

Tekstile tendenser

PASSEPARTOUT 45

Skrifter for
kunsthistorie

Årgang 27
2025

Tekstile tendenser

PASSEPARTOUT

NR. 45—27. ÅRGANG—2025

UDGIVER

Passepartout—Skrifter for kunsthistorie

CVR-nummer 25 34 04 18

c/o Aarhus Universitet

Bygning 1580, lokale 024

Langelandsgade 139

DK-8000 Aarhus C

ISSN 0908-5351 (tryk)

ISSN 2597-0704 (online)

Passepartout er et peer reviewed tidsskrift.

Dette nummer udgives med støtte af Ny Carlsbergfondet.

**NY
CARLSBERG
FONDET**

NEW CARLSBERG FOUNDATION

TEMAREDAKTION

Natascha Lundholm Søndermark Beringer, Carina Sabrina Hundsdahl og Ane Preisler Skovgaard.

REDAKTIONSPANEL

Natascha Lundholm Søndermark Beringer, Hanna Gerda Brøndal, Carina Sabrina Hundsdahl, Sarah Helene Jørgensen, Pernille Leth-Espensen, Emma Nordby Nicolaisen, Camilla Skovbjerg Paldam, Daniel Emami Riis, Jakob Rosendal, Laura Katrine Skinnebach, Ane Preisler Skovgaard og Anne-Mette Hjeds Strange.

GRAFISK TILRETTELÆGGELSE

Anders Brandstrup

Bogen er sat med Minion og Acumin.

TRYK

700 eksemplarer

KOPA, Biruliškės, Litauen

Trykt på Maestro Print 120g

Indhold

- 5 **Tekstile tendenser**
 Introduktion
 ANE PREISLER SKOVGAARD
- 13 **Ambiguous Stitches**
 Participatory Textile Making at Trapholt Museum
 BIRGIT ERIKSSON & TINA LOUISE HOVE SØRENSEN
- 33 **Tekstile transformationer**
 På sporet af bæredygtige design- og håndteringsprincipper i Den Kongelige Dragtsamling
 TRINE BRUN PETERSEN & MARIE RIEGELS MELCHIOR
- 55 **Den kreative væv**
 Forslag til en ny karakteristik af væveteknologien
 ANE PREISLER SKOVGAARD
- 83 **Hverdagslighed**
 Tekstile afsøgninger i samtidskunst: Kari Steihaug og Hanne Friis
 MALENE VEST HANSEN

INTERZONE

- 106 **Between Excess and Restraint: Textile Trends in Two Exhibitions**
 CARINA SABRINA HUNSDAHL
- 113 **Tekstile forbindelser: Samtale med Silje Windum**
 NATASCHA LUNDHOLD SØNDERMARK BERINGER
- 130 **Et værk**
 SILJE TABITA BREGNEHAVE WINDUM
- 145 **Vævningens metaforer i samtidskunsten**
 JOACHIM AAGAARD FRIIS
- 161 **Contemporary Textile Art**
 Membranes of Relation
 BODIL MARIE STAVNING THOMSEN & ULLA ANGKJÆR-JØRGENSEN
- 183 **At væve er at gå i dialog med en maskine**
 Interview med Amalie Smith
 ANE PREISLER SKOVGAARD
- 209 **A Counterpart to Solid Walls**
 On Céline Condorelli's Curtain Installation *Host*
 TRINE FRIIS SØRENSEN

Tekstile tendenser

Introduktion

ANE PREISLER SKOVGAARD

Fibre, tråde, snore, garn, fletninger, fletninger, knuder, vævninger, masker, blonder, sting, tryk, batik, bånd, slør, vimpler, duge, dragter, lærreder, løbere, tæpper... Sidste års kunstbiennale i Venedig var rig på værker, som var fremstillet i tekstil eller gjorde brug af tekstil og tekstilteknikker. I udstillingerne var materialet anvendt på mange og forskelligartede måder, herunder både som (mere eller mindre) fladt billedmedium, som skulpturelt og rumligt medium og som performativt element. Biennalen havde titlen *Foreigners Everywhere*, men som besøgende kunne man fristes til at omdøbe den: *Textiles Everywhere*. Tekstilerne har imidlertid ikke kun indtaget kunstscenen i Venedig. Med store udstillinger som *Woven Histories* (2023) på LACMA¹, *Unravel* (2024) på Barbican og *Weaving Abstraction in Ancient and Modern Art* (2024) på MoMA synes vi i disse år at være vidner til en decideret "tekstilbølge" i kunstverdenen. Interessen for tekstilmediet blandt vores samtids kunstnere og kunstinstitutioner giver mindelser til tekstilkunstens første store boom; perioden fra 1960'erne hvor *fiber art* eller (*den nye*) *tekstilkunst* først blev introduceret og defineret som kunstform, og hvor vi så de første store opgør med tekstils status som kunstnerisk medium. Hvilke aftryk den nuværende bølge kommer til at sætte, vil tiden vise. For nuværende kan vi kun konstatere, at den stadig ruller derudaf. Det mærker vi også her i det danske, hvor de seneste år har budt på adskillige udstillinger med tekstile værker som omdrejningspunkt. I 2024 åbnede f.eks. *Hot Hands* på Skovgaard Museet, *Fabrica* på Sorø Kunstmuseum og Holstebro Kunstmuseum, *TID: 809830* på Trapholt, *Nål og tråd* på Kunstmuseum Brandts samt *Hvis du kan se det jeg ser* på Kunsten, og i de kommende år har vi flere udstillinger af både ny og ældre tekstilkunst i vente.

Med dette nummer af *Passepartout* ønsker vi at sætte fokus på de "tekstile tendenser", der er så kendetegnende for tiden, vi befinder os i. Vi

vil med nummerets forskellige bidrag tilbyde en række perspektiver på tendenserne og reflektere aktuelle interesser i tekstil som kunstnerisk medium samt kulturelt fænomen med vidtrækkende og kompleks betydning. Nummerets tema blev i udgangspunktet konciperet, fordi vi selv over en årrække havde fornemmet en stigende interesse både for materialet og for praksisformerne involveret i at fremstille det på tværs af de domæner, vi færdes i: Materialet var både blevet mere synligt i kunstinstitutionerne, men interessen for tekstil som (tværfagligt) forskningsemne var også stigende, og vi oplevede tilmed, at traditionelt håndarbejde som strik, hækling, syning, vævning, plantefarvning, etc. blev mere og mere populært i den bredere offentlighed. Vi var derfor nysgerrige efter at forstå denne tendens nærmere: Hvori består vor tids fascination af tekstil? Hvad kendetegner særligt de interaktioner med og anvendelser af materialet, der finder sted i disse år? Hvad karakteriserer de aktuelle måder at tilgå materialet på; hvad forsøger vi at forstå det gennem, og hvad forsøger vi at forstå gennem det? Med dette nummer har vi samlet en række perspektiver på spørgsmål som disse, og vi mener, at de – hver især og i forbindelse med hinanden – kan bidrage til at få tegnet et billede af tidens tekstile tendenser.

Et yderligere spørgsmål kunne imidlertid være, hvornår vi først så disse tendenser opstå. Det er som bekendt altid vanskeligt at behandle den tid, man selv lever i, og med al sandsynlighed vil vi kunne sige noget mere præcist om disse nyere strømninger, når de er kommet på større historisk afstand. Imidlertid kan man forsøge at pege på nogle begivenheder, som kunne vidne om et skifte i vores beskæftigelse med og betragtning af tekstil. Først og fremmest taler man om, at der i tiden omkring årtusindskiftet indtraf en såkaldt "materiel vending" inden for såvel den praktiske som den teoretiske beskæftigelse med kunst og kultur. I denne periode begyndte man nemlig at se en ny interesse for værkers helt konkrete stoflige udtryk, deres form, samt sansningen og oplevelsen af dem, og blandt samtidskunstnere blev traditionelt (kunst)håndværk taget op igen og på nye måder. Som et led i denne drejning så man også nye anvendelser af tekstil som kunstnerisk medium. Måske netop fordi dette materiale kunne formidle *stoflighed* så tydeligt, vækkede det påny interesse blandt kunstnere: Materialet er kendetegnet ved sin taktilitet. Vi kan alene med blikket fornemme dets blødhed, bøjelighed og varme – og vi fristes også let til at røre ved det

og undersøge, hvordan dets overflade føles mod fingerspidserne. Særligt i en traditionel udstillingskontekst, hvor man nok må se, men ikke røre, besidder tekstil dermed nogle interessante potentialer til både at informere os om materielle kvaliteter på behørig afstand, men samtidig drage os og lade os mærke effekten, materialer kan have på vores kroppe og ageren. En udstilling, der skildrede den nye opmærksomhed over for tekstil som kunstnerisk medium i en dansk kontekst, var *Out of Fashion. Tekstil i international samtidskunst* (2013-2014), der blev arrangeret i et samarbejde mellem Gl. Holtegaard og Kunsten. Her blev der udstillet værker af bl.a. Gudrun Hasle (DK), Nicholas Hlobo (ZA), Kaarina Kaikkonen (FIN), Grayson Perry (UK) og Yinka Shonibare (UK).

I den akademiske verden blev en ny interesse for tekstil som undersøgelsesgenstand markeret og i øvrigt videre faciliteret af udgivelser som *The Textile Reader* (2012) og *The Handbook of Textile Culture* (2015) og tidsskriftet *Textile. Cloth and Culture* (2003–). I tidsskriftets første nummer, skrev Pennina Barnett:

Tekstil betyder forskellige ting for forskellige mennesker, og det er netop det, vores nye tidsskrift har til formål at adressere. I stedet for at dvæle ved definitioner og territorier ønsker vi at tilskynde til debat – og argumentation – på tværs af discipliner, grænser og kulturer ved at samle banebrydende forskning i et innovativt og markant internationalt akademisk forum. *Textile* vil omfatte et dynamisk og vidtfavnende sæt af kritiske praksisser, fra visuel og materiel kultur – atelier-værker eller digitale værker, fabrikation og genstandsproduktion – til kulturteori, politisk økonomi, filosofi, antropologi og psykoanalyse. Opsummeret går vi ind for et mangefacetteret syn på tekstiler i et udvidet felt (Barnett, 2003, p. 1).²

Som det kommer til udtryk i Barnetts beskrivelse, er tværfaglighed en central prioritet i nyere tekstilforskning. Fordi tekstil er så sammensat en undersøgelsesgenstand – i konkret og overført betydning – og fordi det spiller en rolle i relation til diverse aspekter af vores samfund, kultur og historie, er argumentet, at det ikke fyldestgørende kan studeres fra én faglig vinkel alene. Det samme har man kunnet iagttage på de internationale forskningscentre dedikeret til human- og socialvidenskabelig forskning i tekstiler, der blev oprettet i årene omkring årtusindskiftet, såsom *Textile Research Centre (TRC)* i Leiden fra 1991 og *Centre for Textile Research (CTR)*

på Københavns Universitet fra 2005. Forskningen på *CTR* kendetegnes i høj grad ved den tætte integrering af forskellige, både teoretiske og praktiske undersøgelsesmetoder.

Selvom dette nummer undersøger tekstil gennem en kunstfaglig linse, reflekterer dets bidrag også i flere aspekter den tværfaglighed, der præger tekstilforskningen. Metodisk trækker de enkelte undersøgelser på tilgange knyttet til diverse discipliner, og samlet repræsenterer nummerets bidrag flere faglige positioner og diverse interesser i tekstil – som både materiale, medium, genstand, praksisform, teknologi, begreb, eksistensform, aktant m.m. Gennem disse bidrag håber vi at kunne give vores læsere et indblik i den aktuelle beskæftigelse med tekstil inden for såvel forskningen i som udstillingen og praktiseringen af kunst (og kunsthåndværk eller -genstande. Kunstbegrebet er, som det også beskrives i nummerets bidrag, notorisk vanskeligt at anvende i relation til tekstiler).

Nummeret indledes med *Birgit Erikssons* og *Tina Louise Hove Sørensen*'s artikel "Ambiguous Stitches. Participatory Textile Making at Trapholt Museum". I denne artikel undersøges anskuelsen af og beskæftigelsen med traditionelle former for håndarbejde i kunstinstitutionen i dag. Mere specifikt analyserer Eriksson og Hove Sørensen, hvordan broderihåndværket reaktualiseres i et af Trapholt Museums nyere partcipatoriske kunstprojekter, *Data Mirror*, og hvordan initiativer som dette inviterer os til at genoverveje, hvad en praksis som broderi egentlig er, repræsenterer og kan bevirke i dag. I artiklen diskuteres projektet og udsagn fra de deltagere, der bidrog til det, med henblik på at indkredse vores forståelse af håndarbejdet som kulturel praksis, men også på de potentialer, som et sådant projekt rummer for at kunne løse op for konventionelle dikotomier forbundet med håndarbejde.

I artiklen "Tekstile transformationer: På sporet af bæredygtige design- og håndteringsprincipper i Den Kongelige Dragtsamling" af *Trine Brun Petersen* og *Marie Riegels Melchior* undersøges ligeledes potentialet for at reaktualisere traditionelle håndarbejdspraksisser. Denne artikels undersøgelsesgenstand er imidlertid af en langt ældre dato, da praksisformerne, der studeres af Petersen og Melchior, er dem, der ligger til grund for fremstillingen af dragterne i Den Kongelige Dragtsamling. Gennem udvalgte dele af samlingen undersøger forfatterne tidligere tiders tilgange til tekstiler og fremdrager herunder en række eksempler på, hvordan

dragter blev repareret og syet om for at tilpasses nye tider og funktioner. Gennem Maria Puig de la Bellacasas teori argumenterer de for, at vi kan lade os inspirere af fortidens omsorgsfulde omgang med materialet til selv at anlægge mere bæredygtige principper i vores håndtering af tekstil i dag.

I *Ane Preisler Skovgaards* artikel "Den kreative væv. Forslag til en ny karakteristik af væveteknologien" går interessen også på den læring, der er at hente i praksisserne involveret i tekstilfremstilling. Denne artikels primære fokus er imidlertid vævning og vævningens potentialer til at transformere de kulturer, hvori den praktiseres. I artiklen foreslås det, at vi får øje for, hvordan teknologiformer ikke blot i dag, men også tilbage i tid har ageret kreativt i samspil med mennesker. Artiklens argument præsenteres bl.a. gennem inddragelse af centrale pointer præsenteret i nyere forskning i væveteknologi og dennes historie.

Med artiklen "Hverdagslighed. Tekstile afsøgninger i samtidskunst: Kari Steihaug og Hanne Friis" af *Malene Vest Hansen* retter vi atter blikket mod tekstils rolle i samtidskunsten. Artiklens omdrejningspunkt er to soloudstillinger af de norske kunstnere, Kari Steihaug og Hanne Friis. Tekstil er et gennemgående materiale i både Steihaugs og Friis' kunst, og med udgangspunkt i sine personlige oplevelser af udstillingerne undersøger Vest Hansen, hvordan begge kunstnere forholder sig til mødet mellem tekstilmediet og kunstinstitutionen. Artiklens gennemgående påstand er, at der i udstillingerne spilles på en *hverdagslighed*, og at de gennem denne strategi bidrager til vores refleksion over tekstils komplekse rolle i udstillingsrummet.

Bodil Marie Stavning Thomsens og *Ulla Angkjær-Jørgensens* artikel "Contemporary Textile Art: Membranes of Relation" tager også afsæt i oplevelsen af samtidskunsten og tekstilmediets store synlighed i nyere udstillinger. Artiklens centrale spørgsmål er imidlertid, hvordan vi som kunsthistorikere skal behandle og studere denne form for kunst på måder, som mere retvisende og præcist kan skildre, hvorledes vi oplever et værk udført i netop dette materiale. Som Thomsen og Angkjær-Jørgensen påpeger, mangler vi i høj grad ordene for de potentialer, som tekstilkunsten besidder. De foreslår derfor, at vi trækker på Erin Mannings begreb, *relationscapes*, til netop at beskrive mødet med tekstile værker samt de indsigter, de kan generere.

I "At væve er at gå i dialog med en maskine" interviewer *Ane Preisler Skovgaard* kunstneren Amalie Smith om hendes egne erfaringer med at arbejde med tekstilmediet, nærmere bestemt vævning, i sin kunstneriske praksis. Interviewet kredser om Smiths oplevelse af mødet med vævningen som teknologi under et projekt, hvor hun skulle udarbejde et digitalt værk. Hun beskriver, hvordan væven på den ene side vækkede hendes nysgerrighed og lod hende forstå det digitale på nye måder, men også hvordan den på den anden side udøvede modstand og gav anledning til frustrationer. Som Smith fortæller, havde hun aldrig vævet forud for dette projekt, men hun mener netop også, at det at interagere med et medium, som man ikke kender, kan være en brugbar metode til rigtigt at få øje på dets potentialer.

I nummerets sidste artikel, "A Counterpart to Solid Walls. On Céline Condorelli's Curtain Installation *Host*" af *Trine Friis Sørensen* spørges der til, hvilken virkning et forhæng skaber, når det placeres i den klassiske *white cube*. Mere specifikt undersøger Friis Sørensen kunstneren Céline Condorellis installation *Host*, som blev udstillet på Kunsthall Aarhus i 2019-2020 og udgjordes af et mere end 30 m langt tæppe, der snoede sig både langs udstillingsrummets vægge og ud i rummet. En gennemgående interesse i artiklen går på, hvordan forhængets bløde, taktile materiale er i stand til at transformere det moderne udstillingsrum samt beskuerens perceptionsmodus i rummet.

Nummerets artikelrække bliver brudt af et blødt "mellemrum", en *interzone* bestående af bidrag i et mere frit format. I denne del af nummeret finder man *Carina Sabrina Hundsdahls* beskrivelse af to nyere udstillinger i og omkring Stockholm, hhv. *Kaffe Fassett: The Power of Pattern* på Millesgården og *Masters of Couture – Azzedine Alaïa* på Sven-Harrys Konstmuseum. I sin tekst reflekterer Hundsdahl over de kuratoriske valg foretaget i forbindelse med udstillingerne. Derudover har illustratoren og designeren *Sille Tabita Bregnehave Windum* udformet et DIY-tekstilværk til nummeret. I interzonen finder man både Windums ord om og skildringer af værket, sådan at alle læsere selv kan eksperimentere med at fremstille deres egne versioner af det. I sin praksis betoner Windum plantefarvning og genanvendelse af tekstiler, og alle læsere opfordres således til at finde de tekstiler, de har i gemmerne og give dem nyt liv som selvgjort tekstilværk. Sille Windum reflekterer i øvrigt over sit arbejde i et interview foretaget af

Natascha Lundholm Søndermark-Beringer. Interzonen afrundes af *Joachim Aagaard Friis'* refleksioner over den rolle, som vævning har spillet i nyere udstillinger. Friis tager særligt udgangspunkt i udstillingerne *Patterns in Resistance* (2020) i København og *Un/weaving the binary code* (2022) i Trondheim og diskuterer, hvorledes begge udstillinger behandler spændet mellem det binære over for pluralitet og diversitet.

I sin helhed reflekterer nummeret dermed en række gennemgående temaer i beskæftigelsen med tekstil i dag, både i den kunstneriske praksis og kunsthistoriske forskning, såsom relationen mellem tekstil og kunstkategorien, -historien og -institutionen, håndarbejdet og dets rolle (over den kunstneriske proces), arbejdsprocesser og samskabelse, bæredygtighed og materialebevidsthed, teknologi og teknologiens rolle og indvirkning på kulturen, associationen mellem tekstilmediet og kvindekønnet og mediets status som resultat heraf, og relationen mellem tekstil og krop, og hvordan man sætter ord på den måde, hvorpå man oplever tekstil som materiale.

Nummeret her skal gerne bidrage til at udvide vores ordforråd om og perspektiver på tekstil som materiale i kunsten. En stor tak til alle skribenter og bidragsydere og til Ny Carlsbergsfondet, som har ydet generøs støtte til udgivelsen.

Rigtig god læselyst!

Ane Preisler Skovgaard

på vegne af medredaktører

Carina Sabrina Hundsdahl og Natascha Lundholm Søndermark Beringer

NOTER

- 1 Udstillingen vises frem mod september 2025 på hhv. National Gallery of Art, Washington, National Gallery of Canada, og MoMA, New York.
- 2 Citatet er oversat fra engelsk af Ane Preisler Skovgaard.

LITTERATUR

Barnett, Pennina: "Letter from the Editors" in *Textile*, vol. 1, nr. 1, 2003 pp. 1–7.

Ambiguous Stitches

Participatory Textile Making at Trapholt Museum

BIRGIT ERIKSSON AND TINA LOUISE HOVE SØRENSEN

The article investigates how Data Mirror, a large-scale participatory art project at Trapholt Museum brings the cultural ambiguities of textile crafts into play. Exploring the ambiguities of embroidery, the museum, the artist and 623 citizens unsettle dichotomies between tradition/renewal and individuality/collectivity, thereby uncovering textile crafts' potential for (re) connecting with the world.¹

Intro

Since 2014, Trapholt, a museum of modern art, craft and design in the Southern Region of Denmark, has developed a collaborative museum practice, in which one artist and up to 1000 citizens have contributed to large-scale, craft-based art projects. Trapholt's aims with these projects are to strengthen creativity and community, to discuss important issues through craft and to produce interesting works of art (Grøn, 2020, p. 7 and 2024, p. 7). The most recent of these projects have all been based on various forms of textile crafts: crochet in Hanne G and Rasmus Bækkel Fex's *Lighthope* (2020), embroidery in Iben Høj's *Stitches Beyond Borders* (2020-21), quilting in Tina Ratzer's *Among the Trees* (2021-22), embroidery and weaving in Astrid Skibsted's *Data Mirror* (2022-23), and finally knitting in Randi Samsonsens's *Things Matter* (2023-24).

The attention to textile crafts that Trapholt's projects both reflect and promote, is part of a broader artistic and cultural tendency. As a cultural practice, contemporary textile craft wedges itself into, but also between, different and opposing ideologies and values, enabling new identities, connections and communities (Robertson and Vinebaum, 2016). As Julia

Bryan-Wilson has argued, craft is an ambiguous and highly complex cultural practice. Offering “Eleven Propositions in Response to the Question ‘What Is Contemporary about Craft?’” (2013), she describes craft as being strung between contemporary art and domestic kitsch, activism and commercialism, traditional artisanal labour and sustainable futures, reactionary gender roles and progressive feminism, mainstream and counterculture. While she addresses craft as an overall category, her cases overwhelmingly draw on textile craft, and her description of the different and contradictory registers of meaning and value is highly relevant to the textile craft we focus on. Inspired by her short and polemical article, which concludes that craft “is a wedge that reveals stark distinctions within ideologies of taste and value”, and “polarizes and collapses theoretical positions about what making means today” (Bryan-Wilson, 2013, p. 10), we will dig deeper into two such distinctions, namely between *tradition and renewal*, which she also highlights, and *individuality and collectivity*, which she does not include. While Trapholt’s craft projects are stretched out between many oppositional registers of meaning and value, particularly the two above stand out as important both for the participating citizens and for the produced artwork. Based on an inductive approach to a rich empirical dataset we analyse how the project *Data Mirror* (2022-23) – understood both as participatory practice and artistic expression – wedges itself between tradition and renewal as well as between individuality and collectivity. Building on this, we ask whether and how craft-based textile practices like Trapholt’s, through their ambiguity, can unsettle conventional dichotomies and thereby uncover new potentials in and between these.

The article first introduces *Data Mirror* and the empirical data that we draw on. Hereafter we outline the current actualisation of textile crafts as an important context for Trapholt’s collaborative projects. This is followed by an analysis of how *Data Mirror* alternates and wedges itself between tradition and renewal, and individuality and collectivity. Finally, we discuss the potentials of craft-based textile projects like *Data Mirror* to unsettle dichotomies and, through their ambiguity, to uncover new potentials for resonance.

Data Mirror

In the spring of 2022, Trapholt and the textile artist Astrid Skibsted launched a major collaborative weaving and embroidery art project, *Data Mirror*. A couple of months later, 623 citizens submitted their individual embroideries to Trapholt. Based on a concept and design developed by Skibsted in collaboration with Trapholt, they had all been instructed in how to download their personal data from Facebook or Google, whereafter an algorithm had transformed their data into graphic patterns with up to eight circles visualising their most frequently used words or searches. To ensure a coherent artistic expression in the final artwork, Skibsted had further formulated a set of dogmas, restricting the participants to use fabric and yarn, selected by her and provided by Trapholt, and to stitch horizontally and vertically. Based on these common dogmas, the participants interpreted their individual data patterns in 630 embroideries, which applied on four 6-metre high sheer panels in combination with 14 woven panels constituted a large collaborative artwork to be exhibited at Trapholt 2022-2023 and subsequently preserved (see Ill. 1).

As researchers, we have followed *Data Mirror* from the development of the concept in late 2021 over the public kick-off of the project in March 2022 and the handing-in of contributions in May 2022 to the exhibition of the collaborative artwork November 2022 to November 2023. During these two years, but most intensively from March to November 2022, we have collected extensive empirical material. Inspired by Dawn Mannay (2015), and to ensure a multifaceted dataset, we have combined found data (data produced during the process without involving researchers), researcher-initiated data and participatory productions facilitated by researchers. Our empirical material thus included a survey, conducted in collaboration with Trapholt in May 2022, with closed as well as open-ended questions (203 responses); 26 individual interviews and 13 group interviews with the participants; 26 observations of lectures, workshops and informal meetings at Trapholt, libraries, drop-in centres² etc.; 630 embroideries and accompanying submission texts; eight logbooks with participants' descriptions of their creative process; and finally the communication in two *Data Mirror* Facebook groups, one public group, made by Trapholt (1200 members) and one private group, made by the drop-in-centres (87 members). The



article builds on a thematic analysis of this extensive empirical material. For the interviews, we have combined concept-driven and data-driven coding (Gibbs, 2007), as our initial interest in concepts like participation, community and activism has been supplemented by codes like rules, part of something bigger and motivation. Our approach is thus mainly inductive. Bryan-Wilson's propositions have inspired us to look for ambiguous or contradicting meanings of craft, but we have mainly been interested in the ambiguities and contradictions that have appeared in the participants' oral, written and embroidered expressions. We have therefore chosen to focus on tradition/renewal, which cuts across several of Bryan-Wilson's propositions, and to add individuality/collectivity to this, since the experience of this is crucial in a collaborative craft project like *Data Mirror* (Kelty, 2019). Below, we refer to the data by the specific datatype. All the in-text quotes from our empirical data are our translations of first-hand accounts from participants unless otherwise specified.

The Reactualisation of Textile Crafts

Textile crafts have a long tradition. Archaeological museums display crafts' tools and products in ancient societies while contemporary textile craft scholars see it as "a living tradition inherited from our ancestors and passed on to our descendants" (Strand and Harlow, 2016, p. 6). This living tradition, however, is not constant but has intensified since the early years of the new millennium, when the rising attention to textile crafts resulted in influential works such as the journal *Textile: Cloth and Culture* (from 2003), *The Journal of Modern Craft* (from 2008), Glenn Adamson's *The Craft Reader* (2010), and Jessica Hemmings' *The Textile Reader* (2012). Since then, the interest that these and many other academic publications (along with a huge number of patterns and manuals on various textile practices) helped promote has only burgeoned (Knott, 2015; Shales, 2017; Harrod, 2018). The value of handmade items, particularly textile crafts, is now recognised across cultural, social, economic and political contexts (Coles and Rossi, 2022).

ILL. 1 (OPPOSITE)

The final artwork, *Data Mirror*, at Trapholt. Photo: Kenneth Stjernegaard, Trapholt.

The cultural revitalisation of textile crafts unfolds both onsite and online, and often in a combination of the two. While knitting, crocheting, sewing and other textile practices have gained visibility in physical public spaces like cafés, pubs, galleries, streets and public transportation (Robertson and Vinebaum, 2016), social media platforms are used to connect, organise and disseminate a wide variety of online communities of textile makers.

The above cultural transformations in our understanding of textile crafts are accompanied by their prominence in contemporary art (Fariello and Owen, 2004; Hung and Magliaro, 2007). A growing number of artists turn to fibre and use techniques like knitting, sewing, crocheting, weaving and quilting (Robertson and Vinebaum, 2016). Already in 2011, Janis Jefferies subtitled an essay “An Outburst of Craft in Contemporary Art” and described how craft had become “the new cool” (Jefferies, 2011). Craft-based textile art is increasingly accepted by a formerly less welcoming art world. Textiles have featured prominently at recent art biennales (e.g. Whitney in 2014 and Venice in 2019, 2022 and 2024) and various prestigious museums and galleries (Robertson and Vinebaum, 2016; Textile Forum Blog, 2019 and 2022). The boundaries between textile craft and art are now explored and challenged in museum exhibitions and theoretical literature (Risatti, 2007; Gali, 2015; Harrod, 2018).

Trapholt’s collaborative projects unfold across all the above fields: They engage in textile crafts as both an everyday and artistic practice, and they take place both onsite, at the museum and elsewhere, and online, particularly in the Facebook groups. In the following, we will dig into, how – and with what outcomes – *Data Mirror* more specifically takes part in the actualisation of textile crafts by wedging itself in between tradition and renewal.

Textile Crafts Between Tradition and Renewal

Trapholt museum – as well as the textile artists – engage in the ‘living tradition’ of textile crafts when they ask both the participating citizens and the art world to take a specific craft seriously as a creative practice and an artistic medium. Many of the 623 participants highly appreciate this. In our

dataset, we find both a cultural and a personal version of this tradition. The cultural version appears when, in the survey, 94 % answer “yes”, or “yes, to a high degree” (weighted average 4.43/5) to the question whether a project like *Data Mirror* has the potential to “save the traditions of embroidery and craft” (survey). In our interviews and conversations, many find the current spread of handicrafts very important, and some relate it to an accelerated or “hectic time” of today (interview). Across our dataset, we see a strong engagement in the tradition of textile craft as something that deserves to be saved and disseminated.

The personal version appears when even more participants relate the tradition of textile craft to their own family and memory: “While sewing, many memories have come to my mind. My grandmother and old neighbour (...), who often sat and sewed the most beautiful works. The calm that comes over you when you work with your hands is absolutely fantastic” (submission text). The vast majority of the participants are women above the age of 50 (according to the survey, 99 % are women, 15% are aged 30-49, 67 % 50-69 and 16 % 70+), and while some have rediscovered embroidery, many others have been engaged in textile crafts for several decades and have learnt their skills from their mother or grandmother. While one “associate(s) it with something pleasant from your childhood” (submission text), another “can’t help but think of my late grandmother who taught her craft with great enthusiasm. This is a fantastic opportunity to honour her memory and brush off some old skills while participating in an art project” (logbook).

The cultural and personal traditions do of course interrelate. Compared to the quotes above, some are less respectful of the general female tradition embodied by their grandmothers, whose “pieces would sit neatly under a vase so friends could admire them. Those pieces are now tucked away in our drawers because we don’t want to display them” (group interview). The quote indicates how the tradition of textile crafts also carries some problematic feminine stereotypes of domesticity and decoration (Parker, 2010; Sørensen and Eriksson, 2022): the embroideries sitting neatly under a vase. And while some participants embrace this tradition without reservations, others like the interviewee here (supported by the other two women in the group interview) value that Trapholt’s projects, when display-

ing the embroideries in an artwork at the museum, not only try to honour and save but also to renew the coding of textile crafts: from a traditional, female, domestic pursuit to something worthy of artistic attention and general public interest.

The renewal happens in two ways: through the thematic focus and the artistic design. In *Data Mirror*, the thematic focus is on how we leave our personal footprints on digital platforms like Google and Facebook (Ill. 2). When Trapholt combines a traditional textile craft with a contemporary societal and political issue like data (also by organising lectures and conversations about data), it distances itself from topics and motifs that are normally associated with embroidery. By linking a feminine craft practice with topics from other fields and discourses (data in *Data Mirror* or borders, nature or public sculptures in other recent projects), the museum unsettles existing, and sometimes condescending, assumptions about textile crafts. As two women in a group interview said: Some “just think this is what women do when they can’t think of anything else” (1); “But I think when it gets linked to data, it kind of sounds different” (2). We may critically ask exactly how the theme of data is reflected, and for most participants, a focus on how they could interpret and recognise themselves in the algorithm’s translation of their personal data traces overshadowed more general questions of commercial or political exploitation of our data (Eriksson and Sørensen, 2023). Still, the latter issues were also touched upon – and thereby related to embroidery – both by participants and in the final exhibition.

Regarding the renewal through artistic design, *Data Mirror* challenges the most common forms of embroidery, like cross and chain stitches. As mentioned, one of Skibsted’s (few) artistic dogmas was that only vertical and horizontal stitches were allowed, and she further tried to persuade the participants to represent their data in an abstract form. The artistic choice of stitches and the (ambition of an) abstract form forced or at least encouraged the participants to venture into new creative territory. Most participants appreciate this, and in the survey a vast majority (weighted average 4.25/5) answer that they have experienced creativity during the project and that *Data Mirror* has the potential for strengthening creative skills at a more overall societal level (weighted average 4.31/5).



ILL. 2 & 3

Two contributions: “My data on Facebook” (Ill. 2) and “Data swells” (Ill. 3). Photo: Trapholt.

Of course, we may ask critically whether 623 citizens’ creative practice in *Data Mirror* – and an exhibited collaborative artwork at Trapholt – can save a craft tradition and strengthen creative skills more generally, or whether the participants too swiftly extrapolate from their own experiences to a societal level. In our analysis, however, the participants’ experiences and understandings are important. And even if they may exaggerate the impact of *Data Mirror*, the link they establish between textile crafts and creativity is an important register of meaning and value for them. Also in the academic literature, the close link between textile crafts and creativity is often seen as an important reason for the current revitalisation of craft (Gauntlet and Holroyd, 2014; Ingold, 2013; Tanggaard, 2012). In line with this, Trapholt’s craft-based art projects are based on a socio-material understanding of creativity as an everyday phenomenon and a process with close relationships between human beings and material tools, and between continuity and renewal (Tanggaard, 2012, p. 29). In *Data Mirror*, several of the participants make this relationship between continuity and renewal tangible, when they tell how they use embroidery to both repair and decorate old clothes. For one, this has inspired her contribution, where she has used two types of Japanese stitches that have traditionally been used to repair and isolate clothes: “With great respect for the original

craftsmanship, culture and history, I have interpreted it in my own Nordic way” (submission text). Like many other participants, she wedges her contribution between continuity/tradition and renewal.

In *Data Mirror* and Trapholt’s other collaborative projects, textile craft is a creative practice, where the participants move between tradition and renewal, and where various existing rules, materials, tools, institutions, experiences and practices are the starting point for new creations, discoveries and products. This does not turn the participants into artists, but it does enable them to work with and on the world. As Tanggaard suggests, “we should begin studying creativity as a relational dynamic between artefacts and humans in the social practices of everyday life” (Tanggaard, 2012, pp. 29–30). In our qualitative data, many of the embroiderers are in line with this socio-material understanding. They emphasise how important it is for them to be creative – something that the project has either boosted, confirmed, or opened their eyes to. They associate this with expressing themselves (freely), engaging in the world with the senses, and renewing traditions that are often both personal and cultural.

Textile Making Between Individuality and Collectivity

Textile crafts have a long social history of cooperation, collaboration, and community engagement and their current resurgence is presumably linked to the pronounced orientation towards participation that has gained ground across various academic fields, cultural practices, institutions and policies over the last decades (Holroyd and Schercliff, 2020; Sorkin, 2016; Sennett, 2008; Eriksson, Stage and Valtýsson, 2019). This has also been noted by Robertson and Vinebaum, who link “the recent public and participatory turn in fiber” (2016, p. 7) to the shift toward collaborative and participatory approaches in contemporary art and a more extensive cultural desire for social connection.

Accordingly, the social histories and community-building affordances of textile making are currently being explored in various institutional, cultural, and artistic settings (Luckman and Thomas, 2018). This is manifested in initiatives such as *The Stitching Together Network*, which counts 103 collaborators/members (including Trapholt) and 29 case studies. The

network points to a growing field of researchers and practitioners investigating participatory textile making as a practice, methodology or object of study (Holroyd and Schercliff, 2020).

With their collaborative craft-based practice, Trapholt's projects are situated within this growing field of participatory explorations of textile practice, and *Data Mirror's* participants value the community/cohesion-oriented potentials of the project highly (but lower than the potentials regarding the craft tradition and creativity above). In the survey, 84 % (weighted average 3.99/5) have experienced community during the project, while 86 % (weighted average 4.16/5) agree that *Data Mirror* has the potential to "strengthen social cohesion". As above, the survey indicates positive personal experiences and societal expectations. In our qualitative data, the first-hand articulations of experiences, do, however, paint a more nuanced and ambiguous picture. In interviews, logbooks and submission texts, participants often highlight the experience of participating as introspective and individual on the one hand and collective on the other. Interestingly, the individual and collective experience of textile making is often articulated conjointly, as inseparable aspects of the same creational experience: "I have found pleasure in creating and seeing my embroidery evolve. Just as I have felt the pleasure of leaving my marks in the bigger creative community" (submission text). This quote, like many others, points to an inherent social ambiguity of textile making practices that, as Robertson and Vinebaum describe it, always have "operated at the intersection of individual practice and group activity" (2016, p. 7). But how does *Data Mirror's* craft-based participatory design, which is based on individually embroidered contributions to a collective artwork, operate in the intersection between individual self-expression on the one hand, and socially embedded embroidery practice and collective cohesion on the other?

If we first look at the articulations that concern individuality, the qualitative data bear witness to highly individual making processes centred around self-expression and personal design choices within the given creative dogmas. Some participants express how it is important to "solve the task my way" (submission text) and work with and express "something that only goes on inside of me" (interview). This is prompted by the project design. The participants engaged in textile making via their individual con-

tribution and most of the embroidering was executed individually at home. Furthermore, the vast majority of the participants embroidered their own personal data mirror, and this emphasis on individual data identity and 'self-mirroring' certainly cued the making-experience to revolve around identity and self-representation. For some, and particularly the participants who could not recognise themselves in the algorithm's 'translation' of their data traces, this emphasis on self-reflection spurred on a need to express themselves more 'truly' and recognisably through the embroidery.

Through the lens of participatory theory, we can understand this need for self-expression as having to do with the importance of being seen and heard in the collaborative process and product. Compared to "contributory" projects (Simon, 2010), where the participants perform predefined tasks and can be replaced without changing the result, Trapholt's projects are "collaborative" in the sense that the participants "serve as active partners in the creation of institutional projects that are originated and ultimately controlled by the institution" (ibid., p. 187). In *Data Mirror*, the organisation, design and dogmas of the project were decided by the museum and artist, but the participants used their embroidery skills creatively, and the final artwork was a result of both their and Skibsted's decision-making. They could not influence the overall goals and design of the project, but within the given dogmas they could work quite freely interpreting and expressing the data through stitches. The final embroideries clearly contained the individual embroiderer's personal style and creative decisions as seen in Ill. 2, 3 and 4. The participants generally valued this creative agency, and its importance is perhaps most poignantly expressed by those, who have participated in several projects at Trapholt. Some of these experienced Trapholt crafters shared how they assess the creative agency in the individual projects, and how they decide not to participate if they find too little wiggle room for creative freedom and self-expression for their liking: "When Trapholt initiated a project with crocheted [light]bulbs, I declined to participate. I found it so strictly governed, that I regarded it as free labour. I don't want to do that. I would like to be able to express myself within the given frame" (survey comment).

In Trapholt's projects, however, individual expression and agency co-exist with a strong practice and sense of collectivity. While the indi-



ILL. 4.

Screenshot from Trapholt's contribution database: <https://ds.trapholt.dk>.

vidual embroidery process evolves around self-representation and creative agency, as we have analysed above, many participants emphasise that they do not need to be 'hyped' or stand out in the collective artwork. On the contrary, participants articulate quite uniformly (and with very similar wording) how they regard their "small contribution" as "anonymous" or as a "drop" or "small piece" in the final artwork that is "greater" than the individual parts. This humbleness and appreciation of the collective destination of the individual contributions is very much in line with Christopher Kelty's understanding of participation as ambiguously "individual and collective at the same time" (Kelty, 2019, p. 19). According to Kelty, powerful and meaningful experiences of participation are closely related to the affective experience of becoming a collective, and this is also the case in *Data Mirror* where the collective artwork is perceived as more important than the individual pieces. The meaningfulness of making a mark and expressing oneself through the creative act is to a great extent tied to the experience of being included in and contributing to the collective whole. It is about "leaving one's mark in something that is collective, that is what I like about it" (interview).

The individual embroidery process is thus situated in a collective process that, even though the stitching, for the most part, is done separately, creates an affective sense of embroidering in concert: “I think about the great number of people who are dealing with the same dogmas and materials and thoughts about their data and the meaning of it. That is truly remarkable” (submission text). This sense of community and making together is first and foremost informed by the collective future of the individual pieces: the artwork that is exhibited at Trapholt for 12 months. Second, it is also to some extent underpinned by physical group activities (workshops at Trapholt, drop-in centre meetings, lectures etc.), online “tips and tricks” meetings hosted by Trapholt and perhaps most significantly the Facebook groups that according to the participants as well as our observations play a vital part in creating a sense of shared practice by facilitating a virtual space for sharing and support. Third, we suggest that Trapholt’s participatory design lends some of its collective qualities from the social and cohesive affordances of textiles. Textile crafts have an extensive social history and textiles are embedded with social meaning as they have served to connect us locally and across generations via craft communities, the transmission of skills and inherited and gifted textiles that has been carefully made by hand (Robertson and Vinebaum, 2016). Furthermore, textile production was, historically, a demanding and time-consuming task that had to be distributed among many individuals and thus both necessitated and promoted collaboration. In this perspective, the act of crafting textiles is never solely individual because the social and familial histories tied to the quality of the fibre and/or practice are actualised through the tactile process of textile making. This is also evident in our data, where many participants, as previously mentioned, recollect and share memories about older family members teaching and sharing skills.

It can, however, also be argued, that the connective qualities of textiles transcend the human-centred dichotomy between individuality and collectivity. As mentioned, the creative stitching practice in *Data Mirror* can be understood as a relational dynamic between artefacts and humans in the social practices of everyday life (Tanggaard, 2012). Drawing on Hartmut Rosa’s notion of resonance, we suggest that Trapholt’s projects employ the socio-materiality of collaborative textile-making in a way that

demonstrates its ability to generate experiences of resonance with the world. Rosa theorises how the current societal demand for acceleration, growth and innovation has left the modern subject emotionally blunted and alienated from the surrounding world that is increasingly experienced as shallow, mute and nonresponding (Rosa, 2017). He argues that we need to replace the logic of increase and acceleration with practices that make us perceptive to our surroundings and allow us to (re)connect with the world. The artisan's material-based labour is one example of how to do this. Along the same lines, some participants in *Data Mirror* articulate experiences of sensory openness and connectivity: "a mental state that enables a sensory encounter with the world" (submission text). This resonance is in part social but also material and affective: "It has been the loveliest experience, encountering lovely people and encountering needle, thread, materials and reflections along the way. This project has opened the door to a new world" (submission text). These testimonies reflect how collaborative craft projects like *Data Mirror* may enable new and meaningful connections to both histories and surroundings.

Conclusion

In this article, we have investigated how *Data Mirror*, like Trapholt's other projects, draw on, explore and revitalise textile craft as a cultural practice that is ambiguously situated between tradition/renewal and individuality/collectivity. We have analysed how *Data Mirror* combines a tribute to a traditional textile craft with untraditional dogmas and contemporary societal issues, and how its participatory, textile practice is simultaneously individual and collective. In our analysis, the creative textile craft practices stand out not as a quality of the isolated individual but as practices anchored in material and social relations. Through these relations, we argue, *Data Mirror* brings diachronic and synchronic cultural ambiguities of textile craft into play in productive ways.

Diachronically, Trapholt's craft projects are ambiguously placed between a cherished tradition and the creation of something new. If we look beyond the museum, the coding of textile crafts has in the last two decades increasingly shifted from a traditional, female, domestic and deco-

rative pursuit to a creative, critical and/or 'craftivist' practice, which makes political issues visible (Greer, 2014; Corbett, 2017; Bryan-Wilson, 2017). Trapholt's projects are neither intended to be nor experienced as activist or craftivist. But they tap into the inclusive and democratic aspects of these practices, when 'ordinary people' are invited to collaboratively co-create an artwork expressing their creativity, skills and interpretations of data or other societal issues. Trapholt's projects are both a celebration of tradition and an ambitious attempt at renewing what crafts can do.

Synchronically, Trapholt's collaborative craft practice is situated ambiguously between individuality and collectivity. By exploring textile-making in a collaborative, artistic format *Data Mirror* and Trapholt's other projects are part of the current interest in textile crafts' community-building affordances. But the framing of contributions based on individual data mirrors, which cues an introspective stitching practice of self-exploration, can also to some degree be said to position the practice within current individual and neoliberal uses of craft (Bryan-Wilson, 2013).

The above-mentioned ambiguities unsettle conventional dichotomies and uncover new potentials in and between these. In line with Rosa's point that resonance requires not sameness but difference and sometimes contradictions, engaging in these ambiguities may be a productive fuel for diachronic and synchronic (re)connections and resonances with the world. The participants may prefer either tradition or renewal in their embroideries, and either individuality or collectivity in the process but will necessarily relate to both in Trapholt's projects. Even if data extraction problems could have been addressed at a more societal and political level, connecting these problems with material and crafted self-presentations, and thereby claiming visibility for embroidery and female embroiderers, is a way of acknowledging other voices and perspectives – in between tradition and renewal, individuality and collectivity.

Birgit Eriksson, Professor in cultural theory and analysis at the Department of Aesthetics and Culture, Aarhus University. She researches participation in arts and culture, art and social communities, aesthetics and politics. Recent publications include "When Borders Matter: Crafting Borders in a Participatory Artistic Project at Trapholt Museum" (2024), "How participatory are we really? The pitfalls and potentials of participatory research practices" (2023), "Bonding and bridging: Social cohesion in

collaborative cultural practices in shared local spaces" (2023). See also <http://au.dk/aekbe@hum>.

Tina Louise Hove Sørensen, Assistant Professor at the Department of Scandinavian Studies and Experience Economy at Aarhus University, researches media, culture and aesthetics, focusing on affective and political potentials of creative and artistic practices. Recent publications include "Participation and affect intertwined: Linking participatory experiences and affective intensities in a collaborative craft-based art project" (2024) and "Ned af piedestalen: Dialogiske, feminine og kritiske versioner af den offentlige kunst og fælles kulturarv" (2024). See <https://www.au.dk/aesttls@cc.au.dk>.

SUMMARY

Ambiguous Stitches

Participatory Textile Making at Trapholt Museum

This article investigates how Trapholt Museum's collaborative craft-based practice, and more specifically the embroidery project *Data Mirror*, engages with, explores, and revitalises textile craft as an ambiguous cultural practice by navigating between tradition and innovation, and individual and collective creativity. First, we analyse how *Data Mirror* draws on and unsettles cultural positions of textile tradition and renewal by both paying tribute to a traditional textile craft and combining it with contemporary societal issues and untraditional dogmas. Second, we show how the participatory design unsettles conventional contradictions between individual and collective practice by harnessing textile-making's community-building affordances while at the same time allowing for individual expression.

Accordingly, we argue that *Data Mirror* composes and brings the diachronic and synchronic cultural ambiguities of textile craft into play in interesting and often productive ways. These ambiguities unsettle conventional dichotomies and uncover new potentials in and between these. The participants may prefer either tradition or renewal in their embroideries, and either individuality or collectivity in the process, but they will necessarily relate to both in Trapholt's projects. In line with Hartmut Rosa's point that resonance requires not sameness but difference and sometimes contradictions, we argue that textile ambiguities like the ones in Trapholt's projects can be a productive fuel for (re)connecting and resonating with the world.

NOTER

- 1 The article is part of the research project CraftWorks (2021-25), where, in collaboration with Trapholt, we investigate the creative, institutional and social potential of new forms of participation in art museums (see Eriksson and Sørensen, 2020; Eriksson and Sørensen, 2023; Eriksson and Sørensen, 2024; Sørensen and Eriksson, 2022; Sørensen and Eriksson, 2024).
- 2 One of the partners in the projects was Landsforeningen af Væresteder (LVS) – an organisation of national drop-in centres from which 136 users submitted embroideries. Our qualitative data include data from LVS-users. Unfortunately, the quantitative data from the survey (the 203 responses) does not include answers from LVS-users, because the drop-in centres changed Trapholt's survey questions and graduations slightly. This makes it impossible to compare the different data sets.

LITERATURE

Adamson, Glenn: *The Craft Reader*, Oxford, Berg, 2010.

Bryan-Wilson, Julia: "Eleven Propositions in Response to the Question: 'What Is Contemporary about Craft?'" in *The Journal of Modern Craft*, vol. 6, no. 1, 2013, pp. 7-10. DOI: 10.2752/174967813X13535106841485.

Bryan-Wilson, Julia: *Fray. Art and Textile Politics*, Chicago, University of Chicago Press, 2017.

Coles, Alex and Catharine Rossi (eds.): *Post-craft*, London; Berlin, Sternberg Press, 2022.

Corbett, Sarah: *How to be a Craftivist*, London, Unbound Publishing, 2017.

Eriksson, Birgit, Carsten Stage and Bjarki Valtýsson: "Introduction: cultures of participation" in *Cultures of Participation: Arts, Digital Media and Cultural Institutions*, Birgit Eriksson, Carsten Stage and Bjarki Valtýsson (eds.), London, Routledge, 2019, pp. 1-10.

Eriksson, Birgit and Tina Louise Hove Sørensen: *Grænseløse Sting – kreativitet, delta-gelse og grænser i et broderet fællesværk på Trapholt*, Kolding, Trapholt, 2020.

Eriksson, Birgit and Tina Louise Hove Sørensen: "Data and Craft at the Collaborative Art Museum" in *Dataspejlet: Data og craft i fællesskab kunst*, Nina Rise Schrøder and Karen Grøn (eds.), Kolding, Trapholt, 2023, pp. 181-194.

Eriksson, Birgit and Tina Louise Hove Sørensen: "When Borders Matter: Crafting Borders in a Participatory Artistic Project at Trapholt Museum" in *Journal of Borderlands Studies*, vol. 39, no. 2, 2024, pp. 227-246.

Fariello, Anna and Owen, Paula: *Objects & Meaning*, Lanham, Scarecrow Press, 2004.

Gali, André, ed.: *Crafting Exhibitions*, Oslo, Norwegian Crafts; Stuttgart, Arnoldsche Art Publishers, 2015.

Gauntlett, David and Amy Twigger Holroyd: "On Making, Sustainability and the Importance of Small Steps: A Conversation" in *Conjunctions: Transdisciplinary Journal of Cultural Participation*, vol. 1, no. 1, 2014, pp. 1-27.

- Gibbs, Graham R.: *Analyzing Qualitative Data*, Los Angeles, Sage, 2007.
- Greer, Betsy (ed.): *Craftivism: The Art of Craft and Activism*, Vancouver, Arsenal Pulp Press, 2014.
- Grøn, Karen: "Grænseløse sting" in *Grænseløse sting. Et kunstværk vi skaber i fællesskab*, Kolding, Trapholt, 2020.
- Grøn, Karen: "Forord" in *Things Matter: Kritiske kig på kunst i det offentlige rum*, Karen Grøn and Nina Rise Schrøder (eds.), Kolding, Kunstmuseet Trapholt, 2024, pp. 4-8.
- Harrod, Tanya (ed.): *Craft*, London, Whitechapel Gallery, 2018.
- Hemmings, Jessica: *The Textile Reader*, London, Bloomsbury, 2012.
- Hung, Shu and Joseph Magliaro: *By Hand: The Use of Craft in Contemporary Art*, New York, Princeton Architectural Press, 2007.
- Ingold, Tim: *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*, United Kingdom, Routledge, 2013.
- Jefferies, Janis: "Loving Attention. An Outburst of Craft in Contemporary Art" in *Extra/Ordinary: Craft and Contemporary Art*, Maria Elena Buszek (ed.), Durham, Duke University Press, 2011, pp. 222-240.
- Kelty, Christopher M.: *The Participant. A Century of Participation in Four Stories*, Chicago, University of Chicago Press, 2019.
- Knott, Stephen: *Amateur Craft: History and Theory*, New York, Bloomsbury Academic, 2015.
- Luckman, Susan and Nicola Thomas (eds.): *Craft Economies*, London; New York, Bloomsbury Academic, 2018.
- Mannay, Dawn: *Visual, Narrative and Creative Research Methods*, London; New York, Routledge, 2015.
- Parker, Rozsika: *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*, London, I.B.Tauris & Co., 2010 [1984].
- Risatti, Howard: *A Theory of Craft: Function and Aesthetic Expression*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2007.
- Robertson, Kirsty and Lisa Vinebaum: "Crafting community" in *TEXTILE*, vol. 14, no. 1, 2016, pp. 2-13.
- Rosa, Hartmut: "Dynamic Stabilization, the Triple A. Approach to the Good Life, and the Resonance Conception" in *Questions de communication*, vol. 31, 2017, pp. 437-456.
- Sennett, Richard: *The craftsman*, New Haven, Yale University Press, 2008.
- Shales, Ezra: *The Shape of Craft*, London, Reaktion Books, 2017.
- Shercliff, Emma and Amy Twigger Holroyd: "Making with others: working with textile craft groups as a means of research" in *Studies in Material Thinking* 14, paper 07, 2016.
- Schercliff, Emma and Amy Twigger Holroyd: "Stitching Together: Participatory textile making as an emerging methodological approach to research" in *Journal of Arts and Communities*, vol. 10, no. 1-2, 2020, pp. 5-18.

- Simon, Nina: *The Participatory Museum*, Santa Cruz, Museum 2.0, 2010.
- Sorkin, Jenni: *Live Form: Women, Ceramics, and Community*, Chicago, The University of Chicago Press, 2016.
- Strand, Eva Anderson and Mary Harlow: "Introduction" in *Traditional Textile Craft – an Intangible Cultural Heritage?*, Camilla Ebert, Mary Harlow, Eva Anderson Strand and Lena Bjerregaard (eds.), Centre for Textile Research, University of Copenhagen, 2016.
- Sørensen, Tina Louise Hove and Birgit Eriksson: "Ned af piedestalen: Dialogiske, feminine og kritiske versioner af den offentlige kunst og fælles kulturarv" in *Things Matter: Kritiske kig på kunst i det offentlige rum*, Karen Grøn and Nina Rise Schrøder (eds.) Kolding, Kunstmuseet Trapholt, 2024, pp. 12-39.
- Sørensen, Tina Louise Hove and Birgit Eriksson: "Threads of participation: Crafting female agency in a collaborative art project in Denmark" in *Conjunctions*, vol. 9, no. 1, 2022, pp. 1-16.
- Tanggaard, Lene: "The sociomateriality of creativity in everyday life" in *Culture & Psychology*, vol. 19, no. 1, 2012, pp. 20-32.

WEBPAGES

- Stitching Together*. <https://stitchingtogether.net> (accessed 28 September 2023).
- "Textiles at the Venice Biennial" at *Textile Forum Blog*, 2019, <https://www.textile-forum-blog.org/2019/09/textiles-at-the-venice-biennial/> (accessed 30 September 2023).
- "59th Venice Biennale 'The Milk of Dreams'" at *Textile Forum Blog*, 2022, <https://www.textile-forum-blog.org/2022/05/59th-venice-biennale-the-milk-of-dreams/> (accessed 30 September 2023).

Tekstile transformationer

På sporet af bæredygtige design- og håndteringsprincipper i Den Kongelige Dragtsamling

TRINE BRUN PETERSEN OG MARIE RIEGELS MELCHIOR

Vi forbinder ofte de europæiske kongehuse med spektakulære rober. Det er mindre kendt, at det danske kongehus også har en veludviklet tradition for at passe på og værne om tekstiler. I denne artikel bruger vi Maria Puig de la Bellacasas begreb matters of care afsæt for en analyse af Den Kongelige Dragtsamling og reflekterer i forlængelse heraf over, hvordan fortidens beklædningstraditioner kan lære os om en bæredygtig omgang med tekstiler og tøj.

Indledning

Tekstiler følger os livet igennem og er dermed et materiale, som de fleste af os har et nært og fortroligt forhold til. Vores forhold til tekstil og beklædning har imidlertid gennemgået en grundlæggende forandring i løbet af 1900-tallet og frem til i dag. Industrielle produktionsformer, globale forsyningskæder og nye salgsplatforme har sammen med den øgning i økonomisk velstand, der tog fart efter anden verdenskrig, forvandlet beklædning fra skattet arvegods til et forbrugsgode af kortere varighed. Denne udvikling har samtidig betydet, at viden om tekstilers egenskaber, tilvirkning, vask og pleje er blevet mindre udbredt, og trods skolernes undervisning i det nye fag *håndværk og design* er det de færreste, der behersker fortidens sofistikerede vask-, synings- og reparationsteknikker.

Parallelt med denne udvikling synes der imidlertid at være opstået en ny interesse for de tekstile håndværk og for håndteringen af tekstiler. Det gælder både muligheden for selv at fremstille sit tøj, som vi bl.a. har set det i den aktuelle strikbølge, men fortidens husmoderråd om, hvordan man kan få sine tekstiler og beklædningsgenstande til at holde længe, synes

også at have fået en renæssance. I de senere år er der bl.a. udkommet en række rådgivningsbøger, der kobler disse kundskaber sammen med en kritik af den eksisterende modeindustri og dens indvirken på den klima- og bæredygtighedskrise, vi står midt i (se eksempelvis Werborg, 2021; Skjold og Stenstrup, 2020). Selv et umiddelbart slidsomt arbejde som at reparere tøj synes at have fået en ny aktualitet, som det bl.a. demonstreredes i udstillingen *Beautiful Repair*, der blev vist på kunstgalleriet Copenhagen Contemporary i 2023. Hvor sådanne praksisser tidligere var koblet til en økonomisk bevidsthed, er de i dag indlejret i en kritik af det kapitalistiske samfunds uholdbare ressourceforbrug. Inspireret af den feministiske tænker Maria Puig de la Bellacasa's begreb *matters of care* (2011), ønsker vi at undersøge, hvordan et Science and Technology Studies (STS)-inspireret perspektiv kan bidrage til en ny forståelse af Den Kongelige Dragtsamling som et sociomaterielt vidnesbyrd om fortidens mere ressourcebevidste og omsorgsfulde omgang med tekstiler. Formålet er ikke at skabe ny viden om dragternes historiske kontekst eller proveniens, men at undersøge, om de kan "læses" som vidnesbyrd om en mere ressourcebevidst og omsorgsfuld tilgang til tekstiler.

Det danske kongehus har gennem 400 år haft tradition for at overdrage særligt kostbare og historisk interessante dragter til det kulturhistoriske museum *Kongernes Samling*. Der er således tale om en helt ekstraordinær samling, der rummer klæder fra Christian 4.s tid og frem til nutiden. Samlingen er typisk blevet brugt til at belyse de danske kongers liv og virke, men i denne kontekst ønsker vi at anlægge et blik, der i højere grad fokuserer på, hvordan dragterne er blevet formgivet og håndteret med henblik på at forlænge deres holdbarhed. Da historiske dragter er skrøbelige og dårligt tåler håndtering, montering og dagslys, opbevares de kongelige dragter nedpakket i syrefrit papir på særligt sikrede magasiner. Man undgår så vidt muligt at håndtere dragterne, og de udstilles kun i kortere perioder for ikke at fremskynde deres nedbrydningsproces. Museets personale har imidlertid løbende arbejdet på at gøre de kongelige dragter tilgængelige gennem detaljerede beskrivelser og fotoregistrering (Johansen, 1990; 2020; Petri, 2007). For at skåne dragterne har vi gjort brug af disse bøger, hvor det har været muligt. Ikke alle dele af samlingen figurerer imidlertid i disse publikationer, og vi har derfor allieret os

med museets konservatorer, der har hjulpet os med at gennemgå de mere upåagtede dele af samlingen, såsom beklædningen fra 1900-tallet, børnetøjet, undertøjet og forskellige former for tilbehør. Vi har været særligt interesserede i at identificere 1. beklædningsgenstande, der bærer præg af skånsomme vedligeholdelsesregimer, 2. beklædningsgenstande, der er konstrueret med henblik på at minimere slid, 3. beklædningsgenstande, der er blevet repareret, 4. beklædningsgenstande, der er blevet transformeret til nye formål, og 5. beklædningsgenstande, der i deres design tager højde for flere forskellige anvendelser. Genstandene er således udvalgt på baggrund af deres formgivning og håndteringsspor snarere end for deres historiske eller ceremonielle betydning. Den her præsenterede analyse repræsenterer således først og fremmest et nyt, STS-inspireret blik på Den kongelige Dragtsamling, der undersøger, hvordan samlingen kan være relevant ikke alene for at forstå fortidens beklædningstraditioner, men også som en ressource i den aktuelle debat om, hvordan vi skaber en mere bæredygtig omgang med tekstiler og tøj. Som udgangspunkt for analysen præsenterer vi først en litteraturoversigt samt et kort overblik over, hvordan tekstilers kulturelle status har forandret sig i kølvandet på nye produktions- og forbrugsformer.

Bæredygtighed gennem brugsrelationer

Der er i dag udbredt enighed om, at den vestlige verdens forbrug har store konsekvenser for kloden og klimaet. Modeindustrien, og særligt det såkaldte *fast fashion*-system, er kommet til at stå som selve symbolet på det moderne forbrugersamfunds problematiske sider. Denne situation har affødt en bølge af udgivelser om forholdet mellem mode og bæredygtighed. Forskningen kan overordnet set inddeles i tre tilgange, der fokuserer på henholdsvis forretningsmodeller, beklædningens design samt brugsrelationer, også kaldet *post-purchase fashion* (Melchior, 2017).

Den engelske professor Kate Fletcher er en fremtrædende repræsentant for den forskning, der fokuserer på *brugen* af beklædning som en vej til at skabe et mere bæredygtigt modesystem. Det centrale argument er, at en væsentlig del af et stykke tøjs miljøpåvirkning finder sted i brugsfasen. Det nytter således ikke meget at producere bæredygtige produkter, hvis

vi kasserer dem, før de er brugt op. I en artikel fra 2012 argumenterer Fletcher derfor for, at man ikke kan *design* sig til en lang anvendelsestid. Derfor bør vi i højere grad fokusere på, hvordan vi kan øge beklædningens aktive levetid gennem kyndige, skånsomme og kreative brugspraksisser, hvilket Fletcher samler under betegnelsen *brugshåndværk*¹ (Fletcher, 2012 2016). Gennem sin forskning håber Fletcher at befordre et skift til det, hun kalder *post-growth fashion*; dvs. et modesystem, der ikke er betinget af kapitalismens behov for vækst, men derimod af kompetente og kreative brugskompetencer. Dette fokus på brug og brugsrelationer har samtidig medført en øget interesse for, hvordan man tidligere har håndteret tekstiler og beklædning, bl.a. i forhold til vaskeregimer (Klepp, 2006), reparation og omsyning (Klepp, 2000), ligesom der er opstået en ny interesse for, hvordan historiske beklædningskulturer kan danne afsæt for en ny, mere ressourcebevidst designpraksis (Skødt, 2023).

Nærværende artikel kan anses for at ligge i forlængelse af denne forskningsinteresse, men i modsætning til de nævnte studier tager vi afsæt i et perspektiv, der radikalt gentænker forholdet mellem mennesket og dets omverden. Inden for de såkaldte Science and Technology Studies (STS) har der længe været en interesse for, hvordan videnskab, teknologi og samfund er vævet sammen, hvilket har haft fundamental betydning for opfattelsen af relationerne mellem mennesker, ting og natur eller – som det benævnes inden for forskningspositionen – mellem humane og non-humane aktører (Latour, 2005). Den feministiske tænker Maria Puig de la Bellacasa tager udgangspunkt i sociologen Bruno Latours begreb *matters of concern*, der oprindeligt blev udviklet som et udtryk for, at vi ikke bør tage videnskabelige facts og sociotekniske sammenstillinger² for pålydende, men derimod interessere os for deres opbygning og stabiliserende faktorer. Puig de la Bellacasa hævder imidlertid, at det ikke er nok at *interessere* sig for sociotekniske sammenstillinger; vi bør faktisk også drage omsorg for dem (Puig de la Bellacasa, 2011). Det kan vi bl.a. gøre ved at interessere os for de upåagtede aktører, der sørger for at holde forskellige typer af sammenstillinger “på plads” og i funktion. Formålet er imidlertid ikke udelukkende at afdække eller fremhæve det usynlige omsorgsarbejde, men at fremelske en mere følelsesbetonet indstilling til de non-humane entiteter, der omgiver os. Puig de la Bellacasa ønsker dermed at gøre opmærksom på, at vores

videnspolitik har konsekvenser for vores *tingspolitik* (2011, p. 86), dvs. at den måde, hvorpå vi skaber erkendelse om de sociotekniske sammenstillinger, i sidste ende har betydning for deres væren. I forhold til beklædning kan Puig de la Bellacasa begreb forstås som en opfordring til at fokusere på de håndteringspraksisser, der både skaber følelsesmæssige relationer til tøjet og muliggør, at beklædningen er funktionsdygtig, i god stand og har en lang levetid; f.eks. konstruktionsprincipper, brugsrelationer eller vedligeholdelse i form af vask og reparation. Puig de la Bellacasa fremhæver den konkrete, håndgribelige interaktion som en afgørende forskel på at opfatte noget som et *matter of concern* og et *matter of care* (2011, p. 90). I forhold til beklædning kan dette forstås som et øget fokus på den løbende håndtering f.eks. i form af vask, tørring, foldning og strygning. Gennem sådanne konkrete, omsorgshandlinger etableres et følelsesmæssigt engagement i beklædningen, der i sidste ende påvirker vores forståelse af dets betydning og værdi. Som baggrund for analysen indleder vi med et afsnit, der belyser, hvordan tekstiler og beklædningsgenstandes økonomiske og kulturelle status har forandret sig i løbet af 1900-tallet.

Tekstiler og beklædningsgenstandes status – et kort tilbageblik

Udviklingen fra håndsytet til serielt fremstillet konfektionstøj er en langvarig og kompleks proces, der fandt sted fra omkring midten af 1800-tallet og ca. hundrede år frem. Helt frem til første verdenskrig var det ikke ualmindeligt at sy sit tøj selv eller at få det fremstillet af en hjemmesyerske eller lokal skrædder. Først efter anden verdenskrig blev det industrielt fremstillede tøj i standardstørrelser normen for flertallet. Det færdigsyede tøj, det såkaldte stangtøj, blev solgt i landets stormagasiner og varehuse, hos manufakturhandlere eller i de nye modebutikker, som fra midten af 1950'erne så dagens lys og henvendte sig til periodens nye, toneangivende forbrugere – de unge. Serieproduktionen betød, at prisen på beklædning med tiden faldt betydeligt; en udvikling, der blev kraftigt accelereret af udflytningen af tekstil- og beklædningsproduktionen til lavtlønsområder fra slutningen af 1970'erne (Melchior, 2013; Jensen, 2013).

Med udviklingen skete samtidig en langsom værdiforringelse af både tekstile metervarer og beklædning. Denne udvikling går hånd i hånd med

en ændret indstilling til vedligeholdelsen af tekstiler og beklædning blandt den generelle befolkning. Garderobeplanlægning, vedligeholdelse, reparation og genanvendelse var tidligere en væsentlig opgave, der krævede både viden og praktiske færdigheder (Melchior, 2017). Opfindelsen af strygefri kunstfibre, introduktionen af mekaniske metoder til vask og tørring af tøj samt stangtøjets udbredelse har betydet, at det ikke længere er nødvendigt at ofre store dele af sin tid på sin garderobe. Samtidig er tekstile metervarer blevet langt billigere, ikke mindst set i relation til andre forbrugsvarer. Dermed er det blevet mindre rentabelt at bruge tid eller penge på at vedligeholde, reparere eller genanvende sit tøj. Denne effektivisering er samtidig forbundet med en form for tekstil- og beklædningsmæssig aflæring. Vi har således i dag relativt set mindre viden om tekstiltyper, tilskæring og korrekt håndtering af beklædning end tidligere, mens omvendt stilen, overfladen og tøjets brand fylder mere i den offentlige samtale (Fletcher, 2012, p. 224). Med opmærksomheden på ressourceforbrugets betydning for den aktuelle bæredygtigheds- og klimakrise er interessen for garderobens vedligeholdelse, genbrug og fornyelse igen kommet i fokus. Det er statusgivende at være opmærksom på sit tøjforbrug, selvom det ikke er det samme som at genlære håndværk, viden og terminologi.³

Den Kongelige Dragtsamling

Den Kongelige Dragtsamling består af ca. 2000 genstande og indeholder dragter og tilbehør fra slutningen af 1500-tallet og frem til i dag. Samlingens tyngdepunkt er de ceremonielle dragter, som har været båret af de danske konger ved salvinger, bryllupper eller andre mærkedage, men særligt den nyere del af samlingen indeholder også eksempler på hverdagspræget beklædning. De ældste dragter i samlingen er helt igennem håndlavede. Fremstillingen af sådanne dragter var uhyre tidskrævende. For eksempel anslår man, at der på Frederik 2.s (1534-1588) tid blev brugt omkring 600 dages arbejde til fremstillingen af én enkelt dragt (Johansen, 2020, p. 17). Der er således tale om en ekstraordinær samling af beklædning, der adskiller sig fra menigmands garderobe ikke mindst i kraft af sin ceremonielle og kostbare karakter. I det følgende præsenterer vi udvalgte eksempler fra samlingen, der bærer præg af ressourcebevidst og omsorgsfuld håndtering.

Hermed bliver det muligt at se nogle af samlingens ikoniske eksempler i et nyt lys, men også at aktivere de mere banale og ydmyge dele af samlingen. Som tidligere beskrevet har vi udvalgt eksemplerne ved at konsultere museets databaser, udgivelser samt, helt konkret, ved at gennemgå udvalgte dele af samlingen sammen med Kongernes Samlings tekstilkonservatorer.⁴ Vi har gennemgået allerede kendte tilfælde af brugsspor, omsyning og reparation og har endvidere identificeret nye; særligt i samlingen af børnetøj og tilbehør. I nogle tilfælde har det ikke været muligt at tilgå beklædningsgenstandene. I disse tilfælde forlader vi os på museets tidligere publikationer samt databasens oplysninger.

Vask og vedligeholdelse

Indtil udbredelsen af moderne vasketeknologier efter anden verdenskrig var vask af tøj en både slidsom og kompliceret affære (Walkley og Foster, 1978). Selve vaskeprocessen var fysisk krævende, tog tid, og mange tekstiler tålte dårligt kontakten med vand, bl.a. fordi de ikke var behandlet med farvefikserende midler. Man vedligeholdte derfor ikke sin beklædning gennem hyppig vask af hele emnet, sådan som vi kender det fra nutidens stangtøj, men gennem mere skånsomme rengøringsregimer som pletvask, luftning og børstning (Friis, 1963) (Ill.1).

Dragterne fra 1600-tallet og 1700-tallet er komplicerede konstruktioner, der er bygget op af mange forskellige dele. Sådanne dragter var ikke beregnet på at kunne vaskes som et samlet hele, sådan som vi kender det i dag (Johansen, 2020, p. 20). Man bar heller ikke dragterne direkte på den bare hud, men byggede sin beklædning op af flere lag, hvilket havde den fordel, at den kostbare yderklædning var beskyttet mod kroppens slid og afsondringer. Inderst bar man typisk undertøj af hvidt lærred, der til gengæld ofte blev vasket (Johansen, 2020, p. 20). For elitens kvinder bestod undertøjet i 1700-tallet af særk, snøreliv, underskørt og fiskebensskørt, hvis form varierede alt efter, hvilken silhuet, der dannede mode (Andersen, 1977, p. 29-34). For mændene udgjordes undertøjet af en skjorte, der blev trukket over hovedet. Til skjorten dannede det mode i 1700-årene at bære en daskeklud, en form for halsbind, samt løse manchetter. Daskeklud og manchetter havde gerne samme flæse eller kniplingskant, for at det synlige



ILL. 1.

Klædebørster, ca. 1597. Samlingen rummer flere eksempler på klædebørster. Børstning er en skånsom måde at vedligeholde beklædning på, som næsten er gået ud af brug. Børsternes hår er snavsede, hvilket kunne tyde på hyppig anvendelse. Det viste eksempel har tilhørt Christian 4. (1577-1648) og Dronning Anna Cathrine (1575-1612).

Foto: Kongernes Samling, Rosenborg Slot. Gengivet med tilladelse fra Kongernes Samling.

undertøj skulle danne en helhed (Andersen, 1977, p. 46). Samlingen rummer desværre ikke mange eksempler på undertøj, da det som oftest blev slidt op eller genanvendt til andre formål, men museet har et enkelt par underbenklæder, der har tilhørt Frederik 3. (1609-1670) (Johansen, 2020, p. 117). Renholdelsen af beklædning krævede således en flerhed af omsorgshandlinger; både dagligt gennem børstning, luftning, glatning og foldning af tøjet inden eller efter brug, men også i forbindelse med den helårlige eller halvårlige storvask, som var kutymen frem til første halvdel af 1900-tallet

(Friis, 1963, p. 542-543). I forlængelse af Puig de la Bellacasa's tænkning kan man argumentere for, at netop den genkommende, ofte slidsomme vaske- og vedligeholdelsesproces samtidig skaber en grundlæggende fortrolighed med stoffets materialitet. Denne proces har således potentiale til at styrke den følelsesmæssige relation til tøjet; enten negativt i form af en træthed over det krævende arbejde eller som en positiv værdsættelse af den fornyelse af tøjet, som den løbende vedligeholdelse også er udtryk for.

Samlingen rummer endvidere eksempler på tekstile teknikker, der minimerer behovet for vask og rens af kostbare eller sarte tekstiler, herunder to skåneærmer, der begge har tilhørt Dronning Louise (1817-1898). Det vides ikke præcist, hvordan de har været brugt, men det kan have været i forbindelse med kreative aktiviteter som f.eks. kunstmaling (Ill.2).



ILL. 2.

Skåneærme, 1800-tallet. Skåneærmer er en velkendt teknik til at beskytte mere kostbare beklædningsdele. Samlingen rummer to eksempler på skåneærmer, der begge har tilhørt Dronning Louise (1817-1898). Skåneærmerne har været opbevaret i en kasse sammen med andet udstyr til kunstmaling, hvilket kunne tyde på, at de har været brugt til at beskytte Dronningens kjoler mod malingsstænk. Foto: Iben Kaufmann. Gengivet med tilladelse fra Kongernes Samling

Ærmeblade er en anden teknik til at beskytte sarte tekstiler, men i modsætning til skåneærmet beskytter de mod påvirkning indefra. Der findes to kjoler i samlingen, der er monteret med ærmeblade. Begge kjoler har tilhørt Dronning Ingrid (1910-2000) og er syet af modeskaberen Holger Blom (1905-1965). Den ene af disse er en kjole i nougatfarvet silkeorganza med indvævede guldprikker, der har været anvendt i forbindelse med et officielt besøg i Thailand i januar 1962 (Petri 2007, u.p.). Ærmebladene, der er placeret skjult i den ærmeløse kjole, beskytter således kjolen mod kropslige påvirkninger på et særligt udsat sted. Ærmebladene kan afmonteres og vaskes separat, hvilket reducerer behovet for rens af det langt mere kostbare og skrøbelige silkeorganza. Både skåneærmer og ærmeblade kan således forstås som tekstile aktører, der varetager en særlig krævende del af kjolens "arbejde". I denne forstand kan de to umiddelbart ydmyge objekter ses som tekstile interventioner, der materialiserer en ressourcebevidst og omsorgsfuld indstilling til beklædning.

Reparation

Den Kongelige Dragtsamling rummer flere eksempler på, at de kongelige dragter løbende er blevet repareret for derved at forlænge deres levetid. Et eksempel er Frederik 5.s (1723-1766) bryllupsdragt. Der er tale om en kostbar dragt af silkestof vævet med sølvtråde, hvorpå der er broderet med guld. Dragten består af en frakke med vide skøder, en langærmet vest og et par benklæder i hvid silke. Selvom der er tale om en udpræget ceremoniel dragt, er den meget slidt. Foret i vestens halsåbning er repareret med småbitte sting, som kan stamme fra dragtens aktive brugsperiode, om end det er vanskeligt at afgøre med sikkerhed.⁵ Derudover er dragten blevet lappet i nakken, men samlingens tidligere konservator, Katia Johansen, anslår, at denne reparation stammer fra senere konservering (Johansen 2020, p. 269-272). Et andet eksempel er Dronning Louises (1817-1898) samling af silkestrømper, hvoraf flere bærer præg af betydeligt slid, ikke mindst på hæl og tå, hvor friktionen fra skoen er størst. Som eksempel kan fremhæves et par nøddebrune silkestrømper, der er stoppet både ved tå og hæl. De mange stopninger tyder på, at der er foretaget løbende vedligeholdelse, og at man har lagt vægt på, at strømperne skulle forblive i brug så længe som muligt (Ill. 3).



ILL. 3.

Silkestrømper, midten af 1800-tallet. I samlingen er bevaret flere par farverige silkestrømper, hvoraf mange bærer spor af gentagne reparationer. De her viste har tilhørt Dronning Louise (1817-1898). Foto: Iben Kaufmann. Gengivet med tilladelse fra Kongernes Samling.

Disse stopninger kan ses som eksempler på det, Fletcher kalder brugs-håndværk; dvs. som en helt konkret handling, der er forbundet med at drage omsorg for det tekstile objekt og forlænge dets levetid. Det er imidlertid

karakteristisk for de kongelige garderober, at det næppe har været Dronning Louise selv, der har stået for den løbende vedligeholdelse. I stedet har man haft dygtige syersker og andre med tekstile specialkompetencer ansat til at varetage den løbende håndtering og vedligeholdelse af dragter og tilbehør (Se f.eks. von Buchwald, 2016, p. 49; Johansen, 2020, p.12).

Et tredje eksempel er tre par børnemamelukker, som stammer fra et større parti beklædning, der overgik til museet i forbindelse med afviklingen af Dronning Ingrid's bo. Mamelukkerne er fremstillet af et andet stykke beklædning, formentlig en herreskjorte, hvor ærmet har fået et nyt liv som ben. De har været repareret adskillige gange og har både lapper og syninger, hvor stoffet ser ud til at være revnet (Ill. 4).



ILL. 4.

Børnemamelukker, ca. 1910-1915. Mamelukkerne er syet af et andet stykke beklædning, formentlig en herreskjorte og er mærket med tre svenske kongekroner. De er både lappede og repareret flere steder, hvilket tyder på langvarig brug. De er dermed et eksempel på, at kongehusene helt op i 1900-tallet har haft en ressourcebevidst tilgang til tekstil og beklædning. Mamelukkerne er kommet til samlingen gennem en donation af et større parti beklædning i forbindelse med afviklingen af Dronning Ingrid's bo i 2002, men vi ved desværre ikke med sikkerhed hvem, der har anvendt dem. Foto: Iben Kaufmann. Gengivet med tilladelse fra Kongernes Samling.

Mamelukkerne repræsenterer dermed et eksempel på genanvendelse, der er efterfulgt af løbende vedligeholdelse i form af reparation. I det hele taget bærer særligt børnetøj et præg af reparationer og omsyninger; f.eks. er mange af kjolerne lagt op eller ned.

Samlet set er det kendetegnende for de her fremhævede reparationer, at de er udført med stor håndværksmæssig kunnen og omhu. Det er tydeligt, at idealet har været den usynlige reparation, der får dragten til at fremstå så hel og pæn som mulig. Det er endvidere karakteristisk, at reparationerne i den nyere del af samlingen primært er foretaget på garderobens mere usynlige basisgenstande, såsom undertøj eller strømper.

Genanvendelse, omsyning og fornyelse

Gennem de seneste år har der været et betydeligt fokus på, hvordan man kan forlænge beklædnings aktive levetid gennem genbrug, deleordninger, omsyning og fornyelse. Den kongelige dragtsamling indeholder mange eksempler på, at beklædning er gået i arv, er blevet tilpasset til nye brugere eller er blevet omsyet, så den kunne bruges ved nye lejligheder. Dronningernes dragter blev ofte givet videre til hofdamer og kammerpiger, og man ved, at Frederik 5. fik omsyet nogle af sin fars dragter til eget brug (Johansen, 2020, p. 271).

Frem til tekstilproduktionens mekanisering var dragters værdi ikke mindst betinget af det anvendte stof. De kongelige dragter var ofte kendetegnet ved deres store stofforbrug, der var et middel til at demonstrere rigdom og magt. Både kjortler, kåber, slæb og kjoler har typisk været fremstillet af store regulære stykker, der relativt let lod sig omdanne til nye klædedragter. I samlingen er der f.eks. flere kjoleliv, hvor skørtet mangler, hvilket kunne tyde på, at det er blevet genanvendt. Det er vanskeligt at fastslå med fuldstændig sikkerhed om nogle af dragterne i samlingen er fremstillet af sådanne skørter eller slæb, men samlingen rummer en moderne festkjole, der kan være fremstillet af "de sidste gode stykker" fra Dronning Lovisas (1851-1926) hofslæb (Johansen 1990, p. 108-109) samt en flødefarvet babyjakke, der muligvis er fremstillet af Dronning Ingrid's brudeslæb (von Buchwald, 2014, p. 49; Johansen, 2020, p. 12).

Også i nyere tid er der eksempler på, at kjoler er blevet forandret og fornyet, bl.a. gennem omfarvning. I samlingen findes f.eks. en selskabskjole, der har tilhørt Kronprinsesse Märtha af Norge (1901-1954), men som senere er overgået til hendes søster, Prinsesse Margaretha af Danmark (1899-1977). Der er tale om en lang kjole syet af maskinbroderet tyl med hjerteformet halsudskæring og brede skulderstropper. Kjolen er udsmykket med lyse pailletter af ægte perlemor, hvorpå der er syet små perler af glas. Kjolen har oprindeligt været hvid, men er senere blevet *malet* sort. Man har ikke afmonteret de mange pailletter inden behandlingen, så den oprindelige hvide farve kan stadig ses, der hvor enkelte pailletter er faldet af (Johansen, 1990, p. 106-107). Et tilsvarende eksempel er den kjole som Kronprinsesse Ingrid bar ved ankomsten til Danmark i 1935. Kjolen var oprindeligt blå, men blev senere farvet rosa og brugt igen ved Christian 10.s (1870-1947) 25-års regeringsjubilæum i 1937 (Melchior, 2003, u.p.).

En særlig interessant kategori er samlingens beholdning af "multi-funktionelle" kjoler. Samlingen rummer enkelte eksempler på kjoler, der er fremstillet med flere forskellige typer af udstyr såsom liv, brystbesætninger og pynteelementer. Herved blev det muligt at forandre kjolen alt efter begivenhedens type, hvilket betød at én kjole kunne dække flere typer af behov. Sådanne pynteelementer skulle typisk sys på, og er dermed et eksempel på, at man brugte tid på at "omstille" kjolen fra en lejlighed til en anden. Dronning Louises (1817-1898) gallakjole fra omkring 1896 kan illustrere denne tilgang. Der er tale om en todelt kjole, syet i flødefarvet, guldindvævet silkesatin. Kjolelivet har en dyb udskæring, ærmerne er trekvartlange, snævre og har "vinger" ved skuldrene. Selve skørtet er syet i glatte baner fortil, men har læg bagtil, der ender i et slæb. Der hører forskellige løsele til kjolen, der udvider dens brugsrepertoire betydeligt. Det drejer sig bl.a. om en højhalset indsats af hvidt silkeflor, der kunne dække den dybe udskæring, ikke mindre end tre sæt ekstra ærmer, heraf to sæt i luftig tyl, det ene broderet med gyldne pailletter samt et sæt korte pufærmer i brokade. Dertil kommer et snøret kjoleliv uden ærmer, en stor silkesløjfe, der kunne monteres ved taljen, en bred krave samt ekstra tylsmanchetter (Johansen, 1990, p. 76). Kjolen kunne hermed optræde med ikke mindre end fem forskellige ærmekonfigurationer samt med forskellige former for pynt (Ill. 5).



ILL. 5.

Garniture til gallakjole, ca. 1896. I moderne design taler man om planlagt forældelse, dvs. at objekter med vilje bliver fremstillet med kort holdbarhed for at stimulere forbruget. Fra midten af 1800-tallet blev det almindeligt at fremstille kjoler med forskellige typer af tilbehør, kaldet garniture, der kunne variere deres udtryk og tilpasse dem til forskellige typer af begivenheder. Billederne viser forskellige typer af tilbehør til en af Dronning Louises gallakjoler. Ærmerne skulle sys på og er dermed et konkret vidnesbyrd om det løbende arbejde, der blev lagt i at forandre kjolerne. Bemærk også den lille pose med pailletter, der viser, at man fra begyndelsen havde forudset og taget højde for det løbende fornyelsesarbejde.

Foto: Iben Kaufmann. Gengivet med tilladelse fra Kongernes Samling.

Den indbyggede mulighed for at graduere tildækningen medfører, at kjolen kunne anvendes i en lang række sammenhænge; fra formiddagsvisitter til bal. Man kan dermed tale om, at kjolen udgør en form for “flydende teknologi”, der er i stand til at tilpasse sig skiftende lejligheder

og krav (de Laet og Mol, 2000). Dette begreb stammer fra en klassisk STS-tekst om vandpumper, og betegner det forhold, at nogle teknologier er mere fleksible og tilpasningsdygtige end andre. I relation til gallakjolerne kan begrebet bruges til at sætte fokus på, at kjolens formgivning så at sige foregriber forskellige typer af begivenheder, hvilket øger dens potentielle udnyttelsesgrad (de Laet og Mol, 2000).

Mere omsorgsfulde menneske-produkt-relationer

Der er i dag et stort fokus på de skadelige effekter af vores nuværende forbrugssamfund og en deraf afledt interesse for, hvordan vi kan fostre mere langvarige relationer til de ting, vi ejer. I denne artikel har vi fokuseret på Den Kongelige Dragtsamling som et sociomaterielt vidnesbyrd om fortidens håndtering af tekstiler. Særligt eksemplerne fra 1600- og 1700-tallet vidner om en radikalt anderledes beklædningskultur, men helt op til 1900-tallet var ressourcebevidste håndteringsregimer reglen snarere end undtagelsen i alle typer af husholdninger. Som Puig de la Bellacasa ville udtrykke det, har man haft en konkret, håndgribelig og omsorgsfuld omgang med tekstiler.

Med udgangspunkt i Puig de la Bellacasas STS-inspirerede terminologi kan man sige, at man havde et helt andet blik for dragterne som midlertidige sammenstillinger af ressourcer, der kunne samles i nye konfigurationer efterhånden, som behovet opstod. Man kan således tale om en mere flydende og dynamisk tilgang til garderoben end den, vi kender i dag. I forlængelse af Puig de la Bellacasas tænkning kan man formulere det sådan, at beklædningen "kalder på" omsorg af flere grunde. For det første har der helt frem til anden verdenskrig været en grundlæggende forståelse af, at tekstiler er naturlige produkter, som er resultatet af en lang og krævende arbejdsproces, der både omfatter dyrkningen og forarbejdningen af fibre og fremstillingen af det endelige produkt. På trods af deres privilegerede situation har Kongehuset været indlejret i denne forståelse, der formentlig har været forstærket af, at dragterne ofte har været fremstillet af eftertragtede og kostbare fibertyper, såsom silke. Kongehuset har endvidere haft adgang til personale med kompetencer inden for tekstilers håndtering, vedligeholde og fornyelse, ligesom rituelle og emotionelle

aspekter kan spille ind. Endelig kan det moderne Kongehus rolle som forvalter af den fælles historie gøre det særligt oplagt at drage omsorg for tekstiler og at genanvende dem i repræsentativt øjemed. Man kan således tale om, at de kongelige tekstiler indgår i et historisk specifikt videns- og håndteringskompleks, der disponerer for en omsorgsfuld håndtering.

I denne artikel har vi primært fokuseret på beklædningsgenstande med spor fra deres aktive brugsfase. Den omsorgsfulde behandling slutter imidlertid ikke, når genstandene overgår til at være museumsgenstande og dermed fælles kulturarv. Den Kongelige Dragtsamling varetages af specialuddannede tekstilkonservatorer, hvis fornemmeste opgave er at bevare samlingen for eftertiden. Man kan således tale om, at samlingen rummer flere lag af omsorgsfuld behandling. Den aktive brugsfase kan således fungere som en påmindelse om selv den nære fortids langt mere ressourcebevidste og omsorgsfulde omgang med tekstiler, mens konservatorernes videnskabelige tilgang kan bidrage med konkret viden om, hvordan vi bedst drager omsorg for vores beklædning.

Puig de la Bellacasa's omsorgstænkning har åbenlys relevans for Fletchers argument om, at brugerskab er afgørende for udviklingen af et mindre klimabelastende modesystem. Begge tænkere fokuserer på relationen mellem mennesker, natur og ting, men på meget forskellige måder. Hvor Puig de la Bellacasa fokuserer på de videnskabsteoretiske forudsætninger, har Fletcher et mere direkte fokus på, hvordan nye forståelser kan forandre vores aktuelle praksis i en mere bæredygtig retning. I en avisartikel fra 2019 advokerer Fletcher således for, at vi skal opdyrke det, som hun kalder garderobebevidsthed, dvs. sætte aktivt pris på det vi ejer, udforske vores garderobe og blive gode til at sætte ting sammen på nye måder. En væsentlig barriere for denne udvikling er, at vi efterhånden er blevet så vant til det forbrugs- og vækstorienterede modesystem, at vi slet og ret er ude af stand til at forestille os alternativer (Laura, 2019). Analysen indikerer, at historiske dragtsamlinger, her konkretiseret ved Den Kongelige Samling, kan være en ressource i processen mod et mere bæredygtigt modesystem, netop fordi de udgør konkrete, materielle vidnesbyrd om radikalt anderledes "beklædnings- og tekstilkulturer".

I denne artikel har vi taget udgangspunkt i samlingens historiske konge- og dronningedragter. Også det nuværende Kongehus har imidlertid

en veludviklet tradition for at genanvende tekstiler, f.eks. gennem løbende fornyelse af de store gallakjoler, der bæres ved officielle lejligheder. Det er velkendt, at H.M. Dronning Margrethe 2. (1940-) ofte har fået fornyet sine kjoler gennem omsyning (Johansen, 2012, p. 219), og at H.M Dronning Mary (1972-) har fortsat denne tradition. Dronning Mary har endvidere markeret sig mere direkte som en fortaler for, at modeindustrien bør udvikle sig i en mere bæredygtig retning. I et interview i modebladet *In* har Dronningen bl.a. fortalt, hvordan hun genanvender sine kjoler, deler tøj med sin ældste datter og forsøger at minimere vask for derved at nedsætte sit klimaaftryk (Axholm, 2019). I forlængelse af Puig de la Bellacasas tænkning kan denne tilgang forstås som ikke blot en økonomisk disposition, men som en grundlæggende set respektfuld, ressourcebevidst og i sidste ende omsorgsfuld tilgang til forvaltningen af tekstile ressourcer og dermed som et konkret eksempel på det brugshåndværk, som Fletcher efterlyser.

Konklusion

Formålet med denne artikel har været at undersøge, hvordan Den Kongelige Dragtsamling kan bruges som afsæt for en STS-inspireret forståelse af kongelige dragter og at reflektere over, om denne tilgang til et historisk materiale kan give et perspektiv på den aktuelle bæredygtighedsdebat. Analysen af dragterne tager udgangspunkt i Puig de la Bellacasas begreb *matters of care*, som vi mener har potentiale til at rette en fornyet opmærksomhed på dragterne som komplekse sammenstillinger af både naturlige og menneskeskabte elementer og derved fremhæve det tekstile omsorgsarbejde i både brugs- og bevaringsfasen. Analysen bygger på et udvalg af samlingens dragter, som bærer præg af at have været designet, brugt og vedligeholdt med fokus på lang holdbarhed. Samlingen rummer mange eksempler på ressourcebevidst og omsorgsfuld tekstilhåndtering, fra slitagebegrænsende konstruktioner, til omsyninger og planlagt fornyelse, og vi har argumenteret for, at dette kan ses som et udtryk for, at man tidligere opfattede garderoben som mere flydende og dynamisk, end det er tilfældet i dag. Denne forståelse af samlingens dragter kan ses som et konkret eksempel på det, bæredygtighedsforskeren Kate Fletcher har kaldt brugshåndværk. Historiske praksisser kan selvklart ikke reaktiveres

i en moderne kontekst, men de kan måske fungere som tænkeredskaber, der kan inspirere til nye, omsorgsfulde relationer mellem mennesker og tekstiler. Kongehuset har haft – og har også den dag i dag – en veludviklet tradition for at vedligeholde og genanvende deres tekstiler. Vi har foreslået, at både den historiske samling og det aktuelle Kongehus kan fungere som konkrete eksempler på alternative beklædningskulturer. Denne fortælling adskiller sig grundlæggende fra museets traditionelle fokus på Kongehusets og nationens historie og er dermed et eksempel på, at man kan skabe nye forståelser ved at “samle” samlingen på nye måder.

Trine Brun Petersen er forskningschef på Kongernes Samling. Hun har en ph.d.-grad i design og arkitektur og har tidligere været lektor i designstudier på Syddansk Universitet. Hendes aktuelle fokus er monarkiets materielle kultur med særlig interesse for tekstil, dragt og mode. Hun har udgivet artikler i videnskabelige tidsskrifter og antologier og senest redigeret en antologi om designkultur og bæredygtighed sammen med Tau Ulv Lenskjold og Rosita Satell.

Marie Riegels Melchior er lektor i europæisk etnologi ved Saxo Institutet, Københavns Universitet. Hendes forskningsbidrag kredser primært om mode, beklædning, designkultur og kulturhistorie i det 19. og 20. århundrede, kulturarv- og museumsstudier. Hun har skrevet væsentlige bidrag om dansk mode og designhistorie i 20. og 21. århundrede så vel som om museologiske emner, som når mode musealiseres. Marie Riegels Melchior sidder i redaktionen for følgende tidsskrifter: Ethnologia Scandinavica, Journal of Scandinavian Ethnology, Fashion Studies og Critical Studies of Fashion & Beauty.

SUMMARY

Textile transformations

Exploring sustainable design and handling practices in the dress collection of the Royal Danish Collection

There is a strong and lively debate on how to transform Western societies to more sustainable ways of producing and consuming goods. Current research on fashion and sustainability focuses on durability and long-term use to obtain this goal. In this paper, we combine this interest with the post-humanist thinking of Maria Puig de la Bellacasa's concept *matter of care*. Care, understood as a more responsible and affective approach to socio-technical assemblages, may be one way of stimulating a more sus-

tainable people-product relationship. In this paper, we employ the Royal Danish Costume Collection as a reservoir of examples of a more frugal and caring approach to textiles and dress. Based on current research literature, we explore how selected objects in the collection have been constructed, combined, washed, repaired, and redesigned to promote durability and long-term use. We conclude that the collection holds many examples of responsible and caring approaches to textiles, which forms a marked contrast to the rationalized and accelerated dress culture of today and conclude the paper by discussing whether knowledge of past practices may inspire and inform future practices as well as how the museum may act as an agent of change in the green transition.

NOTER

- 1 Det engelske begreb er craft of use.
- 2 Puig de la Bellacasa bruger ordet assemblage, som vi har valgt at oversætte til sammenstilling. En socioteknisk sammenstilling er en hvilken som helst kombination af humane og non-humane aktører, der tilsammen udgør en form for enhed, f.eks. et vedtaget faktum, et materielt objekt eller et system.
- 3 De tidligere omtalte bøger om, hvordan man kan sammensætte og vedligeholde sin garderobe, kan tages som konkrete udtryk for denne tendens.
- 4 Vi vil gerne takke Kongernes Samlings tekstilkonservatorer, Merethe Kjeldgaard og Anna Mimmi Kristina Sparr, for hjælp med at identificere eksempler og for håndtering af de skrøbelige dragter.
- 5 Katia Johansen bruger udtrykket tidlige reparationer, hvilket vi forstår sådan, at der er tale om reparationer, der stammer fra dragtens aktive brugsperiode.

LITTERATUR

- Andersen, Ellen: *Danske Dragter. Moden i 1700-årene*, København, Nationalmuseet, 1977.
- Axholm, Anne: "Kronprinsesse Mary" in *IN*, 2. maj 2019, pp. 34-50.
- von Buchwald, Elisabeth: "Skatten på slottets loft" in *Antik & Auktion: Kunst, design, nostalgi, priser og tendenser*, nr. 2, 2014, pp. 32-36.
- von Buchwald, Elisabeth: *Fra Kongehusets gemmer*, København, Kongernes Samling, 2016.
- Fletcher, Kate: "Durability, Fashion, Sustainability: The Processes and Practices of Use" in *Fashion Practice*, vol. 4, nr. 2, 2012, pp. 221-238.
- Fletcher, Kate: *Craft of Use: Post-growth Fashion*, Oxon, Routledge, 2016.
- Friis, Lilli: "Husligt arbejde" in *Dagligliv i Danmark*, bind 1, Axel Steensberg (red.), København, Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck, 1963, pp. 515-546.

- Jensen, Kristoffer: *Beklædningsindustriens møde med globaliseringen*, Odense, Syddansk Universitetsforlag, 2013.
- Johansen, Katia: *Kongelige Kjoler*, København, Rosenborg, 1990.
- Johansen, Katia: *Dronningens Kjoler*, København, Gyldendal, 2012.
- Johansen, Katia: *Ti Kongers Tøj: Tre århundreders kongedragter på Rosenborg Slot 1596-1863*, Aarhus, Aarhus Universitetsforlag, 2020.
- Klepp, Ingun Grimstad: *Fra eggvndte laken til festlig lapp på baken. Råd og teknikker for å økonomisere med tekstiler 1900-2000*, u. sted, Statens Institutt for Forbruksforskning, 2000.
- Klepp, Ingun Grimstad: *Skittentøyets kulturhistorie: Hvorfor kvinder vasker klær*, Oslo, Novus Forlag, 2006.
- de Laet, Marianne og Annemarie Mol: "The Zimbabwe Bush Pump: Mechanics of a Fluid Technology" in *Social Studies of Science*, vol. 30, nr. 2, 2000, pp. 225-63.
- Latour, Bruno: *Re-assembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford, Oxford University Press, 2005.
- Laura, Heidi: "Hen imod en verden uden 'fast fashion'" in *Weekendavisen*, 9. august 2019.
- Melchior, Marie Riegels: "Moden i 1930'erne" in *En Kronprinsesse kommer til landet. Glimt fra Dronning Ingrid's unge år*, Gerda Petri (red.), København, De Danske Kongers Kronologiske Samling, 2003, uden sidetal.
- Melchior, Marie Riegels: *Dansk på mode. Fortællinger om design, identitet og historie i og omkring dansk modeindustri*, København, Museum Tusculanums Forlag, 2013.
- Melchior, Marie Riegels: "Are Fashion Histories Sustainable? Some Concerns about Engaging the Past in Present Fashion Practices in the Age of the Anthropocene" in *Ethnologia Scandinavica. Journal of Scandinavian Ethnology*, vol. 47, 2017, pp. 26-41.
- Petri, Gerda: *Stil – 60 år med Dronning Ingrid*, København, De Danske Kongers Kronologiske Samling, 2007.
- Puig de la Bellacasa, Maria: "Matters of Care in Technoscience: Assembling Neglected Things" in *Social Studies of Science*, vol. 41, nr. 1, 2011, pp. 85-106.
- Skjold, Else og Joanne Stenstrup: *Klæd dig bedre: En guide til mindre tøjspild og mere garderobeglæde*, København, Gyldendal, 2020.
- Skødt, Trine: "Craft Knowledge: Examining Historic Textile Practices & Citizenship for Sustainability", ikke-publiceret konferencepaper fra Nordes 2023: The 10th Nordic Design Research Society, Norrköping, 2023.
- Walkley, Christina og Vanda Foster: *Crinolines and Crimping Irons. Victorian Clothes: How They were Cleaned and Cared for*, London, Peter Owen, 1978.
- Werborg, Tina: *Garderobemanifestet: 10 gode grunde til at genoverveje dit næste tøj-køb*, København, People's Press, 2021.

Den kreative væv

Forslag til en ny karakteristik af væveteknologien

ANE PREISLER SKOVGAARD

Teknologi er blevet et af vor tids mest centrale undersøgelsesemner, og en aktuel diskussion går på, hvorvidt nye teknologier begynder at kunne agere kreativt side om side med mennesker. Med afsæt i sådanne spørgsmål spørger denne artikel til, om kreativitet også kan spores i en ældgammel teknologi som væveteknologien. Som der argumenteres for i artiklen, viser meget nyere forskning i vævningens historie nemlig, at en række andre fænomener end bare tekstiler er blevet til som resultat af vævning.

Indledning

Med introduktionen af ny digital teknologi som neurale netværk og generativ AI er teknologiens effekt på vores samfund og kultur samt dens rolle i forhold til mennesket blevet diskuteret heftigt. De hastige udviklinger på området har skabt stor interesse for at forstå maskiners agens og kreative potentialer og fået os til at genoverveje, om mennesket er den eneste værensform, der er i stand til at skabe kunst. I bogen *The Artist in the Machine* fra 2019, fremførte videnskabsteoretikeren Arthur I. Miller, at computere er i stand til at udvise kreativitet på et væld af måder, og i bogen gennemgår han både eksempler på maskinskabte billeder, litteratur, musik og drama. En stor kvalitet ved mange af maskinernes frembringelser er, mener Miller, at de har en ganske anderledes karakter end menneskeskabte værker. De er ofte abstrakte, drømmeagtige eller hallucinatoriske og åbner verdener for os, som vi ikke før har haft adgang til (Miller, 2019). I diskussionen af teknologiers rolle i kreative processer har et hovedfokus imidlertid været den nyere teknologi, og en gennemgående interesse har været, *hvornår* teknologien er udviklet nok til, at vi med rette kan kalde den kreativ (Se

f.eks. Boden, 2009; Bown, 2021; Elton, 1995; McCormack og D’Inverno, 2012; Runco, 2023). (Her synes en underliggende præmis i øvrigt at være, at teknologi først kan agere rigtigt kreativt, når teknologi kan agere ligesom mennesker.) En alternativ position er dog den, at computerteknologien længe har udvist kreativitet, men at denne kreativitet blot er af en anden art end menneskets – og i visse aspekter er menneskets overlegen (Se f.eks. Du Sautoy, 2019; Fossa, 2017; Hageback, 2022; Łapińska, 2020; Sandry, 2017). Som kommunikationsforskeren Eleanor Sandry bemærker i en analyse af kreative kollaborationer mellem kunstnere og computere, er det i øvrigt ikke svært at argumentere for, at maskiner kan agere kreativt, hvis vi trækker på standarddefinitioner af kreativitet som den, vi finder hos psykologen Morris Stein. Af Stein udlægges kreativitet nemlig ganske enkelt som “Produktionen af noget originalt eller nyt, der opfattes som havende en form for værdi.”¹ (Sandry, 2017, p. 306). Derudover har repræsentanter for felter som Science and Technology Studies, posthumanisme og nymaterialisme argumenteret for, at vi i det hele taget bør gøre op med en antropocentrisk teknologiforståelse og i højere grad få øje for en agens i maskiner og materialer (Se f.eks. Bennett, 2010; Braidotti, 2013; Latour, 2005).

Med denne artikel vil jeg foreslå, at vi bruger ovennævnte diskussion som en anledning til at gå en ældre teknologi efter i sømmene, nemlig *væveteknologien*. Som jeg vil forsøge at demonstrere, har væven nemlig været involveret i kreative processer i årtusinder, og noget tyder på, at denne teknologi har præsenteret os for samt givet form til kunstneriske udtryk, længe før computerenteknologien blev til. I en tid, hvor vi er optagede af at forstå, om eller hvordan teknologier kan agere kreativt – om der er en kunstner i maskinen – mener jeg med andre ord, at vi med fordel kan se nærmere på væveteknologiens historie. Både fordi vi, inspireret af aktuelle spørgsmål til teknologi, kan opnå nye og vigtige indsigter i en forhistorisk teknologi som vævning, men også fordi en større viden om, hvilken effekt teknologier har haft på tidligere kulturer, potentielt kan kaste nye perspektiver på den situation, vi befinder os i nu. Sammenlignet med computerteknologien er væveteknologien ældgammel, men der er ikke desto mindre interessante paralleller mellem de to, og både kunstnere og forskere har formidlet, hvordan computerteknologien i flere aspekter har relation til væveteknologien (Buhl, 2023; Essinger, 2007; Plant, 1998;

Smith, 2020; Schneider, 2007). Som jeg vil redegøre for i det følgende, har diverse forskere derudover gjort opmærksom på, hvor stor en rolle væven har spillet i vores historie; hvordan vævning har påvirket alt fra samfundsstrukturer til kunstneriske stilarter og etablering af vidensfelter. Tiden synes med andre ord moden til, at vi anlægger et nyt perspektiv på væven og begynder at interessere os for, hvordan den har ageret som ikke bare et *redskab* anvendt i fremstillingsprocesser, men som en ikke-menneskelig (med)skabende *aktant*, for at trække på Bruno Latours begreb. Eller, med reference til Miller, som en "kunstner i væven". Med denne artikel vil jeg således tage hul på en alternativ karakteristik af væven og til det formål formidle en række pointer fra den nyere forskning udi væveteknologien og -historien. De forskere, hvis indsigter jeg vil referere, repræsenterer forskellige fagfelter – herunder kunsthistorie, historie, arkæologi, filologi og antropologi – og de arbejder ud fra forskellige forskningsinteresser. I indeværende artikel vil jeg imidlertid sammenstille deres arbejde og lade det tegne et billede af, hvilke potentialer væven besidder for at kreere originale og værdifulde kulturelle fænomener.

Væven som formgiver

Med den interesse for materialitet, medialitet og teknologi, som blev to-neangivende i årene omkring og efter årtusindskiftet, begyndte flere på ny at fatte interesse for en gammel kunsthistorisk teori: At grundlæggende stilprincipper er udsprunget af tekstilteknologien. Teorien forbindes særligt med Gottfried Semper, der i midten af det 19. århundrede fremførte, at gennemgående former i arkitekturen har deres oprindelse i teknikker forbundet med tekstilproduktion. Ja, at stilhistorien tager sin begyndelse i fremstillingen af tekstil, og at strukturerende principper og geometriske former, der er gennemgående i vores kultur, må være udviklet som resultat af, at man har interageret med medier såsom snore, bånd og vævninger (Semper, 2004, pp. 101-465). Denne tese kom både til at vinde tilslutning, men også møde modstand, heriblandt af den indflydelsesrige Alois Riegl, der kritiserede Sempers teori for at være for materialistisk. Kunstnerisk form var et produkt af intellektet, ikke teknologiske forhold, indvendte Riegl (Riegl, 2018). De seneste år er Sempers tese imidlertid blevet frem-

hævet som en alternativ og mere materialeorienteret tilgang til at undersøge vores stilhistorie (Se bl.a. Harlizius-Klück, Fanfani, Mamidipudi og McLean, under udgivelse; Lehmann, 2009; Schneider, 2007, pp. 78-80).

En af de teoretikere, der atter har taget tesen op, er arkæologen Kalliope Sarri. Sarri har bl.a. beskæftiget sig med stenalderens motivverden og i forbindelse hermed spurgt til, hvorfor naturalistiske, figurative motiver kan spores helt tilbage til palæolitikum (ca. 2,5 mio. år f.Kr.-ca. 10.000 år f.Kr.), imens abstrakte, geometriske motiver først begynder at pryde den materielle kultur i løbet af neolitikum (ca. 10.000 f.Kr.-ca. 3.000 f.Kr.). Fordi retlinede geometriske former og kompositioner ikke er noget, vi ser omkring os i naturen, har Sarri foreslået, at de i stedet må være blevet observeret i teknologi og efterfølgende imiteret i udsmykninger af eksempelvis lertøj (Se ill. 1). Blandt neolitiske teknologiformer var imidlertid kun én, som resulterede i sådanne visuelle udtryk præget af rette linjer, gitterkonstruktioner og ensartede, repeterede geometriske former; nemlig vævetechnologien. Derfor, foreslår hun, kan vævning have åbenbaret et helt nyt, geometrisk formsprog for stenalderens mennesker (Sarri, 2020, under udgivelse).

Vævning er, som Sarri fremhæver, en af verdens ældste teknologier, og den går tilmed forud for både keramik og skriftsprog. De tidligste direkte beviser på vævning er knap 9.000 år gamle, og man har endda fundet leraftryk af vævet materiale i Dolni Vestonice i det moderne Tjekkiet, som kan dateres til 25.000 fvt. Vævning menes at være en videreudvikling af flette- og knytteteknikker anvendt til fremstilling af måtter, kurve og fiske-net, men der er ikke overvældende beviser på, at den slags fletteteknikker er markant ældre end vævning. De to teknologier beskrives desuden ofte under fællesbetegnelsen *vævning*. Begge teknikker baserer sig da også på samme principper for sammenføjning af filamenter, om end fremstillingen af tekstil kræver en væv, fordi materialet konstrueres af garn, der ikke i sig selv er stift nok til at kunne væves eller flettes foruden et redskab, der kan holde det udspændt. Som tekstilhistorikeren og væveren E.J.W. Barber har påpeget, kan en væv i sin allermest basale form derfor også reduceres til en støtte eller ramme, der kan udspænde en gruppe af parallelle længder garn (Barber, 1991, p. 80). Udgangspunktet i væven er dermed en række af parallelle tråde – eller i væveterminologi, *trenden* – og vinkelret på disse



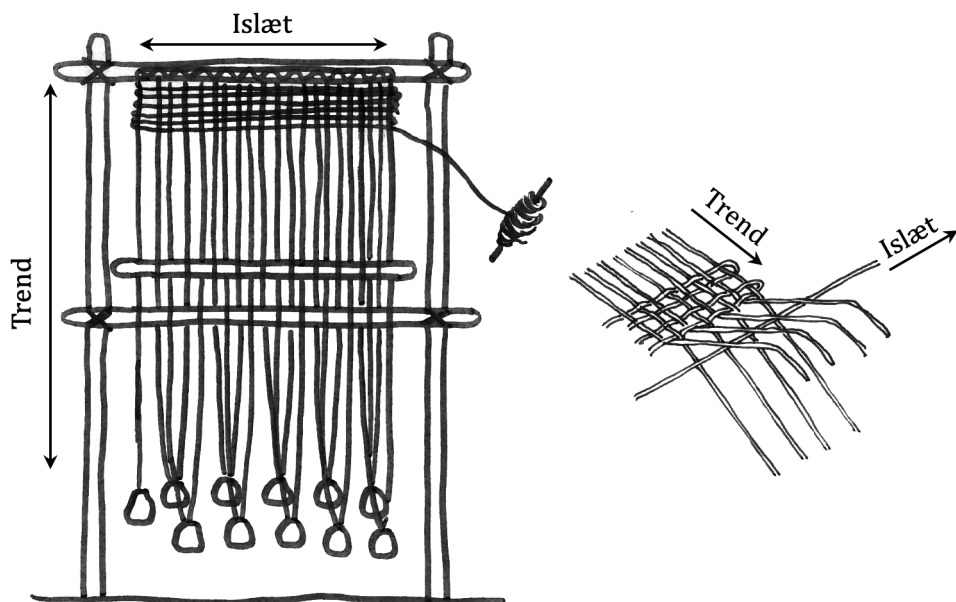
ILL. 1

Lerkar med påmalet geometrisk motiv fra Karanovo-kulturen, ca. 6. årtusind f.Kr., Neolithic Dwellings Museum i Stara Zagora, Bulgarien.

Foto: "NeolithicVessel" af Rossitza Ohridska-Olson, gengivet under CC BY-SA 3.0.

kan der så indføres nye tråde – *islætten* (Se ill. 2). Når vævens trend og islæt krydser, dannes gradvist en flade, hvis overfladestruktur fremviser lige linjer, rette vinkler, skarpe kanter og takkede former. Afhængig af hvordan trend og islæt krydser, samt hvilke farver og kvaliteter garnet har, kan et utal af geometriske mønstre og former tone frem i denne flade (Broudy, 2021; Gleba og Mannering, 2012, pp. 1-24; Lord og Mohamed, 1992; Soffer et al., 2000). I væveteknologien kunne stenalderens mennesker dermed, som Sarri påpeger, observere former, som stod i kontrast til naturens organiske former: Regelmæssige, repeterede former, der kunne konstrueres ud fra rette linjer.

Selve ideen om den *rette linje* mener tekstilforskeren Victoria Mitchell og antropologen Tim Ingold tilmed, at der er god grund til at tro er opstået gennem interaktionen med tekstilteknologi (Ingold, 2016; V.



ILL. 2

Illustration af en basal væv, hvor trenden udgøres af de lodrette tråde (her udstrakt med lodder, da vi mere specifikt har at gøre med en *opstadvæv*), og islætten indvæves og kommer til at danne vævets vandrette tråde. Figurer tegnet af forfatteren.

Mitchell, 2006). En tråd, der holdes udspændt mellem to punkter – f.eks. en trendtråd – kan danne en perfekt ret linje; den korteste forbindelsesvej mellem to punkter. Dette understøttes i øvrigt af ordets etymologi, da linje kommer af det latinske *linea*, der betyder “(tråd) af hør”. I praktiseringen af vævning er der rig mulighed for at gøre sig alle tænkelige erfaringer med den rette linjes karakter og potentialer, både under fremstillingen af (hør)tråden til vævningen, men også under monteringen af trendens parallelle trådlinjer, samt fremstillingen af vævningens trådnat og i det, at geometriske former og mønstre toner frem i det vævede stof. Kunsthistorikeren, matematikeren og væveren Ellen Harlizius-Klück har ligesom Sarri påpeget, at geometrisk form synes at genereres af væveteknologien selv. Dette betoner hun bl.a. i opgøret med en forestilling, der har præget den kunsthistoriske forskning i vævning: At geometrien skulle gå forud

for vævning af geometrisk form; dvs. at vævning af geometriske mønstre og figurer i udgangspunktet har været baseret på en forståelse af geometri. Vævning af en specifik geometrisk form forudsætter ikke viden om geometri, understreger Harlizius-Klück, men snarere om *aritmetik*, samt om væveteknikkers potentialer og effekten af at kombinere forskelligt farvet garn. Hvis der er en sammenhæng mellem vævning og geometri, må geometrien således følge *efter* vævningen; dvs. geometriske former opstår af sig selv i vævning. Således er det ikke svært at forestille sig, at fortidige kulturer har observeret formerne i vævet materiale og efterfølgende eksperimenteret med at konstruere dem i andre medier eller lært principperne for deres konstruktion. Vi har haft en tendens til at antage, skriver Harlizius-Klück, at formgivning, motiv- eller mønsterdannelse i en vævning finder sted ved, at en væver får en god ide til et design, ja, måske udfører en skitse, og så overfører denne ide på materialet. Denne antagelse trækker, som hun forklarer, på *hylomorfismens* princip, da hylomorfismen beskriver formgivning som resultatet af, at et i tanken konciperet design overføres på et passivt stof eller medium. Hylomorfismen har været toneangivende, om end flere har rettet kritik mod den (Se bl.a. Ingold, 2010; Simondon, 2017), og for den uindviede kan det derfor forekomme oplagt, at en væver skulle indlede sit arbejde med at udføre et geometrisk design med tegnegrej og lineal, og så sidenhen materialisere det på væven. Vi kender tilmed denne arbejdsproces fra teknikken *gobelinvævning*, hvor væveren med fri hånd kan opbygge form i trendens tråde, nærmest som broderede vedkommende på trenden. I anden vævning, betoner Harlizius-Klück, genereres form imidlertid ud fra ganske andre principper:

ved væven er de parallelle trådlinjer og retvinklede trådkrydsninger ikke et resultat af anvendt geometri. De følger fysikkens love, som udvirker deres effekt på væven og dens elementer inden for en orden, som bestemmes af rytmer og tal, ikke af mål. Trådens linje bliver ikke til mønstrets linje eller til en aftegning af håndens bevægelser. Mønstrets linjer opstår først ud af trådenes linjer gennem en teknisk kompliceret transformationsmekanisme (Harlizius-Klück, under udgivelse, p. 43 i manus).

I væven har vi altså, med Harlizius-Klücks ord, at gøre med en *transformation*. Væven er som teknologi i stand til at om-forme eller generere anden form af det materiale, den fodres med. Af et input – hhv. vandrette





ILL. 3

To eksempler på mønstrede vævninger. På forrige side ses en hanefjedsmonstret vævning (også kaldet hundetand) i en detalje fra et stykke håndvævet *Harris Tweed*.

Foto: "Harristweed12" af Giftzweg 88, gengivet under CC BY-SA 4.0.

På denne side ses et fragment af vævningen rudekipper (også kendt som diamantkipper eller gåseøje).

Foto: "Woolen diamond twill" af Bullenwächter, gengivet under CC BY-SA 3.0.

og lodrette tråde, eventuelt af forskellig farve, der krydser hinanden efter fastlagte principper – genereres et output af en ganske anderledes og potentielt overraskende karakter – måske en rudemønstret vævning eller en hanefjedsmonstret (Se ill. 3). Dette vævningens formgivningsprincip har Harlizius-Klück foreslået, at vi kalder *histomorfisme* af det græske *histos*, (væv) og *morphê*, (form).

Som man fornemmer af ordet, repræsenterer histomorfismebegrebet således et (vævens) alternativ til – samt en kritik af – *hylomorfismen*. I vævning er form nemlig ikke noget, der kan *overføres*.² Form er derimod noget, som genereres af teknologien og ofte på uigennemskuelige måder,

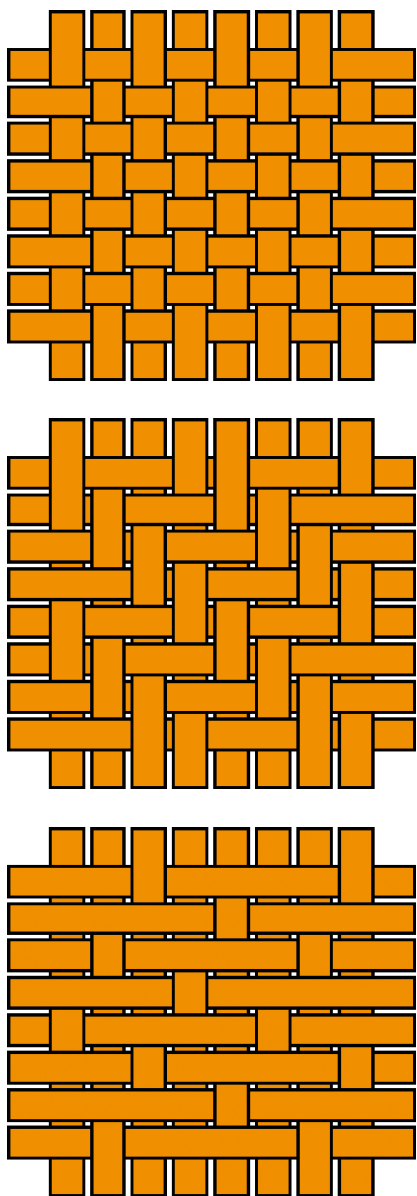
skriver Harlizius-Klück. En væver, der ønsker at styre vævens formgivning, forklarer hun, kan allerhøjst studere væven og lære eller afkode dens principper for formgenerering. Væveren kan ikke påtvinge vævegarnet form. Den habile væver er med andre ord en, der, efter omfattende erfaring med sit håndværk, har lært at spille *med* det og vel at mærke følge de spilleregler, som det udstikker. Og når det gælder vævning, er de spilleregler i vid udstrækning aritmetikkens. For hvis man vil planlægge designet af en færdig vævning, må man være ferm til at tælle op, lægge sammen, trække fra, fordele og i det hele taget skabe systemer i trendens og islættens tråde (Harlizius-Klück, 2015, 2016, 2017, under udgivelse).

Væven og kuglerammen

Arbejdet med en væv lader altså ikke alene væveren erfare et særligt formsprog. Det udfordrer også væveren i at tælle og arbejde med optalte enheder. Selv den mest basale væv rummer enorme potentialer for udforskning af tal, talforhold, -mønstre, kombinatorik og ultimativt programmering. Dette fremhæver også Kalliope Sarri, der bl.a. har draget en sammenligning mellem væven og kuglerammen for at fremhæve den kapacitet som tællesystem, væven må have repræsenteret i forhistorisk tid: En teknologi hvorigennem aritmetikkens principper kunne erfares, matematisk forståelse tilegnes og mønsterdannelse studeres (Sarri, 2020). Derudover er det værd at huske på, at vævning i forhistoriske samfund ikke alene har indebåret vævningen i sit selv. Hele den *chaîne opératoire*, dvs. kæde af delprocesser, som tekstilfremstilling indebærer, måtte udføres for at få et færdigt tekstil: Materialer, hvorfra der kan udvindes fibre, måtte indsamles, materialerne måtte forarbejdes og forfines, fibrene måtte spindes og tvindes, væven måtte forberedes forud for vævningen, og efter vævningen måtte den vævede genstand efterbearbejdes (Strand, 2012). Fremstillingen af en færdig vævning har med andre ord sat mennesker på prøve på mange forskellige måder, og det ikke kun i forhold til at udregne gode materialekonstruktioner, men også i forhold til at få skabt en rytme i tilværelsen, der muliggjorde effektiv tekstilfremstilling. Fremstillingen af tekstil er nemlig ikke blot kompliceret, men også enormt tidskrævende. Alene det at skaffe sig fibre og klargøre garnet til en vævning kunne tage hundredevis af timer

i førindustrielle samfund. I et forsøg på at rekonstruere uldtekstiler fra vikingetiden kunne en gruppe arkæologer konstatere, at selve fremstillingen af garnet tog mellem tre og fire gange så lang tid som vævningen. Derudover konkluderede de, at det må have taget omtrent den samme tid at færdiggøre et sejl til et vikingskib, som det har taget at bygge skibet i sig selv (Strand, Mannering og Skals, 2017). En del af de hovedbrud, forhistorisk tekstilproduktion har været årsag til, må dermed også have haft med planlægning og tidsoptimering at gøre. Lignende konklusioner drages i en arkæologisk rapport fra 2020, hvori det hidtil ældste fund af et snorefragment analyseres. Fundet blev gjort under udgravningen af en neandertalerboplads i *Abri du Maras* i Frankrig, og det vakte stor sensation, for det, at denne gruppe neandertalere havde praktiseret snoreteknologi kunne, som arkæologerne konstaterede, fortælle os en hel del om deres kognitive egenskaber samt indretning af tilværelsen: Gruppen har været i stand til at danne sig overblik over operationerne involveret i snorefremstilling og været bevidst om, hvornår på året materialer måtte indsamles. Derudover har man haft en forståelse af tal og kombinatorik samt været i stand til at foretage udregninger. Fundet bekræfter dermed, afslutter arkæologerne, at det er "svært at se, hvordan vi kan betragte neandertalere som andet end kognitivt ligeværdige med moderne mennesker" (Hardy et al., 2020).

Så tekstilfund kan give os en forståelse af, hvor kompetente fortidens mennesker var. Hvis vi da ikke skal betragte det omvendt: Praktiseringen af tekstilteknologi har tilladt mennesker at udvikle særlige og nye kompetencer. Ifølge arkæologen Lambros Malafouris er der et langt større potentiale i at betragte forhistorisk håndværk ud fra sådan et perspektiv, dvs. som levn af praksisformer, hvorigennem fortidsmennesker har lært og er blevet mere kompetente. Flinteredskaber fra stenalderen, skriver han til eksempel, er sædvanligvis blevet udlagt som *præstationer* foretaget af stenalderens mennesker, men måske skulle vi snarere anskue dem som *muligheder*: En flinteøkse har været en mulighed for at øve sig i at bemestre et håndværk samt lære noget om sin omverden og dens materialer. Gennem arbejdet med flintestenen er mennesket blevet bedre til at regne teknikker ud, det er blevet mere kompetent. Mennesket, konstaterer Malafouris, beskrives derfor bedre med betegnelsen, *Homo faber*, dvs. mennesket som håndværker, end med navnet *Homo sapiens*, det tænkende menneske (Ihde og



ILL. 4

Tre forskellige vævninger, hhv. lærredsvævning, kipervævning og satinvævning.

Lærredsvævning er den mest basale vævning, hvor islætten føres skiftevis over og under trenden. I kipervævning passerer islætten over og under flere af trendens tråde ad gangen (i dette eksempel over 2 – under 2 – over 2 – under 2 etc.) i et mønster, der forskydes fra række til række. Herved fremstår et mønster af diagonale linjer eller et sildebensmønster i det vævede stof. Et kipervævet stof er mere elastisk end et lærredsvævet. I satinvævningen føres islætten over tre til fem trendtråde, før den føres under en trendtråd (i dette eksempel over 4 – under 1 – over 4 – under 1 etc.) i et forskudt mønster. Dette gør vævningen næsten usynlig, og resultatet er et meget glat og blødt stof. Vævningen er ofte blevet benyttet til vævning af silkestoffer, hvilke fremstår ekstra glansfulde pga., at så meget af islætten er synlig på stoffets overflade.

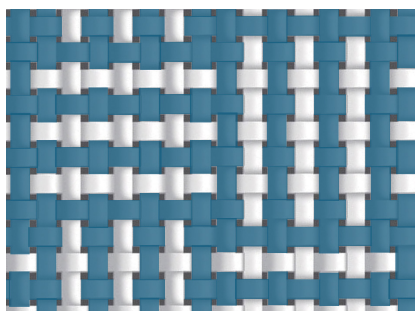
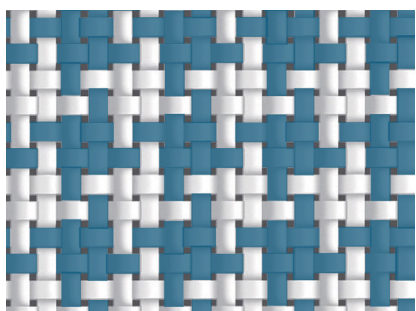
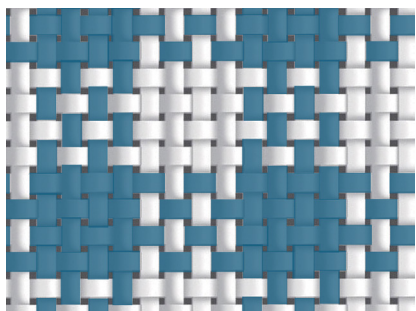
Figurer tegnet af forfatteren.

Malafouris, 2019; Malafouris, 2013). Ud fra en lignende betragtning har vævningen repræsenteret et væld af muligheder for dem, der har eksperimenteret med teknologien, herunder muligheder for at arbejde med tal: I væven kunne sammenhænge mellem tal og formgenerering undersøges,

udfaldet af en given række operationer kunne registreres, og herudfra kunne regelsæt eller koder opstilles. Fortidens vævere har gennem vedvarende interaktion med væven kunnet afsøge mulighederne i teknologien og se, hvordan den modsvarede forskellige måder at gå til den på.

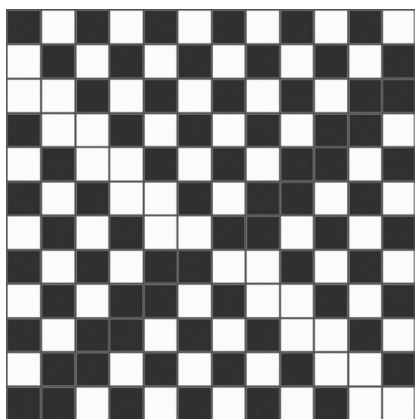
Det er ikke svært at forestille sig, at væven må have udgjort et fascinerende legetøj for den forhistoriske væver, der kunne fortabe sig i at afprøve alle tænkelige variationer af bindinger samt effekten af at væve med forskellige typer af garn – tykt, tyndt, entrådet, flertrådet, løstspundet, hårdtspundet, ru, glat, af plantefibre, af animalske fibre, etc. – for slet ikke at nævne effekten af at væve med (forskelligt) farvet garn. Gennem nysgerrig interaktion med væven kunne vævens spilleregler læres, dens potentialer udforskes, og dens logikker erfares. Og fordi resultatet af en vævning kan være så svært at forudse, må væveren ofte været blevet overrasket over de mønstre, som trådte frem i vævningen; af det output, som resulterede af det valgte input. For vævens *transformationsmekanismer* kan være særdeles svære at gennemskue. Ganske små justeringer af variable såsom ændringer i farven på udvalgte trendtråde kan f.eks. resultere i, at helt forskelligartede mønstre præsenterer sig i den færdige vævning, selv hvis man har brugt samme binding eller væveteknik. Alene med den mest basale type vævning, *lærredsvævning*, hvor islætten er ført skiftevis over og under trenden (Se ill. 4), kan alle mulige forskellige mønstre tone frem i stoffet, hvis der blot er anvendt forskelligt farvet garn i vævningen, og det farvede garn er organiseret efter specifikke principper (Se ill. 5).

Et lignende princip har Harlizius-Klück selv forklaret med mæandermønstret som eksempel: På trods af, at et mæandermønster kan synes kompliceret, er selve den teknik, der kræves for at væve det, egentlig ikke synderligt vanskelig at udføre. Teknikken kan beskrives som en lærredsvævning, dog med den lille ændring, at væveren med bestemte intervaller lader islætten passere over eller under to trendtråde i et forskudt mønster (Se væverapport ill. 6). Denne væveteknik vil generere et mæandermotiv i det vævede stof, men vel at mærke kun – og det er netop Harlizius-Klücks pointe – hvis farverne i trendens og islættens garn er arrangeret på den rette måde. Hvis mæandermotivet skal tone frem, skal der væves med to farver garn, og garnet skal arrangeres, så trend- og islættråde har skiftevis den ene og den anden farve (Se ill. 7). Væver du derimod med en ensfarvet



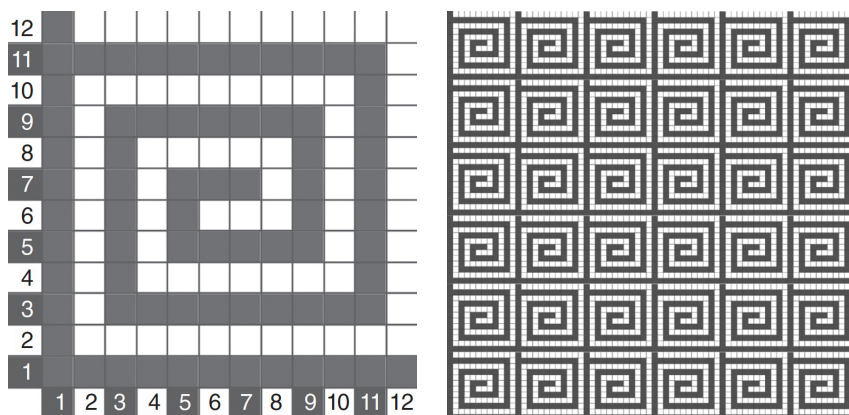
ILL. 5

Tre eksempler på lærredsvævning (over 1 – under 1 – over 1 etc. som i ill. 1). De forskellige mønstre genereres af farverne i hhv. trendens og islættens tråde. Øverst: køkkenetern. I midten: hanefjed (hundetand). Nederst: kaskep. Figurer tegnet af forfatteren.



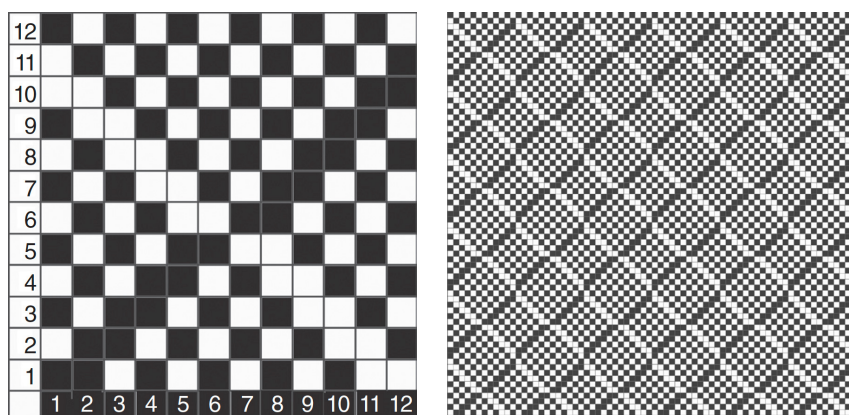
ILL. 6

Væverapport, der følges for at væve et mæandermønster. De hvide felter angiver, at islætten bevæger sig over trenden. De sorte felter, at islætten bevæger sig under. Diagram tegnet og gengivet med venlig tilladelse af Ellen Harlizius-Klück.



ILL. 7

Mæandermønster. Genereres ved at følge væverapporten anvist i illustration 6. Imidlertid skal trendens og islættens tråde arrangeres i skiftevis sort og hvid, som det er angivet i figuren til venstre. Diagram tegnet og gengivet med venlig tilladelse af Ellen Harlizius-Klück.



ILL. 8

Rudemønster, der fremstår i vævningen, hvis væverapporten anvist i illustration 6 følges, og alle trendens tråde holdes sorte og alle islættens hvide. Diagram tegnet og gengivet med venlig tilladelse af Ellen Harlizius-Klück.

trend og en ensfarvet islæt, vil din færdige vævning i stedet fremvise et rudemønster (Se ill. 8) (Harlizius-Klück, 2016).

Gennem eksperimenter med forskellige kombinationer af væveteknikker og farver kan væven således lade væveren erfare ukendte og

overraskende mønstre og motiver. Men vil væveren gennemskue, hvordan væven bærer sig ad med det, og ønsker væveren at styre udfaldet af sin vævning, ja da må vedkommende i gang med at tælle, systematisere og planlægge. For ingen mestrer vævning uden også at besidde visse matematiske færdigheder, som Sarri og Harlizius-Klück konstaterer. Ud fra den betragtning har væven altså ikke kun kunnet præsentere væveren for et nyt formsprog. Væven har også lært det menneske, der væver – eller *Homo textor*, som Harlizius-Klück titulerer det – om grundlæggende matematiske principper (Harlizius-Klück et al., under udgivelse). Det samme konstaterer tekstilforskeren Virginia Postrel på følgende vis:

vævning udfordrer sindet. Det er, ligesom musik, særdeles matematisk. Vævere må være i stand til at forstå længdeforhold, detekttere primtal og beregne arealer og længder. Ved at manipulere trenden forvandles tråde til rækker og rækker til mønstre, punkter til linjer og linjer til planer. Vævet stof repræsenterer nogle af menneskehedens tidligste algoritmer. Det er legemliggjort kode (Postrel, 2020, p. 72).

Vævens musik

Det kan være ganske svært at tilegne sig viden om vævning gennem læsning. Det vil læseren af denne artikel formentlig allerede kunne erklære sig enig i. Ord synes ikke klart at kunne formidle, hvordan en vævning egentlig foretages. Tilsvarende (kan jeg berette) er det er ganske udfordrende at skrive om vævning. Sproget rækker ikke i alle tilfælde til at forklare de operationer, der finder sted i vævens komplekse trådsystem bestående af garnlængder i eventuelt forskellige kvaliteter og farver, i tre dimensioner og over tid. Selvom ordet tekst faktisk har sin oprindelse i det latinske *texere*, der betyder “at væve” – formentlig med henblik på at formidle, at en tekst er en *sammenvævning* af ord – må vi konstatere, at teksten i andre aspekter opererer med nogle helt andre logikker, end vævningen. Måske netop fordi det er så vanskeligt at oversætte vævning til tekst, har vokabularet forbundet med vævning heller ikke været synderligt standardiseret. Vævning er efter alt at dømme ikke noget, man har skrevet meget om, men som man har lært videre gennem såkaldt mesterlære; man har lært metoderne af mere erfarne vævere, ved at mærke materialerne, arbejde i dem, håndtere

redskaberne og erfare operationerne med kroppen. Væveren og antropologen Ed Franquemont konstaterer i et studie af peruviansk vævning:

Kompetencer udi tekstilfremstilling læres ved gentagen træning af komplekse motoriske færdigheder snarere end ved at forklare noget mundtligt, hvilket producerer et domæne, der er uafhængigt af sprog, mere som musik end som læsning. Ligesom musikere kan oversætte lyde til de bevægelser, der indgår i at spille på deres instrumenter, er vævere i stand til at omsætte visuel information direkte til kinetisk aktivitet uden først at måtte lade denne passere gennem et sprogligt filter i deres sind. Selv de allerbedste vævere er sjældent i stand til at udtrykke sig godt i ord om deres arbejde, hvilket har hæmmet den antropologiske undersøgelse af vævere og tekstiler i mange årtier. (Franquemont, 1997, pp. 31-33)

Det er, som Franquemont betoner, fristende at sammenligne det at betjene en væv med det at spille på et musikinstrument, da vævere, ligesom musikere, må lære et instrument at kende med kroppen: De må øve sig i at koordinere deres bevægelser ved eller med væven, agere i tæt interaktion med den og reagere instinktivt på de impulser, de modtager fra den. Som vi allerede konstaterede med Postrel, er det nærliggende at drage paralleller mellem vævning og musik, og det samme påpeger filologen Marie Louise Nosch. I sin forskning i antik græsk vævning har Nosch bemærket, at vi tilmed kender et musikinstrument, som i meget høj grad minder om væven, nemlig *lyren*. En lyre og en trendet væv fremstår nærværd identiske, når de afbildes i græsk vasemaleri. Sammenligningen går dog ikke kun på fremtoning, understreger Nosch. Den antikke græske væv, *opstadsvæven* (Se ill. 2), er nemlig ikke stum. Trenden kan ganske vist ikke synge på samme måde som lyrens strenge, men væven afgiver sin egen musik.³ I den antikke græske litteratur bliver væven ligefrem beskrevet som "smukt klingende" og som en uundværlig medskab af hjemmets lydtapet. Som Nosch skriver, producerer en opstadsvæv i brug ganske karakteristiske lyde:

Når sølestokkene trækkes frem og tilbage, og der skiftes skel, opstår der rytmiske dunkelyde. De efterfølges af lyden af at banke skudtrådene ind i stoffet med vævesværdet. Dette ledsages af de klirrende lyde fra sammenstødet af vævevægtene, der er lavet af brændt ler eller sten. (Nosch, 2014, p. 95)

Opstadsvæven var med andre ord som et percussioninstrument, der kunne afgive forskelligartede slag- og dunkelyde i mere eller mindre faste rytmer.

I sin analyse henviser Nosch i øvrigt til arkæologen Anthony Tuck, som har gjort opmærksom på, at den "smukt klingende" lyd af vævning i antikke græske hjem synes at have været forbundet med sang. I den homeriske litteratur beskrives vævende kvinder nemlig gennemgående som *syngende* ved væven. Tuck påpeger, at dette fænomen i øvrigt er et, vi stadig i dag kan observere blandt traditionelle vævere, bl.a. i Indien og Centralasien, hvor særlige sange og remser akkompagnerer vævningen. I disse eksempler, skriver Tuck, bruges det at synge ved væven på den ene side som mnemoteknik, der hjælper væverne med at huske vævemønstrene, og på den anden side som underholdning under en aktivitet præget af ensformighed. Han spekulerer derfor over hvorvidt oldtidens vævere har sunget af samme grunde og foreslår, at vi i det hele taget ser nærmere på forbindelser mellem antikke vers og mønstervævning. Dette, mener Tuck, er særligt interessant, fordi Euripides hyppigt skildrer vævere som formidlere af mytestof. Han lufter derfor også den tese, at klassisk græsk poesi som den homeriske er blevet født ved væven; dvs. at dens karakteristiske metrik er et resultat af, at de græske fortællinger på verseform gennem århundreder har fungeret som akkompagnement til vævning. Store mytologiske fortællinger er måske blevet sunget og derigennem overleveret af vævende kvinder? Denne tese forbliver dog, som Tuck understreger, ren spekulation, men trods det er han ikke ene om at hæfte sig ved forbindelsen mellem vævning og klassisk græsk lyrik. Nosch har også fremhævet, at der er et bemærkelsesværdigt sammenfald mellem den græske lyriks metriske system og de rytmer, der kendetegner vævning af de to grundlæggende vævestrukturer, hhv. lærredsvævning og kipervævning (Se ill. 4) (Nosch, 2014; Tuck, 2006, 2009). Det daglige vævearbejde har i det perspektiv kunnet udføres i perfekt harmoni med sang af traditionelle, overleverede vers. Det synes som om disse vers, ligesom vokalparten til et beat, er givet form af rytmerne i vævningen.

I vævepraksissen opstår karakteristiske rytmer, hvilke både kommer til udtryk i rytmiske lyde fra væven, men også kan høres fra og ses på den aktivt vævende krop. Fra væverens læber høres måske tilmed sange eller remser i takt til vævens rytmer. De rytmer, der dannes ved væven,

kan, som Tuck også betoner, beskrives som en dimension af optællingen af trendens tråde; som et lydligt og dynamiske produkt af vævningen af et konkret mønster. Som Tuck skriver, skal mønstervæveren indimellem huske ganske lange rapporter, dvs. angivelser af, hvor mange trendtråde, islætten skal føres henholdsvis over eller under, for at et udvalgt mønster bliver til. En rapport kunne f.eks. lyde: "over 3, under 1, over 2, under 3, over 3, under 1, over 2, under 3...". Hvis man forestiller sig en væver sige denne talrække højt under vævning, f.eks. med forskellig betoning for at skabe en genkendelig remse, får man let en fornemmelse af, hvor hurtigt en sådan talrække kan blive til en remse, til en melodi, til en sang. Det samme indtryk får man af et citat fra en afghansk væver, der skal forklare, hvordan hun går til det at væve et nyt motiv: "Jeg ser det som tal og gør det til en sang." (Postrel, 2020, p. 84) I vævningen finder mønsterdannelse således sted på flere planer: Væveren opererer både med, hvad man kunne kalde talmønstre, idet vedkommende må tælle og opdele optalte enheder, systematisere dem og opstille rapporter eller algoritmer for sin vævning. Derudover toner visuelle mønstre frem i det vævede stof, og af vævningen kan desuden opstå sange og remser, som er struktureret af – og samtidig gengiver – faste sproglige og lydlige mønstre. Endelig kan væverens bevægelser siges at falde ind i særlige rytmer under vævningen, der også styres af – eller udtrykker – specifikke mønstre: En koreografi, der fastlægges af vævningen.

Dansen med væven

I sit studie af fletteteknik har Victoria Mitchell påpeget, hvordan mønstre er kendetegnende for både det at flette og det at danse. At flette en fletning, et bånd eller en kurv er som en styret dans med hænderne, skriver hun, og parallellen mellem de to praksisformer ses særligt tydeligt i den traditionelle dans om majstangen, hvor danserne gennem dansen sammenfletter dekorative bånd. Det mønster, som strukturerer sammenvævningen af fletningens filamenter, er samtidig en koreografi, som bestemmer fletterens bevægelser. Når fletteren har gentaget det samme bevægelsesmønster et vist antal gange, har vedkommende en færdigflettet genstand (Bunn og Mitchell, 2021; V. Mitchell, under udgivelse). Denne analyse kan let overfø-

res på vævningen, der som nævnt er nært beslægtet med fletning. I vævepraksissen dikteres væverens operationer – og bevægelser – ved væven af specifikke mønstre. Og under vævningen falder væveren ind i en fast rytme sammen med redskaber og materialer, der – især hvis vævningen foretages under sang – kan lede tankerne hen på en gentagelsespræget koreografi.

Antropologen Denise Arnold har beskrevet et interessant eksempel på, hvor nært sammenflettede væve- og dansepraksisser kan blive. I et studie af Qaqachaka-kulturen i det bolivianske højland observerede hun nemlig danseritualet *wayñu*, som forbinder sig til de lokale vævetraditioner på adskillige planer. Dansen udspiller sig f.eks. på en rektangulær plads, som af danserne betegnes som et tekstil eller en væv, hvorpå der skal væves. Dansetrinene består derudover af bevægelser, hvor deltagerne fletter sig ind og ud mellem hinanden, ligesom der indgår kæde- og runddans, hvor armene skal flettes sammen. Til dansene hører desuden sange, der rytmisk er struktureret som traditionelle vævemønstre – ikke ulig den parallel mellem vers og vævning, som Nosch foreslog i en anden kontekst. Under dansen er flere drilleri- og hånritualer, hvor danserne anklager hinanden for at være dårlige vævere, og de smukt vævede klæder, som danserne bærer i dansen, er tilmed arrangeret således, at de er flettet sammen på uvante måder (Arnold, 1992). *Wayñu*-dansens synes dermed på én gang at forstørre eller imitere de bevægelser, der indgår i vævningen, men også at referere til eller trække på erfaring med vævning. Endelig forstås og formidles dansen blandt de lokale som en vævning.

Et andet ganske bemærkelsesværdigt eksempel på vævningens potentialer til at generere dans er blevet formidlet af dramaturg og danser Caroline Radcliffe. Radcliffe arbejdede i 2007 sammen med kollegaen Sarah Angliss om at sammensætte performancen *Revolution*, og i forbindelse hermed studerede hun traditionelle dansetrin hos en træskodanser fra East Lancashire ved navn Patricia Tracey (1927-2008). Tracey lærte hende her en serie af trin, som hun selv titulerede *The Machinery*, og som var blevet lært videre fra generation til generation i Traceys familie, der havde dyrket træskodans i århundreder. Tracey havde kunnet spore trine- ne tilbage til år 1820, men formodede at de var endnu ældre. Det særlige ved *The Machinery*-trinene er imidlertid, at de var blevet til og praktiseret på de lokale tekstilfabrikker under den industrielle revolution – deraf

titlen på Radcliffe og Angliss' performance. Under det monotone, hårde og langvarige arbejde ved de nye mekaniske væve, begyndte arbejderne at udføre forskelligartede dansetrin til rytmerne fra de store maskiner. Det meget karakteristiske ved disse trin er desuden, at de ikke alene blev tilpasset kvindernes individuelle opgaver ved vævene, sådan at de kunne udføres under arbejdet og tillade kroppen at falde ind i en rytme – en *dans* med maskinen, der skulle betjenes – men at de samtidig synes at imitere maskinerne i sig selv (Radcliffe og Angliss, 2012). Når man ser *The Machinery* blive danset, fremstår den netop enormt *maskinel*. Dansens tempo og trinenes hurtige og mange gentagelser vækker associationer til hastigt arbejdende maskiner og repetitive arbejdsprocesser. Men derudover synes traskodanseren næsten også selv at imitere specifikke maskindele, som om hun, af at have betjent samme maskine dag ud og dag ind, er begyndt at spejle dens mekanismer og optage disses bevægelsesmønstre.⁴

The Machinery er således en dans, som maskinvæverne synes at være blevet instrueret i af maskinvævene. Den vidner om, hvordan teknologiens bevægelsesmønstre, rytmer og logikker kan smitte af på de mennesker, der interagerer tæt med dem. Samtidig kan dansen også læses som et trist, ja, tragisk vidnesbyrd om, hvordan mennesker har været underlagt uhyrlige arbejdsforhold. At de har været nødt til at arbejde på måder og inden for rammer, som tvang dem til at agere som maskiner, dvs. til at lade sig styre af væveteknologiens principper om, at samme små bevægelser må gentages om og om igen og over lang tid, hvis en bane tekstil skal produceres. Radcliffe har endvidere foreslået, at dansen har udgjort en trøst for arbejderne; en måde hvorpå de grumme arbejdsforhold kunne udstås, og man kunne komme gennem arbejdsdagen uden at miste sit livsmod eller sin forstand (Radcliffe og Angliss, 2012). I det perspektiv synes dansen at fremstå som en pendant til traditionelle arbejdssange, der har ledsaget alt fra sejlskibe til valkning, eller spirituals, der blev sunget af Nordamerikas afrikanske slavegjorte (se f.eks. Korczynski, Pickering, og Robertson, 2013). For væverne på industrialiseringens væverier var vævene ikke fornøjelige stykker legetøj, og takterne, de slog an, blev næppe hørt som smukt klingende musik. Radcliffes værk minder os således om, at væveteknologien også har mærket fortidens vævere på måder, der utvivlsomt har været både smertefulde og undertrykkende. Mange, og i vid udstrækning kvinder og

lavt stillede grupper i samfundet, har brugt store dele af deres liv på at væve uden at have haft muligheden for at vælge arbejdet til eller fra, og som væverne på de engelske fabrikker har de formentlig indset, at arbejdet gik lettere, hvis de fulgte de regler, som væven udstak. Hvis de overgav sig til de krav, vævningen stillede og lod vævningen give form til dem.

Konklusion

Det har været min bestræbelse med denne artikel at præsentere en række belæg for, at vi kan – og bør – begynde at betragte væven i et andet lys, end hvad vi har haft for vane. At vi begynder at se væven som mere end et redskab, hvormed kreative mennesker kan realisere deres ideer; som en ikke-menneskelig kreatør i sig selv. Dvs. en entitet, der er i stand til at producere nye kulturelle fænomener, kunstformer eller tankestof, som kan præsentere os for nye visuelle udtryk, få os til at tænke og operere på nye måder, synge og danse i nye takter, etc. Men hvorfor så egentlig det, kunne man spørge. Hvad får vi ud af at titulere væven som kreativ eller lede efter en kunstner i væven? Kommer vi dermed ikke faretruende tæt på at antropomorfisere den og dermed både gøre den til noget, den ikke er, samt udvande vores begreber? Sådanne spørgsmål må vi forholde os til, når vi begynder at tilskrive egenskaber eller kvaliteter til det ikke-menneskelige, som ellers i vid udstrækning har været – eller sædvanligvis er – forbeholdt mennesket.⁵ Og sådanne spørgsmål er også helt rimelige, for, som det bl.a. er blevet påpeget af Bruno Latour, er det gode alternativ til antropocentrismen ikke at se bort fra forskelle på mennesker og artefakter (Latour, 1994). Anerkendelse af hvad det ikke-menneskelige kan, betyder ikke at sidestille dets egenskaber med menneskers.

Ikke desto mindre kan måden, hvorpå vi beskriver fænomener, fungere som et middel til at rokke ved vores vante antagelser om dem. Ved at forbinde kendte fænomener med ord, som ikke ellers bruges om dem, kan vi blive tilskyndet – eller provokeret – til at tænke om dem på nye måder. Dette greb brugte bl.a. kunsthistorikeren W.J.T. Mitchell, da han stillede spørgsmålet: “What Do Pictures Want?”, og filosofen Jane Bennett, da hun beskrev materialitet som *vital* eller levende. Som de begge har forklaret, kan den form for mere eller mindre inciterende tilskrivning af

egenskaber som liv, vilje eller agens til det, vi ellers har udlagt som passivt og dødt, fungerer som et *wake-up call* for os alle, når vi synes at være blevet lidt for sikre i vores sag. Det kan give anledning til at genoverveje, om vi egentlig har regnet alting ud – når det eksempelvis kommer til billeder eller materialitet – samt udfordre os til at forholde os spørgende og kritisk til etablerede konventioner. Og i dette tilfælde – ligesom i Mitchells og Bennetts – til menneskets egen rolle, formåen og beføjelser i relation til ikke-menneskelige værensformers (Bennett, 2010; W. J. T. Mitchell, 2005). En sådan *strategisk antropomorfisering*, eller hvad vi nu ynder at kalde det, kan med andre ord være et retorisk greb til at få øje på egenskaber ved det ikke-menneskelige, som vi måske før har overset eller i hvert fald undladt at spørge til. Det kan være et udgangspunkt for at udforske, hvordan og hvorfor vi skelner mellem den kultur, der skabes af mennesker, og den, der skabes af teknologier.

Ordet *kreativ* kommer fra det latinske *creativus*, der er afledt af *creare*, hvilket kan oversættes med “skabe” eller “producere”. Ordet i sig selv synes dermed at rumme potentialet til at kunne beskrive skabelseshandlinger i relation til alle tænkelige aktører eller aktanter. Ved at tilbyde en karakteristik af *den kreative væv* håber jeg, at jeg (selv hvis jeg ikke kan overbevise min læser om rigtigheden deri) trods alt kan igangsætte større refleksion over og mere nysgerrighed om, hvad det egentlig er, væveteknologien kan generere. Hvad den gør ved dem, der praktiserer den. Hvilke biprodukter den har afstedkommet i de kulturer, hvor man har vævet. Og måske sådan en refleksion også kan generere nye og konstruktive perspektiver på vores egen tids så omdiskuterede teknologier: Potentielt kunne den give anledning til en større optimisme og nysgerrighed over for, hvilke verdener vor tids teknologi kan åbne for os; at teknologier kan berige os, ikke kun materielt, men også kulturelt. Samtidig kunne den minde os om, at berigelsen ikke må ske på bekostning af menneskers trivsel, for i nogle tilfælde kan prisen blive for høj. Vævens historie kan dermed også give anledning til at overveje, hvornår teknologier kreerer noget, vi i sandhed finder værdifuldt.

Ane Preisler Skovgaard er postdoc ved Institut for Kommunikation og Kultur, Kunsthistorie på Aarhus Universitet. Hun forsker i tekstilers materialitet og medialitet i relation til historisk kunst og billeder og har herunder tidligere beskæftiget sig med tekstils agens og indflydelse på middelalderens kristne kultur. Fra 2023-2026 er hun involveret

i forskningsprojektet Væven som billedgenerator, et forskningssamarbejde mellem Aarhus Universitet og Holstebro Kunstmuseum støttet af Ny Carlsbergfondet.

SUMMARY

The Creative Loom

Proposing a New Characterisation of the Technology of Weaving

The article takes its point of departure in recent discussions of the creative potentials within new technology. Based on theoretical directions such as Actor Network Theory, Posthumanism and New Materialism, the article suggests that we also become aware of how a much older technology – the technology of weaving – has acted creatively throughout human history. The article presents and collates the work of researchers from various fields in order to argue that weaving has played a creative role in the societies where it has been practised. Through the research of diverse scholars, weavers, and artists, weaving's capacities to co-create and give shape to visual and material art, mathematical concepts, music, literature, and dance is explored. Finally, it is discussed what we might gain if we approach a technology such as weaving as a creative agent in itself.

NOTER

- 1 Alle citater er oversat til dansk af artiklens forfatter.
- 2 Det er ganske interessant, at Tim Ingold i sit opgør med hylomorfismen også understreger, hvordan modellen kommer til kort i forhold til væveteknologien (Ingold, 2010).
- 3 Ellen Harlizius-Klück har ligeledes beskæftiget sig med opstadsvævens potentiale som musikinstrument og påpeget, hvordan det instrument, som Pythagoras eksperimenterer med i sin undersøgelse af de musikalske proportioner eller *harmonier*, i bund og grund kunne konstrueres ud fra en opstadsvæv (Harlizius-Klück, 2015, pp. 273-274).
- 4 Radcliffe opførte trinene fra *The Machinery* ved festivalen *AlgoMech* i Sheffield i 2016, og en optagelse af dansen kan ses her: <https://www.youtube.com/watch?v=pGEUhjWGQ2I>.
- 5 Se også Fabio Fossas diskussion af spørgsmålet om brugen af begrebet kreativitet i relation til maskiner (Fossa, 2017).

LITTERATUR

- Arnold, Denise Y.: "At the Heart of the woven dance-floor: The Wayñu in Qaqachaka" in *Iberoamericana*, vol. 16, nr. 3, 1992, pp. 21-66.
- Barber, Elizabeth J. W.: *Prehistoric Textiles: The Development of Cloth in the Neolithic and Bronze Ages with Special Reference to the Aegean*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1991.
- Bennett, Jane: *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham, Duke University Press, 2010.
- Boden, Margaret A.: "Computer Models of Creativity" in *The AI magazine*, vol. 30, nr. 3, 2009, pp. 23-34.
- Bown, Oliver: *Beyond the Creative Species: Making Machines That Make Art and Music*, Cambridge, MIT Press, 2021.
- Braidotti, Rosi: *The Posthuman*, Cambridge, Polity Press, 2013.
- Broudy, Eric: *The Book of Looms: A History of the Handloom from Ancient Times to the Present*, Chicago, Brandeis University Press, 2021.
- Buhl, Nanna Debois: *Picture the Sky: Cosmic Code, Images and Imaginaries* (Ph.d.-afhandling), København, Københavns Universitet, Det Humanistiske Fakultet, Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, 2023.
- Bunn, Stephanie og Victoria Mitchell: *The Material Culture of Basketry: Practice, Skill and Embodied Knowledge*, London, Bloomsbury Publishing Plc, 2021.
- Du Sautoy, Marcus: *The Creativity Code: Art and Innovation in the Age of AI*, Cambridge, Massachusetts, The Belknap Press of Harvard University Press, 2019.
- Elton, Matthew: "Artificial Creativity: Enculturing Computers" in *Leonardo*, vol. 28 nr. 3, 1995, pp. 207-213.
- Essinger, James: *Jacquard's Web: How a Hand-Loom Led to the Birth of the Information Age*, Oxford, Oxford University Press, 2007.
- Fossa, Fabio: "Creativity and the Machine. How Technology Reshapes Language", *Odradek*, vol. 3, nr. 1-2, 2017, pp. 28-37.
- Franquemont, Ed: "The True Treasure of Andean Textiles", in *Traditional Textiles of the Andes. Life and Cloth in the Highlands*, Lynn A. Meisch (ed.), London, Thames and Hudson, 1997, pp. 28-37.
- Gleba, Margarita og Ulla Mannering: *Textiles and Textile Production in Europe from Prehistory to AD 400*, Oakville, Oxbow Books, 2012.
- Hageback, Niklas: *AI for Creativity*, Boca Raton, CRC Press, 2022.
- Hardy, B. L., M. H. Moncel, C. Kerfant, M. Lebon, L. Bellot-Gurlet, og N. Mélard: "Direct evidence of Neanderthal fibre technology and its cognitive and behavioral implications" in *Scientific reports*, vol. 10, nr. 1, pp. 1-9.
- Harlizius-Klück, Ellen: "Against all Odds: Pure Science and Ancient Weaving" in *Aspects of the Design, Production and Use of Textiles and Clothing from the Bronze Age to the Early Modern Era*, Karina Grömer og Francis Pritchard (eds.), Budapest, Archaeolingua, 2015, pp. 271-277.

- Harlizius-Klück, Ellen: "Textile Technology" in *A Companion to Science, Technology, and Medicine in Ancient Greece and Rome* (Vol. 1), Georgia L. Irby (ed.), Chichester, Wiley-Blackwell, 2016, pp. 747-767.
- Harlizius-Klück, Ellen: "Weaving as Binary Art and the Algebra of Patterns" in *Textile: The Journal of Cloth and Culture*, vol. 15, nr. 2, 2017, pp. 176-197.
- Harlizius-Klück, Ellen (under udgivelse): "Weaving as (Technical) Mode of Existence in Ancient Greece" in *Homo Textor: Weaving as (Technical) Mode of Existence*, Ellen Harlizius-Klück, Giovanni Fanfani, Annapurna Mamidipudi og Alex McLean (eds.).
- Harlizius-Klück, Ellen, Giovanni Fanfani, Annapurna Mamidipudi og Alex McLean (eds.) (under udgivelse): *Homo Textor: Weaving as (Technical) Mode of Existence*.
- Ihde, Don og Lambros Malafouris: "Homo Faber Revisited: Postphenomenology and Material Engagement Theory" in *Philosophy & technology*, vol. 32, nr. 2, 2019, pp. 195-214.
- Ingold, Tim: "The textility of making" in *Cambridge Journal of Economics*, vol. 34, nr. 1, 2010, pp. 91-102.
- Ingold, Tim: *Lines: A Brief History*, London, Routledge, 2016.
- Korczynski, Marek, Michael Pickering og Emma Robertson: *Rhythms of Labour: Music at Work in Britain*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.
- Łapińska, Joanna: "Creativity of Human and Non-Human Matter Interwoven: Autonomous Sensory Meridian Response Videos in a Posthuman Perspective" in *Creativity studies*, vol. 13, nr. 2, 2020, pp. 336-350.
- Latour, Bruno: "On Technical Mediation" in *Common Knowledge*, vol. 3, nr. 2, 1994, pp. 29-64.
- Latour, Bruno: *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford, Oxford University Press, 2005.
- Lehmann, Ann-Sophie.: "Kneading, Wedging, Dabbing, and Dragging. How Motions, Tools and Materials Make Art" in *Folded Stones*, Barbara Baert og Trees de Mits (eds.), Leuven, Acco, 2009, pp. 41-60.
- Lord, Peter R. og Mansour H. Mohamed: *Weaving: Conversion of Yarn to Fabric*, Durham, Merrow Publishing, 1992.
- Malafouris, Lambros: *How Things Shape the Mind: A Theory of Material Engagement*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2013.
- McCormack, Jon og Mark D'Inverno: *Computers and Creativity*, Berlin, Springer-Verlag, 2012.
- Miller, Arthur I.: *The Artist in the Machine: The World of AI-Powered Creativity*, Cambridge, MIT Press, 2019.
- Mitchell, Victoria: "Drawing Threads from Sight to Site" in *Textile : the journal of cloth and culture*, 4(3), 2006, pp. 340-361.
- Mitchell, Victoria (under udgivelse): "Braiding and Dancing: Embodied rhythm and the matter of pattern" in *Homo Textor: Weaving as (Technical) Mode of Existence*.

- stence, Ellen Harlizius-Klück, Giovanni Fanfani, Annapurna Mamidipudi og Alex McLean (eds.).
- Mitchell, W. J. T.: *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images*, Chicago, Ill., University of Chicago Press, 2005.
- Nosch, Marie-Louise: "Voicing the Loom: Women, Weaving, and Plotting" in *KE-RA-ME-JA. Studies Presented to Cynthia W. Shelmerdine* (Vol. 46), Joann Gulizio, Sarah A. James og Dimitri Nakassis (eds.), Philadelphia, INSTAP, 2014, pp. 91-101.
- Plant, Sadie: *Zeros + Ones: Digital Women + The New Technoculture*, London, Fourth Estate, 1998.
- Postrel, Virginia I.: *The Fabric of Civilization: How Textiles Made the World*, New York: Basic Books, 2020.
- Radcliffe, Caroline og Sarah Angliss: "Revolution: Challenging the Automaton: Repetitive Labour and Dance in the Industrial Workspace" in *Performance Research*, vol. 17, nr. 6, 2012, pp. 40-47.
- Riegl, Alois: *Problems of Style: Foundations for a History of Ornament*, David Castriota og Evelyn Kain (eds.), Princeton, NJ, Princeton University Press, 2018.
- Runco, Mark A.: *Creativity: Research, Development, and Practice*, Kidlington, Academic Press, 2023.
- Sandry, Eleanor: "Creative Collaborations with Machines" in *Philosophy & technology*, vol. 30, nr. 3, 2017, pp. 305-319.
- Sarri, Kalliope: "In the Minds of Early Weavers: Perceptions of Geometry, Metrology and Value in the Neolithic Aegean" (Konference-paper) in *Textile Workers. Skill, Labour and Status of Textile Craftspeople Between the Prehistoric Aegean and the Ancient Near East. Workshop held at 10th ICAANE*, Louise Quillien og Kalliope Sarri (eds.), Vienna, Verlag der Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2020, pp. 17-26.
- Sarri, Kalliope (under udgivelse): "Modular Patterns: A Survey on the Textile Origin of Neolithic Design and Its Computational Implications" In *Homo Textor. Weaving as (Technical) Mode of Existence*, Ellen Harlizius-Klück, Giovanni Fanfani, Annapurna Mamidipudi og Alex McLean (eds.).
- Schneider, Birgit: *Textiles Prozessieren: Eine Mediengeschichte der Lochkartenweberei*, Zürich, Diaphanes, 2007.
- Semper, Gottfried: *Style in the Technical and Tectonic Arts; Or, Practical Aesthetics*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2024.
- Simondon, Gilbert: *On the Mode of Existence of Technical Objects*, Minneapolis, MN, Univocal Publishing, 2017.
- Smith, Amalie: *Thread Ripper*, København, Gyldendal, 2020.
- Soffer, O., J. M. Adovasio, D. C. Hyland, M. D. Gvozdozer, Junko Habu, Janusz K. Kozłowski, Le Roy McDermott, Margherita Mussi, Linda R. Owen, og João Zilhão: "The 'Venus' Figurines: Textiles, Basketry, Gender, and Status in the Upper Paleolithic" in *Current anthropology*, vol. 41, nr. 4, 2000, pp. 511-537.

- Strand, Eva A.: "The Textile Chaîne Opératoire: Using a Multidisciplinary Approach to Textile Archaeology with a Focus on the Ancient Near East" in *Paléorient*, vol. 38, nr.1, 2012, pp. 21-40.
- Strand, Eva A., Ulla Mannering og Irene Skals: "Forhistorisk tekstilproduktion" in *Arkæologisk tekstilforskning: Baggrund og ny viden*, Ulla Mannering (ed.), København, Center for Tekstilforskning, 2017, pp. 45-77.
- Tuck, Anthony: "Singing the Rug: Patterned Textiles and the Origins of Indo-European Metrical Poetry" in *American journal of archaeology*, vol. 110, nr. 4, 2006, pp. 539-550.
- Tuck, Anthony: Stories at the Loom: Patterned Textiles and the Recitation of Myth in Euripides in *Arethusa*, vol. 42, nr. 2, 2009, pp. 151-159.

Hverdagslighed

Tekstile afsøgninger i samtidskunst: Kari Steihaug og Hanne Friis

MALENE VEST HANSEN

Tekstilkunst står markant på samtidskunstens internationale scene. Med udgangspunkt i en næranalyse af to soloudstillinger fra 2022 af de norske kunstnere Kari Steihaug og Hanne Friis bestemmer artiklen en særlig "hverdagslighed", med et begreb hentet fra Henri Lefèbvre, og diskuterer, hvordan tekstilværkernes hverdagsrytme og repetitioner spiller op imod traditionelle køns- og kunstbegreber i kunstinstitutionen.

Tekstil har de sidste årtier indtaget en stadig mere central plads i samtidskunstens afsøgninger. Kunst udført i tekstil har fungeret som en særlig feministisk strategi i kunstfeltet, specielt siden 1970'erne, og ses ofte som en kritik af modernismens ophøjelse af maleri og af kunstneren som mandligt geni. Tekstilværker i form af håndarbejde er indlejret i århundreders traditioner for kvinders sysler i hjemmet og kan derfor medvirke til at insistere på den feministiske strategi at synliggøre det private som politisk. Mens den første feministiske bølge af tekstilkunst i 1970'erne blev fulgt af et par årtier med mindre synlighed, ses der nu igen et intensiveret fokus på tekstil på samtidskunstens scener (Bryan-Wilson, 2017; Harris, 2020). Fokus på det tekstile synliggør også ikke-vestlige kunsttraditioner; hvad der tidligere typisk blev kategoriseret som "(etnisk) kunsthåndværk" og udgrænset af det moderne, vestlige, æstetiske kunstbegreb, ses nu på samtidskunstens toneangivende udstillinger, på museer og internationale udstillinger – tekstilværker stod således prominent på Venedigbiennalens kuraterede hovedudstillinger i både 2022 – med det overordnede feministiske fokus – og i 2024 – med fokus på "fremmede".¹ Tekstiler synes ligefrem at være rykket fra en marginal til en mainstream position.

Skønt ikke længere udgrænset af samtidens internationale etablerede kunstfelt hænger en række af den vestlige kunstinstitutions tidligere dominerende eksklusions indlejrede spændinger af modsætningsforhold i relation til køns- og til kunstbegreb ved som betydningsproducerende spændinger. “Creative tensions” definerer Alexandra Kokoli rammende det kritiske potentiale, tekstilarbejders elementære hverdagslige materialekarakter og tilvirkning har, når de optræder i kunstfeltets etablerede udstillingsrum (Kokoli, 2020, p. 231).²

Det er udgangspunktet for denne artikel, hvor jeg særligt vil fokusere på det “hverdagslige” som strategi i min analyse af værker af de to norske samtidskunstnere Kari Steihaug (f. 1962) og Hanne Friis (f. 1972). Inspireret af den franske filosof Henri Lefèbvres analyser af “everydayness”, af “hverdagslighed” og hverdagsrytmer, vil jeg udfolde en læsning af det repetitive som hverdagslig erfaring i næranalyse af tekstilværker, som jeg har mødt på to udstillinger i 2022; dels *Kari Steihaug: Potetbøtta og parfymen*, i galleriet Dropsfabrikken i Trondheim og dels *Hanne Friis: Sirkulasjon* på Vigelandmuseet i Oslo. De to kunstneres umiddelbart meget forskellige værker, både hvad angår motiver og materialer, virker, vil jeg argumentere for, på hver deres karakteristiske måde som tekstile afsøgninger af hverdagslighed. Steihaug og Friis er anerkendte tekstilkunstnere i Norge, der har en stærk tradition for tekstilkunst.³ Næranalysen af tekstilværker på de to specifikke udstillinger i veletablerede kunstrum åbner samtidig for centrale spørgsmål i tidens internationale faglige diskussion af tekstilværkers rolle og betydning i forhold til forhandling af kunstbegreber, af det traditionelle skel mellem kunst og kunsthåndværk. De overordnede faglige refleksioner og spørgsmål er udsprunget af min oplevelse af de to specifikke udstillinger i 2022, og jeg har derfor valgt at synliggøre denne fundering af analysen ved at indvæve tekstdele, der fremskriver min oplevelse af værkerne under udstillingsbesøgene.

Kartoffelspanden og parfumen

Med den lakoniske udstillingstitel *Kari Steihaug: Potetbøtta og parfymen* – på dansk *Kartoffelspanden og parfumen* – har Kari Steihaug åbnet et særligt forventningsfelt om en hverdagsverden, allerede inden jeg træder



ILL. 1.

Installationsbillede fra udstillingen Kari Steihaug: *Potetbøtta og parfymen* (Kartoffelspanden og parfumen) på Dropsfabrikken Trondheim. © Kari Steihaug/BONO 2022. Foto: Håkon Karlsen.

ind i udstillingen i galleriet Dropsfabrikken i Trondheim en oktoberdag i 2022.⁴ Det hvidmalede galleri danner “white cube”-indramning af serien af værker, som møder mig, billedtæpper, der svævende indtager og inddeler rummet, nogle hænger på vægge med let afstand til muren, andre hænger ned fra loftet vinkelret ud i rummet, så jeg kan bevæge mig omkring billedfladerne og se dem fra flere sider og også indrammes af dem (Ill. 1). Den første – og blivende – følelse i mødet med værkerne er fornemmelsen af blødhed, der er en fysisk genkendelse ved billedtæpperne; som genkalder min krop mødet med det tekstil, værkerne er lavet af. Om det er det gaze-tynde kølige eller det uldvarmende solide stof. Det er ikke kun serien *Å rydde et hjem*, (At rydde et hjem) (2021-2022), der er udstillet, men det er den, jeg bliver umiddelbart fanget af. Jeg får lyst til at røre ved værkerne. Og jeg bliver berørt; de sætter minder i gang om barndomsudflugter på

min mormors loft, om gemmer og genfundne lugte, minder om daglige ritualer, om at gentage kropslige bevægelser, som går gennem generationer. Billedtæppernes stoffer skaber bløde lyde i rummet, mens motiverne taler livligt. Det er ikke mine minder, der er gengivet i *Å rydde et hjem*, men de aktiveres i mødet med de bløde værker med enkle figurative motiver, der genkaldes i titlerne (her oversat til dansk): *Kartoffelspanden*, *Lampe med frynser*, *Bøjle med overtræk*, *Fodskammel*, *Taburet*, *Stablet porcelæn*, *Træhesten*, *Parfumen*, *Julerosen*, *Falmet gardin*, *Divan*. Enkle ting, der har været del af et hjem.⁵ Enkle ting, der her er gengivet i tufteteknik og med nål og tråd på stof, som har levet sit eget liv: flere steder er det gamle uldtæpper, plaider og lagener, der fungerer som "lærred". Som når motivet er tuftet på slidte uldlagener med egne indvævede mønstre præget til barneværelset med hunde og legende børn i sart rosa til *Julerosen* (Ill. 2), eller med slidte lyseblå borter til *Træhesten*, mens *Taburet* er tuftet på stof, der minder om gammelt storblomstret gardin, og *Kartoffelspanden* på groft gråbrunt tæppe. Tråden, motiverne er tegnet/tuftet eller broderet med, følger sig efter den genkendelige figurative form, men løsriver sig til tider også fra motivet, snirkler sig snoende ud af fladen (ender endda helt nede på gulvet i små snørklede bunker i *Fodskammel*) og viser sig som optrevlet uldgarn fra strikketøj. Det er altså ikke kun motiverne, der er hentet fra det hjemlige, private, rum; også materialerne – tæpper, lagner, uldstrik – er hentet fra hverdagshjemmet. Materialerne bærer på egne historier. Materialerne genbruges her, de repeteres i gengivelsen af motivernes hverdagsting. Enkle ting, der bærer på nye historier. Enkle ting, der måske har overlevet mennesker. Enkle ting, der vidner om menneskers virke, og fremkalder taktile hverdagserfaringer. Jeg fornemmer en omsorgsfuld langsomhed, den tid, Kari Steihaug har investeret i at genskabe de enkle motiver med sin syslen i udvælgelsen af stofferne, i optrevlingen af strikketøj og farveinddeling, i håndtuftningen, i broderiet, i håndarbejdsteknikkerne. Kari Steihaugs serie er blevet kaldt for "sensuel og nostalgisk" (Skarland, 2022), men for mig overskrides det nostalgiske, det er ikke kun en længsel efter noget, som har været og er tabt, jeg møder, men snarere en genkendelse af en stille hverdagslighed, en livsrytme. Motiver og materialer taler om svundne dage, men teknikken synes at insistere på en kroppens hverdagsrytme, at holde en repeterende hverdagsrytme i live.



ILL. 2.

Kari Steihaug: "Vinterrosa" (Julerosen) fra serien *Å rydde et hjem* (At rydde et hjem) (2021-22).
Håndtuftning 120 × 80. Foto: Espen Tollefsen.

I "The Everyday and Everydayness" fremhæver den franske filosof Henri Lefèbvre det *repetitives* betydning for "hverdagslighed", "quotidien-nité" på fransk (Lefèbvre, 1987).⁶ Lefèbvre definerer her hverdagen som "situeret mellem to slags repetition: den cykliske, som dominerer i naturen og den lineære, som dominerer i processer, vi bestemmer som "rationelle".⁷ Hverdagsliv har altid eksisteret, fremhæver Lefèbvre, og selvom det har været på måder vældigt anderledes end for os, har hverdagslivet altid været præget af det repetitive, som må udforskes:

I studiet af hverdagen ser vi det store problem med repetition, et af de største problemer, vi står over for[...] Hverdagen implicerer på den ene side cyklusser, nætter og dage, sæsoner og høst, aktivitet og hvile, sult og mæthed, begær og tilfredsstillelse, liv og død, og det implicerer på den anden side de i arbejdets og forbrugets repetitive bevægelse [...] I det moderne liv har de repetitive bevægelser tendens til at gemme og knuse cyklusserne. Hverdagen påtvinges monotoni. (Lefèbvre, 1987, p. 10)

Lefèbvre ser hverdagens rytme gemme sig under det spektakulære og ekstraordinære, men også under det modernes rationaliserede passivitet. "Hverdagen er dækket af en overflade: moderniteten", skriver Lefèbvre, hverdagen danner "den platform, som det bureaukratiske system af kontrolleret forbrugerisme er rejst ovenpå." (Lefèbvre, 1987, pp. 9-10). Lefèbvre kan derfor bestemme hverdagen som på samme tid "den mest universelle og den mest unikke tilstand, den mest sociale og den mest individualiserede, den mest åbenlyse og den bedst skjulte". For Lefèbvre er "det banale" i fokus, hverdagen rummer forandringspotentiale, den stadige repetition – altid den samme gentagelse og altid noget andet – giver mulighed for forandring (Lefèbvre, 1987, p. 10), en forandring, som i Lefèbvres forståelse optimalt kunne føre til revolution. Måske kan tekstilarbejder give indblik i det, Lefèbvre beskriver som, at hverdagen kan "oplyse fortiden"?

I Kari Steihaugs serie *At rydde et hjem* er der et værk, der umiddelbart skiller sig ud fra den banale hverdagsverden: *Divan* (Ill. 3). Det er stort vægtæppe: en divan er tuftet, næsten i naturlig størrelse, og det ene ben berører gulvet, så jeg føler mig inviteret til at forestille mig at lægge mig der – men over divanens tuftede leje rejser sig en flade af stof i mørke farver,



ILL. 3.
Kari Steihaug: "Divan" fra serien *Å rydde et hjem* (At rydde et hjem) (2021-22). Håndtuftning, tøj, 250 × 150 cm. Tilhører Nasjonalmuseet, Oslo. Foto: Espen Tollefsen.

en stofvæg sammensyet af gamle tøjstykker, bukser og skjorter genkender jeg. Her er det ikke kun den banale hverdags rytmer, der melder sig. Her melder billeder af Freuds berømte divan sig påtrængende, så den mørke "sky" af slidt og brugt tøj antager karakter af tung psykisk bagage, måske familietraumer. Eller viser det snarere rytmen i kontrasten mellem hverdagsarbejdets slid, indlejret i det brugte tøj, og hvilens ro på divanens inviterende leje? En genkendelig styrke, der gives videre i kroppens bevægelser?

Om klæderne i *Divan* peger på det ordinære eller det ekstraordinære liv som motiv må stå åbent, men selv i flertydigheden peges der tydeligt på en insisterende repetition i materialet: stoffet, der har fungeret som beklædningsdele og været båret af kroppe – arbejdende, hvilende, spisende, talende, legende, læsende kroppe – og her genbruges som billedmateriale. Er det at strække det for vidt at se stoffets genbrug som en modbevægelse mod det modernes forbrugsregime? Som en repeterende hverdagsmodstand, ikke den verdenstransformerende revolution, som Lefèbvre håbede på fra hverdagens stof og rytmer, men dog en stille, blød, hverdagsmodstand mod tankeløst forbrug.

Kari Steihaugs arbejde med tekstil som medium og metafor vidner om stoffets rige semiotiske potentiale. Den flertydige karakter, som mange kunstnere og teoretikere, der arbejder med tekstil, fremhæver som særligt produktiv. Den britiske tekstilkunstner Maxine Bristow, for eksempel, skriver om tekstils "somatiske og semantiske styrke" og bestemmer tekstilets flertydighed som en produktiv ubestemmelighed i artiklen "Pragmatics of Attachment and Detachment: A Constellatory Reinscription of Textile". Hun argumenterer her nærmere for, "at det er tekstils ontologiske tilstand som værende på samme tid et socialt og materielt stof og den medfølgende sammenvævning af det sensoriske og det semantiske, som giver tekstil kapacitet for både konvergens og divergens, og som gør det til en særlig formativ slags vidensproduktion og et potent kunstnerisk medium." (Bristow, 2020, p. 335). Bristows artikel er del af den vægtige antologi fra 2020 *A Companion to Textile Culture* redigeret af den britiske tekstilhistoriker Jennifer Harris. Harris formulerer det mere enkelt i sit eget bidrag "Material Strategies: Cloth and Textile Metaphors in Modern and Contemporary Art": "det ordinære stof har et enormt potentiale, som medie, proces og

metafor, for at kommunikere ideer om det sociale, det politiske og det kunstneriske. Det kan operere som en konceptuel strategi til at udfordre traditionelle kunstmediers hegemoni, og ved at trække på tekstilets hverdagsassociationer kan det gøre det ekstraordinært og samtidig stille spørgsmål ved betydningen af at skabe kunst.” (Harris, 2020, p. 319)

Cirkulation

Udstillingen *Hanne Friis: Sirkulasjon*, på dansk *Cirkulation*, blev lavet på invitation til Vigelandmuseet i Oslo.⁸ Her gælder det ikke en indramning i det karakteristiske modernistiske white cube-gallerirum, men en anden stærkt talende kunstinstitutionsramme: enkeltkunstnermuseet viet til den norske billedhugger Gustav Vigeland (1869-1943), der her er iscenesat som det store moderne “kunstnergeni” af næsten mytologisk karakter. Den nyklassicistiske arkitektur fungerer som et monument, museet rummer en stor samling af værker af Vigeland, hvoraf en lille del er udstillet i de markante rum, som tidligere fungerede som billedhuggerens atelier, mens Vigelands hjem er bevaret som museum i overetagen.⁹ Det var her i disse rum, Vigeland arbejdede og boede i 20 år, mens det enorme skulpturprojekt, der blev til Vigelandsparken tæt ved, tog form – og rejste sig med mere end 200 skulpturer i bronze, granit og smedjærn, nogle i næsten grotesk opadstræbende falliske figurer. I de højloftede ekkoende rum på Vigelandmuseet udstilles en række forlæg for skulpturerne i det megalomane skulpturprojekt, her står de kraftfuldt ekspressive og lyse gipsfigurer frem mod farvede vægflader.

Jeg er kommet til Vigelandmuseet en frostklar vinterdag i 2022 for at se udstillingen *Hanne Friis: Cirkulation*, men det er første gang, jeg ser Vigelandmuseet og “Norges store billedhugger”s vitalistiske værker, og monumentaliteten er påtrængende.¹⁰ Kontrasten til mine forventninger om de tekstilværker, jeg er kommet for at se, er umiddelbart enorm. Men Hanne Friis har med *Cirkulation* lavet en serie værker, der fungerer som en intervention i museet; *Cirkulation* inviterer til spørgsmål om monumentalitet og mindesmærker og udfordrer med sin stærke blødhed de traditionelle monumenters tunge form. *Cirkulation* står som blød monumentalitet, “mjuk monumentalitet” med den norske kunsthistoriker Jorunn Veite-

bergs ord.¹¹ Når Hanne Friis erstatter de klassiske billedhuggerredskaber som hammer og mejsel med nål og tråd og den bastante sten med bløde, foldelige materialer, sker der en form for punktering og detronisering af monumentet. Hanne Friis har også til denne udstilling primært arbejdet med nål og tråd, med "hånd søm", som hun gerne angiver det i sine værkbeskrivelser, og som vel bedst kan oversættes til "håndsyning" på dansk. Nål og tråd funderer den særlige foldeteknik, hun har udviklet med tekstiler i forskellige varianter af farver og teksturer igennem årene. Men til denne udstilling er det ikke tekstil i naturmaterialer som silke og uld, Hanne Friis har valgt at forme og sy skulpturer af. Her angiver værkbeskrivelserne materialerne som vinyl, nappa, imiteret læder og plastic. Ordene signalerer den kunstige karakter, som min krop også sanser umiddelbart i mødet med værkerne. Det er syntetiske materialer, som er tungt ladet med betydninger – her fra en moderne produktionsverden med massefremstillede industriprodukter. Den cyanblå plastic i skulpturen *The Sky is the Limit* refererer umiddelbart til billigt materiale (Ill. 4). Det ligner plastic, jeg kender fra affaldsposer og andre af hverdagslivets uendelige mængder engangsmaterialer, fra overtræksdragter, sterile handsker og beskyttelsesmasker til uopløselige vragester af plastic spredt i naturen, på stranden, i havet. Den cyanblå plastic signalerer noget skingrende kunstigt, men kan samtidig også minde om farven på solbeskinnet himmel og hav.

The Sky is the Limit er en af de få skulpturer på *Cirkulation*, som er vertikalt orienteret – den er om ikke stående oprejst, så svævende, næsten usynligt ophængt i tråde, så den abstrakte form antager skikkelse som en svævende krops kjole, som en engledragt. Den blå plastic er formet og syet til en kerne af tætfoldet stingstruktur i kontrast til områder af let draperet løs plastic, som var det en krop med frithængende flagrende vinger.¹² Den synes at stige opad med lethed – eller er den snarere i fare for at falde ned og synke sammen? Med titlen *The Sky is the Limit* understreges en bevægelse mod det uendeliges blå – måske en kritik af det modernes tidligere så ukuelige tro på teknologiens fremadskridende sejrsgang, som i dag falmer og brænder ud i klimakrisens tegn? Plastic signalerer ikke længere primært farverig optimisme i et moderne hverdagsliv, men vidner om menneskets kortsigtede produktivitet uden tanke for naturens større sammenhænge og cyklusser.¹³ Andre skulpturer på *Cirkulation* står mere



ILL. 4.

Hanne Friis: *The Sky is the Limit* (2022). Plastic, håndsnyning, 270 × 100 × 50 cm. Foto fra udstillingen *Sirkulasjon*, 22. oktober 2022 til 22. januar 2023 på Vigelandmuseet i Oslo.





ILL. 5. (FORRIGE OPSLAG)

Installationsfoto fra udstillingen *Hanne Friis: Sirkulasjon* på Vigelandmuseet i Oslo 22. oktober 2022 til 22. januar 2023. Her ses værker udstillet i Vigelands gamle atelier: *The Sky is the Limit* (plastic, håndsting), *Lille fjell* (nappa, stål, håndsyrning) og *Trøst* (nappa, håndsyrning).

krybende, kravlende eller udfladende nær gulvet, til tider støttet på små stativer eller piedestaler, som evner de ikke at holde sig selv oprejst. *The Sky is the Limit* er ophængt nær *Trøst* og *Lille Fjeld*, begge meget mindre og mere kompakte, jordsøgende, foldet og håndsyt i lys nappa; tæt på kan de stramt snoende former minde om bløde kalkaflejringer, som noget velkendt og dog fremmed (Ill. 5). *Lille Fjeld* er, som flere af Friis' skulpturer på *Cirkulation*, rejst på et trebenet stativ, der står som et spinkelt højbenet ekko af Vigelands mere solide og bastante billedhuggerstativ, som ses i tilstødende rum (Ill. 6). Skulpturgruppen, jeg har opholdt mig ved her, har Hanne Friis udstillet i et rum, højloftet og omsluttet af vægge malet i rød okker, som var Vigelands atelier – her har billedhuggermesteren arbejdet, måske omgivet af assistenter og stenhuggere, med at forme kraftfulde, knejsende monumenter. Friis' figurers bløde monumentalitet antager i denne kontekst karakter af antimonumenter ved at mangle den vertikale rejsning i klassiske skulpturkroppe. De indtager rummende kraftfuldt, men med en blødhed; det forstås umiddelbart instinktivt, at de kan foldes sammen, bøjes, føjes til nye tilstande.

Det er nærliggende at læse *Cirkulations* møde med Vigelandmuseet i et feministisk perspektiv af modsætningsforhold i køns- og kunstbegreb med Alexandra Kokolis førnævnte begreb "creative tensions", det kritiske potentiale tekstilers hverdagslige materialekarakter og tilvirkning kan have i etablerede udstillingsrum (Kokoli, 2020, p. 231). Nok er det ikke vanlige stoffer og tekstiler, Hanne Friis har anvendt, men plastic, vinyl og nappa er hverdagskendte og billige materialer, der står i modsætning til "ædle" traditionelle kunstmateriale. Hanne Friis forklarer i forordet til udstillingskataloget, at hun til udstillingen på Vigelandmuseet havde brug for at arbejde med modstand, så efter at have arbejdet med planteindfarvede tekstiler i flere år, gik hun "tilbage til de døde, og på sin vis, destruktive materialer i plast", som hun beskriver det, hvor "nålen får modstand når



ILL. 6.

Interventionen af blød monumentalitet står frem i Hanne Friis' foldede skulpturer udført med nål og tråd i kontrast til Gustav Vigelands bastante billedhuggerkroppe udført med hammer og mejsel. Installationsfoto fra udstillingen *Hanne Friis: Sirkulasjon* på Vigelandmuseet i Oslo 22. oktober 2022 til 22. januar 2023. I baggrunden ses Hanne Friis' *Lille fjell* (nappa, stål, håndsnying) på spinkelt højbenet piedestal og på gulvet den krybende *Trøst* (nappa, håndsnying) udstillet i Gustav Vigelands gamle rødmaledede atelier. Foto: Øystein Thorvaldsen.

den tvinges gennem plasten, det knitrer og brager, hænderne bliver klamme og våde" (Friis, 2023, p. 6). Den særlige teknik, Friis har udviklet med foldning og håndsnying, står umiddelbart som en direkte modsætning til det klassiske billedhuggerarbejde, som Vigeland står for, og fremhæver *Cirkulations* "creative tensions". Friis har en baggrund som uddannet billedhugger, så valget af synålen fremfor mejslen understreger de konstruktive spændinger, hun arbejder med i interventionens materiale- og teknikmøde i Vigelands klassiske museum-monument. Hanne Friis' repetitive systing gentager bevægelser, hverdagshænder har udført i århundreder. Hårdt, repetitivt arbejde. Med udstillingens titel *Cirkulation* understreges den genkommende bevægelse, gentagelsen, genbrug. Cyklussen af liv og død.

Langsomhed, hverdagslighed

Håndarbejde bliver populært i krisetider, anfører Rozsika Parker i introduktionen til genudgivelsen af sin banebrydende feministiske læsning af forhold mellem håndarbejde og kvindelighed *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine* (Parker, 2010). Måske har den nylige, verdensomspændende covid-pandemi betydning ikke kun for de mange mennesker i højtmoderniserede samfund, der har fundet håndarbejdet frem, men også for den stigende interesse for tekstil i kunstfeltet? Både Kari Steihaug og Hanne Friis beskriver pandemien som afgørende for deres arbejde med værkerne til de to udstillinger, jeg fokuserer på her; pandemien ændrede tider, tanker og vaner markant. Tekstilarbejder som disse kræver tid, fremfor mobilitet, meget plads eller fysisk kontakt med andre; det er håndarbejde, som kan udføres alene. Tekstilarbejder kan netop sætte værdien af det håndlavede i fokus og danne kontrast til den stigende adfærd i digitaliseringen præget af øjeblikkelig global kommunikation ved at have indvævet en særlige tidsdimension. Jennifer Harris beskriver det således: "Tid og arbejde er indbygget i mange traditionelle tekstil-teknikker, såsom vævning og syning, det eksemplificerer LANGSOMHED i håndarbejdstermer" (Harris, 2020, p. 327).¹⁴

I min analyse af Kari Steihaugs og Hanne Friis' udstillinger har jeg fremhævet det repetitive i værkerne som en afsøgning af hverdagslighed. Det repetitive er funderet i teknikken, de to kunstnere har brugt, med nål og tråd – hvor forskelligt de end griber det an. Deres brug af materialer kan også ses som en form for repetition, i og med det er genbrug af allerede eksisterende materialer, selvom der også her er stor forskel på Steihaugs brug af gammelt brugt stof, klæder, uldstrik og tæpper, præget af historier fra det private hjem, af levet liv og slitage, og Friis' brug af købte syntetiske og industrielt fremstillede materialer fra en forbrugskultur, præget af helt andre hverdagskonnotationer fra en moderne dagligdag i en globaliseret vareøkonomi.

Der er umiddelbart store forskelle mellem Steihaugs figurative motiver med genkendelige referencer til den private verden, og Friis' abstrakte former, der taler i og op mod en modernistisk skulpturtradition, men begge kunstnere arbejder med det stofflige materiale som stærkt somatisk og semantisk kodet, som det er karakteristisk for tekstilkunst. Begge

sætter deres stoffer med konnotationer af hverdagsverden i cirkulation i en kunstsammenhæng og opererer aktivt med de “creative tensions”, som deres værker har med referencer til nål og tråd som kvindeligt håndarbejde foretaget i private hjem gennem århundreder – referencer til private sysler, som vel at mærke ikke er identisk med de to kunstneres eget arbejde, hvis store formater oftest overskrider det hjemlige håndarbejde. Ingen af de to kunstnere har skabt deres egne stoffer selv, men værkerne er præget af kontrasten mellem det unikke (hånd)værk, udført af kunstneren alene med nål og tråd, og arbejdet med stoffer og materialer, der typisk er industrielt fremstillet. Begge udstillinger åbner således op for politiske perspektiver med fokus på spørgsmål om materialeforbrug og klima. Steihaugs arbejde med fundne materialer, brugte klæder og optrevlet strikketøj sætter den moderne tekstilproduktions enorme miljøbelastning i perspektiv, mens Friis’ arbejde med syntetiske materialer peger på syntetisk fremstillede stoffers klimatrussel.

Tekstilkunst?

I takt med, at tekstilkunst er rykket fra en marginal til en mere central plads på den internationale samtidskunsts scene, rejser der sig nye diskussioner om tekstils rolle i samtidskunsten, om kategorisering og værdisætning. Giver det mening at opretholde den mediespecifikke kategori, “tekstilkunst”, når samtidskunst generelt de sidste årtier er defineret ved en konceptuel, post-medium-karakter, hvor materiale- og teknikvalg synes uendeligt? Julia Bryan-Wilson anfører, at tekstilkunst i et intertekstuel feministisk fokus kan bidrage til 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.” (Bryan-Wilson, 2024, p. 19). Mens andre, som Lisa Vinebaum f.eks., spørger, om fokus på det særligt tekstilmediespecifikke kan virke imod intentionen, og bidrager til at bibeholde traditionelle forskelle og hierarkier i kunstsyste-
met (Vinebaum, 2020, p. 280).

Den aktuelle forhandling af tekstilers position inden for kunstsyste-
mets hierarkier spores også i museernes praksis, hvor traditionelle ka-

tegoriseringer og værdisætninger udfordres.¹⁵ Et talende eksempel ses i det norske Nasjonalmuseets indsamling af tekstile samtidskunstværker. Nasjonalmuseet i Oslo, der præsenterer sig som “Nordens største kunstmuseum” med en samling i tre hovedkategorier, “kunst, arkitektur og design”, erhvervede i 2023 Kari Steihaugs store værk *Divan* fra 2022 til museets betydelige samling af tekstilkunst. Samme år blev også svensk-samiske Britta Marakatt-Labbas *Migration Path Cut-off* (2022) erhvervet af museet. Begge værker definerer museet som “tekstil”, men hvor Marakatt-Labbas lille broderi kategoriseres som “bildende kunst” og som del af “Billedkunstsamlingen”, kategoriseres Steihaugs *Divan* som “tekstilkunst” og del af “Designsamlingen”.¹⁶ Det er umiddelbart svært at gennemskue, hvad der ligger til grund for denne forskel i kategorisering af tekstil som enten billedkunst eller design – måske har det spillet afgørende ind, at Marakatt-Labbas samiske tekstilværker de seneste år har cirkuleret på billedkunstscenens store internationale toneangivende udstillinger som *documenta* og Venedigbiennalen?¹⁷

Jeg har her analyseret *Divan* og de øvrige tekstilværker af Steihaug og Friis som billedkunst; en læsning, som de tydelige kunstinstitutionsrammer for mødet med værkerne i form af et kunstgalleri og et kunstmuseum også inviterer til. Endda på soloudstillinger, som er vigtige elementer i kanonisering af kunstnere. Det er netop i kraft af den klare kunstindramning at fokus på det repetitive og hverdagslige i analysen af *Potetbøtta og parfumen* og *Sirkulasjon* fremstår som “creative tensions” i forhold til køns- og kunstbegreber i kunstinstitutionens veletablerede rum.

Malene Vest Hansen er ph.d. og lektor i kunsthistorie på IKK, Københavns Universitet. Hendes primære forskningsfelter er samtidskunst samt kuraterings- og udstillingshistorie. Aktuelt leder hun forskningsprojektet Curating the artist imagery: monographic exhibitions under the critical lens of feminism (NNF). Hun har publiceret bredt, både som forsker og kunstkritiker, blandt de senere udgivelser er “Samtidskunsthistorie? Noter om samtidskunst og kunsthistoriefaget i dag”, Periskop 2022 og “NowHere: The Curatorial Contemporary”, in Curating the Contemporary in the Art Museum (co-ed.), Routledge, 2023.

SUMMARY

Everydayness

Textile Investigations in Contemporary Art:

Kari Steihaug and Hanne Friis

Textiles figure prominently in the international contemporary art world. What used to be marginalized as craft, ethnic, and women's work, now holds a mainstream position in art exhibitions. When framed in the context of high-art, however, textiles can still pose "creative tensions" with their somatic and semiotic mundane connotations. Based on the analysis of two solo exhibitions in 2022 by the Norwegian textile artists, Kari Steihaug, *The Potato Bucket and the Perfume*, and Hanne Friis, *Circulation*, the article argues for a strategy of "everydayness".

By adopting the concept of "everydayness" from the French philosopher Henri Lefèbvre the text discusses how Steihaug's and Friis' use of repetitive rhythms of specific textile fabrics and techniques plays out creative tensions in the fine-art institution. With the focus on rhythm and repetition, the article contributes to the renewed scholarly interest in textile art and ongoing discussions of feminist challenges of traditional art historical categories of craft and high-art.

NOTER

- 1 *The Milk of Dreams* (2022), kurateret af Cecilia Alemani og *Foreigners everywhere* (2024) kurateret af Adriano Pedrosa.
- 2 "Creative Tensions" er således titlen på Kokolis artikel om feministisk tekstilkunst siden 1970'erne med undertitlen: "Making (It), Unmaking, and Making Do in Textiles Informed by Feminism" (Kokoli, 2020).
- 3 Den stærke norske tradition for tekstilkunst ses blandt andet manifesteret i Foreningen Norske Tekstilkunstnere med omkring 270 medlemmer, heriblandt Kari Steihaug og Hanne Friis. Se <https://www.norsketekstilkunstnere.no> (tilgået 18. marts 2024).
- 4 *Kari Steihaug: Potetbøtta og parfumen* blev vist på Dropsfabrikken i Trondheim 29. oktober til 20. november 2022.
- 5 Kari Steihaug skriver, at det er ting fra hendes forældres hjem, der er udgangspunkt for serien; den blev lavet, da hun tømte de sidste kasser fra forældrenes hus (Steihaug, 2022, p. 13).

- 6 Teksten er oversat til engelsk i *Yale French Studies* i 1987 efter Henri Lefèvbres tekst "Quotidien og Quotidienneté" i Encyclopedia Universalis. Tilgængelig på <https://www.universalis.fr/encyclopedie/quotidiennete/> (tilgået 12. marts 2024)
- 7 Alle oversættelserne i artiklen er mine egne, medmindre andet er angivet, eller der henvises til en dansk tekst.
- 8 Udstillingen *Hanne Friis: Sirkulasjon* blev vist på Vigelandmuseet i Oslo 21. oktober 2022 til 22. januar 2023.
- 9 Billedhuggeren Gustav Vigeland er næsten jævnaldrende med de danske J.F. Willumsen (1863-1958) og Rudolf Tegner (1873-1950), begge kunstnere som også fik rejst et museum for sig selv. Vigeland indgik kontrakt med Oslo kommune i forbindelse med arbejdet på det store skulpturprojekt til Vigelandsparken, og i kontrakten stod, at kommunen skulle rejse et nyt atelier tæt ved, hvor kunstneren også kunne bo, og som han kunne disponere over resten af sit liv. Det blev også bestemt, at Oslo kommune skulle overtage alle kunstnerens værker, og at atelieret skulle fungere som museum for Vigelands værker. I 1947 åbnede museet, der indeholder 1600 skulpturer, 420 træsnit og 12000 tegninger af Gustav Vigeland, samt hans bibliotek, fotografier, breve mm. <https://vigeland.museum.no/samlingen> (tilgået 15. marts 2024).
- 10 På Vigelandsmuseets hjemmeside vises blandt andet en video, som kan give en fornemmelse af den monumentalitet, der er på spil, <https://vigeland.museum.no/samlingen/fast-utstilling> (tilgået 15. marts 2024).
- 11 "Mjuk Monumentalitet" er titlen på Jorunn Veitebergs tekst i udstillingskataloget *Hanne Friis: Sirkulasjon* (2023), hvor teksten også er oversat til engelsk med titlen "Soft Sculpture", på dansk lader jeg begrebet stå uden allitteration.
- 12 Også skulpturerne *Fantom* og *Dans* er vertikalt orienteret og er ophængte abstraktioner med karakter af svævende kroppe. For fotos se <https://vigeland.museum.no/utstillinger/hanne-friis> (tilgået 18. marts 2024).
- 13 På den baggrund kan titlens *The Sky is the Limit* ses som en ironisk kommentar til det modernes overmod, som Jorunn Veiteberg foreslår (Veiteberg, 2023, p. 44).
- 14 Kari Steihaug forklarer også, at tidsaspektet var afgørende for, at hun skiftede fra at arbejde i grafik til tekstil "I tekstil, klæder og tråd, viste min ideverden sig på en anden måde, det var som om, noget lå i selve stofferne. For eksempel aspektet tid, forgængelighed, slitage. Det er læsbart på en anden måde, måske har det med hukommelse at gøre. I et håndarbejde ligger en slags kundskab eller erfaring. Det viser tiden, det tog at lave det, at bruge og slide det. En skrøbelighed, en forbindelse til kroppen og livet." (Henmo, 2011, p. 160).
- 15 Indsamling og kategoriseringer af tekstilkunst siden 1970'erne har et særligt fokus i forskningsprojektet *The Feminist Legacy in Art Museums*, FLAME, ledet af Ulla Angkær-Jørgensen og Sigrun Åsebö. <https://www.ntnu.edu/flame> (tilgået 21. december 2024).

- 16 <https://www.nasjonalmuseet.no/samlingen/objekt/NMK.2023.0045> og <https://www.nasjonalmuseet.no/samlingen/objekt/NMK.2023.0059> (tilgået 21. desember 2024).
- 17 Britta Marakatt-Labba fikk også en soloudstilling på Nasjonalmuseet i 2024, en af museets mest velbesøgte: *Britta Marakatt-Labba: Sylkvasse Sting*, Nasjonalmuseet 15. mars til 25. august 2024. <https://www.nasjonalmuseet.no/utstillinger-og-arrangementer/nasjonalmuseet/utstillinger/2024/britta-marakatt-labba/> (tilgået 21. desember 2024).

LITTERATUR

- Bristow, Maxine: "Pragmatics of Attachment and Detachment: A Constellatory Reinscription of Textile" in *A Companion to Textile Culture*, Jennifer Harris (ed.), Hoboken NJ, John Wiley and Sons Ltd., 2020, pp. 333-352.
- Bryan-Wilson, Julia: *Fray: Art + Textile Politics*, Chicago, The University of Chicago Press, 2017.
- Bryan-Wilson, Julia: *At pynte på Maddalenas tråde*, København, Billedkunstskolens Forlag, 2024.
- Bryan-Wilson, Julia: "Tenses of Textiles" in *Collective Threads: Anna Andreeva at the Red Rose Silk Factory*, Christina Kiaer (ed.), Zürich, Sheidegger and Spiess, 2024, pp. 76-85.
- Harris, Jennifer (ed.): *A Companion to Textile Culture*, Hoboken NJ, John Wiley and Sons Ltd., 2020.
- Harris, Jennifer: "Material Strategies. Cloth and Textile Metaphors in Modern and Contemporary Art" in *A Companion to Textile Culture*, Jennifer Harris (ed.), Hoboken NJ, John Wiley and Sons Ltd., 2020, pp. 317-331.
- Henmo, Ingvill: "Hvert plagg bærer på minner: Intervju med Kari Steihaug av Ingvill Henmo" in *Kari Steihaug*, Nina M. Schjøsby (ed.), Stuttgart, arnoldsche Art Publishers, 2022, pp. 159-167.
- Kokoli, Alexandra: "Creative Tensions. Making (it), Unmaking, and Making Do in Textiles Informed by Feminism" in *A Companion to Textile Culture*, Jennifer Harris (ed.), Hoboken NJ, John Wiley and Sons Ltd., 2020, pp. 219-234.
- Lefèbvre, Henri: "The Everyday and Everydayness" in *Yale French Studies* nr. 73, 1987, pp. 7-11.
- Parker, Rozsika: *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*, London I.B. Tauris, 2010.
- Skarland, Julie: "Kari Steihaug, 'Potetbøtta og parfumen' er sensuell og nostalgisk" in *PLNTY.no*, 11, 2022.
- Veiteberg, Jorunn: "Mjuk monumentalitet" in *Hanne Friis: Sirkulasjon*, Nina Ansten (ed.), Oslo, Ansten Press 2023, pp. 35-46.
- Vinebaum, Lisa: "The Subversive Stitch Revisited" in *A Companion to Textile Culture*, Jennifer Harris (ed.), Hoboken NJ, John Wiley and Sons Ltd., 2020, pp. 275-297.

HJEMMESIDER

Dropsfabrikken udstilling *Kari Steighaug: Potetbøtta og parfumen*,

<https://dropsfabrikken.com/utstillinger/kari-steinhaug>.

FLAME The Feminist Legacy in Art Museums (2020-2026),

<https://www.ntnu.edu/flame>.

Lebèvre, Henri ”Quotidiennité”,

<https://www.universalis.fr/encyclopedie/quotidiennete/>.

Nasjonalmuseet i Oslo,

<https://www.nasjonalmuseet.no/samlingen>.

Vigelandmuseets udstilling *Hanne Friis: Sirkulasjon*,

<https://vigeland.museum.no/en/exhibitions/hanne-friis>.

} 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 Fassett: 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. Fassett'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 Fassett: 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 Fassett, 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 Fassett: The Power of Pattern* is a deep dive into Fassett's artistic vision. The objects on display come from artists from around the world, hand-picked by Fassett himself, and show the breadth of his influence. The exhibition explores the later part of Fassett'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 Fasset’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 Fasset’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 Fasset’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 Fassett – *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 blåt 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 hænge 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

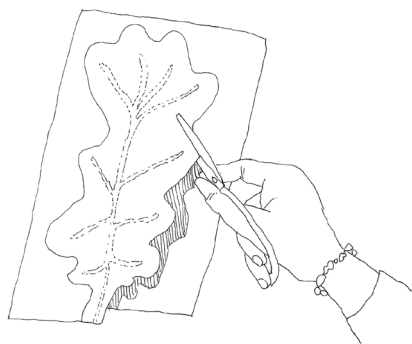
Klip min egebladsskabelon ud, som er at finde bagerst i nummeret.

Opskrift på et egeblad

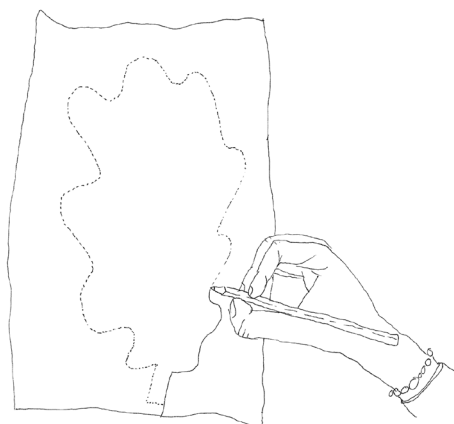
Start med at stryge de tre stykker stof, du gerne vil arbejde med. Det kan enten være dine plantefarvede stofstykker eller nogle andre, du har fundet. Stofstykkerne skal være lige store, og mindst A3-størrelse, og gerne lidt større. Egebladet, du klipper efter, er A3, men derfor kan stoffet rundt om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

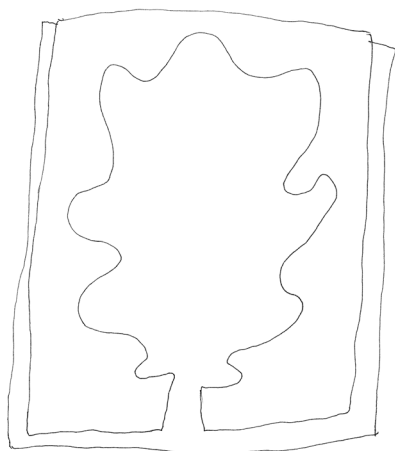
Nu tegner du hele vejen rundt om egebladet, så du får en egebladsaftegning på det øverste lag stof (se trin 2 på Ill. 11). Den klipper du ud med en stofsaks. Pas på ikke at klippe ned i det næste lag stof (se trin 3 på Ill. 11).



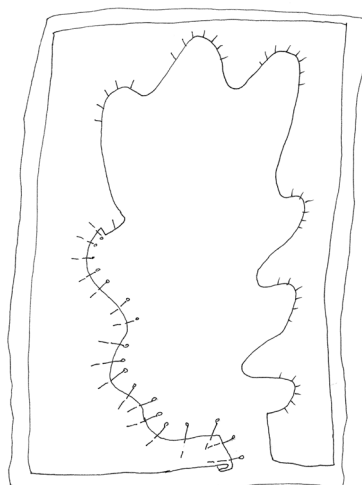
1. Klip egebladsskabelonen ud.



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).

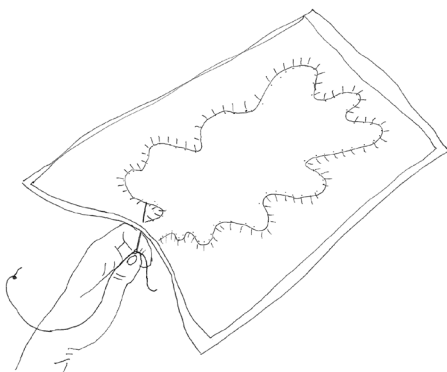


ILL. 14

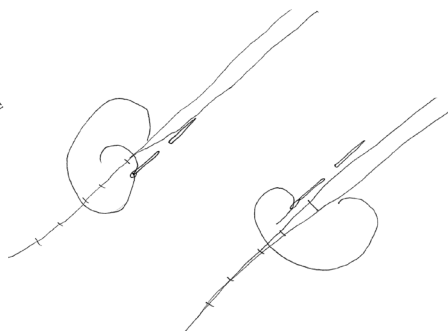
Jeg har sat stoffet fast med mange nåle. Foto: Sille Tabita Bregnehave Windum.

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

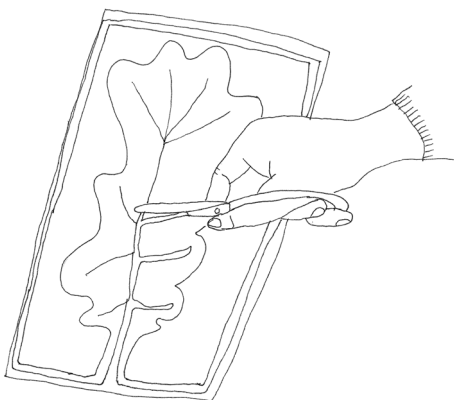
Når du har tid, tager du egebladet, nålepuden, sytråd og saks med hen i sofaen. Nu syr du med usynlige sting hele vejen rundt i kanten, og du tager nålene ud i takt med, at du når til dem (se trin 5 og 6 på Ill. 15).



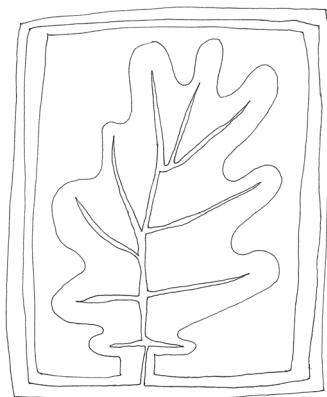
5. Tråd en synål med sytråd og bind dobbeltnode i enden. Stik den - nedefra - op gennem stoffet ca 1-2 cm inde.



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.



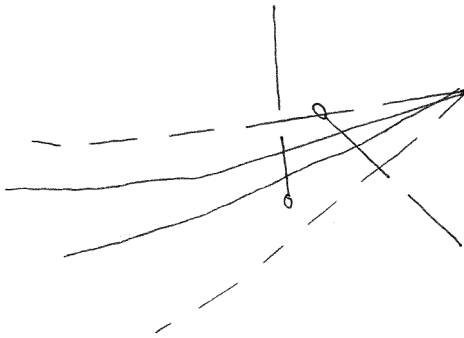
8. Nu er årerne i bladet klippet ud, og du skal til at bukke kanten ind, og sætte nåle i. Det er ok allerede nu, at skille bladet blidt fra hinanden så årerne bliver lidt bredere. De bliver selvfølgelig også bredere når du bukker kanten ind.

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 Silke 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: Silke 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 vævemetamorikken, 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:

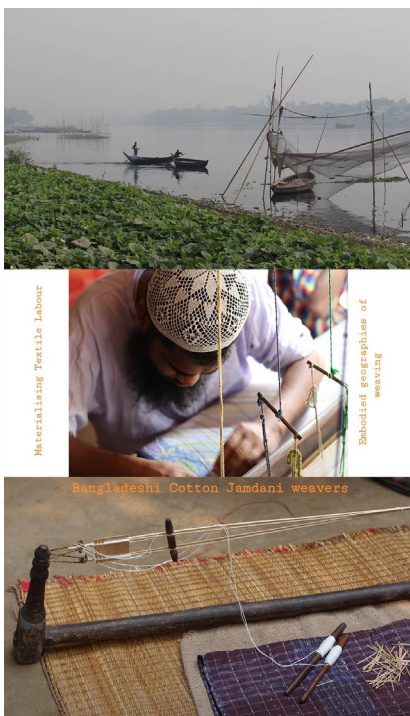
Mønstre er forbindelser i verden. Mønstre skaber mening, de fremmer og frembringer identitet, oprindelse og kultur. Mønstre er stof og pixels, vævning og programmering. [...] Mønstre kan fastholde og fængsle, nye mønstre opstår som kritik og modstand og gamle genoprettes, hvilket baner vej for

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 et-taller. 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).

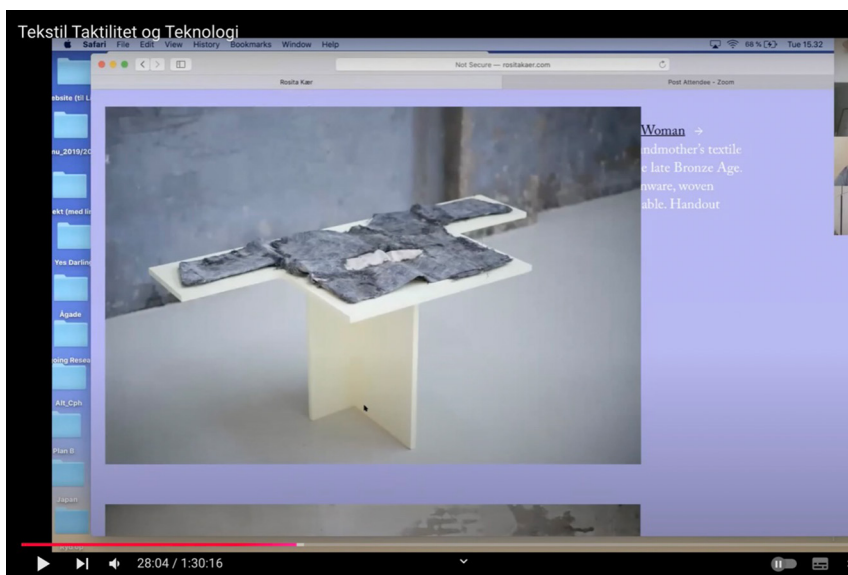
Udstillingerne bruger også vævningen som en metafor for kropslig erfaring. I *Patterns in Resistance* forstås vævning som en kropsligt forankret praksis, der aktiverer taktile sansninger og står som modsvar til den stigende digitale immaterialisering af samfundet. I den kuratoriske tekst står der: "Teknologier 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 kropsvarme 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

Contemporary Textile Art

Membranes of Relation

BODIL MARIE STAVNING THOMSEN OG ULLA ANGKJÆR-JØRGENSEN

Inspired by a renewed interest in textile art in contemporary art exhibitions, this article proposes to widen the vocabulary to account for the sensory qualities in textile art as compared to painting. Focused readings of works by artists Anne-Sofie Overgaard, Kari Steihaug, and Ann Cathrin November Høibo will introduce the concepts 'relationscape' and 'minor gesture' (Erin Manning) to discuss the ability of textile art works to engage viewers in spatial relations.

In the last few decades, in museums and galleries, we have witnessed a renewed interest in textile art. The last decennial, international art venues like The Venice Biennale and Documenta in Kassel with their global focus have shown an interest in exhibiting textile art alongside other art forms and media. The retrospective exhibitions of works by Magdalena Abakanowicz at Tate Modern/Henie-Onstad (2023) and Jagoda Buic's solo exhibitions in Rome (2017) and London (2019) are cases in point, as is *Entangled: Threads and Making* at Turner Contemporary (2017). In Denmark and Norway, exhibition spaces have made room for comprehensive shows of textile work and solo exhibitions. This overall reconsideration has inspired this article. In noticing how textile art engages gallery guests in tactile and haptic forms of perception we want to propose a new vocabulary to account for its differences within the discipline of art history. Here, textile art has generally been considered inferior compared to painting and sculpture. Meanwhile, we propose to widen the vocabulary as to how textile art can create 'relationscapes' with a term borrowed from Erin Manning (Manning, 2009). We also use Virginia Woolf's *To the Lighthouse* (1927) as an explanatory model to emphasize a compositional view of artistic creation. As such the following will neither have an emphasis on artworks primarily as objects, nor will its perspective be on optical contemplation. Rather the focus will

be on how haptic encounters can pave the way for wider sensorial fields of attention – and ways of thinking.

We concentrate our reading on textile works by artists Kari Steihaug, Ann Cathrin November Høibo, and Anne-Sofie Overgaard in terms of their ability to create relationscapes. These contemporary works are chosen because they involve gallery guests in creating three-dimensional encounters spanning across different textile techniques, which are knitting, embroidery and weaving. Historically speaking, these techniques follow different traditions, belong to different socioeconomic contexts, and are differently linked to gender and class. In art historical terms, the works we have singled out can be said to refer to developments regarding the conceptual and relational turns in the 1960s and 1970s.

Background

Textile art has lived a rich and diverse yet parallel life to art history in the last century. Lisbeth Tolstrup, who has written extensively on textile art in Denmark, concludes her historical survey *Tekstile udtryk: en introduktion* (Textile Expressions: An Introduction) by maintaining that the literature on textile art is mostly descriptive and has not managed to develop a meta-perspective (Tolstrup 2010, p. 106). Internationally, textile art was given a platform at The International Lausanne Tapestry Biennial (La Biennale Internationale de la tapisserie de Lausanne) spanning over three decades (1962-1995). In Scandinavia, the Nordic Textile Triennial (Nordisk Tekstiltriennale) was operative between 1976 and 1997 with exhibitions travelling between the Nordic countries and managed by shifting artist volunteers. The triennial was initiated by two Danish weavers, Margrethe Agger and Annette Juel, and the purpose was to heighten and strengthen the interest of and the milieu around tapestry (Blæsbjerg Ørum 2010, p. 108). The triennials were a success as to textile communities in the Nordic countries, but they had no impact on art history in academia.

It is noteworthy that craft and art seemed to converge in the 1990s (Astrup Bull, 2007) as The International Lausanne Tapestry Biennial and the Nordic Textile Triennial had ceased to exist. And recently, in 2022, the conflation of art and craft has been realized in the merger of four collec-

tions in The National Museum of Norway (Nasjonalmuseet) in Oslo: The National Gallery, The Museum of Contemporary Art, The Museum of Decorative Arts and Design, and The Norwegian Museum of Architecture. The erosion of long-established boundaries also coincides with the turn towards New Materialism and a general interest in how materials in our environment are produced, reproduced and consumed. In contemporary art the term textile art embraces all techniques and traditions, and often the use of textiles carries with it historical and cultural contexts and produce 'textile politics' in the tradition of the feminist practices of the 1970s (Bryan-Wilson, 2017, p. 7). It is within this framework that the following theoretical and analytical propositions should be seen. It is our aim to show how textile art and craft can be a source of art theory, and that textile has its own properties and capacities to generate specific sensorial inter-relations between objects and bodies in space. Before presenting a more detailed analysis of this, we will give a brief and tentative account of the historiographical preconditions for the denigration of textile work as such.

Craft Versus Art in Modern Art Theory

In the modern, 19th and 20th century, Western, academic art history, weavings and textile objects were most often referred to as craft and rarely valued with the same measures and judged by the same standards as painting and sculpture, with the exemption of tapestry in the French Gobelin tradition, which in some cases was considered 'fine art' (Preisler Skovgaard, 2021, p. 18). In the 20th century, it was however not unusual amongst famous modernist painters to have monumental paintings woven as tapestry, often produced by anonymous women. But in general, textile works became disparaged arts, adhering to cultural or social contextualization rather than aesthetic forms of critical valuation. This situation was the result of especially two intertwined developments in the 19th century. One was the new institutional reality with modern museums founded on Enlightenment ideas that divided the arts into craft (works of the hand) and 'fine' art (works of the spirit); the other was a new aesthetic philosophy that elevated art (painting and sculpture) to contemplative and pseudo-religious heights and positioned the artist as a genius (cf. works of the spirit). Both secured the

autonomy of the artwork and side-lined the crafts making them obsolete to modernist theory and criticism.

Meanwhile, as researchers and artists alike have engaged in textile art, it has become evident how there is more to the history of the image than what painting, and the semiotics of signs can explain. Recent research publications such as Glenn Adamson's *Thinking Through Craft* (Adamson, 2007) and T'ai Smith's *Bauhaus Weaving Theory: From Feminine Craft to Mode of Design* (Smith, 2014) have highlighted crafts as 'thinking practices' on the same level as all other art forms. They have also substantiated the "need to understand the idea of craft historically, as that highly contested concept that was in some sense invented alongside design within and against the beginning of industrialism" (Smith 2014, p. xxii-xxiii). So, even though a revitalization was the aim of John Ruskin and William Morris's Arts and Crafts movement in the 19th century, the label 'craft' continued to refer to pre-industrial methods of working.

Both Adamson and Smith highlight how the 18th century's definition of aesthetics and the subsequent classification of art and new media forms such as photography meant that handicraft became 'a limit of modern art' (Smith, 2014, p. xxi). It is Adamson's (and Derrida's) view that craft with Adorno's notion of the autonomy of modern art becomes 'supplemental'. Smith sums it up: "Craft is pervasive (everywhere in art and design), and yet mostly unrecognized. As the concepts of art come to the fore, the work's craft is that which recedes, or moves to the periphery, like a frame" (Smith, 2014, p. xxii). As a matter of fact, the blank field of art historical recognition might refer to the fact that textile canvas, cloth, and screens can so-to-speak be seen as the 'silent', material background for semiotic signs (images and words), conceived as carriers of meaning in Western culture.

The authors of this article share Smith's view that although textiles should be termed communicative (and touchable) media with the ability to create events that can even "stretch the limits of perception", this quality is often forgot "as we wear or sit on them" (Smith 2014, p. 174). To her, the reason for this oblivion is also the immense and widespread cultural traditions of weaving that extend across time and space. Her view of mediation as a simultaneous creation of events followed by an erasure of the very mediation is substantiated by Josef Vogl: "Media make things readable, au-

dible, visible, perceptible, but in doing so they also tend to erase themselves and their constitutive sensory function, making themselves imperceptible and ‘anaesthetic.’” (Vogl, 2008, p. 16).

Even though we share the view that weaving is an ancient medium of event-creation and simultaneous erasure that reaches beyond narrow ideas of mediation, we would like to focus on Smith’s point; namely how textile can often “stretch the limits of perception” (Smith, 2014). To theoretically expound the question of how textile works might be re-thought in terms of event-creation and relation, we propose to use the concept of *relationscape* coined by Erin Manning (Manning, 2009). With this concept, Manning “attempts to create a vocabulary for how movement becomes thought and vice-versa” (Manning, 2009, p. 8). She highlights that “[t]o come to language is more than to finalize form. To come to language is to feel the form-taking of concepts as they pre-articulate thoughts/feelings” (Manning, 2009, p. 7) In her readings of films, aboriginal painting, video, and dance, Manning brings forces of flow and intensity to the fore rather than representation, symbolization and narration.

With the advent of digital art and the general awareness of how algorithmic coding has influenced all aspects of living since the 1980s, it has become evident that the narratives and theories evolving around the ontology of painting ought not to be the only foundation of art historical thinking. Indeed, the mathematical aspects of weaving were developed even before writing, and as Sadie Plant explains regarding the development of a cybernetic legacy in history, Charles Babbage and Ada Lovelace based their invention of the analytical engine in the 1840s on Jacquard’s system of punch card programs patented in 1802 (Plant, 1995). In her book *Thread Ripper* (2022), Danish author and artist Amalie Smith highlights how Ada Lovelace already during the first Industrial Revolution called attention to the relationship between the loom and the computer.¹ To us this history shows how the ancient loom track should be rethought as another path to picture/art theory – a path that naturally involves computation and the digital. We would like to quote Amalie Smith regarding this connection. The layout of the text in Smith’s book as well as the pagination both reflect the technology of weaving and perform a written weave, conditioned by relations of love and biology in the lives of both the author and Ada Lovelace:

The punched card is the physical link connecting the history of the computer to that of the loom. If we trace this connection backwards, we see that the history of the computer extends thousands of years.

With the invention of weaving, humans have already broken down images into points that are assembled into chains, in turn assembled into a pattern or image, not unlike pixels on a screen.

Jacquard could apply punched cards to the loom because weaving is intrinsically a binary technology: the weft is passed over or under the warp. These two possibilities permitted translation into hole or no-hole in the punched card. And later, into zeroes and ones. (Smith, 2022, p. 9)

In bourgeois class society, gender quickly became a marker that helped stratify society into different spheres and ultimately had consequences for how textile work was valued. The textile industry thrived on the serial production, on easy access to materials, and a cheap work force of mainly women and children, which rendered modern textile design possible from around 1850. The serial production was contemporary with modern mass distribution of books and the invention of the camera and the sewing machine. Through these components, modern mass consumption was orchestrated. Women and textiles were thus associated in two ways, through reproductive serial mass production and through reproductive handicraft and needlework in the home. Neither were considered as art.

It is noteworthy that the liberation of the eye (and mind) from the hand (and the body) that quickly made industrial production superior, simultaneously secluded women in private houses (mothers and daughters), in factories (line workers), and in hospitals (nurses). Their manual labor was either low paid or not paid at all since it was considered a voluntary calling of womanhood. Thus, a reduction of the value of manual handicraft goes hand in hand with the domestication of women and male dominance in the public sphere. In line with this, women are not allowed to get an education, but they are allowed to do manual work. The mythology or ideology at work is in other words to consider women as naturally inclined towards *reproduction* rather than *productive* work (cf. Marx), which only men have natural capabilities for.

The mind/body distinction that throughout art history has always meant a male perspective (gaze) on a female object (body) was reinforced

in modernity. Women were excluded from taking part in the democratic rights of bourgeois society and restricted to the sphere of reproduction in private homes. With limited access to education, textile production like weaving, needlework and knitting became occupations associated with femininity. In the European art academies, to which female artists had no access until the late 19th century, this distinction between a meta-perspective (the (male) mind's eye) and physical matter (the (female) body's work) became clearly identifiable in Symbolism and Expressionism. Even though later traditions like non-figurative art, concrete art, and Abstract Expressionism worked with materiality, tactility and hapticity, the ambition was still to create new symbolic ways of seeing.

In the 20th century, however, the serial principle gets reevaluated in art, in the ready-made object, in Bauhaus production, and in Minimalism. The use of units from industrial production is now considered qualified for structuring material. To further explore how textile art can create events and possibly “stretch the limits of perception” (Smith, 2014, p. 174) we will turn to four textile art installations. Our aim is to underline how encountering textile art as objects in space holds the potential to “pre-articulate thoughts/feelings” (Manning, 2009, p.7).

Materiality and the Fabrics (of Relation)

In this year's Venice Biennale, *Foreigners Everywhere*, the focus was on migration, nomadic artists and artist collectives that put the western art tradition into perspective. This automatically placed emphasis on the importance of textile art in other cultures as well as new applications and new material interpretations of older traditions such as weaving techniques and spatial mountings. The following presentation exemplifies this general tendency and introduces our perspective.

The visitor to the Arsenale exhibition venue was met by a huge installation. By covering the ceiling, except for a column that was incorporated into the structure, it formed a kind of textile tent architecture in a woven pattern that resembled those supporting seats in furniture. When taking a closer look, you realized that the structure was made from hundreds of high-visible tie-down straps fastened by steel buckles. Due

to how light rays were captured differently by the various directions of the straps, a shifting geometrical pattern was produced. The artwork was called *Takapau* and made by a Māori collective of women named the Mataaho Collective (founded 2012). From the exhibition label written by Amanda Carneiro we learn that the title denotes a “finely woven mat, traditionally employed in ceremonies, particularly during childbirth”, and that “Takapau marks the moment of birth and signifies the transition between light and dark”.² The tie-down straps are carefully selected by the Mataaho Collective as they represent security and the support of moving cargo. They obviously make a connection between the moving body of the baby from one environment to another and the industrial and serial movement of cargo from one place to another. But they also create a connection between women’s *labor* in childbirth and the manual *labor* of invisible workers around the world.

The *Takapau* installation is an example of what we would like to focus on as a quality of textile; it unfolds when you move around it, observing it from multiple perspectives. By accentuating multiple perspectives, contemporary textile art often creates a more radical spatial awareness than the one proposed by Cubist artists. While Cubism was preoccupied with the multispectral representation of an object, the *Takapau* installation produces space through the multisensorial experience of the moving viewer. Space is created as a function of our *relations* with objects as moving bodies. In the following analyses, we will elaborate on these theoretical aspects.

Norwegian artists Kari Steihaug (b. 1962) and Ann Cathrin November Høibo (b. 1979) and Danish artist Anne-Sofie Overgaard (b. 1990) all work with compound textile techniques. They share a predilection for frays and fraying, and they expand their traditionally two-dimensional media into three-dimensional space in installations and objects. In the installations, two-dimensional and three-dimensional visual perspectives are merged in ways that invite the viewer to move to explore the hybrid compositions. By producing new combinations of visual perspectives, which demand bodily movement to be seen and felt simultaneously, they seem to question the distinction between two-dimensional flatness (as in a painting) and three-dimensional spatiality (as in a sculpture) that is functionally aimed for the art market. The idea that textile weaving is a

three-dimensional technology activating bodies in space is emphasized here along with the two-dimensional imagery.

Steihaug works with embroidery and knitting as her basic techniques, but her embroidery techniques also offer a cross over to hand-tufting. She hangs her picture carpets in space just as much as she hangs them as pictures on the wall, and she references modernist space and 'the white cube' equally as much as she references the Norwegian knitting tradition and its contexts. Another characteristic is that her installation work often shows the processes of the textile industry. November Høibo initially developed her interest in weaving from a fascination with fashion and textile materials and her admiration of the tapestries of Hannah Ryggen (Mortensen, 2019). Tapestry is her main medium, but she brings all kinds of materials and fibers into play such as yarn and thread. In her installations, she often uses the loom itself as a frame for her unfinished tapestry where the warp and weft are left visible transparent and part of the picture. Overgaard makes digital weavings, and like Steihaug and November Høibo she uses all kinds of fibers that promote the hapticity of the weave. She also combines wall hangings with installations extending the different traditions of weaving as well as art institutional traditions and dogmas.

Overgaard, November Høibo and Steihaug make works that we may think of as 'procedural architectures', a term developed by Erin Manning: "An architecture is procedural if it is capable of opening up a field of relation or an emergent ecology such that it can activate the conditions for the continued interplay that keeps life in the process of self-invention." (Manning, 2016, p. 88). Because Overgaard, November Høibo and Steihaug often exhibit their textile works as spatial installations and in seemingly unfinished states – front and backsides are both visible, open areas of warp are left without finishing weft threads, frays are left unstitched, and knitwear is left in unraveled states – they qualify as procedural architectures. They prepare an open stage for the potentiality of the event – that which may eventually appear when the gallery guest encounters the work.

Overgaard's work *Crater of the Unknown* is a weave extended into space (Ill. 1). It was part of the exhibition *Mother of Thousands*, which she did in Kunstpakhuset in Ikast with Olga Benedicte in 2021. It is a 160 × 360 cm weave mounted on three steel poles which makes it unfold in a



ILL. 1.

Anne-Sofie Overgaard: *Crater of the Unknown*, 2021. Tapestry, 160 × 360 cm. Duo exhibition with Olga Benedicte, Kunstpakhuset, Ikast. Photo: Olga Benedicte. Overview. Special thanks to the artist for kindly allowing us to use her work.

triangular shape so that you must walk around it to fully grasp the whole artwork. There is something tent-like about the structure and the fact that it depicts a landscape makes you think that the surroundings are mirrored in the tent canvas. The steel poles are 'planted' in small piles of soil, and the structure is placed in the middle of the room surrounded by three organically shaped steel sculptures with mouth-blown glass endings like flower buds. Two of these are laid out on the floor and one is 'planted' in a pile of soil up against the wall. Seen from a distance the tapestry depicts a mountainous landscape, perhaps in the making, at least the piles of soil seem to suggest that something grows out of Mother Earth. This organic creation principle is supported by the full-room installation in the adjacent room by Olga Benedicte. In the installation *Unknown Territory*, the floor



ILL. 2.

Anne-Sofie Overgaard: *Crater of the Unknown*, 2021. Tapestry, 160 × 360 cm. Duo exhibition with Olga Benedicte, Kunstpakhuset, Ikast. Photo: Olga Benedicte. Detail. Special thanks to the artist for kindly allowing us to use her work.

is covered in soil on which small hollow, conical sculptures made of soap with coffee grounds in them are placed, as if to indicate that something is 'boiling' (there is also sound to the installation).

The mountain landscape, which the artist refers to as a tapestry, is woven on a shaft loom with wool, cotton, viscose, cord, glitter thread, corn straw, fabric and plastic. Frays, shreds and un-sewn threads hang from the tapestry as if to suggest that the landscape is unfinished or could be unraveled at any time. As you approach the tapestry, the different textures of the weaving reveal themselves, and you are drawn into the materiality of the tapestry as you move around it to discover the whole structure (Ill. 2). At least this is what your impulse tells you will happen. However, standing in front of the work you realize the contrary: that you will never be able to see 'the whole picture'. What will happen instead is that in the movement around the gallery space among other bodies (works of art, the architecture, other visitors) you will synthesize all the synesthetic impressions going on in your sensory apparatus into potential visions of diagrammatic relations.

Yet, the image that you strive to put together in your mind will never be completed. This is the result of your always moving-seeing-feeling-listening-smelling body that is never in standstill. As such, comprehending the work could be said to form a relationscape (with Manning). Anne-Sofie Overgaard stresses the three-dimensionality of weaving and argues that weaving has more in common with sculpture than with pictures.³ The fact that the weaver makes front- and backside simultaneously makes it relational, or potentially biogrammatical (as defined in the next section). The weaver cannot see the whole picture until she has finished the tapestry and unfolds it.

But then, what difference does the weaving make? Would this way of thinking not apply to other forms and materials? To some extent, but the special quality of textile/fabric/woven cloth is that all human bodies are always in contact with it; across cultures, human bodies are wrapped in textile, from the new-born to the dead body, clothing protects the human body from weather or taboo but it is also the extension of the body and a marker of cultural affiliation and individual identity. Across cultures, textiles both fold around bodies and unfold in spatial interiors. It is this ubiquitous sense of bodily belonging and cultural diversity that textiles bring to art.

There is something appealing about unfinished weavings. As if you were invited to pick up the thread. In the exhibition *Søvn er livets Sum* (Sleep is the Sum of Life, 2023), November Høibo let her loom with unfinished weavings be part of the installation.⁴ The loom was placed alongside a curtain wall window on a coconut mat, beside it the chair *Gravity* by Norwegian designer Peter Opsvik upholstered by November Høibo. During the exhibition, November Høibo would work at the loom for periods, however outside opening hours. The exhibition of the loom shows the labor of the weaving-in-progress as art historian Jorunn Veiteberg writes in the catalogue (Veiteberg, 2023). And art critic Andreas Breivik remarks that the whole installation points to the absence of the body, and he finds that the artist plays on our desire to unravel the mystery of the creative process, which she only covers up even more, according to him (Breivik, 2023). But what is it the art critic expects? What is his idea of the creative process? For is this not precisely what the loom shows us? Is this not what

is laid out for all to see? Namely, the collaboration of the hand's and the mind's work in weaving. That the thinking processes in weaving is computing. The warps are stretched out on the loom, and different pieces with different weft threads in different colors have been begun. November Høibo apparently weaves more tapestries simultaneously, and you are invited to envision an image of your own.

Steihaug uses re-cycled knitwear and re-cycled garments as material.⁵ She unravels the textiles and makes single works and large-scale installations out of them where the very threads and frays are dominant features. The distinct quality of used textiles, she says, is that they carry with them a sense of time past:

[Textiles] are readable in a different way, perhaps it has to do with memory. A handmade garment embodies a form of knowledge, or experience. It reveals the time it took to make it, to use it and to wear it out. A fragility, a connection to the body and life. (...) Clothes are washed and used. Even when you unravel them, their story is still there, in the threads. The garment no longer exists but you cannot remove the story. The thread is the source of all textile construction, it holds and binds the piece together. The unraveled thread is like a kind of timeline for me, between a then and a now, between memory and expectation (Henmo, 2022, p. 161-162).

Stories are unraveled, time dissolves, and yet the passing of time stays present in the materiality of the threads. Steihaug's works are about the unraveling of time, not the making of a new 'garment'. Catherine Dormor observes that Steihaug's works bring to the fore clothing's proximity to the body and its caressing phenomenology when she states that:

In Steihaug's work the intimacy of the cloth with the body becomes a generative space between body and cloth. (...) Steihaug's unravelling clothing, this hovering, tenuous intimacy becomes drawn out and memories of that erotic charge are evoked, or caressed into presence, through the dispersed threads. (Dormor, 2020, p. 105).

However right Dormor may be about the relationship between clothing, skin and caress, it seems to us that it is the phenomenology of unraveling that is in focus and hence the passing of time. Is Steihaug not rather suggesting relationships?

A Biogrammatic Intervention: Relationscapes

The works of Steihaug, November Høibo, and Overgaard seem to create intervals, which is Manning's word for the Whiteheadian concept 'eternal objects' (Manning, 2009, p. 20). She specifies that "[t]he interval is not a *thing* but a *quality* of light, speed, closeness, purpleness" which "incites that actual event to shape-shift [and] will remain potentially active for the next preacceleration. The interval is eternal." (Manning, 2009, p. 20).

What is pointed out here is how certain saturations, lightings, expansions or contractions can carry weight as qualities and form events across actual occasions, since they can 'live on' long after for example a specific light, a change of weather or a dance performance has come to an end. In this sense, all configurations and compositions of bodies in relation to other bodies or environments hold the potential to take part in new compositions and new events. Manning's exploration of relationscapes presents a diagrammatic reading in which the movements of bodies are conceived as being always relational. She specifies that this might better be discussed as *biogrammatic* with reference to Brian Massumi (Massumi, 2002). According to him, the problem with Euclidean space is that the body is seen as enclosed and boxed into a space that moves in time (more on this below).

In order to open this path theoretically, we will dwell on a literary example, namely Virginia Woolf's *To the Lighthouse* (Woolf, 2022). This novel is famously written in the literary tradition of *stream of consciousness* where narrative pace and intensity are modulated according to the flow of thoughts in the minds of the different characters. This literary tradition was inspired by the philosophy of William James and was also practiced by James Joyce. At the end of the novel, the painter, Lily Briscoe, who has been torn between the family-orientated character of Mrs. Ramsay and the outgoing character of Mr. Ramsay, finds herself able to finish the painting she has been working on all along. When she realizes that the boat with Mr. Ramsay "will have landed" (p. 151) on the lighthouse island even though she cannot actually see it, since the horizon is blurred, she calms down. Meanwhile, she has already been reassured by the sight of Mrs. Ramsay who sat "quite simply, in the chair, flicked her needles to and fro, knitted her reddish-brown stocking, cast her shadow on the step. There she sat." (p. 147). The impression of knowing that Mr. Ramsay had landed, even

though it could not be verified, becomes somehow certain to Lily Briscoe, as she in this same instant notices how Mrs. Ramsay's shadow cast on the step to the house has disappeared. This makes it possible for her to finish the painting in one move-vision:

Quickly, as if she were recalled by something over there, she turned to her canvas. There it was – her picture. Yes, with all its greens and blues, its lines running up and across, its attempt at something. It would be hung in the attic she thought; it would be destroyed. But what did that matter? she asked herself, taking up her brush again. She looked at the steps; they were empty; she looked at her canvas; it was blurred. With a sudden intensity, as if she saw it clear for a second, she drew a line there, in the centre. It was done; it was finished. Yes, she thought, laying down her brush in extreme fatigue, I have had my vision. (Woolf, 2022, p. 151-152)

This relationscape between knowing the not perceptible landing of Mr. Ramsay and noticing the non-visible shadow of Mrs. Ramsay so-to-speak creates Lily Briscoe's event-vision which moves her hand to finish the composition. The final stroke assembles the synesthetic (non-visible) cues of the experience into a composition combining the non-assembled colors and lines of her canvas. Together the non-perceptible impressions form a composition or a diagrammatic relationship; her vision's intensity combines the actual milieu in the composition's abstraction, as she draws the final line. The diagram is used here in accordance with Charles Sanders Peirce's definition: "The greatest point of art consists in the introduction of suitable abstractions. By this I mean such a transformation of our diagrams that characters of one diagram may appear in another as things" (Peirce, 1997, p. 226). In the novel, the diagrammatic gesture of creation reads, "She looked at the steps; they were empty; she looked at her canvas; it was blurred." (Woolf, 2022). It is explained how it is the absence of Mrs. Ramsay's shadow and the absence of clear view of the boat in the horizon that sets her imagination free to finish the painting. But to understand how this is diagrammatic, we must keep in mind that this is a novel. We, the readers of Woolf's description of Lily Briscoe's event-vision can neither access her vision nor see her composition. Her character's diagrammatic experience contained in the composition of the painting cannot be seen by us. This point is important since it becomes clear that it is not only Woolf's

aim to describe the stream of consciousness (the thoughts as processes) of the novel's different characters. With this ending, she underscores how both life and creation are relational. By reading the ending, we can get a diagrammatic access to how the abstraction laid down in the composition of the text (from thing to abstraction) can be dynamic in the reverse sense. Readers will spontaneously get an imaginary idea of what Lily Briscoe's painting might look like. In this sense, Briscoe's finished painting, which successfully creates a diagrammatic abstraction by bringing Mr. and Mrs. Ramsay's characters into the same composition creates another diagram in reading when textual abstraction becomes imagined in space and takes on the character of things.

In Brian Massumi's chapter "Strange Horizon" in *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation* (Massumi, 2002), he highlights how our understanding of three-dimensional Euclidian space (especially regarding architecture) does not take into consideration how our experience is always synesthetic. Often, we do not notice this, but in experiencing events we often feel like "seeing time in space" (Massumi, 2002, p. 187). He refers to these experiences as biogrammatic, defining the biogram as "a lived topological event" (p. 206) and he specifies:

They are more-than visual. They are event-perceptions combining senses, tenses, and dimensions on a single surface. Since they are not themselves visual representations, they cannot be accurately represented in mono-sense visual form. Oddly, although they appear in front and in the midst of things, the biograms are "larger than my visual range, like looking at the horizon" They are geometrically strange: a foreground-surround, like a trick center twisting into an all-encompassing periphery. They are uncontainable either in the present moment or in Euclidean space, which they instead encompass: strange horizon. (Massumi, 2002, p. 187)

In Massumi's explanation, it becomes clear how it is the relational 'more-than-visual' level of perception that forms the inspirational strange horizon or 'blue haze' (Woolf, 2022, p. 151) explored by the character Lily Briscoe. Therefore, these experiences of synesthetic events do not really belong to psychological nor to cognitive realms of knowledge since they are not individual. Later in the same chapter, Massumi states that the reality of change cannot be explained, unless we include the virtual in our bodily

orientation in time and space and he argues for “logics of transition” or “qualitative topologies”, that are “abstract yet real” (Massumi, 2002, p. 201). With this biagrammatic expansion of ‘seeing time in space’ the body with its sensorium of the world should rather be seen as a membrane entering different relations or more than one dimension of space.

In continuation of this, we will argue that textiles and fabrics have had and still have the function of mediating or modulating between body and world including imaginary worlds. They could be seen in almost the same way, as Massumi imagines that architecture could become, if it extracted itself from Euclidian space and approached the biogram: “a materialist art of qualitative body modulation, a translogical engineering of matter gone mindful. [...] More modulatory. More flexible membranitic.” (Massumi, 2002, p. 207).

The Flexible Textile Membranes

We argue that a lot of the so-called functionality of fabric and cloth is attributable to their biagrammatic modulatory function as membranes. Whether woven, knitted or felted the materiality of fabric and textile composes “a materialist art of qualitative body modulation” (Massumi, 2007, p. 207). They protect bodies from heat and cold, from infectious surfaces, and they negotiate ingression and passageways between qualitatively different environments – present and virtual. They can be decorated, ornamented, and indeed patterned for many purposes and situations according to culture. Fabrics negotiate affects such as discomfort, insecurity, and inclinations, as they modulate transitions between skin and world and even between actual and virtual time and space. In these (semi)ritual functions they play the role of a minor gesture in Manning’s definition that in some ways seems to clarify the implications of relationscapes:

A minor gesture cannot be known as such. It is what the minor gesture does within the field of experience that makes the gesture felt. In the field of art, the artwork, the object, or even the effect created by an ephemeral composition is not, in itself a minor gesture. The minor gesture is what activates the work under precise conditions, what makes the attunements of an emerging ecology felt, what makes the work work. [...] (Manning, 2016, p. 65. Manning’s italics)

The minor gesture works when the gallery guest approaches Anne Sofie Overgaard's *Crater of the Unknown* and s/he is drawn into and around the textile structure because of its materiality. The minor gesture causes the body to immediately, without touching the textile, recognize the feeling of fabric against the skin, the union, and yet the difference in the encounter. Manning proceeds:

Introducing into the work's process a kind of continuous variability, a minor gesture makes times felt, but not time as measure: time as duration. This variability, into the event of a work's becoming artful (a work's *faire oeuvre*), makes felt how the work co-composes across the measured time of the object and the a-measure of event-time. The minor gesture foregrounds the art of time. (Manning, 2016, p. 65. Manning's italics)

When Ann Cathrin November Høibo lets her loom with a work-in-progress be part of the exhibition, she foregrounds the minor gesture. The greatest achievement of the work is to activate and make the biagrammatic forces of expression felt. As such, it can be conceived as a diagram that includes the gallery guest and heightens awareness. For even though the minor gesture cannot be 'known as such', it can be felt as a modulation that includes event-time in the variation of duration: "[t]he minor gesture foregrounds the art of time" (Manning, 2016, p. 65) In dwelling on the material side of artistic expression and not its final form as artwork, November Høibo manages to make the viewer aware of the compositional diagram by including the viewing process as a biagrammatic force that can activate time as an event. It cannot be seen as such, but it can be felt.

In the same chapter of *The Minor Gesture*, Manning also touches upon how contemporary art can open a field "between art and craft, between what is displayed and what is worn, between what is seen and what is felt" (Manning, 2016, p. 75), while so-to-speak borrowing their "material-force" from the "ritual object" and its "[t]echniques for crossing the threshold from the everyday into rituality and back" (Manning, 2016, p. 68). It needs to activate "not the object-as-such, the activity-in-itself, but the shift in register embodied in the crossing of the threshold. The material quality of the object is important only insofar as it is able to carry experience elsewhere" (Manning, 2016, p. 68-69). In this sense, the minor gestures of contemporary

art have the potential to “trouble existing forms of value” (Manning, 2016, 75). Kari Steihaug’s consistent re-use of worn-out clothes in different states of unraveling can exemplify this. Displayed to activate the viewer, the feeling of the knitted garment or unraveled knitwear against the skin creates a more-than-visual perception. Her work seems to suggest Manning’s idea of the crossing of borders between the everyday and the ritual, between art and craft, and between what is on display and what is worn, between what is seen and what is felt. It has the ability to create shifts in registers.

The reason why these artworks function so well today is in our opinion that they make textiles perform minor gestures that draw on experimental textile art from the 1960s and 1970s. Some of these already expanded on the weaving-computer relation as shown in the 2022 Venice Biennale in the case of the Swedish weaver Charlotte Johannesson. Living in the digital age, weaving moves into the foreground as the original digitizing procedure with long-standing artistic and cultural traditions. With this article’s focus on the potentiality of textiles, we hope that an awareness of the minor gesture in contemporary textile art may be applicable to new valuations of the genre. In our view, many contemporary artworks seem to activate the relations of fabric and cloth to (the movements of) the body in ways that resemble of performance and performative speech. They perform modulations and function as transitional membranes with no reference to symbolic meaning but with multiple perspectives and relational potentials which together open new relational paths for art and exhibition forms. Furthermore, the advantage of textiles and textile art is their transcultural materiality. Across the globe, all cultures have produced or produce textiles, wear them, and make art out of them. All this questions the very foundation of the art historical value systems in which the Western painting tradition has reigned supreme.

Bodil Marie Stavning Thomsen is a professor of Culture and Media at the School of Communication and Culture, Aarhus University. She is a member of the Scientific Committee for COST-Action (EU) and the Swedish Research Council’s Redistribution Committee. She was PI of Affects, Interfaces, Events (Denmark, 2015-2021), part of the steering group of Immediation: Art, Media and Event (Canada, 2013-2021), and PI of Realism, Reality, the Real in a Visual Perspective (Denmark 1999-2003). Her main research fields are haptic visuality and affect studies in audiovisual and digital culture. Recent publications include “Interfacial Modulations of Affect” in Thomsen et al. (eds.) Affects, Interfaces, Events (2021), “Haptic Transmedial Affects Throughout the Work

of Lars von Trier” in Vernallis et al. (eds.) *Transmedia Directors* (2020), “*The Automata of Movement*” in Manning et al. (eds.) *Immediation I* (2019), and Lars von Trier’s *Renewal of Film 1984-2014: Signal, Pixel, Diagram* (2018).

Ulla Angkjær-Jørgensen is an associate professor of Art History at the Department of Art and Media Studies, Norwegian University of Science and Technology. She is the PI of *The Feminist Legacy in Art Museums (Norway, 2020-2026)* and of *Museums and Textiles in Trondheim (Norway, 2023-2026)*. She was part of the research projects *Negotiations and Struggle (Norway, 2010-2013)* and *The Sámi Art Project (2009-2017)*. Her main research interests are feminist and gender perspectives on contemporary and modernist art and art history. Her latest publications include “*Emancipated Bodies*” in Greaves (ed.) *Modern Women Artists in the Nordic Countries, 1900-1960* (2021), “*Reformulations of the ‘Natural’ World*” in Toft Ag (ed.) *Digital Dynamics in Nordic Contemporary Art* (2019), “*Colonial Bodies in Display Cases and Spectating Bodies*” in Gjerden et al. (eds.) *Exploring the Black Venus Figure in Aesthetic Practices* (2019), and “*Performing the Forgotten*” in Aamold et al. (eds.) *Sámi Art and Aesthetics: Contemporary Perspectives* (2017).

SUMMARY

Contemporary Textile Art

Membranes of Relation

The premise of the article is that textile art has been ignored as a contributor to art historical thinking. At the same time, in recent years, we have seen how textile - whether weaving, embroidery, appliqué, and more - has gained a foothold on the contemporary art scene. This schism has inspired the article, which first briefly presents its topic through a historical review of the status of textile works in the history of art, then introduces to the concepts of ‘relationscapes’ and ‘minor gesture’, developed by Erin Manning, to be applied on a discussion of current textile works by artists Anne-Sofie Overgaard, Kari Steihaug, and Anne Cathrin November Høibo. It is the article’s aim to demonstrate how the activation of spatial relations between the artworks and viewers should be included in art historical thinking as minor gestures questioning art historical judgements in which painting has hitherto been the dominant art form.

NOTER

- 1 In her book, weaving is explored to understand pixelation and the binary code of digital programming. The actual writing, however, is shaped as a feedback response related to her first trial productions of digitally woven wall hangings, commissioned by Ørestad Gymnasium in Denmark.
- 2 The Mataaho Collective received this year's Golden Lion for the Takapau installation. Among the committee members was the American art historian Julia Bryan-Wilson, who specializes in textile art. The fact that the board of The Venice Biennale has chosen a textile specialist for the committee shows that textile art is being reevaluated.
- 3 Unpublished interview with Overgaard by the authors (Kolding, October 2023).
- 4 See images at Kristiansand Kunsthall, <https://www.kristiansandkunsthall.no/arrangementer/sleep-is-the-sum-of-life>, accessed 7 January 2025.
- 5 See images at <https://www.karisteihaug.no/>, accessed 7 January 2025.

REFERENCES

- Adamson, Glenn: *Thinking through craft*, New York, Berg, 2007.
- Astrup Bull, Knut: *En ny diskurs for kunsthåndverket. En bok om det nye konseptuelle kunsthåndverket*, Oslo, Akademisk Publiserings Unipax, 2007.
- Blæsbjerg Ørum, Anette: "Den nordiske Tekstiltiennale" in *Tekstile udtryk: en introduktion*, Lisbeth Tolstrup (ed.), Jyllinge, FiberFeber, 2010, pp. 108-127.
- Breivik, Andreas: "Thread-Bare" in *Kunstkritikk/Nordic Art Review*, 14 April 2023, online at <https://kunstkritikk.com/thread-bare/> (accessed 7 January 2025).
- Bryan-Wilson, Julia: *Fray: Art and Textile Politics*. Chicago and London, The University of Chicago Press, 2017.
- Dormor, Catherine: *A Philosophy of Textile*. London, New York, Oxford, New Delhi, and Sydney, Bloomsbury Visual Arts, 2020.
- Henmo, Ingvill: "Each Garment Holds a Memory. Interview with Kari Steihaug" in *Kari Steihaug*, Nina M. Schønsby (ed.). Stuttgart, Arnoldsche Art Publishers, 2022, pp. 159-167.
- Manning, Erin: *Relationscapes: Movement, Art, Philosophy*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2009.
- Manning, Erin: *The Minor Gesture: Thought in the Act*, Durham and London, Duke University Press, 2016.
- Massumi, Brian: *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, Durham and London, Duke University Press, 2002.
- Mortensen, Karl Olav Segrov: "Runners/Ann Cathrin November Høibo" in *Ann Cathrin November Høibo. Løpere/Runners* (exhibition catalogue), SKMU Sørlandets Kunstmuseum, Kristiansand, 2019.
- Peirce, Charles Sanders: *The Rule of Reason: The Philosophy of Charles Sanders Peirce*, Jacqueline Brunning and Paul Forster (eds.), Toronto, University of Toronto Press, 1997.

- Plant, Sadie: "The Future Looms: Weaving Women and Cybernetics" in *Body & Society*, vol. 1, no. 3-4, 1995, pp. 45-64.
- Preisler Skovgaard, Ane Kirstine: "Det vævede billede" in *I tråd med naturen. Gobelinvæveren Jenny Hansen* (exhibition catalogue), Vendsyssel Kunstmuseum, Hjørring, 2021, pp. 18-26.
- Smith, Amalie: *Thread Ripper*, Jennifer Russell (trans), London, Lolli Editions, 2022 [2020].
- Smith, T'ai. *Bauhaus Weaving Theory: From Feminine Craft to Mode of Design*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2014.
- Tolstrup, Lisbeth: *Tekstile udtryk: en introduktion*, Jyllinge, FiberFeber, 2010.
- Veiteberg, Jorunn: "Om kunst, kjønn og arbeid" in *Ann Cathrin November Høibo. Søvn er livets Sum* (exhibition catalogue), Kristiansand Kunsthall, Kristiansand, 2023.
- Vogl, Josef: "Becoming Media: Galileo's Telescope" in *Grey Room*, vol. 29, 2007, pp. 14-25.
- Woolf, Virginia: *To the Lighthouse*, Chatham, Kent, Dover Publications, 2022 [1927].

At væve er at gå i dialog med en maskine

Interview med Amalie Smith

ANE PREISLER SKOVGAARD

Med sine billedtæpper, bogen Thread Ripper og soloudstillingen Looming på Holstebro Kunstmuseum har Amalie Smith (1985) bidraget til at skabe fornyet interesse for vævning – både som kunstnerisk praksis, men også som historisk teknologiform med komplekse forbindelser til vor tids digitale teknologi. I denne samtale reflekterer Smith over sit arbejde med vævning. Hun fortæller om, hvordan interessen for vævning opstod ganske uventet, og om hvordan hun aldrig før eller siden arbejdede med ovennævnte værker har siddet ved en væv. Samtalen kredser desuden om interaktionen med nye og gamle teknologiformer under kunstneriske processer, samt om hvordan teknologier indimellem kan sætte præg på både værker og kunstner.

Ramme

I en række værker fremstillet mellem 2016 og 2022 arbejdede den danske kunster Amalie Smith (1985) intensivt med væveteknologien, herunder både som kunstnerisk redskab, medium, tematik og motiv. Hendes værker fra perioden tæller to serier af digitalvævede vægtæpper, hhv. *Machine Learning* (2018) og *Hypertextile* (2019), bogen *Thread Ripper* (2020) og installationen *Looming* (2022), og de formidler på forskellig vis både vævningens historie, potentialer og teknologiske principper. I værkerne trækkes der – gennem ord og billeder – tråde mellem væveteknologi og computerteknologi, mellem naturens formgenerering og teknologiens, mellem stofflige, håndgribelige og forgængelige eksistenser som planter, edderkoppespind, møl eller vævet stof og immaterielle, ubegribelige og æteriske fænomener som algoritmer, computervira, kunstig intelligens og internettet.

Smiths værker er både poetiske, men også rige på information. Man fornemmer, at de er resultater af en kunstnerisk forskningsproces; at Smith må have studeret diverse aspekter af væveteknologien med henblik på at forstå dens karakter, principper, oprindelse samt kulturelle betydning. Værkerne synes at pege tilbage på kunstnerens opdagelsesrejse udi, hvad vævning er, repræsenterer og kan. De vidner om en interesse i at forstå teknologiens potentialer og massive rolle i vores kultur- og teknologihi-storie. Derudover formidler de en stor åbenhed over for teknologien samt en nysgerrig indstilling til den. I værkerne bliver der ikke kun fortalt om vævning eller gennem vævemediet. Der synes også at blive lyttet til og taget ved lære af væven, idet man både i billed- og skriftsprog fornemmer et ekko af vævens karakteristiske mønstre, rytmer og formgivningsprin-cipper. Repræsentanter for felter som *Science and Technology Studies*, *Post-humanisme* og *Nymaterialisme* har længe argumenteret for, at mennesker eksisterer og virker i tæt forbindelse med andre værensformer (Se f.eks. Bennett, 2010; Braidotti, 2013; Coole og Frost, 2010; Haraway, 1990; 2016; Latour, 1994; 1996). "Vi er aldrig alene om at udføre en handling" (Latour, 2005, p. 44), konstaterer en af hovedfigurerne bag *Aktørnetværksteorien*, Bruno Latour. Artefakter og teknologier bør også anskues som handlende entiteter eller *aktanter*, der præger, udvider og ændrer måderne, hvorpå mennesker agerer. Anlægges sådan en anskuelse på en kunstnerisk proces, indser vi hurtigt, at kunstneren aldrig er alene i sit værksted. De materialer og instrumenter, som kunstneren interagerer med i en kunstnerisk proces, er alle medskabere af det værk, der tager form igennem den. Under fremstillingen af de ovennævnte værker, må de medier, som Smith har arbejdet i, altså også være at anskue som aktanter, der har medvirket til at give værkerne form – heriblandt vævningen.

Spørgsmålet er imidlertid hvordan. Som beskuer og læser af værkerne kan man som beskrevet få et indtryk af, at væven på forskellig vis har sat sit præg på værkerne. Men harmonerer dette indtryk med kunstnerens egne erfaringer af fremstillingsprocessen? Hvordan oplevede Smith selv samspillet med væveteknologien under sit arbejde med billedtæpper, bog og installation? Hvad kendetegnede for hende dette samarbejde med væven, og hvordan vil hun selv skildre interaktionen mellem den og hende? Hvordan oplevede hun f.eks. det at udtrykke sig i vævemediet sammenlig-

net med at udtrykke sig gennem andre materialer? Ydede mediet modstand, og hvordan reagerede hun i så fald derpå? Sådanne og yderligere spørgsmål gav anledning til at invitere Smith til en samtale om hendes erfaringer med at arbejde med vævning kunstnerisk. Hensigten med samtalen var først og fremmest at få større indsigt i, hvordan væveteknologien kan opleves som aktant og dermed medskaber i en fremstillingsproces – ud fra en af processens øvrige medskaberes perspektiv; kunstnerens. Bekræfter hendes oplevelse, hvad Latour og ligesindede påstår: at teknologier virker både på os og med os, og at de derfor er at betragte som medskabere i en kunstnerisk proces? Og hvis det er tilfældet, hvilken rolle kan de da indtage i sådan en proces og på hvilken måde kan deres agens komme til udtryk?

Jeg talte med Amalie Smith en eftermiddag over Zoom. Vi befandt os i hver sin del af landet, men blev for en stund forbundet via den digitale teknologi, som vores samtale også kom til at dreje sig om. Jeg havde forud for samtalen formuleret og delt en række spørgsmål med Smith, ud fra hvilke jeg håbede på at kunne få en bedre forståelse af, hvordan hun havde oplevet at arbejde med vævning, men under samtalen endte vi også med at beskæftige os med mange andre, og for mig, uforudsete emner. Da interviewet var forbi, havde det i vid udstrækning udformet sig på en helt anden måde, end jeg havde forventet. I tilbageblik fristes jeg til at konstatere, med Latour, at alt bliver til i et samspil mellem diverse aktører og aktanter – i sagens natur gælder det i højeste grad for en samtale. Selv med nøje forberedte spørgsmål var jeg ikke ene om at styre interviewets gang, og min samtalepartner samt ikkemenneskelige aktanter såsom den digitale teknologi, der forbandt os, medvirkede til at give samtalen form. Samtalen, som den er gengivet nedenfor, kan dermed betragtes som resultatet af denne interaktion. Gennem den blev overraskende emner vendt, og under den rejste sig nye spørgsmål. Med en meget nærliggende metafor kan den følgende tekst betragtes som en *vævning*: Et fletværk af ordstrømme, der tilsammen danner en helhed, ligesom skudtråde, der aflejrer sig på væven i forlængelse af de tråde, der er gået forud for dem, for til sidst at danne et sammenhængende *tekstil*. (Som det i øvrigt berøres i samtalen, kan alle tekster i en vis forstand betragtes som en form for vævning, da ordet *tekst* kommer af det latinske *texere*, “væve”.) Jeg selv bidrog med spredte islæt til teksten, men Smiths betragtninger gav den frem for alt præg. I sine be-

svarelses leverede hun udfoldede perspektiver på mine spørgsmål, hvilket gav større indsigt i vævningens potentialer og stof til eftertanke.

Interview

ANE PREISLER SKOVGAARD (P): *Hvilke interesser har præget dit arbejde som kunstner?*

AMALIE SMITH (S): Jeg har arbejdet med mange forskellige felter, tematikker, stofligheder og emneområder. Men hvis jeg skal nævne noget gennemgående, har det nok været at søge efter steder, hvor det tydeligt viser sig, hvor sammenflettet det fysiske eller materielle er med det idemæssige, tankemæssige og mere abstrakte. At prøve at tænke de to ting som forbundne. Det har jeg for eksempel arbejdet med i bogen *Marble*, hvor jeg skriver om farven i antik skulptur og kunst og den idehistoriske sammenhæng, der potentielt eksisterer mellem pigmenter og filosofi. Og lige nu arbejder jeg med sammenhænge mellem liv og ler, hvilket er et emne, jeg blev optaget af i forbindelse med en tur til Cypern i 2018 og lavede en 3D-film om dernede. Så jeg har været omkring mange forskellige emner og felter og ofte koblet noget naturvidenskabeligt med noget mere sanseligt og noget meget subjektivt med noget objektivt.

P: *På hvilken måde kom du så til at arbejde med vævning, herunder som praksis i arbejdet med værkerne Machine Learning og Hypertextile eller som emne i Thread Ripper og i Looming?*

S: Jeg havde slet ikke arbejdet med vævning, før jeg i 2016 blev inviteret til at udsmykke Ørestad Gymnasium i København. Det er et digitalt gymnasium, der åbnede i 2007, og som på det tidspunkt var *cutting edge* i forhold til at tilbyde digital undervisning og f.eks. ikke gøre brug af bøger. De ville gerne have et digitalt værk, og det fik mig til at tænke på det digitale i en arkitektonisk tidsskala. Det slog mig, at det digitale bliver meget hurtigere forældet og holder op med at virke, end en bygning gør. Så hvis man skulle udarbejde en digital udsmykning, som skulle kunne holde måske 10, 20 eller 30 år, nyttede det ikke at foreslå noget, der f.eks. behøvede en projektor, en skærm, eller en algoritme, der skulle køre. Så jeg var nødt til at prøve at gentænke det digitale. Jeg prøvede derfor at gå tilbage i det



ILL. 1.

Amalie Smith: *Hypertextile III*, 2019, digital jacquardvævning med algoritmegenereret blomstermotiv. Uld-, akryl- og sølvgarn, Holstebro Kunstmuseum. Foto: David Stjernholm.

digitales historie og finde en eller anden form for fællesnævner for disse digitale teknologier. Jeg undrede mig også over, hvorfor “det digitale” både kan være helt tidlige kæmpestore computere, som lagrer information via hulkort, og samtidig det, der er i vores moderne iPhones og tablets. Da

jeg så undersøgte det digitale historie, stødte jeg ret hurtigt på hulkortet som et fysisk udtryk for den binære kode, og da hulkortet oprindeligt blev løftet ud af den industrielle væveteknologi, så landede jeg pludselig midt i vævningen. At jeg skulle troppe op med et væveprojekt var ikke noget, jeg på nogen måde havde tænkt mig. Men på Ørestad Gymnasium syntes de, det gav rigtig god mening. Og så valgte jeg at *digitalvæve* nogle store gobelinagtige billedtæpper til dem og dermed fremstille nogle digitale værker på en anden måde.

Det digitale stoflighed

p: *Vævningen blev altså en slags materialisering eller oversættelse af det digitale? Eller måske en måde at gøre det digitale permanent på?*

s: Ja, vævning blev i hvert fald et sted, hvor det digitale stoflighed kunne vise sig i meget fysisk form. For jeg synes, der er en interessant problemstilling i, at vi alle sammen interagerer med det digitale, men at vi samtidig har en idé om, at det er ekstremt luftigt, kropsløst. Vi glemmer, at vi f.eks. bruger en masse strøm i nogle datahaller, hver gang vi googler noget. Det er som om, det ikke kan være i vores bevidsthed – eller i hvert fald ikke i min. Det glider hele tiden ud, at det digitale faktisk er noget fysisk. Ligesom de her gadgets, vi bruger, også er bygget af fysiske materialer. Jeg tror, at vi har et stort problem, når vi ikke rigtig er i stand til at forstå det digitale som noget, der er integreret i den fysiske verden.

Vævningen var et forsøg på at forstå det digitale som noget fysisk; noget som man faktisk kunne manipulere eller røre ved med sine hænder. F.eks. det binære princip, hvor man opererer med et 0 eller et 1-tal, og i væven opererer med et “over” eller et “under”. Det tror jeg, jeg havde brug for at prøve at arbejde med i helt fysisk forstand, så vævningen blev også en ramme, som muliggjorde, at jeg kunne arbejde med emnet på den måde.

p: *Så betragter du også dette værk som et formidlingsprojekt udi, hvad det digitale er?*

s: Fordi det var et gymnasium, tænkte jeg også, at denne fortælling var en slags del af værket, eller noget, jeg skulle have med. Der var også planlagt noget undervisning i forbindelse med udsmykningen, og jeg gik

i gang med at lave et stort skilt, der skulle hænge ved siden af værket, som forklarede det hele. Selvfølgelig skulle tæpperne også kunne give mening, uden at man havde læst alt det materiale, men der måtte også gerne være nogle fortællinger, som man kunne folde ud i dem.

P: Dermed kunne du også formidle noget historie, som mange af os nok ikke kender til. Om hvilken rolle en traditionelt feminin praksisform, vævningen, har spillet i forhold til at udvikle den digitale teknologi, der ofte betragtes som et meget maskulint domæne.

S: Det var i hvert fald vigtigt for mig at prøve at lave en historie om det digitale, som gik længere tilbage end en, hvor man hører om en eller anden "dude" i 1800-tallet, der lavede den første computer. At prøve at trække nogle tråde længere tilbage. Fordi tingene jo aldrig opstår ud af ingenting. Ligesom vi har ideen om, at det digitale er fuldstændig kropsløst, så har vi også en forestilling om, at nye teknologier opstår sådan dér. Og teknologier bygger jo altid videre på noget andet. Væven er måske en af de tidligste former for maskiner, man har haft, og faktisk en meget abstrakt måde at lave billeder på; dvs. noget, der både er matematisk og geometrisk og kræver en masse planlægning. Den har været en billedgenerator for mennesker virkelig langt tilbage i tiden. Og det er jo virkelig fascinerende, at sådanne ting ikke er noget, som kun vi moderne mennesker har kapacitet til at tænke os til, men at de strækker sig langt tilbage i tiden. Og det er der også en kønshistorisk vinkel på. Fordi vi jo ofte møder den fortælling, at datalogi er et mandefag, eller at teknik er noget, mænd beskæftiger sig med. Men der har været en kæmpe forhistorie af bl.a. kvindelige vævere, som har udviklet vævene, arbejdet med dem i praksis og så videre.

P: Men består din interesse for vævningen primært i denne historie, eller var du også interesseret i praksisformen eller det vævedes materialitet? Hvad var det, der fængede dig ved vævningen?

S: Jeg var ikke kommet ind i vævning uden det digitale, og jeg har aldrig siddet ved en vævestol og vævet et tæppe på en analog måde. Min interesse har slet ikke ligget der. For mig har det mere handlet om at prøve at få de her forskellige verdener til at mødes, eller i hvert fald se på, om computeren og væven måske kunne vise sig at være en del af én og samme verden. Så jeg har hele tiden ledt efter digitale indgangsvinkler til vævningen, og jeg





ILL. 2.(FORRIGE OPSLAG)

Udstillingsfoto fra Amalie Smiths særudstilling *Looming* på Holstebro Kunstmuseum i 2022.

Ill. 2-8: I *Looming* var fem store digitale skærme (LED Curtains) placeret i museets Færchfløj, hvor de skabte forbindelser fra rum til rum. På skærmene vist forskellige motiver, der hele tiden gled over i andre motiver, så der konstant dannedes nye mønstre og billedligheder. Motiverne havde Smith genereret i samspil med en selvlærende algoritme ud fra en billedsamling bestående af fotos af bl.a. væve, computerhardware, spinderier, datahaller og spindende insekter.

Foto: David Stjernholm.

digitalvævede jo mine billedtæpper. Her fik jeg imidlertid en masse hjælp fra vævere, der kunne programmere for mig, så der har helt klart været en udveksling med eller samtænken med det materielle. I løbet af processen var jeg bl.a. to gange nede på væveriet *TextielLab* i Tilburg for at prøve ting af, og derefter var jeg hjemme og arbejdede videre på motiverne med udgangspunkt i det, vi havde vævet. På de dage hvor jeg var i Tilburg, skete der vildt meget, men det gjorde der virkelig også i mellemrummet mellem besøgene, for jeg tog en masse viden med mig hjem. Jeg havde fået en større forståelse for, hvad det overhovedet vil sige at væve digitalt, og om hvad væven kan, og hvad den absolut ikke kan.

Modstanden i væven

p: *Hvordan oplevede du så det at arbejde med vævning i praksis, når du ikke før havde haft med denne teknik at gøre. Var der noget, du blev overrasket over eller udfordret af?*

s: Jeg har beskrevet en del af processen i *Thread Ripper*. Deri er det ganske vist fikionaliseret lidt. F.eks. beskriver bogen projektet som en udsmykning til Digitaliseringsstyrelsen og ikke Ørestad Gymnasium. Men bogen beskriver ellers meget godt, hvordan processen med at lave tæpperne forløb. Blandt andet oplevelsen af at have været i Tilburg for første gang, hvor jeg var lidt nedslået, fordi vævningerne, vi havde lavet, lignede nogle badehåndklæder. Det var rigtig svært at få de her komplekse billeder, som jeg havde valgt at lave i samarbejde med en selvlærende algoritme – der var hyperdigitale og fulde af tegn og overgange samt mange gradienter – omsat til vævens måde at tænke og udtrykke sig på. Udfordringen var, at



ILL. 3.

Udstillingsfoto fra Amalie Smiths særudstilling *Looming* på Holstebro Kunstmuseum i 2022.

Foto: David Stjernholm.

væven er denne her binære teknologi, der er baseret på tråd – og for det meste har en tråd jo én bestemt farve. Til sammenligning mener jeg, at man på en computerskærm har 256 nuancer til rådighed af rød grøn og blå, og dermed kan have vildt mange kombinationer og et kæmpestort farverum på 16,7 millioner farver. På væven arbejdede vi på et tidspunkt med 12 farver garn. Det kunne så blandes på forskellige måder i de her forskellige bindinger og tilsammen give nogle nuancer af udvalgte farver.

P: *Kan man sige, at opløsningen blev for lav?*

S: Dels var opløsningen for lav, og så var det bare virkelig begrænset, hvad man kunne vise. Hvis man faktisk gerne ville vise noget på samme måde som i et digitalt farverum og få alle nuancer eller farver med, så skulle man have haft helt vildt mange tråde eller måske væve med CMYK-farver. Der er faktisk nogen, der væver med CMYK-farver, men så skal man på

virkelig lang afstand af vævningen, for at den samler sig i et godt billede. Og billedet lyser jo stadig ikke. Den digitale skærm lyser.

P: *Så du ville gerne genskabe en skærm i tæppet og var frustreret over, at det var noget andet, der kom ud?*

S: Ja, for jeg havde siddet så meget med en algoritme under arbejdet med tæppernes motiver. Jeg havde derfor kigget rigtig meget ind i en skærm og gentaget billedgenereringen igen og igen og igen. Jeg lavede omkring tusind forskellige forsøg. Jeg arbejdede med et såkaldt neuralt netværk, og det er ret kendetegnende for dem, at det er begrænset, hvad man kan styre. Så man må hele tiden prøve af og give algoritmen nye inputs. Hvis man ønsker at styre udfaldet mere præcist, må man lave vildt mange versioner og så præge den lidt mere i den ene eller den anden retning. Så derfor sad jeg meget foran en skærm og kiggede på de her motiver – og så var det bare utroligt skuffende, da vi første gang fik dem ud i sådan noget mørkt uld og bomuld.

P: *I mere matte materialer?*

S: Ja, som bare "sugede" lyset til sig og fremstod meget tunge og sorte. Jeg fik som sagt denne her badehåndklæde-følelse, hvilken handlede om, at gradienterne inddelte sig i nogle alt for tydelige farvebånd. Hvis en farve f.eks. skal bevæge sig fra en lys lilla farve til en mørk lilla, må man have mange versioner indimellem, og hvis man ikke har det, kan motivet ende med at fremstå enormt feltagtigt. Og da farverummet på væven er begrænset, må man så ind og udvælge de her særlige farveområder, som man kunne tænke sig at have mange nuancer i.

P: *Fik væven på den måde lov til at tage værket i en anden retning, end du havde tænkt? Eller fik du lov til at bestemme over væven i sidste ende?*

S: Nej, jeg synes, at væven i høj grad tog det i en anden retning. Når jeg lavede de her væveprøver nede på væveriet, fik jeg følelsen af, at jeg havde sådan en lille fight med væven. Jeg prøvede at få den til at gøre noget, og så kom dét der ud, og så tænkte jeg: "Nej, det var ikke sådan!". Der var en modstand i arbejdet, og jeg synes, det er en vildt spændende modstand – også selvom jeg var utilfreds med de der badehåndklæder, da jeg tog hjem.

Imens skete der også det, at jeg kunne se, at de andre væve på væveriet stod og vævede mønstre, som grundlæggende bare var nogle store tern. Og de så bare så glade ud, de der væve. Det var bare lige det, de godt kunne tænke sig at lave. Fordi det bare var firkanter. Og de var superflotte. De vævede sådan nogle skakternede viskestykker, som de sælger i *TextielLabs* museumsbutik.

p: *Hvordan så vævene glade ud?*

s: Det var som om, at det, der kom ud, og maskinen bare matchede. Som om, det bare var det, maskinen var lavet til, selvom det måske er lidt strengt sagt. Men det føltes bare som om, at det var deres rette program. Viskestykkerne der var sådan helt flade, hvorimod mine tæpper bulede enormt meget og havde alle mulige løse "floats"¹, som virkede irriterende og stod ud. Imens var viskestykkerne helt tæt vævet, og farverne fungerede. Det var som om, at trådene vidste, hvor de skulle være henne. Så i sammenligning med dem, følte jeg, at jeg bevægede mig ude på kanten af, hvad væven havde lyst til at gøre sammen med mig, imens viskestykkerne var homesafe. Og det var egentlig ikke fordi, jeg havde brug for at lave noget, som var "vævens nemme dag på arbejde". Jeg syntes, det var fint at have den ude i ekstremerne, men jeg tog alligevel det med videre, at jeg nok skulle give den lidt af det, den var glad for at lave. Derfor endte jeg med at inkorporere det her ternede mønster i de endelige vævninger også.

p: *Skal det forstås sådan, at den ternede baggrund, man kan se i dine billedtæpper, er et resultat af, at du så vævene i Tilburg væve det mønster?*

s: Det kan man godt sige, men samtidig kommer den også fra det digitale. Man kender den fra Photoshop, hvor der er en default baggrund i et ternet mønster. Så baggrundene symboliserer også den måde, vi i det digitale rum får angivet, at noget "ikke er der". Så dem, der kender Photoshop, vil nok forstå den reference.

p: *Ternene kunne også lede tankerne hen på pixels og pixelopbyggede billeder.*

s: Ja, der er nok også en sammenhæng, og Photoshop arbejder jo også med pixels, ligesom skærme er bygget op af pixels. Så på den måde er det næppe tilfældigt, at man bruger et ternet mønster og firkanterne som



ILL. 4.

Udstillingsfoto fra Amalie Smiths særudstilling *Looming* på Holstebro Kunstmuseum i 2022.

Foto: David Stjernholm.

baggrund i programmer som Photoshop. Man kender det også fra andre programmer såsom 3D-programmer.

p: *Hvilket også er interessant, fordi ternene næsten kan blive et billede på det her binære princip, som ligger til grund for de forskellige teknologier.*

s: Ja, det tænker jeg.

Genererede blomster

p: *Jeg kunne også godt tænke mig at høre mere om dine tanker om billedtæppernes forgrund. Vil du beskrive denne del af tæppernes motiv lidt nærmere?*

s: Jeg valgte at lave motiverne i samarbejde med en billedgenererende selvlærende algoritme, som også kaldes et neuralt netværk eller en maskinlærende algoritme. Jeg brugte den algoritme, der hedder *DeepDream*, som er lavet af Google, og som egentlig er deres billedgenkendelsesalgoritme,

som er vendt om, så den viser, hvad algoritmen ser. Og de billeder, den genererer, kan være meget hallucinerende. Der er f.eks. mange øjne inde i ansigterne, og der er noget trip-agtigt over dem. Det skyldes, at algoritmen simpelthen ser tegn alle steder og dermed har et slags paranoidt blik på verden. Den fortolker alting som mere, end det er, og forstærker alle tegn. Til billedtæppernes motiv trænede jeg algoritmen på billeder af planter. Der ligger en stenalderstrandeng meget tæt på Ørestad Gymnasium, der var meget omdiskuteret på tidspunktet, da den muligvis skulle bruges som byggegrund. Her voksede der en masse rødlistede planter, og jeg ville gerne forankre værkerne i noget lokalt, så jeg trænede algoritmen på billeder af dem. Med udgangspunkt i de billeder har algoritmen så drømt nye billeder frem, kan man sige. Den har drømt nye blomstermotiver frem.

Mange har sagt, at de blomster, den lavede, ligner koraller, og jeg tror, at det har at gøre med, at billederne er lidt skalaløse, fordi computeren ikke forstår skala og ikke kan lave en hel blomst. Det kunne den i hvert fald ikke på det tidspunkt, hvor det var i sin begyndelse og mere var i stand til at gentage plantefragmenter, at bygge planter op lidt fraktalagtigt og måske koralagtigt.

r: *I din bog Thread Ripper forbinder du bl.a. plantemotivet til et citat af matematikeren Ada Lovelace (1815-1852)². Hun skriver, at denne her proto-computer, Den Analytiske Maskine, "væver algebraiske mønstre, på samme måde som Jacquard-væven væver blomster og blade"* (Lovelace, 1843; Smith, 2020, p. 8).

s: Ja, faktisk var det jo det, som jacquardvæven tidligt blev brugt til, fordi man pludselig kunne væve lange baner af tekstiler, som typisk havde blomstermotiver på sig. Hvor man før måske ikke havde arbejdet så meget med mønstrede tekstiler, fordi de var meget besværlige at fremstille, kunne man nu masseproducere dem. Sådan et blomstermotiv var selvfølgelig algoritmisk opbygget, da det blev programmeret ned i jacquardvævens hulkort. Samtidig foregik det dog på en anden og mere gennemskuelig vis, end hvad der gjaldt for de selvlærende algoritmer, jeg arbejdede med. Vi har arbejdet med den samme type algoritmer siden computerens såkaldte fødsel med Den Analytiske Maskine i 1830'erne og frem mod udviklingen af kunstig intelligens, nemlig en logisk baseret algoritme, hvor man kan



ILL. 5.

Udstillingsfoto fra Amalie Smiths særudstilling *Looming* på Holstebro Kunstmuseum i 2022.

Foto: David Stjernholm.

følge argumenterne. De selvlærende algoritmer kan ikke længere læses af mennesker. De fylder ekstremt mange sider og består af en masse variable, tal, sandsynligheder og sådan nogle ting. Jeg tror måske, at det var derfor, det var svært at få mine motiver og vævens måde at arbejde på til at mødes med hinanden. Jeg kom med en ny type billede, som nok mere handlede om sandsynlighed, tilnærmelse og anelse, imens væven jo stadig grundlæggende opererer med 0 og 1, altså over eller under. Man kan ikke rigtig lave noget, der er "indimellem", hvis man skal sige det sådan.

Men der var i hvert fald noget meget spændende i at fortsætte eller opdatere plantemotivet og traditionen for at væve blomster. For hvorfor har man traditionelt set vævet blomster? Hvorfor er det et af de motiver, der har været på tekstil?

P: Gjorde du dig også den slags overvejelser, imens du arbejdede med billedtæpperne?



ILL. 6.

Udstillingsfoto fra Amalie Smiths særudstilling *Looming* på Holstebro Kunstmuseum i 2022.

Foto: David Stjernholm.

s: Jeg tror, jeg havde en tanke om, hvordan en moderne version af de der tidlige jaquardvævninger kunne se ud. Men jeg tog i lige så høj grad udgangspunkt i den lokale sammenhæng, som jeg arbejdede i, hvor der var denne her stenalderstrand. Så det gav mening at tage et motiv fra den og arbejde videre på. Så måske var det i virkeligheden der, det startede, og så har ideen om et blomstermotiv samtidig ligget i baghovedet, fordi det har været gennemgående i måden, man har lavet gobeliner og andet på i tidens løb.

Lærende maskiner og hypertekstiler

p: Vil du fortælle om titlerne på dine serier af billedtæpper hhv. Machine Learning og Hypertextile?

s: *Machine Learning* var titlen på de tre tæpper, jeg lavede ude til Ørestad Gymnasium. Jeg syntes, det gav mening at pege på algoritmen, som

havde produceret de her motiver – i samarbejde med mig – og det var netop en “machine learning” algoritme. Man kunne også tale om “kunstig intelligens”, men mange bruger betegnelsen machine learning, fordi vi har at gøre med en maskinlærende algoritme. Maskinen er med andre ord selvlærende. Den lærer f.eks. sig selv at se på billeder. Der er ikke nogen, der sidder og taster det ind, som man gjorde i de gamle algoritmer. Der er ikke et menneske, der har siddet og besluttet, at sådan og sådan ser f.eks. en vaskebjørn ud. Det er noget, algoritmen selv finder ud af, med udgangspunkt i store billeddatabaser.

Derudover var det spændende at pege på ordet *learning*, fordi det er jo var en gymnasial sammenhæng, hvor det grundlæggende handler om læring og uddannelse. Her var det svært at forestille sig, hvordan computere kan passe ind i en læringsrolle, men på den anden side bevæger computerteknologien sig jo hele tiden tættere på det, vi troede var eksklusivt menneskeligt. Netop med machine learning begynder computeren at overtage noget af det, som vi troede, at vi havde patent på; f.eks. at kunne udlede sammenhænge af et materiale – og så kan computere i øvrigt gøre det på meget store materialer, som vi aldrig ville kunne tygge os igennem. Så jeg ville gerne pege på det sammenstød, der er mellem fremtidens uddannelsessystem og maskinlæring. Og jeg havde ikke set ChatGPT eller sådan noget for mig dengang, men det er jo kun blevet et mere aktuelt spørgsmål. De kæmper jo virkelig med det på uddannelsesstederne i dag og vil sikkert komme til det endnu mere i fremtiden. For hvad skal man egentlig lære i fremtiden, hvis kunstig intelligens kan gøre tingene meget mere effektivt og hurtigt: Hvad er menneskelæring så, hvis maskinlæring er sådan?

p: *Mener du så også, at den intelligente maskine har en forbindelse til væven?*

s: Ja, det tror jeg måske, og jeg synes, det er et meget spændende eksempel på, at et fænomen jo netop går meget længere tilbage. Det, der foregår i væven, er jo også en slags maskinintelligens. Når en væver sidder og væver, så gør man jo sig selv maskinel i en eller anden forstand. Så selvom vi kan se sådan en vævning som noget meget kreativt, og betragte billedvæveren som en, der sidder og udtrykker sig selv, eller udtrykker noget kreativt, så

foregår det jo på en helt anden måde end det at male for eksempel. At væve er virkelig at gå i dialog med en maskine, eller med noget maskinel, eller noget algoritmisk, eller noget systematisk. Jeg synes, det er ret spændende at tænke om det på den måde. Altså, at lade være med at tænke det så binært og konstatere, at enten er man maskinel, eller også er man kreativ, men i stedet overveje, hvordan de ting kan forbinde sig med hinanden, og hvordan vi for eksempel kan bruge det, at der nu findes maskinlæringsalgoritmer til at lave noget, som er menneskeagtigt på en anden måde. Eller hvordan vi kan blive mere bevidste om, hvad det så er, vi kan, som maskinen ikke kan, og hvordan kan vores egenskaber kombineres?

p: *Til noget helt tredje, måske?*³

s: Ja, præcis, til noget helt tredje.

p: *Og hvad med titlen Hypertextile?*

s: I den titel ville jeg gerne pege på forbindelsen mellem tekstil og tekst. Altså, tekstilet kommer jo før teksten som teknologi, og tekst kommer fra *texere*, som betyder vævning. Så der er en etymologisk sammenhæng, og måske er grunden dertil, at man netop har haft tekstilteknologi først; så er man begyndt at skrive, og det har mindet om at føje de her tråde sammen, eller lægge linje til linje og lave en tekst. Så jeg tror, at vores forståelse af tekst i høj grad er *tekstil*. Tekst er noget, der samler tråde, eller som kan sammenføje allerede eksisterende materiale til et overordnet stykke eller "stof". Med internettet og det digitale er tekstens linearitet imidlertid blevet brudt op, og med hyperteksten kan vi klikke på links og blive sendt videre rundt. Teksten er måske blevet mere til et netværk end en lineær tekst, der kun findes i bogform. Så *hypertextile* er et forsøg på at tænke over, hvad et *hypertekstil* kunne være. Dvs. hvis man på samme måde kunne forestille sig tekstil gå i forbindelse med andre tekstiler og have sådan en "intertekstilitet". Ideen om et hypertekstil antydes også i *Thread Ripper* i ideen om en hypervæv, der kan væve tredimensionelle tekstiler; altså forestillingen om en 3D-væv, der kan væve i flere dimensioner med en masse tekstiler, der hænger sammen. Her står det også skrevet som om, at det allerede er den digitale internetinfrastruktur, der hele tiden bygges op 3D. Så det er også en måde at forsøge at tænke computeren som grundlæggende en væv,

eller som noget, der har noget væv i sig, og så forbinde det billede med den digitale virkelighed, vi lever med i dag.

P: *Så du skildrer internettet som en form for vævning?*

S: Præcis, og som en vævning, der hele tiden vokser, bliver større og større, og i 3D – og som hænger sammen på alle mulige måder, men også hele tiden bliver trævlet op og vævet igen og trævlet op og vævet igen og så videre. Så det er altså meget spekulativt og også et forsøg på at bruge elementer fra forhistorien og føre dem ud i en eller anden spekulativ fremtid.

P: *Der er altså på den måde en tæt forbindelse mellem værkerne og bogen Thread Ripper?*

S: Ja, helt klart. Dog ikke på den måde, at man skal have læst *Thread Ripper*, når man kigger på dem. Men det er klart, at der er mange af de tanker, jeg gjorde mig undervejs, som kommer til udtryk i bogen.

P: *Arbejdede du sideløbende med billedtæpperne og bogen?*

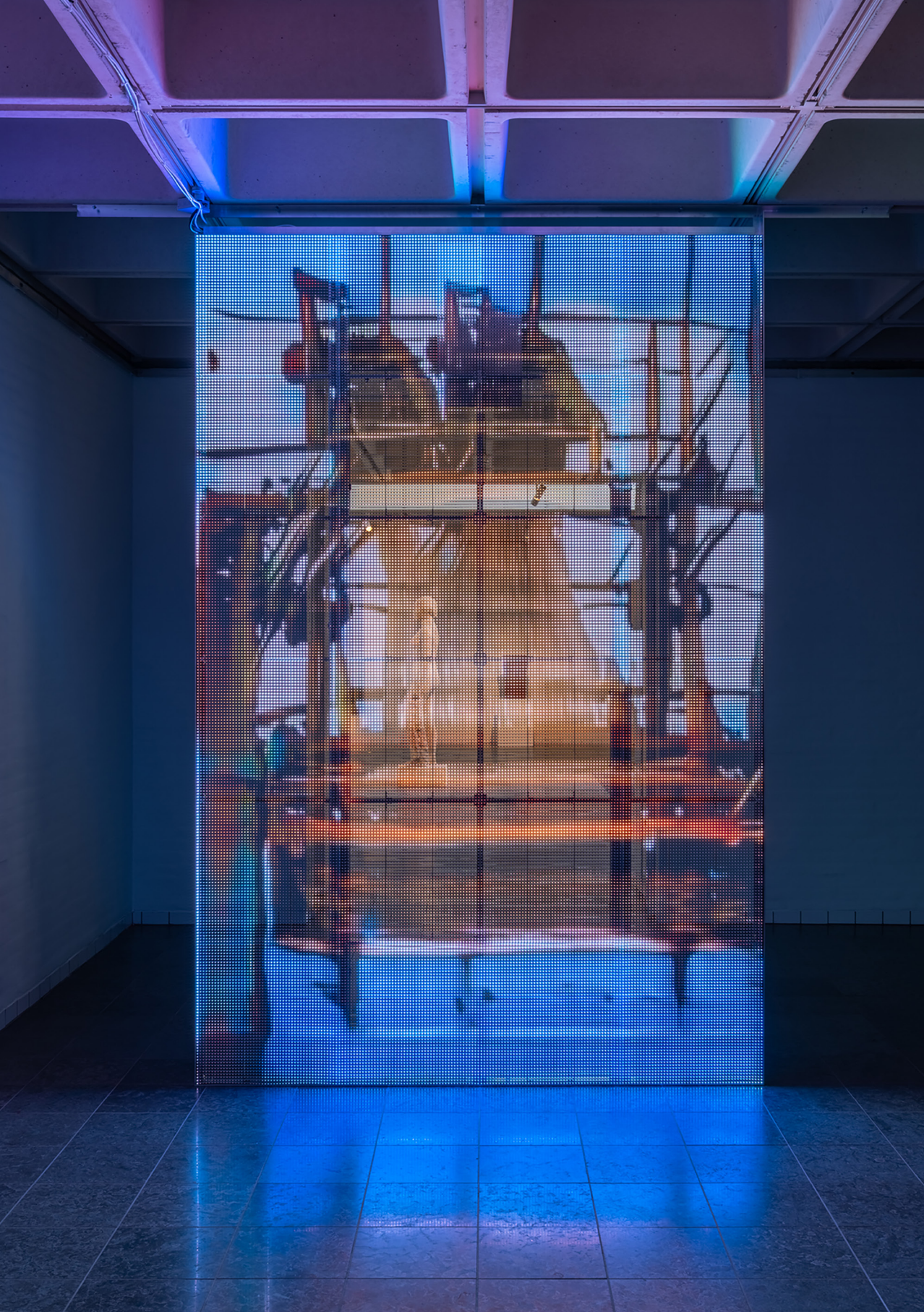
S: Nej – eller jo. Altså, jeg skulle egentlig bare have lavet sådan et lillebitte skilt, der hang ude på Ørestad Gymnasium, hvor der skulle stå, at værket hed *Machine Learning*, hvad det var lavet af, og så videre. Og så var det, at alt det her stof ligesom begyndte at vælte ind over mig. Der var så meget, jeg ville fortælle de her stakkels elever, at skiltet bare voksede og voksede. Så på den måde, hobede teksten sig allerede op der. Og de noter, der også indgår i *Thread Ripper* i en eller anden redigeret form, er noter, som også er skrevet, da jeg lavede værkerne til Ørestad Gymnasium. Så på den måde blev det udviklet samtidig. Men efter værket var indviet på Ørestad Gymnasium, arbejdede jeg med bogen som en selvstændig form.

P: *Så Thread Ripper er faktisk et skilt, der voksede sig til en bog?*

S: Ja.

ILL. 7.

Udstillingsfoto fra Amalie Smiths særudstilling *Looming* på Holstebro Kunstmuseum i 2022.
Foto: David Stjernholm.





ILL. 8.

Udstillingsfoto fra Amalie Smiths særudstilling *Looming* på Holstebro Kunstmuseum i 2022.

Foto: David Stjernholm.

Maskinkollaborationer

p: *Hvordan oplevede du det at indgå i et kunstnerisk samarbejde med kunstig intelligens?*

s: Det bliver en digital medspiller. På en måde har alle typer af materiale jo den kvalitet – altså når en keramiker sidder og former noget ler, så vil det jo også være et samspil mellem leret og keramikeren. Så man er egentlig altid ude i at tale sammen med noget, som kan nogle bestemte ting, dvs. som kan nogle ting, og som ikke kan alting, og hvis grænser man kan skubbe til. Men i forhold til det har kunstig intelligens bare et hyperniveau, fordi den virkelig kommer med meget. Hver gang jeg f.eks. bad om et billede, der var trænet på mine fotos af planter, foldede den et billede ud, sådan som den forestillede sig, at det skulle være, men uden at det nødvendigvis var noget, jeg havde bedt den om. Så der kom hele tiden meget tilbage. Og også en masse, jeg ikke kunne bruge til noget som helst. Så mit arbejdet gik også ud på at træne mit øje til at se på de her ting, og tage stilling til, om det

var noget, jeg skulle gå videre med, eller om det var noget, der bare skulle smides ud. Det blev en slags træning af mit blik. Og det gjorde også, at jeg også begyndte at mønstergenkende og, ligesom algoritmen, at se på sådan en lidt paranoid måde og f.eks. se blomster i asfalten.

p: *Så du begyndte selv at se lidt ligesom maskinen?*

s: Ja, på en måde. Jeg synes, at man meget tydeligt kan mærke, at den her type algoritme – et neuralt netværk – er bygget op med udgangspunkt i nogle forsimplede grundtræk af, hvad der sker i vores hjerner. Altså, vores hjerner er jo megakomplekse, men jeg synes stadig, man kan mærke, at det, der produceres i et neuralt netværk, ikke er så fjernt fra, hvad mennesket ser, eller hvordan mennesker kan hallucinere. Det kan også minde om, hvordan man nogle gange kan se et ansigt, hvor der ikke er et ansigt, eller hvordan man som menneske leder efter bestemte tegn. Og jeg synes, det var ret interessant at blive koblet op på sådan et kredsløb, der også havde det neurale netværk eller den kunstige intelligens-algoritme i sig.

p: *Du blev koblet op på det?*

s: Ja, jeg blev til en del af det. Jeg brugte det, men det brugte jo også lidt mig.

p: *Det var et netværk, som I begge to indgik i; et aktørnetværk i en meget konkret forstand?*

s: Ja, og man ved jo, at den type kunstig intelligens-algoritmer, der er meget fremme i dag – både ChatGPT og Dalle, f.eks. – også bruger det, man kommer med. Det er jo meget konkret, at man bliver brugt og bruger på samme tid.

p: *Og hvordan oplevede du så det at samarbejde med tekstilteknologien? Nu har du jo arbejdet med en del forskellige teknologier og medier, så hvilket indtryk efterlod netop denne teknologi i perspektiv af dine øvrige erfaringer?*

s: Jeg har ikke p.t. nogen planer om at lave flere vævninger, men jeg tror også, at det er fordi, jeg tit arbejder på den måde, at jeg tager udgangspunkt i et bestemt emneområde, idéområde eller en stoflighed, som ofte er ret ny for mig. Det kan være en ny teknik eller et nyt felt. Og jeg har egentlig

fået meget ud af at komme til noget som nybegynder. Mange kunstnere bliver virkelig gode til en teknik eller mestrer et håndværk. Det føler jeg ikke rigtig, at jeg gør. Men jeg kan bruge det at komme med friske øjne og se på det på en anden måde. Det kan godt være, at man så nogle gange kommer til at begå alle mulige nybegynderfejl, men på den anden side kan man måske også nogle gange stille spørgsmål, som man ikke ville stille, hvis man var skolet. For eksempel som væver.

Så jeg har egentlig ret tit skiftet medie, og jeg ved ikke, om det vil blive ved med at være sådan. For der er også noget meget besværligt i det. Og jeg kan spørge mig selv om, hvorfor jeg ikke bare bruger det, jeg nu engang har lært, og fortsætter med det. Men indtil nu har der i hvert fald været noget interessant for mig selv i ikke at kende til, hvad et medium eller en teknik kunne, og så prøve at bevæge mig ind i det og finde ud af, hvordan jeg kunne bruge det på en måde, der var særlig netop for det medium. Hvor form og indhold spillede sammen. Det gav mening at bruge det vævede til noget, der handlede om det digitale. Så jeg er ikke sikker på, at det ville give mening for mig at væve et billede af en sten eller et eller andet. Det kan ikke bare sådan lige flyttes på den måde. Og jeg ved ikke, om det ville give mening for mig at blive ved med at lave kunstig intelligens-billeder og få dem vævet. Så det ligesom blev en modus. Så holder det op med at være spændende for mig.

p: *Du nævnte selv det med at lave nybegynderfejl, men tror du måske også, at det at kaste sig over et materiale, man ikke kender, og møde dets modstand kan lære en noget om, hvad det materiale kan? Eller hvad det vil, og hvilke potentialer, det har? Måske kan den tilgang i højere grad få disse ukendte medier til at formidle, hvad de gør eller kan?*

s: Jeg er i hvert fald lidt skeptisk over for, om det, at man virkelig lærer noget eller mestrer det, også kan gøre et medium gennemsigtigt for en.

p: *Ja, og du beskrev, at du nærmest selv blev en del af maskinen, da du lærte den godt at kende.*

s: Jeg vil hellere se på mediet og dets genstridigheder, end jeg vil bruge det på en gennemsigtig måde til at vise noget andet. Så for mig er der helt klart et potentiale i at støde ind i mediet på en lidt hård måde. Jeg har al

mulig respekt for folk, der kan deres håndværk godt, og jeg kan også virkelig misunde det. Men det er ikke der, det brænder på for mig.

Ane Preisler Skovgaard, postdoc ved Institut for Kommunikation og Kultur, Kunsthistorie på Aarhus Universitet. Hun forsker i tekstilers materialitet og medialitet i relation til historisk kunst og billeder og har herunder tidligere beskæftiget sig med tekstils agens og indflydelse på middelalderens kristne kultur. Fra 2023-2026 er hun involveret i forskningsprojektet Væven som billedgenerator, et forskningssamarbejde mellem Aarhus Universitet og Holstebro Kunstmuseum støttet af Ny Carlsbergfondet.

Amalie Smith er en prisvindende forfatter og billedkunstner, uddannet både fra Forfatterskolen i 2009 og, med flere specialiseringer, fra Det Kongelige Danske Kunstakademi mellem 2012 og 2015. Hun har udgivet ni bøger, hvoraf den seneste er Terracotta (2025), og er blevet oversat til syv sprog. Hun har udstillet på prominente kunstinstitutioner, både i Danmark og udlandet, og udført udsmykningsopgaver, senest til Viborg Gymnasium (2024-2025).

SUMMARY

To weave is to enter into a dialogue with a machine

An interview with Amalie Smith by Ane Preisler Skovgaard

The writer and artist Amalie Smith reflects on her experience with weaving as an artistic practice. Smith had no experience with weaving before she was commissioned to create a digital work of art, but she was fascinated by the complex connections between weaving and digitality and suggested that the commissioned work be a series of tapestries. During the conversation, she describes how the encounter with weaving technology both inspired and challenged her. She explains how weaving provided new perspectives on the digital technologies of today: Through the comparison of weaving and computer technology the material components and principles of the digital could be more easily detected, understood, and conveyed. In the interview, she further describes her experiences of interacting artistically with different technologies and emphasises how she and the technologies interlinked and how they, through this close connection, both influenced and made use of each other. Smith concludes that she is not sure if she will engage with weaving again. Although being an admirer of artists who master a craft, she prefers exploring new materials and practices and is greatly inspired by approaching things as a newcomer.

NOTER

- 1 Floats er den engelske betegnelse for tråde i en vævning, der passerer over mere end én krydsende tråd mellem to bindingspunkter. Tilsvarende bruges på dansk flottering. Teknikken kan anvendes intenderet for at væve mønstre eller præge stoffets struktur, men lange flotteringer kan give problemer pga. løse tråde.
- 2 Ada Lovelace, eller Augusta Ada King (født Byron), Grevinde af Lovelace, var en engelsk matematiker, der ofte tituleres som verdens første computer-programmør. Hun er særligt kendt for sit arbejde relateret til Den Analytiske Maskine, en digital mekanisk computer designet af matematikeren Charles Babbage (1791-1871), der dog aldrig blev bygget i sin helhed.
- 3 Dette forslag reflekterer et argument fremført af Bruno Latour. I et berømt eksempel på, hvordan teknologier fungerer som aktanter, der er medskabere af handlingsforløb, refererer Bruno Latour til den amerikanske våbendebat og argumenterne "Guns kill people" over for "People kill people; not guns." Latour argumenterer for, at ingen af de to påstande er korrekte, da hverken pistoler eller mennesker alene kan være ansvarlige for at begå skuddrab. Derimod, skriver han, er det en tredje, hybrid aktør, en "person-pistol" eller "pistol-person" bestående af både våbnet og det menneske, der trykker på aftrækkeren (Latour, 1994).

LITTERATUR

- Bennett, Jane: *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham, Duke University Press, 2010.
- Braidotti, Rosi: *The Posthuman*, Cambridge, England, Polity Press, 2013.
- Coole, Diana H. og Samantha Frost (eds.): *New Materialisms Ontology, Agency, and Politics*, Durham, London, Duke University Press, 2010.
- Haraway, Donna J.: *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, London, Routledge, 1990.
- Haraway, Donna J.: *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham, Duke University Press, 2016.
- Latour, Bruno: "On Technical Mediation" in *Common Knowledge*, vol. 3, no. 2, 1994, pp. 29-64.
- Latour, Bruno: "On actor-network theory: A few clarifications" in *Soziale Welt*, vol. 47, no. 4, 1996, pp. 369-381.
- Latour, Bruno: *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford, Oxford University Press, 2005.
- Lovelace, Augusta Ada: "Notes by A.A.L." in *Taylor's Scientific Memoirs*, vol. III, 1843.
- Smith, Amalie: *Thread Ripper*, København, Gyldendal, 2020.

A Counterpart to Solid Walls

On Céline Condorelli's Curtain Installation *Host*

TRINE FRIIS SØRENSEN

*Paying heed to the entanglement of the roles of host and guest, this article enquires into the large-scale curtain installation *Host* by Céline Condorelli at Kunsthall Aarhus (2019-20). The article argues that as *Host* takes on the role of host by wrapping around a film program and other events, the soft and pliable curtain walls unsettle the role of the white cube and change the conditions of perception in the gallery. With *Host* as host, visitors are no longer reduced to minds and eyes as per Brian O'Doherty's characterization, bodies and ears are welcome too. The article further examines the double ontology of *Host* as both host and guest in the gallery in dialogue with Jacques Derrida's concept of hospitality.*

Already the title of Céline Condorelli's large-scale curtain installation at Kunsthall Aarhus (2019-2020) intimated that something was awry. The title, *Host*, would appear to unsettle the institutionalized distribution of roles in the gallery, which ordinarily assigns the role of host to the art institution and that of guest to visitors, artists, and artworks. As it happened, *Host* not only stated that it was a host, it also performed that role by wrapping around activities and events notwithstanding that it also – as a temporary installation – was a guest in the gallery. This interweaving of the roles of host and guest troubles our common understanding of them as opposites and as a consequence challenges the position of the art institution. As this article will argue, *Host* also took issue with modernity by foregrounding its present-day repercussions. In fact, as I propose later, the materiality of the curtain installation transformed both the conditions of display and the conditions of perception in the white cube – a universal signifier of modernity, as curator and art historian Elena Filipovic labels it (Filipovic, 2010, p. 323).

In this article, I unpack these institutional predicaments with particular attention to the guest/host relation through a close-reading of – and with – the curtain installation. By *with*, I mean at least two things. On the one hand, I lean on Condorelli's own understanding of her practice as described in an interview produced by Kunsthall Aarhus and in numerous conversations I had with her in relation to the exhibition. Her thinking underpins the analysis alongside additional interlocutors like textile artist Anni Albers, writer and scholar Sara Ahmed, and artist and art critic Brian O'Doherty. On the other hand, I take, when possible, my methodological cue from the conceptual instability that the curtain installation introduces by complicating the relationship between host and guest. These terms are not only crucial to philosopher Jacques Derrida's understanding of hospitality, the destabilization of seemingly oppositional terms is also altogether suggestive of the work of deconstruction. In my analysis, this means that I am attentive to binary positions that appear to privilege one over the other – here first and foremost the roles of host and guest – and I endeavor to show how they complicate each other. This *modus operandi* is reflected in art historian Julia Bryan-Wilson's idea of textile politics, or as she verbifies it, "to textile politics", meaning "to *give texture* to politics, to refuse easy binaries, to acknowledge complications" (Bryan-Wilson, 2017, p. 7). To follow Bryan-Wilson's lead here means to consider how *Host* gives texture to the assumptions and principles relating to or underlying the white cube, especially when concerned with questions of power and status in a society as per the definition of "politics" in Oxford English Dictionary. Furthermore, to texture something also entails making it "not smooth or plain" as described in the *Online Etymology Dictionary*, that is, making it stand out, which I argue happens to the otherwise inconspicuous white cube upon the arrival of *Host*.

Host is the result of my commission of Condorelli to produce a new work for a ground-floor gallery at Kunsthall Aarhus; a mid-size, non-collecting, contemporary art institution in Aarhus (DK), where I was associated as a curatorial postdoc fellow in 2016-20. To this end, I was also both a host and a guest at Kunsthall Aarhus. As a temporary associate and in practice a part-time member of staff, I was the commissioning host of Condorelli and her project at Kunsthall Aarhus. But I was also a guest on account of my employment at Aarhus University. This means that whenever I refer to

Kunsthal Aarhus throughout this article, I include myself but with some reservations. Although this article focuses on the outcome and not the process, my curatorial involvement in the process is necessarily a factor in my analytical engagement with *Host*. Working on the project with Condorelli has provided me with a deeper and more detailed understanding of the work than otherwise possible and surely installed in me an affinity with Condorelli and her work. These circumstances inevitably shape this article and make the knowledge it produces situated, i.e., specific, partial, and limited (Rose, 1997, p. 307). However, only such a partial perspective promises objective vision according to feminist theorist and philosopher of science and technology Donna Haraway (Haraway, 1988, p. 583). “One only sees at all through eyes that are themselves devices with histories of their own,” as cultural anthropologist Joseph Dumit summarizes Donna Haraway’s position (Dumit, 2014, p. 348). The notion that we can occupy a neutral, non-complicit position in relation to an object of inquiry is simply not possible. Dumit continues, “Non-innocence and complicity are necessary if one is to confront world histories as histories that one is a part of and accountable to. Without these stances, one easily falls into some incarnation of a god-trick, claiming to see the world from nowhere in particular” (Dumit, 2014, p. 348). Being an entangled part of what is being studied is also crucial to theorist Irit Rogoff’s idea of criticality in which we operate “from an uncertain ground of actual embeddedness” (Rogoff, 2008, p. 146). It is a modality or even a form of ontology that – although informed by theoretical knowledge – is preoccupied with the possibilities of actualizing the potential of a situation rather than revealing its faults (Rogoff, 2008, p. 147). It is this kind of complicity and embeddedness that frames this article.

In what follows, I first outline the workings of *Host* as both on display and part of the display, and I describe how *Host* operates as a host. Then follows an analysis of the curtain installation’s mesh windows that take issue with the legacy of modernity. Furthermore, I argue that the curtain’s materiality unsettles the role of the white cube and reintroduces the whole body in the gallery. Throughout the article, the double ontology of *Host* produces a both/and conundrum by being both a guest and a host. In the final part of the article, I think through these roles and their relationship in dialogue with philosopher Jacques Derrida’s concept of hospitality.

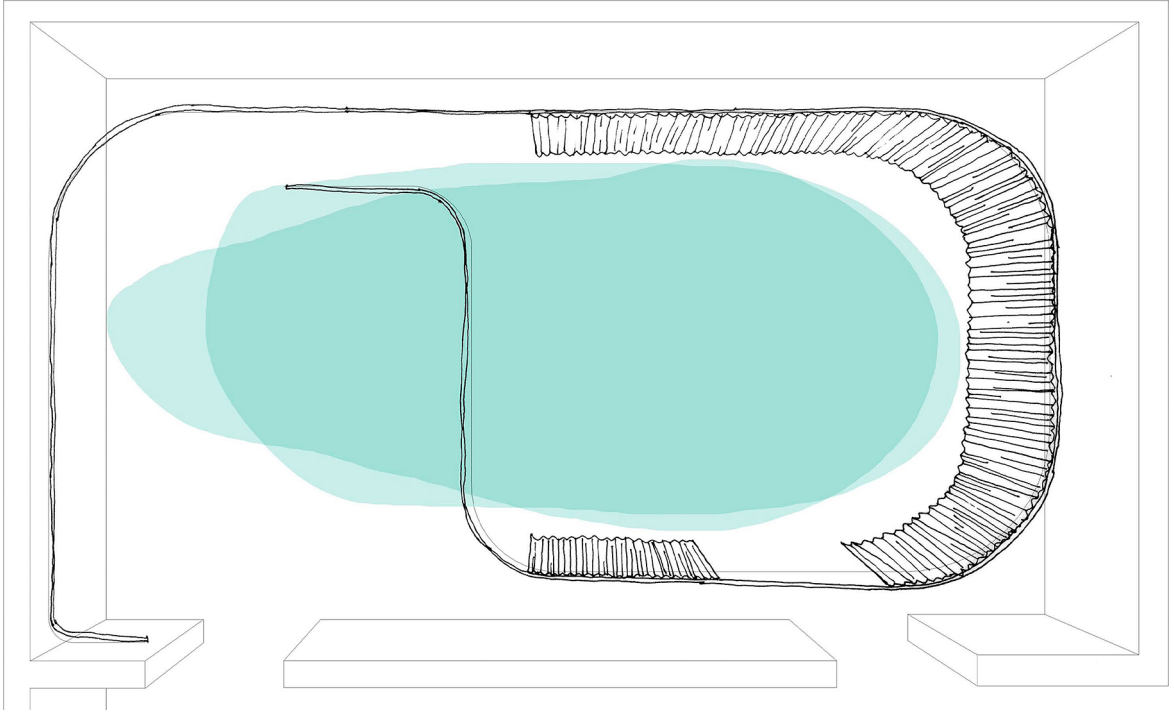




Hosts and Guests

Host was installed in a rectangular 135 m² windowless gallery with white, uniform walls, a wooden floor, a vaulted ceiling, and a skylight in the purpose-made building where Kunsthall Aarhus under various names has resided since its inauguration in 1917. Like many other art institutions housed in old, listed buildings, the ground floor galleries at Kunsthall Aarhus were not initially conceived as white cubes, but over the years they have come to emulate what O'Doherty calls one of modernism's triumphs (O'Doherty, 1986, p. 79). And why wouldn't they? In the "The Global White Cube", Elena Filipovic describes the white cube as "globally replicated" and "a cipher for institutional officiousness" (Filipovic, 2010, p. 328 and 324); a device that conveys an unchanging, seemingly neutral and controlled environment that keeps the outside world at bay. "So powerful are the perceptual fields of force within this chamber that, once outside it, art can lapse into secular status – and conversely," O'Doherty argues (O'Doherty, 1986, p. 14). This is evident in the case of *Host*, which outside the white cube easily could be construed as just a functional object and not also an artwork.

Made of a light-green polyester fabric fitted with irregularly shaped, semi-transparent mesh windows, *Host* is more than 30 meters long and 3,5 meters tall. The curtain comprised four sections – one of 12 meters, one of 9 meters and two of 6 meters. A curtain rail allowed the curtain sections to envelope most of the gallery and to form various makeshift spaces within it. Single or double layered mesh windows in dark red or charcoal grey enabled partial views across the space into activities happening in the gallery. Condorelli considers curtains as framing devices that establish boundaries between day and night in houses, between inside and outside, between a private room and a public space. In exhibition settings, curtains are normally presentation devices and therefore part of the display, for example in order to shield off light from adjacent rooms or windows or to act as room dividers. *Host* performed these functions, but the curtain was not just part of the display, it was also on display. It was both a piece of exhibition architecture and an artwork.

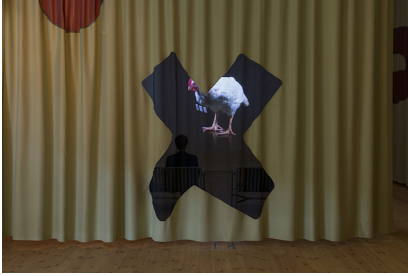


ILL. 2

Céline Condorelli: Sketch for *Host*, 2018. Courtesy of Céline Condorelli.

By literally presenting itself as a host while also being a guest, the curtain challenged the institutionalized distribution of these roles, which ordinarily is a matter of either/or and not both/and. One is either a guest or a host, not both a guest and a host. That is at least how we ordinarily understand this relationship. Over the course of a year, the curtain occupied the gallery for a combined duration of more than seven months, which by far exceeded the normal duration of exhibitions at Kunsthall Aarhus.¹ Altogether, the circumstances outlined above made *Host* a highly complex object and one that challenged the prevailing politics of the gallery.

The fact that the title *Host* was not merely a rhetorical gesture is a case in point. The curtain enacted the role of host by hosting a number of activities in the gallery, first and foremost a film program of documentaries and artist films concerned with climate change and migration organised by Condorelli. Comprising a total of 22 films, the film program was organised



ILL. 3

Céline Condorelli: *Host*, Kunsthall Aarhus, 2019-2020. The installation included the film *Ilha das Flores* by Jorge Furtado, the event *How We Curate* with Tine Colstrup and Marianne Torp, the MA in Curating symposium *The Curator Has Left the Building*, and a conversation between Céline Condorelli and Nils Ole Bubandt. Photos: Mikkel Kaldal and Kunsthall Aarhus.

in seven thematic parts, *Abstractions, Land, Water, Enclosures, Distance, Sea and Seed*.² Wrapping around the impromptu cinema, the curtain installation provided an intimate setting for visitors to engage with “what it means to inhabit a changing planet within a warming climate, which changes the conditions for humans, (...) landscape, and animals alike” (Condorelli, 2019, 4:35-51 min.). The curtain also played host to a lecture by Condorelli, a conversation about climate change between Condorelli and professor of anthropology Nils Ole Bubandt from Aarhus University, as well as various activities organised by Kunsthall Aarhus. These activities included among other things part of the talk series *How We Curate*, the one-day symposium *The Curator Has Left the Building* organized by the MA in Curating program at Aarhus University, and part of the group exhibition *Leviathan* curated by the artist group Piscine. The programming organized by Kunsthall Aarhus would have happened anyway although without the

support of the curtain, but the film program – and with it the topic of climate change and migration – was introduced and actualised on account of *Host*. In fact, the film program was not initially part of the conversation with Condorelli but introduced by her later in the process. Accordingly, the first guest (the curtain installation) became a host as it welcomed in a new guest (the film program). I will return to the significance of this substitution of roles later, but what is already clear is that Condorelli with *Host* destabilized the position of the art institution. As the following section will show, this is not the only institution that the curtain took issue with.

Framing Modernity

The irregular shapes of the mesh windows of *Host* are not arbitrary forms. They hail from architect Le Corbusier's 1956-book, *Les Plans de Paris 1956-1922*, in which they form a punctuated path throughout the book. Condorelli's use of these shapes expands her critical engagement with the art institution to also include a critique of modernity of which Le Corbusier remains the ultimate architectural pioneer. As I will unpack and argue below, Condorelli's transformative adaptation of Le Corbusier's shapes connects the modern paradigm with climate change and migration and intimates how modernity conditions our lives today.

Les Plans de Paris is a facsimile compendium of urban renewal projects that Le Corbusier devised and subsequently presented in a handful of books between 1922 and 1956. Despite its title, *Les Plans de Paris* includes urban projects for various other cities than Paris. Yet, on account of its title and front cover depiction of a map of central Paris, Le Corbusier's infamous 1925-plan for Paris, *Plan Voisin*, is inevitably an emblematic aspect of the book. With *Plan Voisin*, Le Corbusier – an advocate of high-density urban living – imagined a radically transformed Paris. A large-scale demolition of the Right Bank of the Seine would make room for 18 identical skyscrapers accommodating 78.000 residents in a highly structured space of segregated transportation infrastructures and vast parks. Although never realised, *Plan Voisin* became paramount to the spread of modern urbanism around the world. Le Corbusier himself continued to cultivate these ideas in subsequent projects, many of which appear in *Les Plans de Paris*.

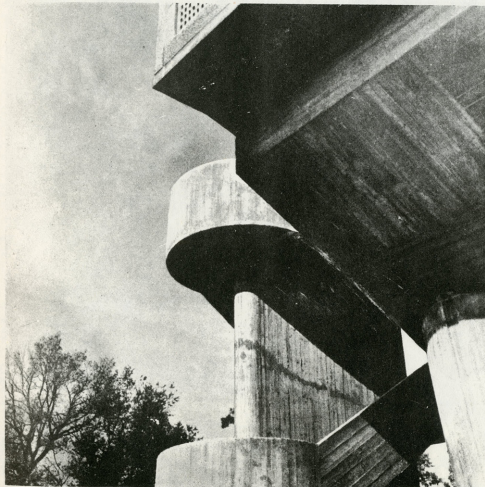
Besides these black/white facsimile prints, a succession of translucent green blobs of different shapes forms a green path through the book. The reader is invited to start with the green path and follow it to the end as it says at the top of the table of content (Le Corbusier, 1956, p. 6). Throughout the book, the green blobs predominantly fill out empty spaces on the pages or the translucent green forms are superimposed on sections of Le Corbusier's handwriting – seemingly as a highlighting device or indeed a framing device, which is how Condorelli refers to them (Condorelli, 2019, 1:00-06 and 2:25-36 min.).

For *Host*, Condorelli has extracted and scaled up a selection of Le Corbusier's blobs to fit the dimensions of the curtain and incorporated them as semi-transparent mesh windows. Condorelli calls the curtain a drawing, because curtains, she argues, are rather insubstantial things that behave much like paper (Condorelli, 2019, 1:52-2:01 min.). Her curtain is a partial unfolding of Le Corbusier's book but with text and images removed. Rather than forming a path through a modern urban environment, Le Corbusier's visual markers frame an entirely different set of issues in Condorelli's curtain, namely climate change and migration as per the film program. Thinking about climate change today necessarily means rejecting a large part of the modern era's definitions of society and man's relationship to culture, Condorelli argues (Condorelli, 2019, 02:43-58 min.). This comment resonates with philosopher and anthropologist Bruno Latour's call to rethink the definition of modernity that divides the social world and the natural world; that salutes man but neglects to acknowledge nonhuman entities (Latour, 1993, p. 13). This misconstrued bifurcation desensitized man to nature and paved the way for resource depletion and habitat destruction, in short the ecological crisis that has led to climate change. By only employing Le Corbusier's blobs and discarding his machine-inspired urban schemes, Condorelli gives visual form to her critique of modernity.³ The curtain's oversized iterations of Le Corbusier's blobs subtly imply that the world we inhabit today is shaped by the repercussions of modernity.

ILL. 4 AND 5 — OPPOSITE

Le Corbusier: *Les Plans Le Corbusier le Paris. 1956-1922*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1956, pp. 21 and 29. Courtesy Le Corbusier Foundation and VISDA.

et de l'horizon, = prévision
 qui n'est pas, = s'impose de la conjonction
 la fortune de l'air, aux cheveux,
 elle paraît chaque jour, le matin, le soir, la nuit...



Splendeur du béton brut

Marseille

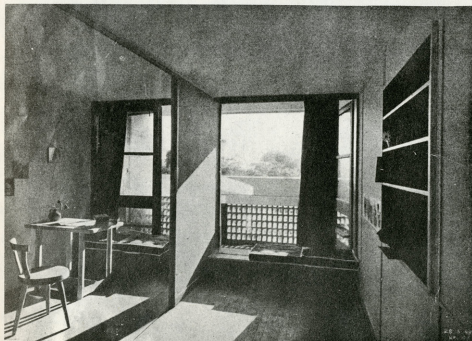
J'ai l'indolence
 de dire que l'autorité
 n'est pas informée.
 Informé signifie :
 connaître le fait et
 le vrai.
 Admettons qu'un
 bon administrateur,
 je personnalise le
 fait. Encore
 faut-il - il l'avoir
 vu, étudié, et
 reconnu. Et pour
 desirer le marché,
 avoir entendu le
 coupable...
 Ce qui ne finit
 jamais...
 Car si le coupable
 s'est égaré, il y a,

n'est pas d'insouciance, puisqu'il y a 150.000
 visiteurs dont désormais 150.000 prosélytes,
 faut-il insouciance ou insouciance d'une future
 action sociale

Différents aspects des chambres d'enfants. Les casiers et rayonnages sont encastrés dans les murs

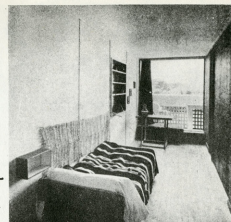
... "L'ingénieur"

Je veux bien être ingénieur. Car le
 groupe m'a fait date d'une fraîcheur d'observation
 et de précision qui ne fait passer au travers
 de l'Académie comme à travers une grille, mais
 me laisse planté devant un bourgeois qui

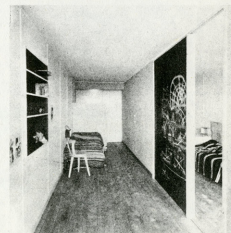


Les chambres des enfants qui permettent de séparer chaque chambre par une cloison mobile. Vue sur la loggia brisée-soleil

Marseille



Une chambre d'enfants avec pan de verre ouvert



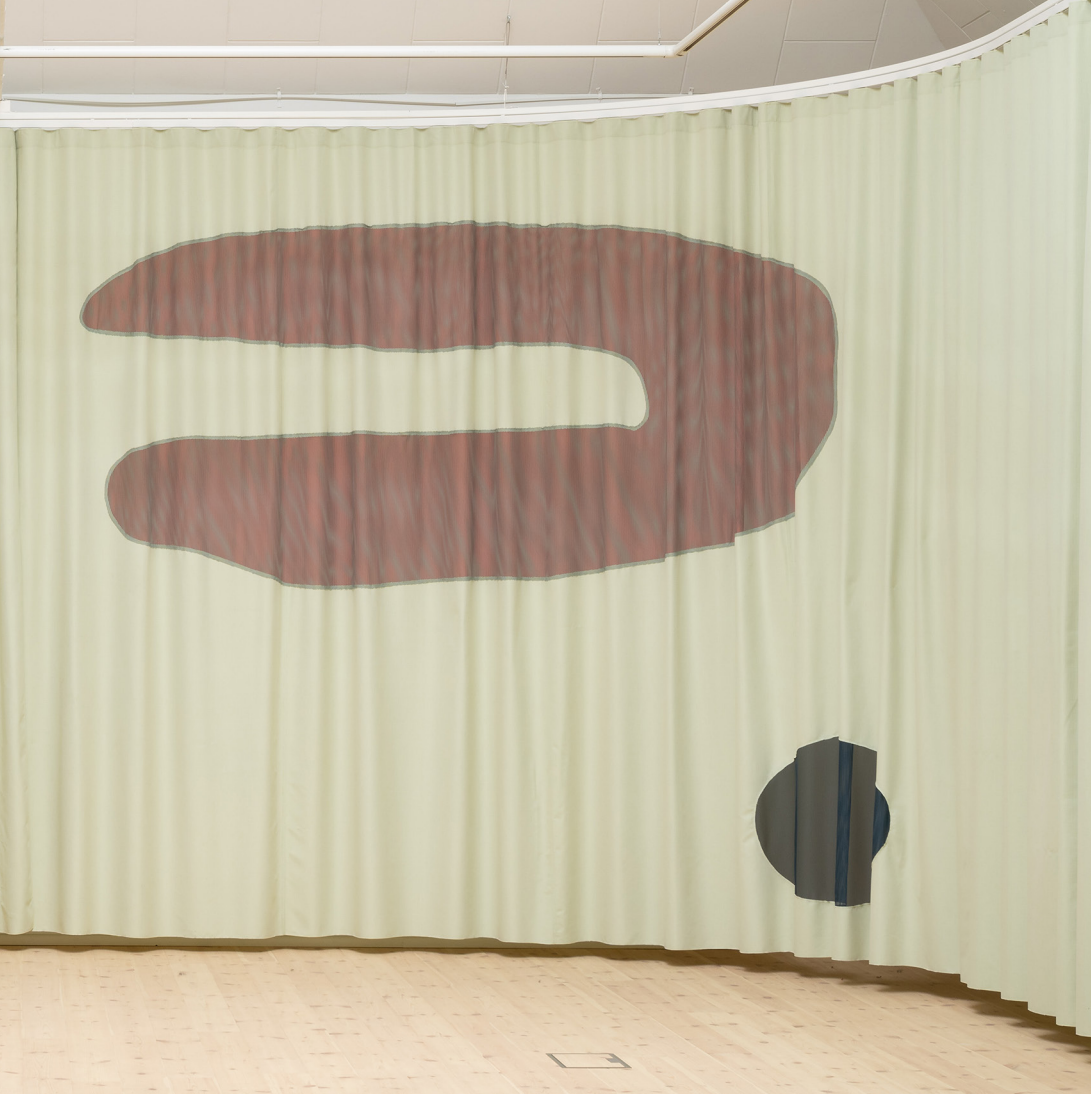
Les chambres des enfants avec la cloison mobile entr'ouverte



ILL. 6.

Céline Condorelli: *Host*, 2019, Kunsthall Aarhus. Photo: Mikkel Kaldal.

This means that in addition to wrapping around and framing events and activities in the space, *Host* also – by way of the windows – connected the issues of climate change and migration to the paradigm that occasioned them. While this perspective may not have been evident in the gallery, it was accessible to visitors who watched the interview with Condorelli online, on a flatscreen next to the gallery entrance, or attended Condorelli's lecture at Kunsthall Aarhus the day before the opening. As the next section unfolds, the predicament with modernity takes an additional turn in the gallery.



A Counterpart to Solid Walls

Brian O'Doherty argues that the white cube transposes any object into an aesthetic conundrum (O'Doherty, 1986, p. 15). In the following, I propose that *Host's* double ontology as both artwork and display device troubles this modernist transposition. *Host* may be an aesthetic conundrum, but the curtain installation also produces an institutional conundrum on account of its materiality and functionality in the gallery. One that unsettles the indiscernible presence of the white cube and changes the conditions of perception in the gallery.

Condorelli often produces objects that operate in support of something else. Previous works have for example supported bodies (by also functioning as museum seating), learning (by providing an adjustable setting for a temporary art school), and discussion (by doubling as a framework for discussing institutions).⁴ *Host* also operates in support. It supports awareness and knowledge sharing on climate change and migration by bringing these issues into the gallery. Furthermore, by providing a pliable, intimate, and sound-absorbing framing of discursive situations, the curtain supports individual concentration and collective knowledge production during events. Condorelli refers to works such as these as support structures, framing devices or apparatuses of visibility. In short, objects but also practices and structures that support or enable something else to become perceivable. We know of such devices from the exhibition space; the frame of a painting, the plinth on which a sculpture sits, lighting etc. are all crucial apparatuses of visibility in the exhibition setting. As designer George Nelson notes in his introduction to the book *Display*, the Latin root of the word display means to unfold or to spread out, which in the case of *Host* is to the point. But, Nelson continues, “as used by us, in a variety of situations, it always conveys the idea of calling someone’s attention to something by showing it in a conspicuous way” (Nelson, 1953, p. 7). So, by making what is on display stand out, display devices operate in support of attention and consequently in support of the construction of meaning in the gallery. In other words, we pay attention to a sculpture because it sits on a plinth and a painting on account of its frame, and this attentiveness in turn enables us to form an understanding of the exhibition.

In order to call attention to something other than themselves, display devices are necessarily inconspicuous things. “They allow us to encounter the world without thinking about it,” Condorelli argues (Condorelli, 2019, 3:15-25 min.), and they are therefore taken for granted and rarely noticed. Looking to writer and scholar Sarah Ahmed, who looks to phenomenology to think about institutions, the lack of attention to display suggests that such measures have become institutionalized. Ahmed writes, “when things become institutional, they recede. To institutionalize x is for x to become routine or ordinary such that x becomes part of the background for those who are part of an institution” (Ahmed, 2012, p. 21). Condorelli’s

preoccupation with what she summarizes as “the political unconscious of the exhibition context” (Condorelli, 2019, 3:32-50 min.)⁵ could be characterized as an effort to attend to what has become institutionalized in the exhibition setting and make it conspicuous once again. Why? Perhaps because institutions, as anthropologist Mary Douglas argues, shape our thought processes; they “systematically direct individual memory and channel our perceptions into forms compatible with the relations they authorize” (Douglas, 1986, p. 92). In the gallery, we encounter the institution in the form of display devices and exhibition architecture (among other things) and even though they are given and inconspicuous, they still direct our attention in the gallery. They condition how things appear before our senses, which means that they not only support the construction of meaning, they co-determine it.

Among the various apparatuses of visibility in the exhibition context, the white cube is surely the most institutionalized of them all; a completely ordinary, given, natural, common and invisible condition that has become background and remained so for at least half a century. The white cube has attracted quite a bit of attention over the years and generated a critical discourse (O’Doherty, 1986; Sheikh, 2009; Klonk, 2009; Filipovic, 2010), and already in 1997, Catherine David, Artistic Director of *documenta X* in Kassel, commented specifically on the shortcomings of the white cube with regard to hosting contemporary aesthetic practices (David, 1997, p. 11). But the discourse has not brought about any substantial changes in the gallery. Here, the white cube remains naturalized and inconspicuous, which according to architect and author Mark Wigley characterizes the white walls of modern architecture at large (Wigley, 1995, p. xiv). Needless to say, the white cube is what makes *Host* conspicuous and perceivable as an artwork. In fact, considering that the curtain installation predominantly covers up the white cube, its invisibility would appear to be even further emphasized. Or perhaps it is the other way around? Does *Host* in fact accentuate what it obscures? Does the white cube become conspicuous to us by being covered up? No longer hidden in plain view, the white cube is shrouded by a large-scale curtain. Its pliable fabric and soft play of folds, the color and luster of the fibers and the fuzz of the mesh windows – all these qualities stand in contrast to the flat, hard and cool surfaces of the

built architecture (Albers, 2000, p. 49), and certainly to the white cube. As a counterpart to solid walls – to use textile artist Anni Albers’ characterization of curtains (Albers, 2000, p. 50) – Condorelli’s curtain installation transforms the experience of the gallery, not only visually but also tactually and acoustically.

In the essay “The Pliable Plane: Textiles in Architecture”, Albers elaborates on the qualities and uses of textiles and their relationship with architecture. In advance of built architecture, she recounts, textiles and hides sustained human life both as clothing and transportable shelter. Although architecture proceeded to become immobile and textiles took on new aesthetic and practical functions in our homes, our relationship with textiles remains an intimate one. We have an inherent understanding of fabrics from wearing them, “from their use next to our skin,” Albers argues (Albers, 2000, p. 49). By way of this tactile familiarity, *Host* activates the body in the gallery; the body that O’Doherty describes as a superfluous piece of furniture in the white cube. “Indeed, the presence of that odd piece of furniture, your own body, seems superfluous, an intrusion. The space offers the thought that while eyes and minds are welcome, space-occupying bodies are not – or are tolerated only as kinesthetic mannequins [sic] for further study.” (O’Doherty, 1986, p. 15). The white cube, O’Doherty argues, would seem to make our bodies redundant; only minds and eyes are needed in order to appreciate the modernist artworks for which the white cube was initially introduced. However, since our understanding of fabrics, as per Albers, is a bodily one, the presence of Condorelli’s large-scale curtain installation changes the existing conditions of the gallery. This also includes the white cube’s “abysmal sound isolation” (Steyerl, 2009, p. 3) – a problem that art historian Claire Bishop calls perennial (Bishop, 2014, p. 64) – which is mitigated by the presence of more than 100 square meters of fabric. Consequently, the space that *Host* produces offers the thought that bodies and ears as well as minds and eyes are welcome.

Ahmed notes, “Perhaps the habits of the institutions are not revealed unless you come up against them,” (Ahmed, 2012, p. 26). I propose that *Host* accommodates such an encounter with the white cube. Surrounded by the curtain installation, we come up against the habits of the white cube with our whole body by experiencing tactually and acoustically as well as

visually and intellectually what the white cube is *not*. Visitor testimonies substantiate this argument. For example, symposium participants emphasize the notably improved acoustics of the space, a bodily connection to the curtain, a sense of being embraced, of feeling included in an inviting and intimate space as opposed to feeling excluded by the sterility of the white cube. These qualities enabled more informal and less self-conscious behavior in the space.⁶ So, on the one hand, the white cube makes *Host* perceivable as an artwork and conditions our perception of it. On the other hand, *Host* also makes the white cube discernible to us by introducing itself as a soft and moveable counterpart to the gallery's solid, white walls – a manoeuvre that welcomes back the whole body in the gallery. I will look further into this both/and conundrum below, where I return to the roles of host and guest in dialogue with Derrida's concept of hospitality.

Hosts and Guests – and a Parasite

The dictionary establishes the words host and guest as antonyms – as opposites but correlative and interdependent terms; there is no host without a guest and no guest without a host. Moreover, as literary scholar J. Willis Miller notes, the words host and guest hail from the same Proto-Indo-European root, *ghost-ti*, which means “stranger, guest, host; properly, ‘someone with whom one has reciprocal duties of hospitality’” (Miller, 1977, p. 442). This means that the notion of a guest is contained within that of a host and vice-versa. Or, as Miller puts it, “A host is a guest, and a guest is a host.” (Miller, 1977, p. 442). As should be clear by now, Condorelli's curtain performs exactly this ambiguity in the gallery by being both a guest and a host. However, one thing is etymological correlations, another is how common practice negotiates this relationship. As it happens, the reciprocal duties of hospitality are difficult if not impossible to uphold in practice if the roles of host and guest are interchangeable.

How are we to understand the reciprocity of hospitality? The host welcomes the guest and offers hospitality but also asks for hospitality in return. That is, the host imposes certain conditions upon the guest, who must agree to these restrictions (Westmoreland, 2008, p. 2). In an exhibition context, there are numerous conditions and regulations involved in this

reciprocal – if not transactional – hospitality. In short, the institutional host provides an exhibitionary framework and various forms of support – practical, intellectual, organizational, monetary, sometimes even emotional – in exchange for the services of the invited artist, significantly in the form of an artwork. Condorelli delivered on this obligation, but *Host* was not an ordinary and obliging guest. Instead, the curtain established a temporary space, a fabric house of non-rigid walls within the fixed architecture of the gallery. In doing so it reinvigorated a now obsolete meaning of fabric, namely “a building” (Harper, n.d.). By erecting new walls, the curtain set up home, and as the host of this home, it provided shelter for a new guest in the form of the film program. The duties of hospitality between the original host and guest – the art institution and the artwork – were in other words not reciprocated here. In fact, as I showed earlier, it would appear that the host – here the art institution – has welcomed into its home the very thing that can overturn its sovereignty (Westmoreland, 2008, p. 7). There is, however, no way around this destabilization. The host needs the guest in order to gain the authority of host, but welcoming in a guest necessarily involves relinquishing some of that authority.

This confounding relationship between host and guest is particular to Derrida’s understanding of hospitality. He distinguishes between the concept of pure or unconditional hospitality and conditional hospitality which involves an invitation. He argues, “If you are the guest and I invite you, if I am expecting you and am prepared to meet you, then this implies that there is no surprise, everything is in order. For pure hospitality or a pure gift to occur, however, there must be an absolute surprise.” (Derrida, 2002, p. 70). In the case of *Host*, the curtain arrived at Kunsthall Aarhus on account of a commission and an understanding that the hospitality was reciprocated and hence conditional. However, as I have shown in my analysis, *Host* stretched the invitation by enacting the role of host and welcoming in a new guest.⁷ *Host* acted *as if* the hospitality offered by Kunsthall Aarhus was unconditional, which entails that the host offers all they have – including their home – to the guest without asking any questions (Westmoreland, 2008, p. 3). That is not and cannot be the situation when an art institution invites an artist and an artwork. Instead, the hospitality that plays out between Kunsthall Aarhus and *Host* is necessarily conditional and

by acting as a host, *Host* is on the verge of being an uncivil and undesirable guest – or even a parasite as suggested in parenthesis in the exhibition text.⁸

Just like the word guest, parasite is also a word that gains its meaning through an antonymous relationship with the word host, but the relation is one-sided. There is no parasite without a host, but the host is likely to be better off without the parasite. However, in the case of *Host*, neither the common meaning of parasite nor Derrida's use of the term are accurate as they both imply that the parasite, unlike *Host*, is uninvited. Derrida specifically describes the parasite as a guest, who does not have the benefit of the right to hospitality (Derrida, 2000, p. 61), and the common meaning of parasite is an organism that lives on, in, or with a host organism from which it obtains nutrients and as a consequence jeopardizes the wellbeing of its host. This is not how things stand with *Host*. Instead, *Host* is a guest that has been invited and welcomed but goes on to challenge the role of the institutional host and knowingly stays, if not too long, then certainly much longer than normal. Although calling something a parasite undeniably has negative connotations, *Host* calling itself a host and enacting that role has even graver repercussions for the original host, the art institution. Because with *Host* as parasite, the art institution maintains its role as host – no parasite without a host – but with *Host* as host, what becomes of the art institution? Does it become a hostage or indeed a guest in its own home? No hospitality in the classic, conditional sense, Derrida writes, “without sovereignty of oneself over one's home” (Derrida, 2000, p. 55). To this end, calling *Host* a host means that the art institution no longer is one.

Redressing the White Cube

Earlier, I described *Host* as a soft and moveable counterpart to the solid walls of the white cube, one that changed both the conditions of display and the conditions of perception in the gallery. To this end, *Host* not only produced a critique of the hegemony of the white cube, it also redressed the gallery. Visitor experiences indicate that *Host* came across as a more considerate and accommodating host than the white cube, but as host, the curtain also commanded the room and dictated certain conditions that guests had to abide by. Such is the logic of conditional hospitality. However,

unlike the white cube, *Host* did not bring about a sense of unchangeability; the curtain was not a new regime of display. Even in an immobile state, the curtain conveyed the idea that a transformation of the room was possible as a symposium participant comments,⁹ and the sentiment aligns with observations by Albers about the general mobility of fabrics (Albers, 2000, p. 22). As described in the beginning of this article, a curtain rail allowed the curtain sections to be organized in a number of different ways; the curtain could even be gathered together and retire temporarily in a corner. *Host* was in other words neither unyielding nor a permanent fixture in the gallery. A similar mobility is reflected by the interchangeability of the roles of host and guest, both in their shared etymological root and as enacted by *Host* in the gallery. At times, *Host* was the host of the film program, discursive events and exhibitions, and at other times the curtain was a discrete installation in the gallery, i.e., an artwork and a guest with parasitic tendencies.

When it comes to the institutional host that we encounter in the form of the white cube, the relations are more rigid. The white cube would seem to always be the host and to suggest otherwise – as I did above by insinuating that it is a guest – is perplexing if not ridiculous. Or is it? As Catherine David argued more than 25 years ago, contemporary art already then and certainly now “oversteps the spatial and temporal but also ideological limits of the ‘white cube’” (David, 1997, p. 11). In other words, the white cube no longer provides an accommodating home for its guests, i.e. artworks but also visitors as this article has argued. What *Host* invites us to consider is that the white cube can also be a guest; that its command of the art gallery does not need to be a given. Instead, the white cube is also a guest; a guest from an era long past that continues to hold the present captive.

ACKNOWLEDGEMENTS

I am grateful to The New Carlsberg Foundation for funding my postdoc fellowship, to Céline Condorelli and Kunsthall Aarhus for the collaboration, and to Anne Kølbaek, Daniela Agostinho, Jacob Lund, and especially Asker Bryld Staunæs, who read drafts of this article and offered valuable feedback.

Trine Friis Sørensen is Assistant Professor of Media and Arts Curation at the Department of Media and Culture Studies at Utrecht University. Her research considers the entanglement of objects, people, spaces, concepts and institutions in curatorial contexts and is often itself part of such constellations through practice-based, curatorial re-

search designs. She was previously employed as a New Carlsberg Foundation postdoctoral fellow at the Department of Art History, Aesthetics and Culture and Museology at Aarhus University and Kunsthall Aarhus.

NOTES

- 1 Host was on display at Kunsthall Aarhus from 26 April to 22 September 2019 and again from 24 January to 1 March 2020.
- 2 The film program at Kunsthall Aarhus was based on *Ecodrome*, a film program that Condorelli co-organised with film curator Filipa Ramos for the outdoor *Cinema Zagara* at the Agricultural University Garden of Athens in 2018.
- 3 Le Corbusier's architecture reflected his famous dictum, "a house is a machine to live in" (Downs, 1932, p. 115). Even the street is "a machine for circulating" (Von Moos, 1974, p. 135).
- 4 The works include *Spatial Compositions 1 2* (2019), *Revision -part II* (2010) and *All Our Tomorrows* (2016), see <https://celinecondorelli.eu/>.
- 5 The political unconscious is a term coined by Marxist cultural critic Frederic Jameson to articulate that artistic works can be seen as symbolic solutions to real but unconsciously felt social and cultural problems. Condorelli expands this idea to concern the entire exhibition context.
- 6 Email interviews conducted 8–11 June 2024 with participants in the symposium, *The Curator has Left the Building*, Kunsthall Aarhus, 25 January 2020.
- 7 Condorelli used the turn of phrase "stretching the invitation" to characterize her modus operandi in a public lecture at Kunsthall Aarhus 25 April 2019.
- 8 On Condorelli's suggestion, the exhibition text, available both online and in the printed exhibition folder, includes a reference to a parasite, <https://www.kunsthallaarhus.dk/en/Exhibitions/Celine-Condorelli-Vaert-Host> (accessed 13 June 2024)
- 9 Reflection by symposium participant, email interview conducted 8–11 June 2024.

BIBLIOGRAPHY

- Ahmed, Sara: *On Being Included: Racism and Diversity in Institutional Life*, Durham and London, Duke University Press, 2012.
- Albers, Anni: "The Pliable Plane: Textiles in Architecture" [1957] in *Selected Writings on Design*, Brenda Danilowitz (ed.), Hanover and London, Wesleyan University Press, University Press of New England, 2000, pp. 44–51.
- Bishop, Claire: "The Perils and Possibilities of Dance in the Museum: Tate, MoMA, and Whitney" in *Dance Research Journal*, vol. 46, no. 3, 2014, pp. 63–76.
- Bryan-Wilson, Julia: *Fray: Art and Textile Politics*, Chicago, University of Chicago Press, 2017.
- Le Corbusier: *Les Plans de Paris. 1956–1922*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1956.

- David, Catherine: "Introduction" in *documenta X: Short Guide*, Ostfildern-Ruit, Cantz Verlag, 1997, pp. 6-13.
- Derrida, Jacques and Anne Dufourmantelle: *Of Hospitality*, Stanford CA, Stanford University Press, 2000.
- Derrida, Jacques: "Hospitality, Justice and Responsibility. A Dialogue with Jacques Derrida" in *Questioning Ethics. Contemporary Debates in Philosophy*, Richard Kearney and Mark Dooley (eds.), London and New York, Routledge, 2002, pp. 65-83.
- Douglas, Mary: *How Institutions Think*, Syracuse, New York, Syracuse University Press, 1986.
- Downs, Joseph: "Design for the Machine" in *Bulletin of the Pennsylvania Museum*, vol. 27, no. 147, 1932, pp. 115-119.
- Dumit, Joseph: "Writing the Implosion: Teaching the World One Thing at a Time" in *Cultural Anthropology*, vol. 29, no. 2, 2014, pp. 344-362.
- Filipovic, Elena: "The Global White Cube" in *The Biennial Reader. An Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art*, Elena Filipovic, Marieke Van Hal and Solveig Øvstebø (eds.), Bergen, Bergen Kunsthall and Ostfildern, Hatje Cantz, 2010, pp. 323-345.
- Haraway, Donna: "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective" in *Feminist Studies*, vol. 14, no. 3, autumn 1988, pp. 575-599.
- Klonk, Charlotte: *Spaces of Experience. Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*, New Haven and London, Yale University Press, 2009.
- Latour, Bruno: *We Have Never Been Modern*. Cambridge, MA, Harvard University Press, 1993.
- Miller, J. Hillis: "The Critic as Host" in *Critical Inquiry*, vol. 3, no. 3, spring 1977, pp. 439-447.
- Nelson, George: *Display*. Whitney Interiors Library, New York, 1953.
- O'Doherty, Brian: *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery*, Santa Monica, San Francisco, The Lapis Press, 1986.
- Rogoff, Irit: "What is a Theorist?" in *On Knowledge Production: A Critical Reader in Contemporary Art*, Maria Hlavajova, Jill Winder and Binna Choi (eds.), Utrecht, BAK and Frankfurt am Main, Revolver, 2008, pp. 142-159.
- Rose, Gillian: "Situating knowledges: positionality, reflexivities and other tactics" in *Progress in Human Geography*, vol. 21, no. 3, 1997, pp. 305-320.
- Sheikh, Simon: "Positively White Cube Revisited" in *E-flux Journal*, no. 3, February, 2009, pp. 39-41.
- Steyerl, Hito: "Is the Museum a Factory?" in *E-flux Journal*, no. 7, June, 2009, pp. 1-10.
- Von Moos, Stanislaus: "From the 'City for 3 Million Inhabitants' to the 'Plan Voisin'" in *Le Corbusier in Perspective*, Peter Serenyi (ed.), Englewood Cliffs, NJ, Prentice-Hall, 1974, pp. 125-138.

Wigley, Mark: *White Walls, Designer Dresses. The Fashioning of Modern Architecture*, Cambridge, MA and London, England, The MIT Press, 1995.

Westmoreland, Mark W.: "Interruptions: Derrida and Hospitality" in *Kritike – An Online Journal of Philosophy*, vol. 2, no. 1, 2008, pp. 1-10.

WEB PAGES

Condorelli, Céline: <https://celinecondorelli.eu/> (accessed 13 June 2024).

Condorelli, Céline: *Vært/Host*, video interview and exhibition text, 2019, <https://kunsthaarhus.dk/en/Exhibitions/Celine-Condorelli-Host-Vaert> (accessed 13 June 2024).

Harper, Douglas: *Online Etymology Dictionary*, n.d., <https://www.etymonline.com/> (accessed 13 June 2024).

