for Æstetik og Økologi, 2020 [2018].

HJEMMESIDER

- Fabrikken for Kunst og Design: FABforKunstogDesign, 2020,
<https://www.youtube.com/@FABforKunstogDesign/> (tilgået 20. august 2023).
- Kunsthall Trondheim: Unweaving the binary code – Hannah Ryggen Triennale, 2022,
<https://kunsthalltrondheim.no/en/utstillinger/hannah-ryggen-triennale>
(tilgået 25. august 2023).
- Laboratoriet for Æstetik og Økologi: Alt_Cph 20, 2020,
http://www.labae.org/alt_cph. (tilgået 31. august 2023).

} INTERZONE {

CARINA SABRINA HUNSDAHL
Between Excess and Restraint

NATASCHA LUNDHOLM SØNDERMARK BERINGER
Tekstile forbindelser
Samtale med Sille Tabita Bregnehave Windum

SILLE TABITA BREGNEHAVE WINDUM
Et værk

JOACHIM AAGAARD FRIIS
Vævningens metaforer i samtidskunsten