



Victoria Brändström: *Syrens*, 2015.

Kimsooja: *Sewing Into Walking – Dedicated to the Victims of Gwangju, 1995*.
Foto: Fukoka Sakae.

Tekstilkunsten er død, leve tekstilkunsten?

Inger Bergström

Skurrende påstander

Jeg skritter inn gjennom glassdørene til galleriet, som ligger i et av Stockholms viktigste galleristøk. På de hvite veggflatene henger det store maskinbroderte bilder av den sørkoreanske kunstneren Young in Hong.¹

Jeg stopper foran det største verket, et bilde med et pikselert preg. Hvis jeg står helt nær, ser jeg et mylder av sting og et virvar av tråder. Tar jeg noen skritt tilbake, kommer motivet frem: Det er en folkemengde som marsjerer i et urbant landskap, et demonstrasjonstog. Det dreier seg om et av de svært få tilfellene da unge kvinner har demonstrert mot dårlige arbeidsbetingelser i Seouls gater. Hong bruker en type broderimaskin som er vanlig i den asiatiske tekstilindustrien, blant annet i produksjonen for vestlige klesmerker. Slik sett smelter Hongs produksjonsmetode sammen med bildets innholdsmessige uttrykk.

Verket, som har tittelen *Burning Love*, er ikke helt ukjent for meg. Et fotografi av det broderte bildet ble trykket i en kunstanmeldelse samme dag som jeg så utstillingen. Den slående overskriften lyder: «Tekstil tilbake på galleriscenen».² Kritikken tar for seg Hongs utstilling sammen med en utstilling på et galleri i samme nabolag, der en svensk kunstner viser en serie verk utført i fløyel. Kritikerne konkluderer med å si at de to kunstnerne på en positiv måte løfter frem tekstile materialer, som «i moderne tid er blitt nedvurdert i kunstsammenheng. Det har vært for tett knyttet til håndverk. Det har vært for kvinnelig.» Men, fortsetter kritikeren, i disse kunstnerskapene har de kjennetegnene som en gang var problematiske, blitt snudd til en ressurs.

Jeg har en kort samtale med galleristen om Hongs billedverden og nevner at jeg synes det var gledelig med den fine anmeldelsen. Galleristen er ikke like overbevist. Hun sier: «Jeg er redd for at publikum vil oppfatte Hong som tekstilkunstner, og det er hun jo ikke. Hun arbeider like mye med performance og video.» Påstanden gjør meg opprørt, men jeg får ikke tatt til motmæle der og da.

Hvis jeg skulle oppsummere kritikken i avisen og galleristens reaksjon, kunne jeg si: Noe hevdes å ha skjedd, tekstilkunsten har kommet seg inn på samtidskunstscenen – men begrepet tekstilkunst har ikke fått høyere status på denne scenen av den grunn. I denne teksten skal jeg på ulike måter forsøke å belyse denne ambivalente påstanden. Jeg gjør det ut ifra mitt eget perspektiv, med tretti års fartstid som aktiv kunstner innen tekstilfeltet. Galleristens utsagn får ligge inntil videre. I stedet begynner jeg med det første leddet i påstanden. Stemmer det, slik kritikeren hevder, at det tekstile materialet har fått en annen status på samtidskunstscenen, og hvis det er sant, er det nå dette har skjedd?

1 Young in Hong: *Burning Love*, 2014, vist i Cecilia Hillström Gallery, Stockholm, 2016.
2 Svenska Dagbladet, 28. januar, 2016.

For snart femten år siden var jeg med å initiere utstillingen «Material Matters» på Norrköpings Konstmuseum.³ Den opprinnelige ideen ble født da jeg og fire kolleger diskuterte hva som hadde påvirket oss til å bli de kunstnerne vi var. Felles for alle fem var at vi ble utdannet ved tekstilkunsthistorien på Konstfack i Stockholm. Vi begynte med å tenke over den nære tekstilkunsthistorien, som selvfølgelig hadde en sterk innflytelse på oss. Her hadde man Hannah Ryggen, som allerede på 1930-tallet hadde løftet frem billedvevns potensiale. På 1970-tallet speilet Maria Adlercreutz verden i sin vevstol. Det var kunstnere som Margareta Hallek, Veronica Nygren og Sandra Ikse, som tøyde grensene for hvordan det tekstile materialet kunne brukes.

Men det fantes også en annen kontekst, der kunstnere i den nære historien benyttet seg av tekstile midler og metoder uten at de ble omtalt eksplisitt som tekstilkunstnere. Likevel hadde de hatt en tydelig påvirkning på kunstnerskapene våre. Utstillingen «Material Matters» endte opp med å vise våre egne verk sammen med internasjonale kunstnere fra vår egen generasjon. Dessuten, og det var ikke mindre viktig, hadde vi med mer eller mindre ikoniske verk av eldre kunstnere som vi anså som store forbilder. Her viste vi Claes Oldenburgs myke skulpturer fra 1960-tallet: fremstillinger av banale hverdagsgjensstander i tekstile materialer, der stoffets slapphet ble fremhevet. Urszula Plewka-Schmidt var inkludert som representant for Øst-Europas eksperimentelle tekstilkunst på 1960-tallet. En av de store installasjonene hennes fra begynnelsen av 1970-tallet ble rekonstruert i kunsthallen: strukturer i metall med grovt vevde og heklede elementer. Rosemarie Trockel brukte på 1980-tallet tekstilt materiale i noe som kan fremstå som en radikal handling: industrielt strikkede «tekstilmalerier». I utstillingen var hun representert med en video der en møll ødela en strikket overflate. Vi viste også en av Louise Bourgeois' tekstile skulpturer, en maske med åpning for øyne, munn og ører – kledd i vevde, mønstrede tøyestykker. Helene Chadwick, som på 1980-tallet brukte tekstile materialer i verk med kroppslige assosiasjoner, var representert i utstillingen med en serie agurker som var støpt i bronse og påført ringer av pels.

Kanskje har jeg allerede besvart den første delen av spørsmålet mitt: Påstanden om at tekstilens inntog på kunstscenen er noe nytt, ser ut til å stå ganske så ustøtt. Etter mitt syn finnes det allerede en samtidskunsthistorie med tydelige avtrykk etter tekstile materialer og metoder. Jeg vil påstå at tekstilens rent materielle egenskaper, sammen med en ivoende tilgang til en fortelling, allerede i lang tid har bidratt til å gi den en sterk stilling. Kunstnere med ulike bakgrunner har sett kraften og kompleksiteten i det tekstile. Som kunstner kan man utmerket godt knytte seg til tekstiltradisjon og håndverk samtidig som man eksempelvis stiller spørsmål ved materialenes hierarki og sosiale og kulturelle betydninger. Det er ingen ting nytt ved dette. Så i stedet for å fortsette argumentasjonen mot påstander om tekstilens bortgjemte rolle, vil jeg i denne teksten heller reflektere over hvordan dette materialet tiltrekker seg kunstnere fra ulike bakgrunner. Hva er det så mange kunstnere finner attraktivt? For å skille ut noen beslektede tilnærminger til tekstile midler og metoder vil jeg gi noen eksempler på konkrete møter med tekstile verk.

Tekstil er aktivitet

En første kjennetegnende tilnærming kan beskrives som å løfte frem den tekstile handlingen, der aktiviteten i seg selv fremstår som et performativt bærende uttrykk i det kunstneriske verket. Den svenske kunstneren Victoria Brännström kan sies å ha hatt nettopp denne holdningen da hun skapte verket *Systemans*.

I en del av utstillingsrommet er fem symaskiner plassert på bord i sirkelformasjon. Ved hver maskin sitter det en person. Et stort, rundt tøyestykke er plassert midt mellom symaskinene. Arbeidet starter, og alle setter i gang med å sy. Det er avgjørende at dette skjer samtidig, alle

anstrenger seg derfor for å holde en jevn hastighet. Dette stiller store krav til samarbeid, men samtidig er selve handlingen relativt enkel og krever ingen spesielle ferdigheter. Det hvite stoffet skal mates i en sirkelbevegelse, møte symaskinnålenes vertikale bevegelser og så dreies videre. Rundt og rundt i en sirkel. Stingene blir spor etter bevegelse – på det sirkelformede stoffets overflate kommer det til syne formasjoner av sting i ulike farger. Verket er en aktivitet vi tar del i, enten vi er blant dem som syr eller om vi står noen skritt unna og betrakter det som skjer.

I den sørkoreanske kunstneren Kimsoojas stedspecifiske verk *Sewing into Walking* er den tekstile aktiviteten mer metaforisk.

Vi befinner oss på et spesielt sted i et skogsområde i Kwangju i Sør-Korea. Bakken mellom trærne er fullstendig dekket av klesplagg. Klærne ligger der, strødd rundt, som om noen bare har slengt dem fra seg i hui og hast. På dette stedet ble flere hundre sivile sørkoreanere skutt ned i forbindelse med en demonstrasjon på begynnelsen av 1980-tallet. Som besøkende inviteres man til å gå omkring på lagene av klær som er spredt utover på bakken. Menneskenes bevegelser innebærer at klærne får stadig mer jord på seg. Tittelen hjelper oss til å forstå den tekstile aktiviteten som en metafor. Beina som beveger seg opp og ned gjennom lag av klær, som sakte og gradvis syr naturen sammen med de menneskeskapte gjenstandene – fortid sys sammen med nåtid, alt blir til slutt ett. Beina våre fungerer som nåler, vi syr noe sammen. I dette ligger det også en kroppslig opplevelse av å bearbeide noe, kanskje til og med et sorgarbeid.

I begge disse eksemplene kan den tekstile handlingen forstås som noe vi gjør i fellesskap. Aktivitetene skaper et sted for møter, samtaler og tanker. I Brännströms verk er samarbeidet nødvendig. Hvis ikke alle syr samtidig, fungerer ikke ideen; så snart noen stopper opp, stanses prosessen. Hos Kimsooja er samarbeidet snarere noe som utspiller seg på tvers av tiden. Det holder ikke om bare ett menneske går over klærne, vi må alle sammen hjelpe naturen med å lege det mørke.

Brännströms verk kan også tolkes som en henspilling på fenomenet syklubb. Ideen om å bruke syklubben som form for å skape relasjonelle verk, har også fristet andre kunstnere. Når vi sitter der sammen og lager noe med hendene, åpnes det rom for samtaler og møter. Med blikket festet på håndarbeidet tør vi kanskje å fortelle om erfaringer som vi ikke tidligere har delt med andre. Men i Brännströms verk er det tradisjonelle, lydløse håndarbeidet erstattet av maskinens summing. Er det i det hele tatt mulig å føre en samtale der vi sitter med bøyde nakker, konsentrert om å holde takten med de andre? Her handler det mer om produksjon enn meditativ stillhet – en konfrontasjon mellom en syklubb og en arbeidsplass i tekstilindustrien.

Publikums deltagelse i Kimsoojas eller Brännströms verk begrenser seg ikke til visuell persepsjon. Det handler om å aktivere og sanse med hele kroppen. Det finnes ikke ett enkelt ståsted som gir oss overblikk over helheten. Som betraktere beveger vi oss mot en forståelse gjennom det vi gjør. Den tekstile aktiviteten er en handling som skaper møter, noe å samles rundt. På denne måten blir det å sy, eller det å bruke prosessen med å sy sting som en metafor, en kunstnerisk relasjonell metode.

Tekstil er tid

Etter å ha beskrevet den tekstile aktiviteten som metafor og bærende uttrykk, vil jeg gå over til eksempler på hvordan den tekstile virksomheten bringer med seg tanker om tid og arbeid i verk med en mer avgrenset form. Denne tilnærmingen kan beskrives som en fremheving av det temporale aspektet som språk og uttrykk. Kunstneren Johan Strandahl kan sies å by på et eksempel på dette i verket *Fred*.

I det hvite gallerilokalet møter vi først en arbeidsbenk med en symaskin. Rundt benken, på betonggulvet, ligger det halvveis oppklippede militæruniformer og en mengde små tøybiter. Bitene ser ut til å ha blitt sortert i henhold til farge, i grønne og grå nyanser. Vi forstår den prosessen som har funnet sted her: Formene i tøyets kamouflasjemønster er møysommelig klippet ut. I rommet er det også plassert fire podier, og på dem ligger det ruller av tilsynelatende

3 *Material Matters*, Norrköpings Konstmuseum, 2002.



Johan Strandahl:
Frid, 2006.
Foto: Strandahl.

Maria Wahlgren: fra utstillingen
«Traditionen jag inte ärvde»,
2013–2016.



ensfarget stoff, nesten som ruller med metervare. Her har vi kommet frem til neste etappe i en prosess som ser ut til å ha funnet sted ved symaskinene: Tøybitene i de ulike fargegruppene er blitt sydd sammen, men denne gangen er de skilt fra hverandre, hver fargegruppe for seg. Man kunne tolke dette verket slik: Først blir militæruniformene, og sammen med dem assosiasjonene til krig, fragmentert og dermed ufarliggjort, for så til slutt å føyes sammen igjen til de fredelige tøystykkene de en gang var.

Kunstneren Maria Wahlgrens verk *Traditionen jag inte ärvde* kan også sees som eksempel på at den tekstile virksomheten, og kanskje også den arbeidstiden den krever, blir det bærende elementet i uttrykket.

På veggen henger det en formasjon av ulike objekter som gir assosiasjoner til prøvekart, måleredskap og flere varianter av linjal. Hver gjenstand har en ensfarget overflate. Når vi går nærmere, ser vi hvordan overflatene er laget: De består av korssting sydd tett i tett. De ensfargede overflatene har bare svake valørforskjeller, kanskje på grunn av at trådene har ligget i ulike fargebad. Her har korsstingteknikken, som først og fremst forbindes med dekorative motiver, blitt forvandlet til noe annet. De monokrome overflatene av korssting viser til en virksomhet snarere enn å avbilde noe. Man kan tenke seg at vi kan erfare alle de timene som er blitt nedlagt i arbeidet. Arbeidsprosessen og tiden det tar å gjøre det ferdig, finnes der foran oss i frossen tilstand, materialisert i verket.

Begge disse kunstnerne kan sies å understreke at fremstillingsprosessen har en kommuniserbar kvalitet i seg selv – den iherdige broderingen i Wahlgrens tilfelle, den møysommelige klippingen og sammenføyningen i Strandahls verk. Aktiviteten leder til en visuell form, men det er snarere den synlige påminnelsen om handlingen som er verkets sterkeste del. Man kan ikke skille billedflatens innhold fra måten de er laget på – billedflaten er ikke noen avbildning av noe, den er det som skapte den.

For cirka tretti år siden skrev teoretikeren Rozsika Parker *The Subversive Stitch – Embroidery and the Making of the Feminine*.⁴ I denne boken, som nærmest har fått kultstatus,

4 Rozsika Parker, *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine*. London: I.B. Tauris, 2010 (først utgitt på Women's Press, 1984).

Atsuko Tanaka: *Work*, 1955.
Foto: Documenta archiv /
Ryszard Kasiewicz.



får vi følge broderiets dobbeltansikt gjennom en historisk gjennomgang på tvers av århundrene. Parker viser hvordan broderiet på den ene siden har innprentet kvinner oppofrelse og forsakelse. Samtidig har aktiviteter knyttet til tekstil vært en kilde til kreativitet, som har gitt kvinner muligheter til å knytte sosiale bånd. Dette motsetningsforholdet – den tekstile aktiviteten som meningsfull, eller kanskje som «meningsløs», kan også spores i verkene til både Strandahl og Wahlgren. For noen år siden ble Parkers bok gjenutgitt med et nytt forord. Her kartlegger Parker broderi og sømarbeid på 2000-tallet med eksempler hentet fra kunstnere som Louise Bourgeois og Tracey Emin. Parkers tese er at mens 1970-tallets broderende feminister hevdet at det personlige var politisk, handler det i dag snarere om at det personlige er det universelle. Dette er kanskje en god beskrivelse av det jeg selv oppfatter som en klar tendens; nå er broderi og annet tekstilarbeid blitt selvsagt og allmenngyldig, det krever sin plass og foregår i samtidskunsten.

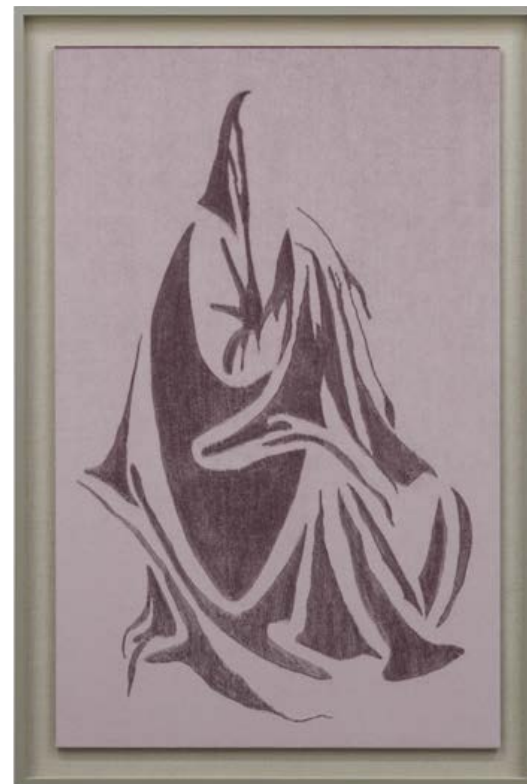
Tekstil er overflate

En annen tilnærming dreier seg om at kunstnere bruker den tekstile overflaten, stoffet og dets materialitet som selvstendige uttrykk. Det første eksempelet jeg vil trekke frem, er fra Documenta i Kassel i 2007. Der fikk man se noen av verkene til den japanske kunstneren Atsuko Tanaka fra 1950-tallet.⁵

En mørk, frittstående vegg er stilt i vinkel ut i rommet. På den kan man se tre rektangulære tøyestykker, som er enkelt montert med nåler. Tøyestykkene har en litt skitten gulhvitt fargetone. Den sparsommelige opphengningen gjør at stoffet draperes en smule. Vi ser spor av liv, folder og flekker. Man kan tolke dette som en fremheving av en slags iboende skjønnhet, en sentimentalitet som er til stede i de åpenbart brukte tøyestykkene. Samtidig kan man også lese det på en annen måte: tre rektangulære flater der rynker, folder og flekker utgjør formale, sparsommelige komposisjoner.

⁵ Atsuko Tanaka: *Work*, 1955. Vist i Documenta 2007, Kassel. Tanaka var en av de ledende skikkelsene i den japanske antimodernistiske bevegelsen Gutai på 1950-tallet.

David Svensson: *Crocifissione con la Vergine e San Pietro da Verona* (Fra Angelico) fra serien «Drapings», 2015



Tilbake i Stockholms galleristrøk møter jeg verk av den svenske kunstneren David Svensson. Det er en verkserie med tittelen «Drapings».

På galleriveggene henger et stort antall bilder i glass og ramme. Det første man legger merke til, er at motivene er beslektet. Bildene viser draperier, kanskje klesdrakter eller kapper. Fargene er dempede, og hvert bilde består kun av to valører i samme farge. Grumsete blått, matt grønt, beige. Hvis man går enda nærmere, kan man se hva dette er. Bak glasset ser man en overflate av fløyel, og man forstår hvordan bildene er blitt til. Kunstneren har børstet fibre i ulike retninger. Slik oppstår det en skyggevirkning, og et bilde vokser frem. Det er som om motivet, draperingene, bildene av tekstilene, er blitt gjenforent med den tekstile overflaten – bildene forestiller tekstil, bildene er laget av tekstil. Det opprinnelige materialet er tilbakeført i det nye bildet.

I begge verkene jeg har beskrevet ovenfor, har billedflaten og dens kvaliteter en fremtredende plass. Historien om hvordan de er fremstilt, blir tydelig formidlet og skaper mening. Felles for begge disse verkene er at det handler om noe flyktig, som betraktere forstår vi dette flyktige, og det blir en del av verkenes poetiske kvalitet. Hos Tanaka er spor etter hvordan tøyet er brettet en del av verket, det er tøyet som blottlegges. Verket er mer enn seksti år gammelt, og her får det flyktige og tilsynelatende tilfeldige uttrykket enda et betydningslag. Er det det samme verket vi ser i dag, som Tanaka i sin tid lagde? Eller var tanken allerede fra



Do Ho Suh: *Staircase III*, 2010. © Tate, London 2015.

begynnelsen av at tøystrykkene skulle forandre seg og påføres nye spor? I Svenssons verk, derimot, bevarer det tilsynelatende ubestandige bak en beskyttende glassramme. Men her kommer også et annet aspekt av tiden og det tilfeldige inn. Motivene er hentet fra historiske renessansemalerier. Draperingene som en gang ble malt, er resultat av tøyets evne til å danne flyktige, tilfeldige former. Det har gått flere århundrer mellom det vi møter i Svenssons bilder i dag, og det som faktisk er blitt avbildet. Samtidig berører bildene og motivene det man kan kalle det tekstile materialets flyktige uttrykksevne.

Tekstil er skulptur

Tekstils potensial som skulpturelt materiale ble nevnt allerede innledningsvis, med verk av Claes Oldenburg som eksempel. I den samme konteksten kan man finne den sørkoreanske kunstneren Do Ho Suh, selv om verkene hans er utført i et annet format og har en annen karakter. Siden begynnelsen av 2000-tallet har han brukt tynt tøy til å lage replikker av rom og bygninger. I det kanskje mest kjente verket hans, *A perfect home*, har han gjenskapt en hel leilighet i riktig størrelse og med alle detaljer, inkludert kjøkken og bad.⁶ For noen år siden ble verket *Staircase* vist på Tate Modern.

⁶ Do Ho Suh: *A perfect home*, 2002. Vist i Serpentine Gallery, London.



OLEK: *Our Pink House*, 2016.

Utstillingshallen er nesten helt fylt av en konstruksjon av tynt, transparent, rødt tøy. Verket kan sies å være en replikk i full størrelse av en spesifikk romlighet, som et snitt av en bygning. Alt er møysommelig representert, en døråpning, en trapp opp til andre etasje. Her har bygningens harde overflater og solide materialer blitt forvandlet til sine motsetninger: Til det gjennomsiktige, lette og myke. Det slår an en psykologisk tone. Det arkitektonisk hverdagslige har blitt til noe nesten immaterielt. Det tekstile materialets fysiske egenskaper understrekes; det tynne stoffet kan ikke holdes oppe av seg selv, men den minimale vekten gjør at det henger rett. Av og til forsterkes det av usynlige metallkonstruksjoner, andre steder får man inntrykk av at det er sømmene som støtter opp under verket.

Fra Do Ho Suhs skulpturale installasjon går vi videre til den polskfødte kunstneren OLEKs verk *Our Pink House*.

Dette er i høyeste grad et steds spesifikt verk, oppført i det svenske tettstedet Avesta. En villa fra begynnelsen av 1900-tallet, med veranda og forsiringer i tre, har tjent som kunstnerens utgangspunkt. Sett på lang avstand kunne man tro at huset er malt i en sterk rosafarge. Går man nærmere, kan man ane et mønster, og om man går helt bort, forstår man hva man ser. Huset er fullstendig kledd i stykker av et strikket stoff i samme rosafarge. Det er et kollektivt arbeid, der kunstneren har samarbeidet med en gruppe nyankomne flyktninger. De mønstrede, strikkede tekstilene har detaljer som kan assosieres med strikkede duker, gardiner og hjemlige ting. Det har skjedd en forskyvning, materialet har gått fra å være en del av et interiør, til å danne en hud for den ytre arkitekturen.

Både Do Ho Suh og OLEK kan sies å arbeide med å konstruere spatiale situasjoner med tekstil som det viktigste byggematerialet. Materialets fysiske egenskaper danner forutsetningen for verkene. De store, monumentale arbeidene står i kontrast til den skjørheten man forventer seg av tekstiler, men på helt forskjellige måter. Suhs verk handler mer om konstruksjon og oppbygning enn om å synliggjøre en bakenforliggende håndverksprosess. Her er det tøyets formale egenskaper som understrekes, det er tynt, det er transparent, og det er mykt. Men samtidig kan ikke Suhs stramme poesi unndra seg assosiasjonene som materialet bærer i seg – den transparente hinnen leder tankene til hud, tynne klær, det vi har innerst mot kroppen. Man kan heller ikke unngå å føle de tekstile materialene og metodenes iboende kraft til å signalisere for eksempel identitet og kulturell tilhørighet.

I verkene til OLEK blir tilblivelsesprosessen fremhevet på en helt annen måte. Vi forstår hvordan verket er bygget opp; det har vokst frem bit for bit, maske for maske. Historien om verkets produksjon skaper også andre assosiasjoner. Mennesker som har blitt tvunget til å forlate hus og hjem i krigsrammede områder, møtes her i et kunstnerisk prosjekt. Ved hjelp av sine kunnskaper om tekstile teknikker når de ut til det offentlige rom. Det som vanligvis er begrenset til mindre formater innenfor husets vegger, blir her monumentalt og arkitektonisk. Som eksemplene ovenfor har også dette verket en relasjonell kvalitet. Vi samles og skaper sammen, historiene våre møtes, og vi skaper nye fortellinger.

Man kan argumentere for at både Do Ho Suh og OLEK utnytter at tekstiler alltid bærer med seg referanser. En tekstil overflate er tunglastet med historier og skjebner – tekstilene har blitt ladet av livene våre. Men de rommer også alltid noe mer. De bruker også materialet «kun for det det er». Det tekstile materialet kan sies å utgjøre et slags taktilt, monumentalt, malerisk redskap. Det er disse formale egenskapene sammen med de underliggende referansene som bygger opp meningen i verkene. Tekstil er et byggemateriale som gir rom for både sentimentale og usentimentale toner.

Tilbake til begrepene

Med eksemplene ovenfor har jeg trukket frem et lite utvalg av alle de ulike tilnærmingene til tekstile materialer og metoder som kan sees i dag. Fellesnevneren for alle disse arbeidene er etter min mening en evne til å forstå tekstilenes potensial og uttrykk, og å kanalisere denne innsikten inn i kunstnerisk arbeid. Men betyr dette at alle kunstnerne bak disse verkene har en utvetydig identitet som tekstilkunstnere? Hvis svaret er «ja, noen, men ikke alle», kan da eksemplene mine sies å tilhøre tekstilkunsten i egentlig forstand? Og er det i det hele tatt viktig å skille mellom hvem som er *tekstilkunstnere*, og hvem som ikke er det?

I takt med at det generelle kunstbegrepet stadig reforhandles, tester kunstnere innen det tekstile feltet ulike tilnærminger til materiale, teknikker og medium. For førti år siden skrev Rosalind Krauss essayet «Sculpture in the Expanded Field». Her diskuterer hun de problemene som oppstår når man forsøker å definere skulpturbegrepet i en tid da det har endret innhold og fjernet seg fra den klassiske forståelsen. Men Krauss løser problemet ved å

viser at man fortsatt kan snakke om skulptur, hvis man supplerer det med «det utvidete felt». Mange kunstnere ser ut til å ha funnet en utvei ved å bruke begrep som et utgangspunkt, i dette tilfellet tekstilkunst, samtidig som de tar seg friheten til å tøyte grensene og se bort fra forventninger, finne nye måter å se sjangeren på.

Man kunne kanskje hevde at når vi kunstnere med bakgrunn i tekstil beveger oss i dette utvidete feltet, så kan vi lett fremstå som mindre tydelige. Det kan også hevdes at forskjellen mellom kunstnere med tekstilbakgrunn og kunstnere med «andre» bakgrunner er blitt mindre. Spørsmålet om hvilken funksjon en slik forskjell har, er aktuelt i dagens situasjon. Det kunne være en metode for å la noe undertrykt få vokse seg sterkt og bli mer synlig. Men hvis jeg holder fast ved mitt standpunkt om at tekstil ikke (lenger) er et marginalisert materiale, gjenstår spørsmålet om det i så fall er nødvendig med en avgrensning. Når det gjelder eksemplene jeg har gitt ovenfor, kan kanskje spørsmålet om hvem som er tekstilkunstner og hvem som ikke er det, fremstå som mindre viktig.

Tilbake til galleristen i innledningen – hun var opptatt av at det vi fikk se på utstillingen med Young in Hongs maskinbroderte tekstiler, *ikke* skulle betraktes som tekstilkunst. Det enkleste ville kanskje være å avfeie det som en slags berøringsangst overfor noe man mer eller mindre intuitivt opplever at gir feil signaler. Det kan også hende at en oppfatning jeg selv anser som svært konservativ, fortsatt lever videre enkelte steder: Når en samtidskunstner beveger seg fritt mellom ulike medier, gir det mer tyngde, mens en tekstilkunstner er så dypt begravet i sitt eget håndverk at hun ikke når de helt store kunstneriske høydene. Det er en påstand ladet av fordommer, og om man ville være litt slem, kunne man si at en inngrodd maler også faller utenfor samtidskunstbegrepet.

Samtidig er det kanskje ikke så rart at begrepet tekstilkunst ikke har helt skarpe konturer – og det kan av og til skape en viss begrepsforvirring i våre omgivelser. Her kan man også se en tydelig ambivalens. På den ene siden er det tekstile feltet fantastisk fordi det er så bredt: Tekstil kan være husflid, håndverk, kunsthåndverk, design, mote, kunst og så videre. I kunstutdannelsen har tekstil også blitt den samlende term for ulike spesifikke fagtradisjoner. Det har sikkert vært berikende. Det ligger en kraft i det tekstile materialet og de tekstile teknikkene som potensielt kan knytte ulike felt sammen. En samtidskunstner kan naturligvis gjerne bevege seg mellom disse feltene, for eksempel mellom mote og kunst. Jeg kan se at det ligger en styrke i at det tekstile rommer et så stort og åpent felt. Men på den andre siden kan vi også komme i situasjoner der denne åpenheten ikke gagnar oss. En tekstilkunstner kan være en formgiver som tegner et mønster, eller en kunsthåndverker som vever tepper, eller en kunstner som lager skulpturer. Kanskje er det nettopp denne utydeligheten som gjør at galleristen er så ivrig etter å beskrive Hong som kunstner, og steiler ved benevnelsen tekstilkunstner.

Denne teksten er en videreutviklet versjon av et foredrag jeg holdt på symposiet «En manifestation för textil konst» på Textilmuseet i Borås i 2016. I den påfølgende diskusjonen fikk jeg dette relevante spørsmålet: «Hva skal vi gjøre med tekstilkunstbegrepet, skal vi reforhandle det eller forkaste det?» Jeg hadde selvfølgelig ikke noe svar på spørsmålet. Som kunstner har man også et tredje alternativ, nemlig å la være å bry seg om de ulike verdiladningene som kan oppstå. Kanskje er det nok å minne seg selv om dette: Materialenes og metodenes hierarki er blitt utjevnet. Man kan ikke lenger påstå at tekstil som materiale eller tekstile teknikker på noen måte er underkjent i samtidskunsten. Men dessverre, andre hierarkier lever videre og florerer i flere ulike sammenhenger – hierarkier som ikke dreier seg om hvordan et materiale brukes, men om *hvem* som bruker det og *hvor* det brukes.

Det vi kan være sikre på, er at det tekstile materialet vil fortsette å tiltrekke seg – og av og til også forvirre – kunstnere og aktører fra ulike felt. Tilnærmingene vil endres og resirkuleres. All fornyelse bygger på tradisjon, og ingen tradisjon kan bevares hvis den ikke fornyes. Tekstilkunsten er død – leve tekstilkunsten.