

Thomas
Laurien

Händelser
på ytan



shibori som
kunskapande
rörelse



GÖTEBORGS
UNIVERSITET



Thomas Laurien

Thomas
Laurien

Händelser
på ytan

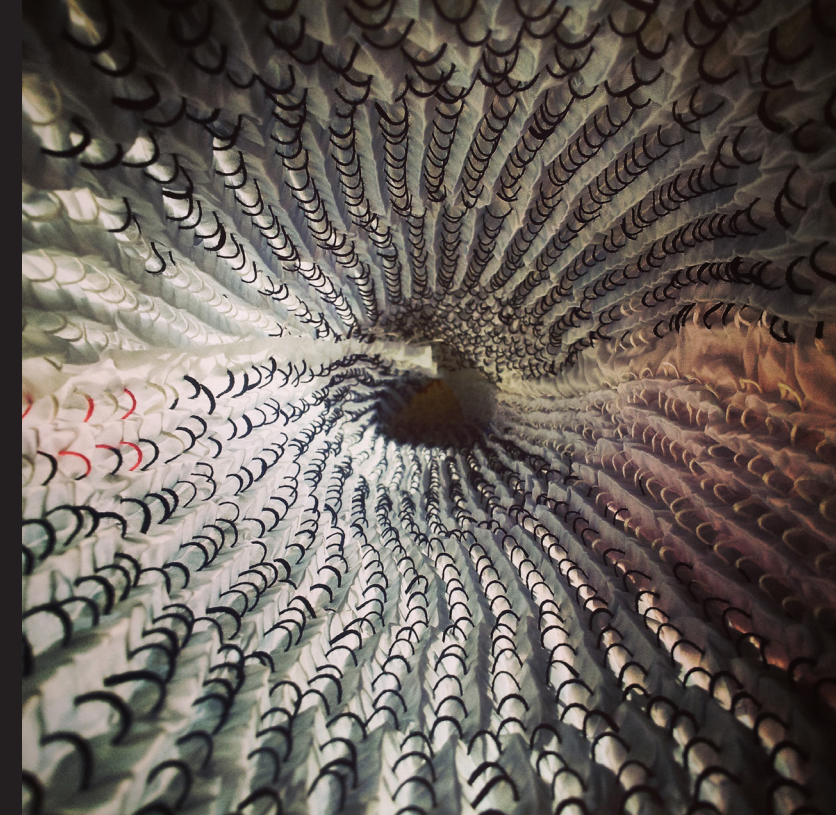
Händelser på ytan

ArtMonitor



shibori som
kunskapande
rörelse





HÄNDELSER PÅ YTAN

It is because of the beauty of the thorny lizard, its peculiar epidermal geography, its characteristic ways of moving, its color intensifications, that it serves to spur on human art making, which does not so much seek to imitate or represent it as to partake in some of those features and characteristics that allure and attract.

Elizabeth Grosz

Chaos, territory, art

Shiboritude

Textila material som manipuleras.
Något blir något annat. En gestaltande handling.
Moment som upprepas igen och igen.
Myckenhet.
Planering och kontroll. Övriga överraskningar.
Nål och tråd förs genom tyg – stygn efter stygn efter stygn.
Tråd dras åt. Hårda veck.
Material sätts i press – tvingar skruvas åt.
Tyg formas till toppar, strutar, små eller stora.
Runt, runt lindas tråd. Hårt.
Kompression till oigenkännlighet.
Färgpigment vägs på tiondels gram, eller höftas.
Det kokar och bubblar.
Vätskor stängs ute. Vätskor släpps in.
Material färgas, *en* gång, eller flera.
Färg ertsas bort, *en* gång, eller flera.
Från skållhett till iskallt – fibrer antar ny form.
Material öppnas upp, vecklas ut.
Tråd sprätts bort. Rader av små hål.
Färg flyter – diffusa gränser. Rodnad.
Ett ljus, liksom inifrån.
Geometrisk formationer – låter sig anas eller framträder tydligt.
Nya former: toppar, strutar, veck och små pärlor.
Vårtor, cystor, rynkor.
Material klipps ner till småbitar.
Omformas till komplexa konstruktioner.
Blir *kropp*. Blir *vägg*.
Tråd och tyg möter fingrar, hud, blick. Skikt mot skikt.
Så här – och mycket, mycket mer.
Estetik och attityd.

Spår – överallt spår.

Händelser på ytan

Thomas Laurien

Händelser på ytan

shibori som kunskapande rörelse

Filosofie doktorsavhandling i ämnet DESIGN
vid Högskolan för design och konsthantverk
– Konstnärliga fakulteten, Göteborgs universitet

Art Monitor doktorsavhandlingar och licentiatuppsatser nr. 56

Serien Art Monitor ges ut av Konstnärliga fakulteten,
Göteborgs universitet

Art Monitor
Göteborgs universitet
Konstnärliga fakultetskansliet
Box 141, 405 30 Göteborg
www.konst.gu.se

© Thomas Laurien 2016

ISBN: 978-91-982422-8-7 Tryckt version
ISBN: 978-91-982422-9-4 Digital version

Omslag: *Att märka bark* (processbild). Thorny lizard (*Moloch horridus*), foto av Stephen Zozaya. Insida fram: kolorerat koppartryck av Wilhelm Gottlieb Tilesius von Tilenau (se referenser). Sjön Trehörningen, Tivedens nationalpark. Insida bak: *Att märka bark*.

Foto: Thorbjörn Magnusson, sidorna 20, 24. Emanuel Cederqvist, sidorna 88–89. Bild 7: plagg av Klara Persson (Yohji Yamamoto Design Download). Då fotograf ej anges: Thomas Laurien.

Språkgranskning av Summary och Abstract: Lynn Preston Odengård

Grafisk form: Pascal Prošek

Tryck: Billes tryckeri, Göteborg 2016

HDK

ABSTRACT

TITLE: *Händelser på ytan – shibori som kunskapande rörelse*
ENGLISH TITLE: *Events on the Surface – Shibori as Knowledge-Forming Motion*
LANGUAGE: Swedish, with an English Summary
KEYWORDS: shibori, surface, form event, knowledge-forming motion, artistic research, artistic practice, art-making, textile craftscape, curating, cultural heritage, performativity, cabinet of curiosity, wonder, affect, sensation

ISBN: 978-91-982422-8-7 Tryckt version
ISBN: 978-91-982422-9-4 Digital version

In present times, shibori, though originally a Japanese word, is an international umbrella term for craft techniques related to the dyeing of textiles. In an artistic context, shibori signifies the act of (e)laborating by way of compressions – in order to create patterning and/or three dimensionality.

In and through a practice-based artistic research project, the question: What is shibori, and what does shibori do? acts as my guide, where the initial focus is on the introduction and development of shibori as an artistic practice in a Swedish context. Here, Japan takes on a main role, albeit in the form of a backdrop – subtly but noticeably influencing the events being staged.

Shibori comes to take the shape of a vehicle, and I, the researcher, have set the vehicle and myself in a knowledge-forming motion, where interviews are conducted with artists in Sweden, courses in shibori are observed and taken part in, group shows are performed in Japan and Sweden, as well as addressed through the written work that comes into being. Curatorial experiences are also reflected upon in a number of closely-connected essays. A space, in the format of an essay, is created as part of the final stage – where shibori meets concepts such as wonder, affect and sensation, and where questions on the role and impact of discursive language in art-making and art experience are raised.

Answers to the research question “What is shibori, and what does shibori do?” gradually surface and highlight an abundance of aspects and insights. These include: discovering that artists approach shibori in independent ways, whilst still safeguarding Japanese material and immaterial cultural heritage; shibori becoming a space of possibles, characterised by the presence of strong intention and the appreciation of chance, side-by-side, in mutual interaction; and curatorial experience acting to highlight shibori in its role to enhance the experience of plenitude. Shibori thus comes to signify the forming, as well as the experiencing, of knowledge – in motion between theory and practice – where broader issues, such as the construction of identity, the creation of acting spaces through performative negotiations, as well as curating as both an artistic research method and an artistic act of making, are also revealed.

Beholding and reflecting, I perceive that the envisioning and staging of *Events on the Surface* have enabled, and continue to enable me in my quest to find a way into the conceptual, bodily and material constituents of shibori-making, in particular, and artistic practice, in general.

INNEHÅLL

Kapitel 0

9	Introduktion
9	Shibori som fråga
11	Avhandlingens titel
11	Konstnärlig bakgrund
15	En curatorposition
25	Teori
25	Kunskapsintresse, paradigim och perspektiv
28	Begrepp
28	Kulturarv
31	Performativitet
35	Curatering
37	Affekt
40	Metod
40	Intervju
49	Etnografisk ansats
53	Att-forska-med som metod
58	Essä som metod
61	Disposition

Kapitel 1

67	Inledning
68	Lust och olust – röster om shibori i Sverige
68	Minnesbilder
69	Kulturarv
70	Lust
74	Olust och Den Andre
77	Låsningen
79	Lösningen
82	Betydelsevinst
86	Exkursion: Dalarna
90	Återknytning
92	Sammanfattning

Kapitel 2

97	Inledning
98	Jag är med (förförståelse)
98	Gruppbildning
99	Inspiration och överraskning
100	Praktiska behov

INNEHÅLL

101	Jag är med (1)
102	Rummet
102	Vilka och varför
103	Deltagare och observatör
104	Exemplens betydelse
105	Japan i kursrummet
107	Parametrar
108	Kursavslutning
110	Jag är med (2)
110	Ett år senare
111	Mellan Sally Mann och August Strindberg
112	Att vara nära
114	Veck och streck
121	Mot ett verk och en utställning
123	Sammanfattning

Kapitel 3

127	Inledning
132	Kunskap ur besvikelse
150	Ur katalogen till <i>Plenitude</i>
154	Omtagning
174	Glomus 1–9
174	Ingång
177	<i>Glomus 1–9</i>
221	Utgång
226	[do] You have the right to remain silent [?]
248	Sammanfattning

253	Sammanfattning och reflektion
267	Summary
287	Referenser

Introduktion

Shibori som fråga

Vad är shibori? Shibori innebär konkreta sätt att färga, mönst-
ra, forma och omforma huvudsakligen textila material. Shibori
innebär enkla grundprinciper som inbjuder till omtolkning-
ar och till ett experimenterande med uttryck. Shibori innebär
mer: en kvinna i England, en man i Indien, som knyter, och
knyter, och knyter. Shibori är ett konstnärligt rum, en mötes-
plats, men också en punkt att utgå ifrån. För mig är shibori en
farkost – tillsammans sätter vi oss i en kunskapande rörelse.
För botanisten Carl Peter Thunberg är shibori vad han måste
ha sett när han den sjuttonde april år 1776 reste genom den
japanska byn Narumi. Vad gör shibori? Det som en ”thorny
lizard” gör; det som en räfflad sjöbotten gör; det som en his-
nande färgskiftning på en skymningshimmel gör; det som en
man med en allt annat än slät hud gör – *det* gör också shibori.

Shibori, och verbformen shiboru, är ursprungligen japan-
ska ord med öppna och tolkningsbara betydelser: vrida om,
vrida ur, pressa samman, klämma åt, trycka till och dra ihop.
Genom att skapa olika slags kompressioner i samband med
färgning hindras färg från att nå de partier som är samman-
pressade. Under denna process skapas mönstring och/eller tre-
dimensionalitet som ger visuella och taktila upplevelser.

I en japansk textil och konstnärlig kontext förstås shibori som en tusenårig hantverkstradition och som ett samlingsnamn för ett hundratal hantverkstekniker. Dessa har under lång tid använts vid framställning av textilier och plagg av olika slag. Men shibori förstås även som en materialtransformerande potential för samtida konstnärliga uttryck och syften. Shibori, som tecken, erfarenhet och upplevelse, har en grundmurad plats i dagens Japan. Sedan tidigt 1990-tal har shibori också kommit att bli ett internationellt paraplybegrepp för besläktade tekniker oavsett geografiskt ursprung. I den här avhandlingen intresserar jag mig främst för vad shibori innebär i en konstnärlig kontext i Sverige. Men för denna grupp av konstnärer som nu införlivar shibori i det egna arbetet spelar Japan ändå en roll. Japan har sedan länge en stark ställning i världen inom ett flertal konstnärliga områden – inte minst de olika textila. Det är därför inte förvånande att man i ett konstnärligt görande som shibori, med tydliga kopplingar till Japan, både vill och behöver förhålla sig till denna kultur och de värden som förknippas med den. Dessa värden relaterar till begrepp och områden som kvalitet, hantverk, tidsåtgång och konstnärliga uttryck. I avhandlingen *Händelser på ytan* finns dock Japan med inte bara i form av föreställningar utan också som en realitet: här skapas en konkret kontaktyta mellan ”svenska” och ”japanska” verk och konstnärskap.¹

Vad är och gör shibori? Och vad innebär det att jag ställer denna fråga i kontexten konstnärlig forskning? Den här avhandlingen försöker ge svar på dessa både specifika och övergripande frågor. Genom frågan ”vad gör shibori?” markeras en processfilosofisk konstsyn som innebär att intresse riktas mot konsten som händelse och kroppslig upplevelse mer än mot konsten som bärare av mening i behov av dechiffrering och uttolkning. Dubbel frågan ”vad är och gör shibori?” är mer komplex än vad den i förstone ger sken av och synliggör ett spänningsfält som kommer att artikuleras under avhandlingens gång. Avhandlingen tar shibori som utgångspunkt men svaren på de övergripande frågorna är relevanta även för konstnärligt arbete och konstupplevelser på ett mer generellt plan.

Avhandlingens titel

Händelser. Ytan. Jag upplever ytorna som finns runt om mig som platser där olika slags händelser utspelar sig. Himlen och marken, väggen och barken är för mig kompositioner av händelser; dessa kan jag uppleva som kaotiska eller organiserade, lågmälda eller högljudda, intressanta eller ointressanta. När jag själv arbetar med att ge form, med att komponera yta, ställer jag mig därför frågan: vad vill jag att det ska hända här? Exempel på händelser kan vara förtätningar, sammansmältningar, det plötsliga, skillnader, utglesningar, pauser och vibrationer. Händelser som dessa kan kännas i den betraktande kroppen – kan göra något med den. I perceptionsforskaren och psykologen James J. Gibsons teori får min uppmärksamhet och mitt intresse för ytorna näring. Gibson beskriver världen vi lever i som bestående av medium, materia och yta – men slår samtidigt fast: ”The surface is where most of the action is”.² Med shibori som metod kan konstnärer skapa *Händelser på ytan*.

Shibori. Kunskapande rörelse. Jag sätter shibori och mig själv i en kunskapande rörelse. Shibori blir en farkost. Farkosten i sig själv intresserar mig lika mycket som dess rörelse framåt och de platser och situationer denna rörelse leder till. I avhandlingen synliggörs min rörelse i relation till mitt forskningsobjekt – från distans och runt, till närhet och mitt i. Rörelsen leder mot aspekter och begrepp som kulturarv, performativitet, curatering och affekt. Shibori belyses och förstås genom begreppen samtidigt som begreppen – i en dubbelriktad dynamik – belyses och förstås genom shibori.

Konstnärlig bakgrund

Min väg till shibori går inledningsvis via mönsterformgivning: en konstform som innefattar upprepning och massverkan. Dessa faktorer – centrala inom såväl mönsterskapande som shibori – kan betraktas som nödvändigt ont, på grund av pro-

duktionstekniska förutsättningar, eller som självvalt gestaltungsmedel och uttryck.

Mönsterformgivaren arbetar *med* upprepningen – får kompositionen att bli något mer än om den inte hade byggts på upprepning. Ett välkomponerat mönster sätter blicken i en rörelse utan tydlig början eller slut; i ett sådant mönster vill blicken stanna kvar länge. Ett mönster kan vara magi i bemärkelsen att den ursprungliga avgränsade ytan som försetts med bilder, former, linjer och färger – det vill säga själva rapporten – upphävs och övergår i en större yta som lovar oändlighet. Ett välkomponerat mönster som präglas av komplexitet och raffinemang leker, retas och behagar. Konstvetaren James Trilling menar att ornament och mönster utgör grund för iscensättning:

Unconstrained by the need to function in the physical sense, ornament is intended, first and last, to give pleasure. It transforms the inessential into a theater for passion and beauty, invention and bravura.³

Filosofen och konstvetaren Soetsu Yanagi reflekterar över mönster i en välkänd text skriven 1952.

How is it that one sees the bamboo in the pattern? Because the essence of bamboo is there, just as prolonged boiling renders a concentrated flavor. The process of making a pattern out of raw material is similar, it is an extract, so when we look at a good pattern we perceive something of greater content. No bamboo grass in nature can be more beautiful than a bamboo grass pattern. [...] Pattern is the crystallization of beauty.⁴

Yanagi menar att ett välkomponerat mönster äger förmågan att frigöra sig från och överskrida det som var mönsterskaparens utgångspunkt. Såväl Trilling som Yanagi beskriver mönster i dynamiska termer, och min egen erfarenhet av att skapa och uppleva mönster ligger i linje med deras.

I ett flertal egna tidigare utförda konstnärliga och utforskande projekt ingår mönsterskapande som element, men i de olika projekten tjänar detta skapande olika syften. Dessa tidigare projekt innehåller faktorer som genom att de lyfts fram på följande rader, kan öka förståelsen för avhandlingsprojektets utveckling.

(1) Mellan åren 2000 och 2006 formgav jag fyra mönster för textil som kom att bilda en serie.⁵ Dessa mönster, som vart och ett visades i olika kontexter, utgjorde sedan ett slags råmaterial till utställningsprojektet *FEAT*.⁶ Det engelska ordet *feat* betyder bragd, hjältedåd, men är även en vanlig förkortning av ordet *featuring*. I *FEAT* skapade jag en ram berättelse som utgick från Nelson Mandelas dokumenterade performativa bruk av textil, det vill säga hans förståelse för och utnyttjande av hur textil i olika former både kan stärka och destabilisera människan. Jag bjöd i projektet in fem andra formgivare att utifrån mina mönster skapa plagg, eller snarare hjältedräkter, med tillhörande egna berättelser.⁷ Av det textila material som blev över skapade jag ett rum som i storlek motsvarade Mandelas fängelsecell på Robben Island. I projektet undersöktes bland annat hur olika lager av delberättelser kan samverka i en huvudgestaltning. (bild 2, 7, 8)

(2) I forskningsprojektet *Ytans materialitet*, 2006–2009, initierat av arkitekturforskaren Kristina Fridh, arbetade vi bland annat med att genom olika industriella tekniker integrera mönstring i byggnadsmaterialet planglas. Genom att kombinera olika mönsteruttryck och tekniker gav vi planglasen nya egenskaper som möjliggjorde föränderliga rumsliga och materiella upplevelser.⁸ Projektet utgick dels från det faktum att det i modern glasarkitektur kan uppstå problem vad gäller bland annat solljus och insyn, dels att traditionell japansk arkitektur innehåller lösningar på problem som dessa. Under detta projekt gjorde jag min första längre resa till Japan. (bild 1, 4, 12)

(3) Sedan 2009 har jag regelbundet genomfört workshoppar på konst-, design- och arkitekturutbildningar i Sverige och Japan där studenter i grupp har fått skapa fraktala formationer

för hand och med mycket enkla medel.⁹ I det konventionella sättet att tänka och skapa mönster utgår man från en så kallad rapport som sedan upprepas i höjd- och/eller sidled. Rapporten ges en form som innebär att inga glipor mellan rapporterna bildas då dessa läggs bredvid varandra; i illusionen av den eviga blomsterängen ska det inte finnas hål. Men det finns alltså även andra sätt att organisera upprepning: rapporterna kan skalas upp eller ner och vara organiserade så att helhetsformen alltid återfinns i den inzoomade detaljen. Det fraktala komponerandet kan betraktas som meditativ ”hjärngympa”, en metod för att generera form, introduktion till fältet biomimik etcetera. Mot slutet av workshopen prövas deltagarnas finmotorik och vid ungefär samma tidpunkt kan man uppleva det som att den fraktala kompositionen börjar vibrera. (bild 6, 9)

(4) Det audiovisuella verket *Intermezzo*, från 2011, skapades i ett samarbete med kompositören och konstnärliga forskaren Kim Hedås, med utgångspunkt i ett av hennes ljudverk.¹⁰ Under cirka tjugofem minuter uppstår, förändras, försvinner och återkommer ett antal visuella händelser projicerade på en filmduk. Publiken omsluts dessutom av åtta högtalare varifrån ljudhändelser uppstår, förändras, försvinner och återkommer. Ljuden illustrerar inte bilderna, eller tvärtom, utan rör sig framåt i tiden, sida vid sida. (bild 10, 11)

(5) ”Hur kan det gå till att trycka tyg i Japan?” Våren 2012 formgav jag mönstret *kizuku kisoku*, inspirerad av fraktalitet och ett intresse för upplevelsen av vibration. Med hjälp av en japansk vän och designer begav jag mig sedan till ett tryckeri i staden Hachioji väster om Tokyo där jag lät trycka upp femtio meter av mönstret. Min upplevelse och mitt svar på frågan blev på detta sätt betydligt rikare än om jag exempelvis hade nöjt mig med en intervju eller ett studiebesök. (bild 3, 5)

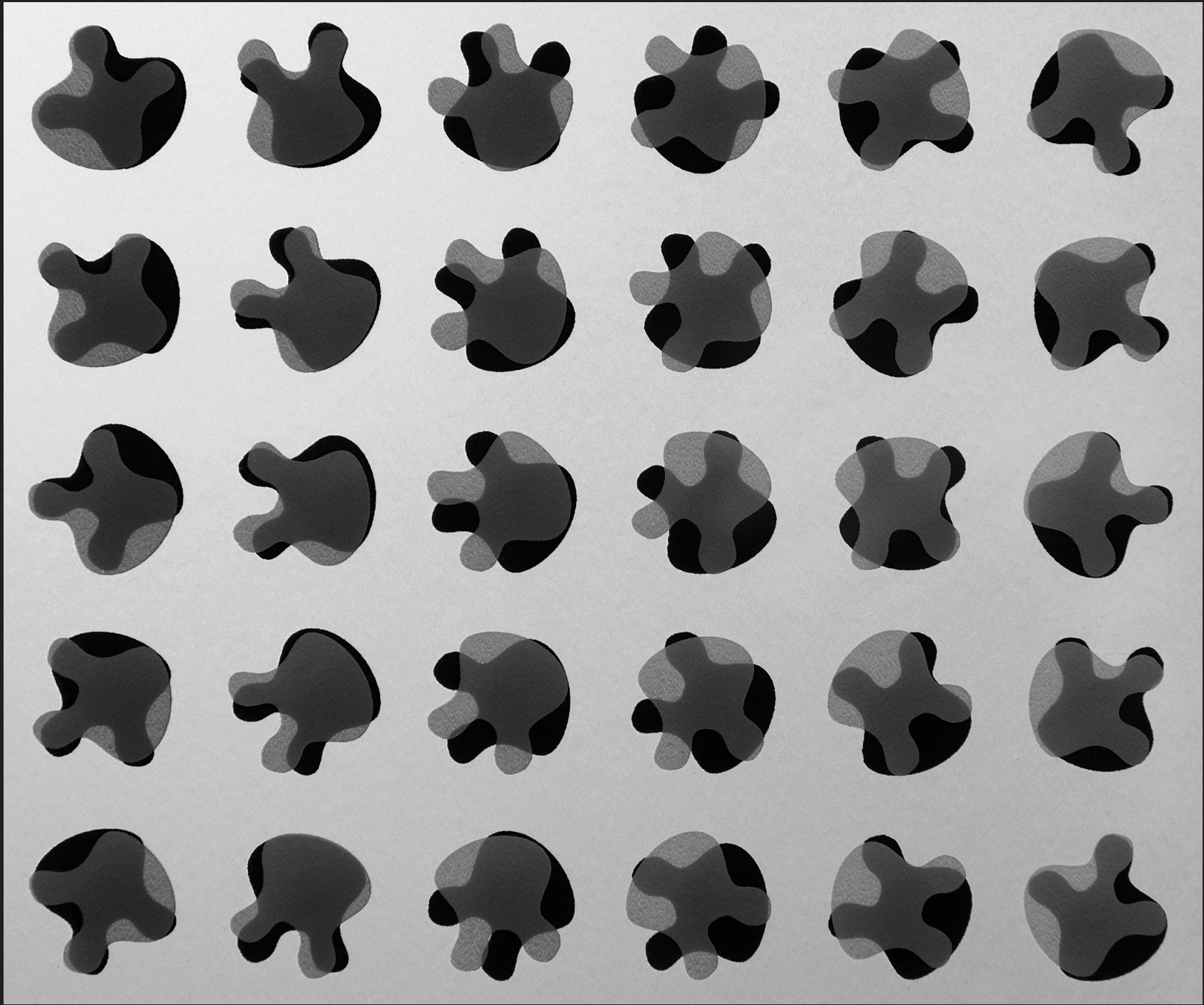
I samtliga exempel, och oavsett om det samverkande underlaget är textil, glas eller filmduk, ser jag mitt arbete som kretsande kring ett komponerande och ett iscensättande av formhändelser. Där kan finnas bildelement som visserligen går att se som något, ett träd eller ett flygplan, denotationer och konnotationer som i konventionell bemärkelse pekar mot be-

tydelser, men mest intresserar jag mig för de formhändelser som på ett mer direkt vis står i förbindelse med kroppserfarenheter – rytmer och rörelser, balans och obalans, det in- och uttonande, det pulserande och det vibrerande, med mera.

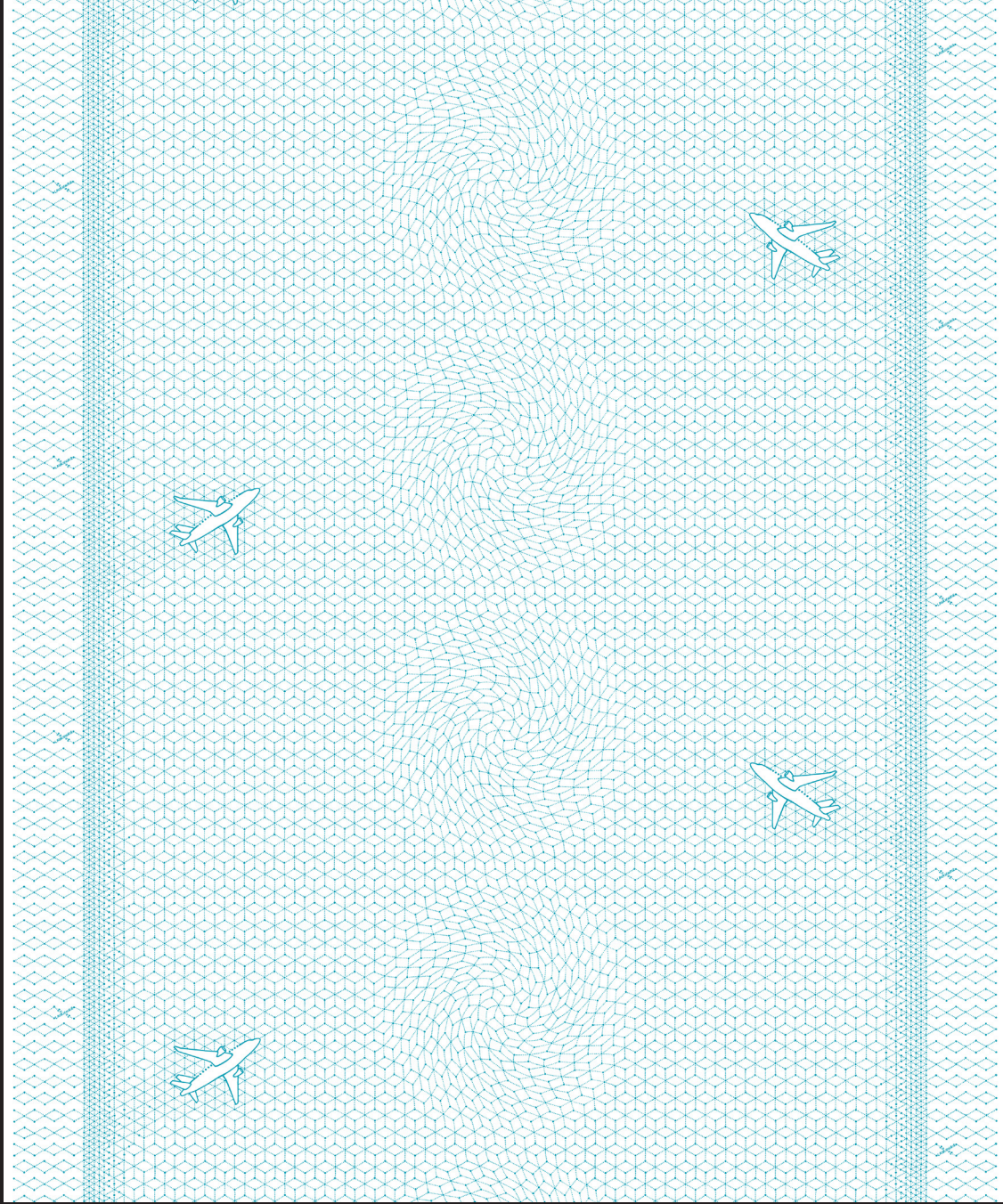
Exemplen ovan visar även annat än mitt intresse för formhändelser. Inte minst hur jag, som i exemplet *kizuku kisoku*, använder min bakgrund och kompetens som ett sätt att aktivera en social situation i ett kunskapande syfte, eller hur jag, som i exemplet *FEAT*, kan sägas agera curator med siktet inställt på att skapa en gestaltad helhet större än summan av de ingående delarna.

En curatorposition

Shibori är förhållandevis nytt i en svensk konstnärlig kontext och det har därför under en period varit viktigt för inblandade konstnärer att manifesteras detta nya med hjälp av utställningar.¹¹ I samband med framför allt grupputställningar är det vanligt förekommande att någon ges rollen och ansvaret att välja ut eller gruppera medverkande konstnärer och verk. Ofta ingår det i denna roll att också kontextualisera utställningen – att få den att som helhet visa och berätta något. Ibland kallas denna någon för curator. Under en period av projektet *Händelser på ytan* går jag själv in i denna roll. Utifrån en curatorposition får jag överblick och en möjlighet att formulera en berättelse om shibori. Jag ser min roll som curator både som en konstnärligt gestaltande roll och som en forskarroll; jag betraktar curatering här både som ett sätt att gestalta, och som en metod för att söka kunskap. Den ovan beskrivna överlappningen mellan shibori och utställning/curatering uppfattar jag som en möjlighet att här låta shibori och curatering belysa varandra.



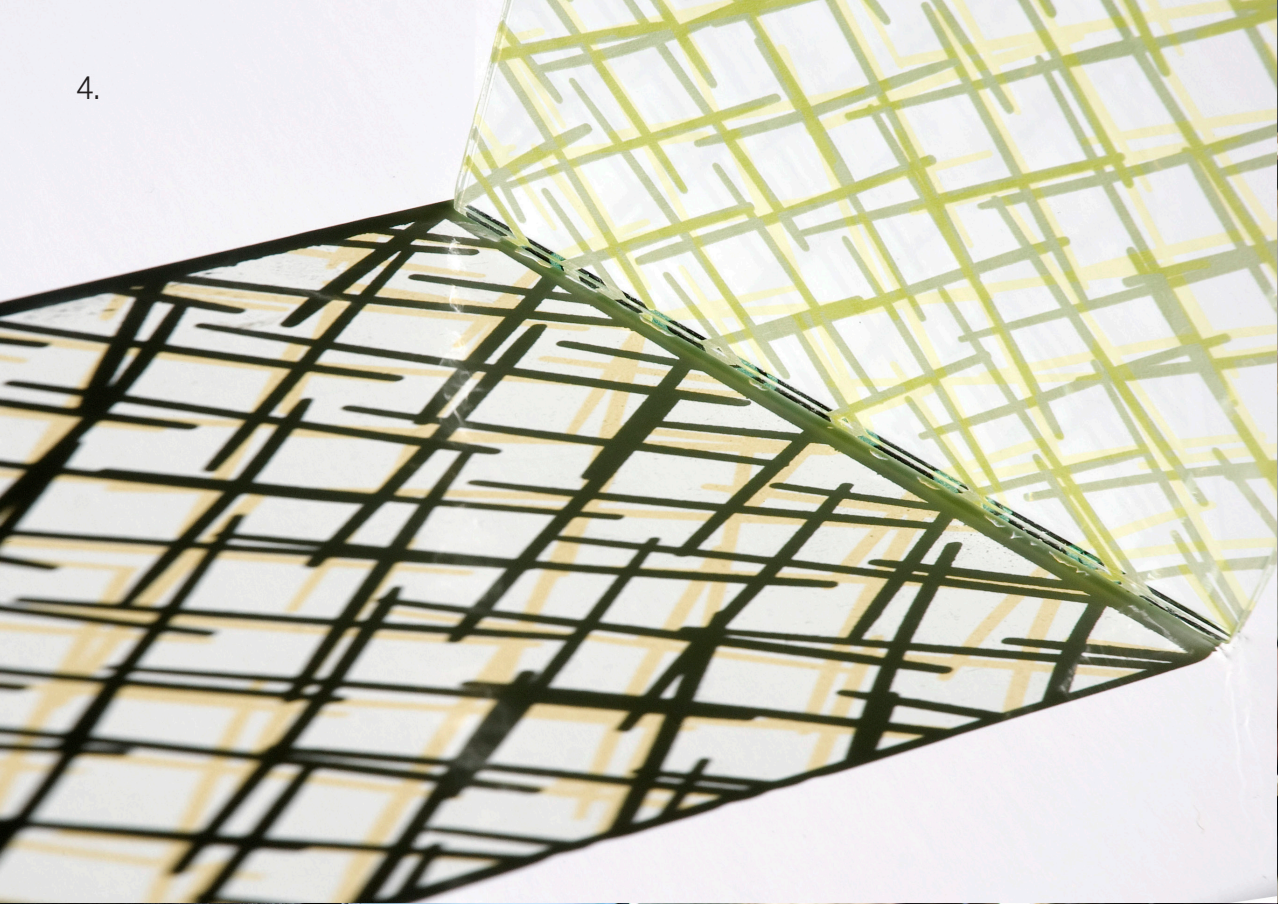
2.



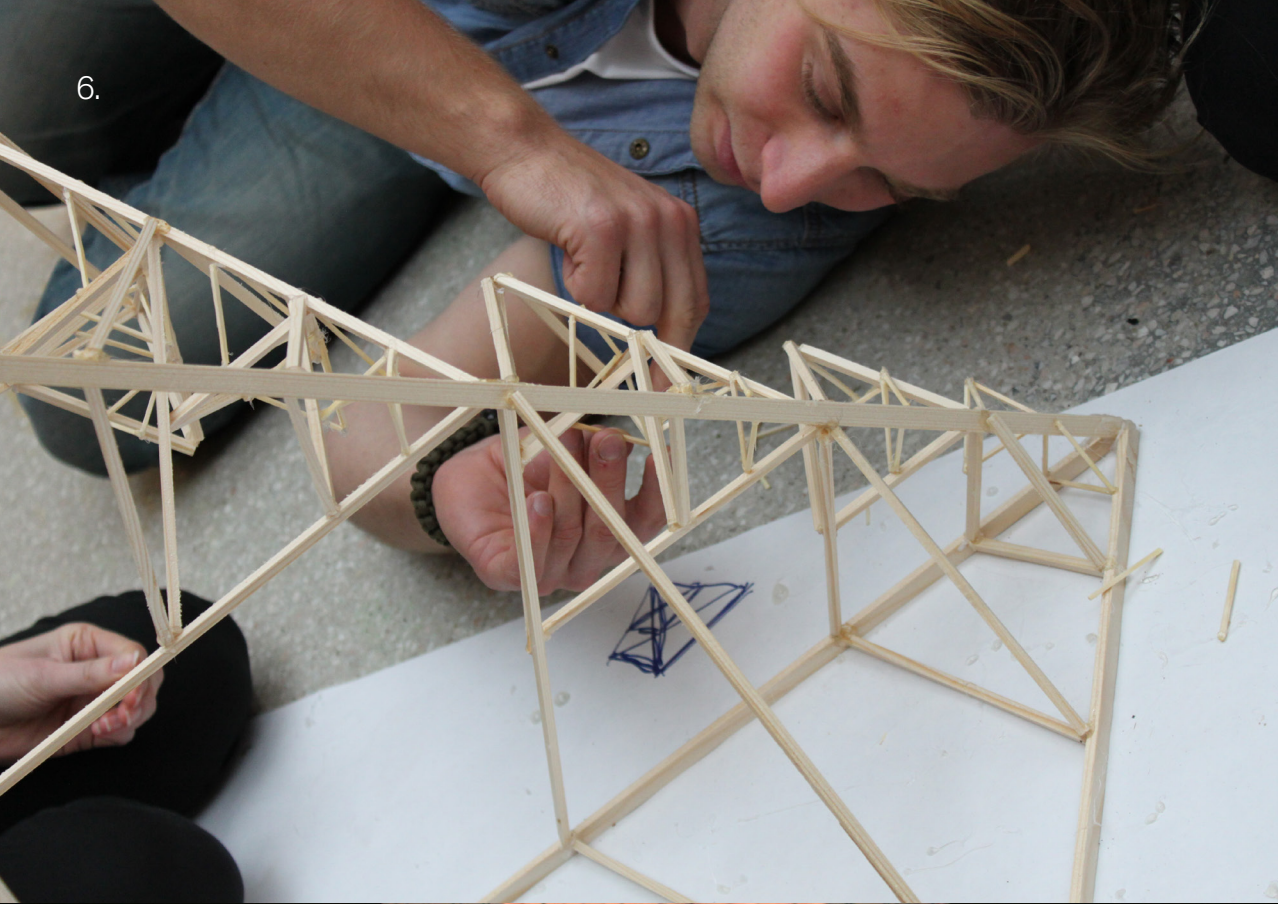
3.



4.



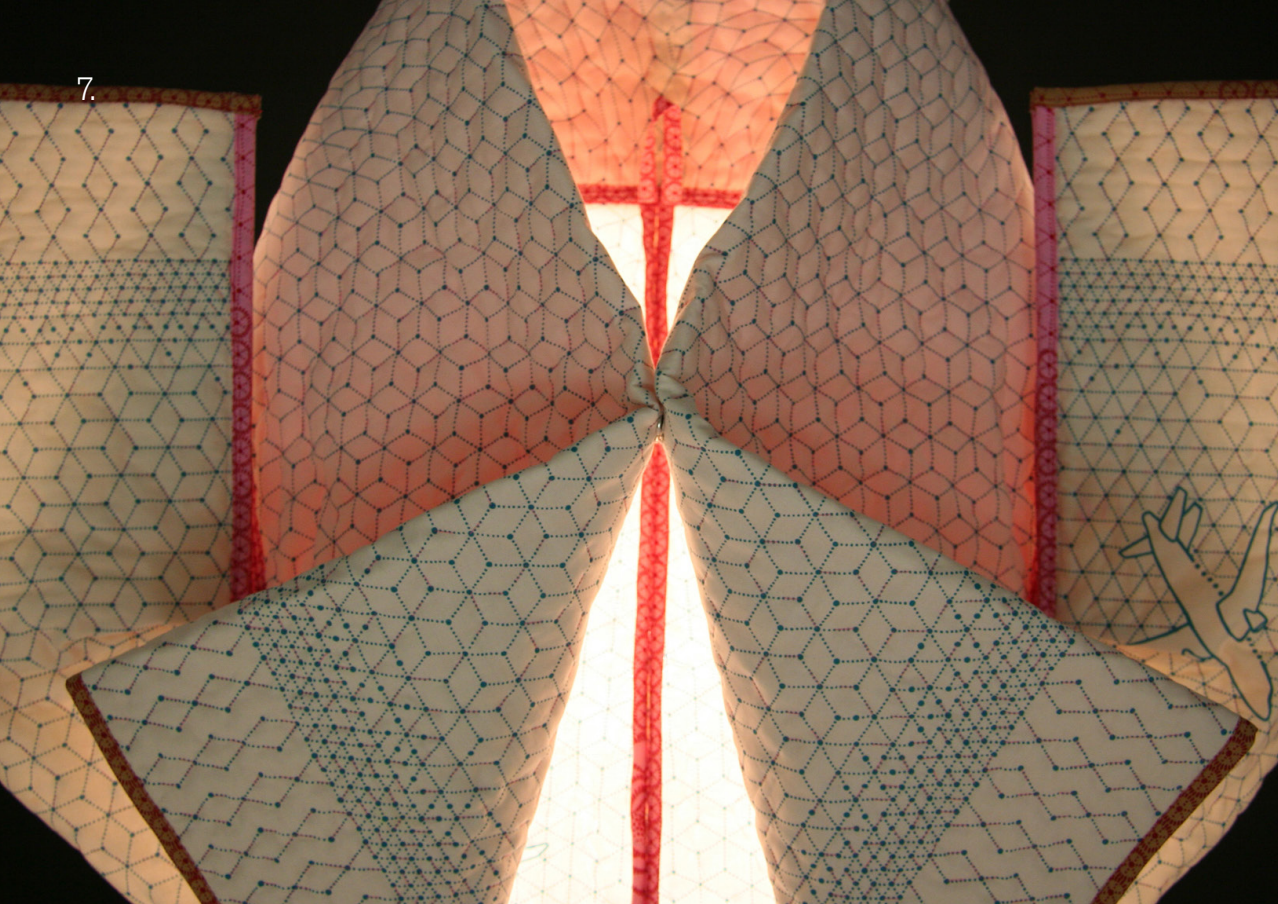
6.



5.



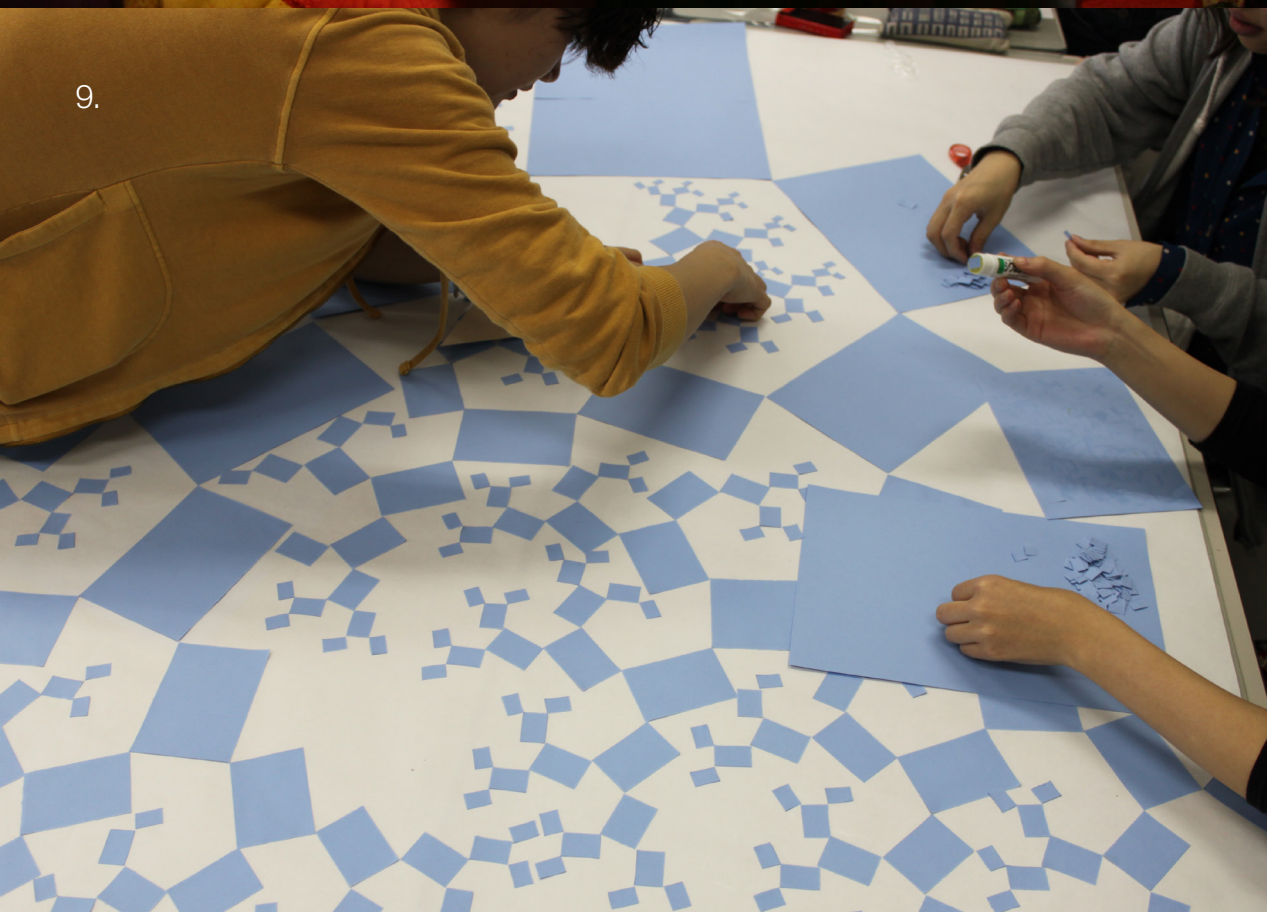
7.



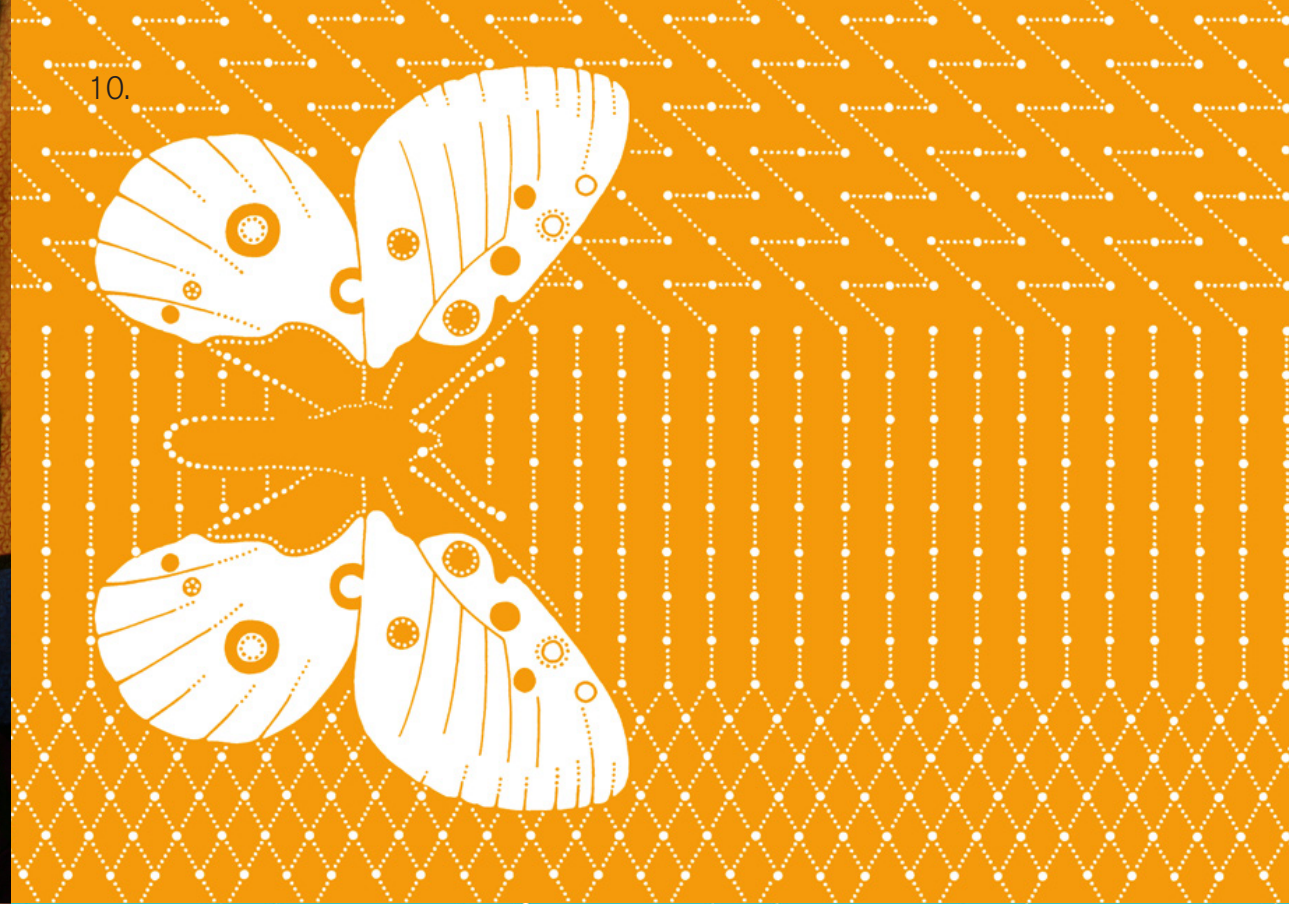
8.



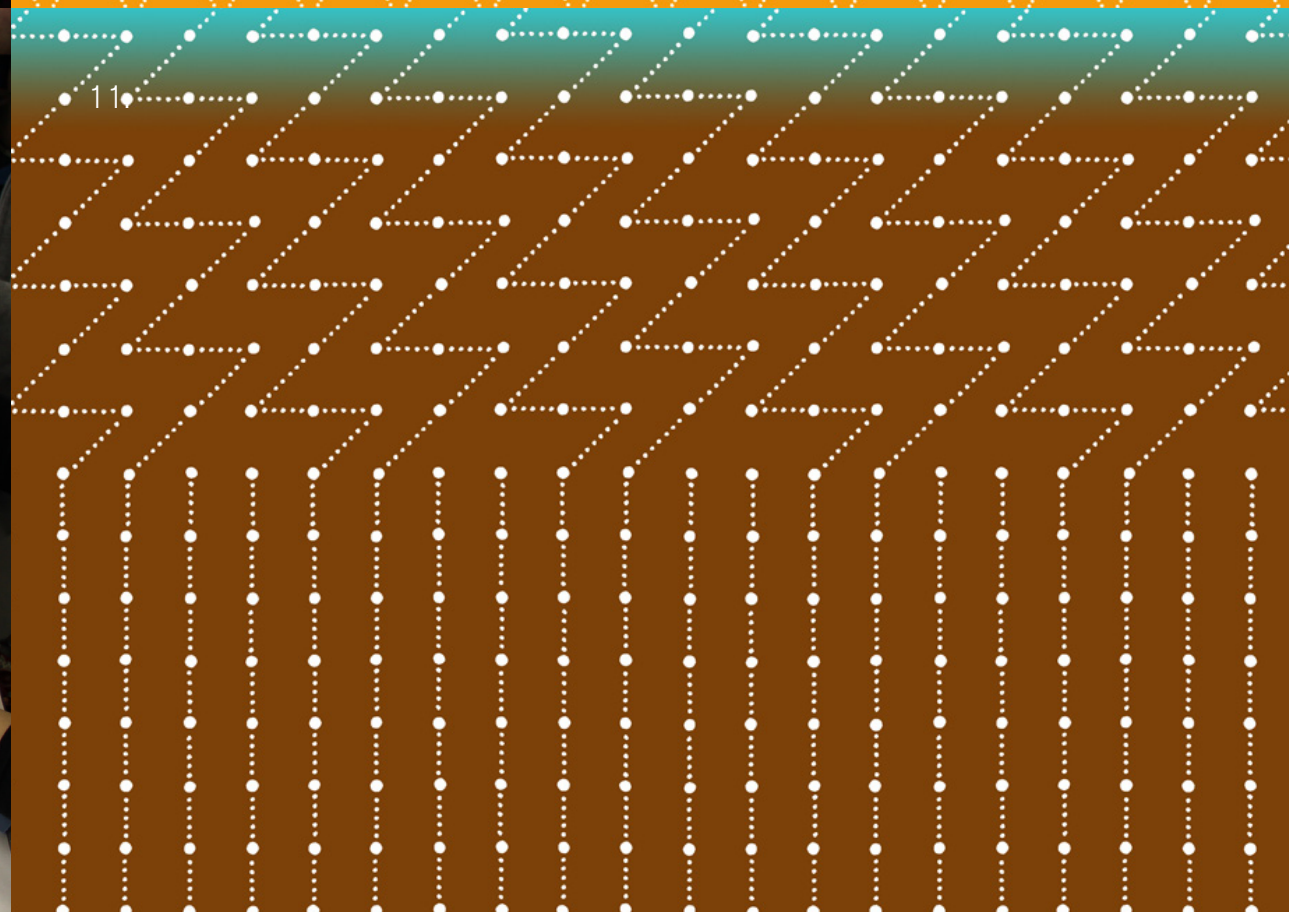
9.



10.



11.





Teori

Kunskapsintresse, paradigmen och perspektiv

Mitt kunskapsintresse, för att använda sociologen och filosofen Jürgen Habermas terminologi, är i detta arbete huvudsakligen hermeneutiskt.¹² Jag intresserar mig för andra människor, här främst konstnärskollegor: deras drivkrafter, föreställningar och villkor. Genom detta intresse får jag också syn på mig själv. I det hermeneutiska kunskapsintresset kan också så kallade praxis-frågor och poetik inordnas: hur och varför gör vi som vi gör i en viss praktik. Mot avhandlingens slut kommer även ett visst emancipatoriskt intresse att skönjas; där möter jag teori som belyser och ifrågasätter (van)föreställningar om både konstskapandet och konstupplevelsen.

Mitt tänkande och agerande sker utifrån styrande mönster och förutfattade meningar som jag själv inte märker och som bildar en helhet – ett paradigmen. Min förförståelse är aldrig neutral utan alltid redan djupt påverkad av teori. Paradigmen påverkar – vilket vetenskapsteoretikern Thomas Kuhn synliggjort – vilka frågor som ställs, vilka metoder som används, vilken fakta som lyfts fram och vilka resultat som kan förväntas.¹³ När saker och ting flyter på som de ska inom ett paradigmen upplevs allt som ”normalt”.¹⁴ Förr eller senare lär dock någon uppmärksamma anomalier, det vill säga något som inte över-

ensstämmer med det normala, med den förhärskande teorin. Om avvikelserna blir för många utmanar de till slut paradigmet, vilket kan leda till kris – som i sin tur kan öppna upp för ett paradigmskifte.¹⁵

En tänkare som fått inflytande över konstnärlig forskning, och som därmed kan sägas medskapa ett paradigm, är filosofen Paul Feyerabend. Enligt konstkritikern och curatören Mika Hannula, med flera, menar Feyerabend att forskare bör bejaka det överflöd av teorier, begrepp och metoder som utvecklats och att man med fördel kan förhålla sig eklektiskt och anarkistiskt till dessa.¹⁶ Det är inte överraskande att Feyerabends relativistiska kunskapssyn vunnit gehör inom konstnärlig forskning eftersom detta förhållningssätt kan sägas ligga nära den konstnärliga praktiken själv. Det kunskapsteoretiska begreppet reflexivitet kan ses som besläktat med Feyerabends förhållningssätt, om än i mer organiserad form. Vetenskapsteoretikern Mats Alvesson säger: ”Reflexivitet står för en medveten och konsekvent strävan att betrakta ämnen ur olika synvinklar och att låta bli att på förhand privilegiera ett visst perspektiv.”¹⁷ Möjligtvis skapas nu inom konstnärlig forskning ett paradigm där paradigmfrihet eftersträvas, vilket skulle kunna ses som motsägelsefullt.

I *Händelser på ytan* äger en kunskapande rörelse rum mellan två delvis avgränsade teoretiska perspektiv. Avhandlingen börjar i ett, i det socialkonstruktionistiska, men avslutas i ett annat. Det senare är ännu inte lika väldefinierat men går under beteckningen det posthumanistiska. Detta nya perspektiv samlar teori som innebär alternativa förståelser för vad människan kan vara eller håller på att utvecklas till, vad som påverkar människan bortom det kulturella och det språkliga, människans sammanflätade relationer med andra livsformer, ting och material, samt inte minst vilken agens dessa sistnämnda har. Rörelsen i avhandlingen kan därför beskrivas som att den går från tecken och diskursivt språk till materia och affekt. Jag väljer dock att inte betrakta det ena som det andras kris. En så kallad vändning kan innebära ett komplement mer än ett avståndstagande; den materiella och affektiva uppmärksamheten kompletterar det

diskursiva tänkandet. Jag menar att inte bara shibori utan all konstnärlig praktik både kan och bör förstås utifrån båda dessa olika perspektiv.

Det konventionella språkets verklighetsskapande roll, som det socialkonstruktionistiska perspektivet synliggör, är sedan länge utgångspunkt och material för konstnärligt arbete. Den materiella vändningen kan dock komma att visa sig vara lika om inte ännu mer intressant för konstnärligt arbete, inte minst materialbaserat sådant; dessa teorier erbjuder konstnärer av alla slag både igenkänning och intellektuell utmaning. Men vad som är viktigt att förtydliga här, är att detta nyväckta teoretiska intresse för bland annat materia, material och materialitet, som ingår i den posthumanistiska teoribildningen: ”[...] inte är en tillbakagång till essentialism och frågor om varande i klassisk (mekanistisk och universal) bemärkelse, utan snarare om *processer av tillblivande*.”¹⁸ Det är processfilosofi – som förstår och förklarar världen och tillvaron som ett ständigt pågående tillblivande – som förenar de socialkonstruktionistiska och posthumanistiska perspektiven, och varifrån bägge hämtar betydelsefulla delar av sitt tankegods.

Avslutningsvis ska här understrykas att anläggandet av teoretiska perspektiv är *ett* sätt att förhålla sig till och tolka olika slags aktiviteter och upplevelser. Ett annat och kompletterande sätt är beprövad erfarenhet.¹⁹ Denna spelar en absolut huvudroll inom ”vanligt” konstnärligt arbete – och också i vardagligt liv – men kan och bör också ges huvudroll inom konstnärlig forskning. Denna erfarenhet, egen såväl som andras, kan vara alltifrån tyst till begreppsloggjord och välartikulerad. I detta avhandlingsprojekt driver och formar min egen erfarenhet de olika gestaltande delarna, samtidigt som jag genom samtal med fysiska personer och dialoger med röster i texter försöker lyfta fram och reflektera över andra konstnärers och curatorers artikulerade erfarenheter.

Begrepp

I detta avsnitt presenteras ett antal begrepp som används i avhandlingen; ordningen här överensstämmer i grova drag med den ordning i vilken de kommer till användning. Vissa begrepp är hämtade från fält och diskurser såsom kritiska kulturarvsstudier, socialantropologi, globaliseringsstudier, språkfilosofi, semiotik och affektteori. Andra har sitt ursprung i processfilosofi, postkolonial teori och litteraturvetenskap, men har här satts i arbete i en curatorisk kontext.

Kulturarv

I kapitel 1, avsnittet ”Lust och olust” betraktas två textila fenomen som kulturarv: shibori och knytbatik. Kulturarv förstås här som en ständigt pågående process och aktivitet; kulturarv konstrueras och dekonstrueras i nuet för nuets behov. Kulturarvens byggstenar – materiell kultur och sedvänjor – följer på ett oftast irrationellt sätt de flöden som människor skapar och utgör.

Våra kulturarv både brukas och missbrukas. Exempelvis har frågan om vem som egentligen kan sägas äga ett visst kulturarv på senare år blivit politiskt het, inte minst sedan det gått upp för olika nationalstater att exempelvis UNESCO:s olika skyddslistor kan användas för nationalistiska syften.²⁰ Ett konkret exem-

pel på detta, med relevans för fenomenet shibori, är den idag infekterade konflikten mellan Indonesien och Malaysia om vilket land som egentligen ”äger” begreppet batik. Den här och liknande konflikter visar att det är svårt om inte omöjligt att skilja mellan kulturarvsdiskurs och globaliseringsdiskurs.

Craftscape

Kanske är denna svårdragna gräns mellan kulturarvs- och globaliseringsdiskurser extra problematisk då ett samtida konstnärlig fenomen studeras? Sedan länge uppfattar konstnärer av alla de slag – inte minst de som internaliserat en västerländsk konstförståelse – världens samlade kulturella produktion som ett arkiv öppet för var och en att studera och använda.

Antropologen och globaliseringsforskaren Arjun Appadurai har utvecklat begrepp för att förstå det globala arkivet och hur materialet i detta arkiv kontinuerligt flyttas runt. Appadurai använder inte metaforen arkiv utan tänker sig i stället ett slags imaginära ”landskap” – *scapes* – för olika typer av globala flöden att strömma genom.²¹ I dessa ”landskap”, där nationsgränser blir mindre och mindre intressanta, verkar ett flertal starka krafter. Betydelsefulla konkreta institutioner och strukturer tillsammans med föreställningar om identiteter påverkar skeenden. Som en förlängning av detta tankesätt går det att föreställa sig ett *artscape*²² eller varför inte ännu mer specificerat, ett textilt *craftscape*. Antropologen Harumi Befu förtydligar: ”These *scapes* constitute the structural backdrop for agents to act out their volition”.²³

I intervjuerna som avsnittet ”Lust och olust” bygger på framkommer att föreställningar om Japan och japanitet spelar viss eller stor roll i det textila *craftscape* som personerna kan sägas vara del av. Detta gör dock inte de svenska shibori-konstnärerna per automatik till ”japannördar”. I vår hybrida samtid är det inget problem för en individ att på en och samma gång erkänna och uppskatta exempelvis Japans roll i ett *textilt craftscape*, Italiens roll i ett *gastroscape* och kanske USA:s roll i ett *TV/Film-scape*.

Tillägnande

I forskning om globalisering och kulturella flöden – som shiborin är ett exempel på – används ofta begreppen *transmission* (spridning/överföring) respektive *reception* (mottagande).²⁴ Utifrån hur kulturella flöden många gånger verkar uppstå framstår de båda orden dock som lite för neutrala och kyliga; de saknar en viktig aktiv dimension. Här kan ordet tillägnande bättre beskriva vissa förlopp. Någon, en mottagare, ”gräver kanaler” och vill att ett flöde ska uppstå och nå fram som del i skapandet av en ny identitet, ett nytt handlingsutrymme, ett nytt rum. Modevetaren och museiintendenten Sharon Sada-ko Takeda menar exempelvis att olika internationella former av *tie-dye*, inklusive shibori, fick spridning i USA på 1960- och 1970-talen eftersom så kallade alternativa konstnärer i dessa tekniker såg lockande möjligheter att utveckla nya ”egna” uttrycksformer.²⁵ Även globaliseringsforskaren Koichi Iwabuchi poängterar att en kraft som attraktion är betydelsefull när kulturella företeelser sprids, och använder därför termen *object of yearning* för att förstå hur kulturella flöden kan uppstå och verka.²⁶ Flera studier har gjorts som undersöker processer som hör till stora populärkulturella flöden: exempelvis jazzens vägar från USA till Sverige,²⁷ hip-hopens vägar från USA till Japan²⁸ och inte minst mangans och animens vägar från Japan och ut i världen.²⁹ Gemensamt för dessa studier är att de visar hur viktigt det inledningsvis är med individer som – ofta utan eget ekonomiskt intresse – verkligen brinner för kulturformen i fråga och som därmed också gör den till en viktig del av den egna identitetssträvan. Nu är shiborins flöde naturligtvis att betrakta som en rännil jämfört med jazzens, hip-hopens och mangans, men för den skull inte mindre intressant att studera. Som konstnärligt fenomen i Sverige är shibori ännu inte att betrakta som någon populärkulturell rörelse. Snarare kan vi se shibori som smalkultur – konnässörkultur – men för enskilda individer och konstnärskap kan det vara just det smala som får betydelsefulla konsekvenser.

Performativitet

Den här avhandlingen vilar som tidigare nämnts delvis på socialkonstruktivistisk teori. Med detta synsätt förstås kulturarv, identiteter och praktiker som konstruerade och under ständig omförhandling.

I ”Lust och olust” används språkfilosofen J. L. Austins begrepp performativitet för att förklara språkets viktiga roll i detta konstruktionsarbete. Vad kan vi göra med ord? Utförda språkhandlingar åstadkommer något; de kan inte bara beskriva eller konstatera, vara sanna eller falska – de kan också under specifika förhållanden styra och förändra. Det enkla men ofta använda exemplet på en talhandling som faktiskt gör och förändrar något är: ”I name this ship the *Queen Elizabeth*”. Ett annat exempel på ett yttrande som under de rätta förhållandena kan åstadkomma något är: ”Jag ber om ursäkt.”³⁰

Begreppet performativitet har under de senaste tjugo åren kommit att bli ett nyckelbegrepp inom exempelvis språkvetenskap, etnologi, genusvetenskap, teatervetenskap och queerteori men har också tillsammans med begreppet performance blivit betydelsefullt inom konstnärliga praktiker. Det är svårt att idag ge en enhetlig definition av begreppet performativitet eftersom det används i skilda discipliner, men grovt sett handlar det om att uppmärksamma och undersöka handlingsaspekten hos språkliga yttranden eller andra göranden. Exempel på det sistnämnda kan vara olika sorters iscensättningar såsom ritualer, utställningar och workshoppar.³¹

Den Andre & möjlighetsrum

I avhandlingen används två begrepp som båda kan synliggöra hur identiteter konstrueras. Det ena begreppet är *den Andre*, så som litteraturvetaren Edward Said förstår och utvecklar det. När man konstruerar den Andre konstruerar man egentligen sig själv; på bekostnad av den Andre kan man framställa sig själv så som man önskar.³² Den Andre är som framgår i ”Lust och olust” kontextuell och relationell – fixerad och samtidigt föränderlig



Eva Lagnert



Kerstin Petersson

och undanlidande. Det andra begreppet är sociologen Pierre Bourdieus *möjlighetsrum*. Detta ska förstås som något styrande:

Detta rum definierar alla de problem, referenser, intellektuella orienteringspunkter (ofta bestående av namn på centrala kulturpersonligheter), ismer, ja, hela det koordinatsystem man måste hålla i huvudet – vilket inte betyder medvetandet – för att kunna delta i spelet.³³

Bourdieu pratar också om speluppfattning och praktiskt sinne, det vill säga ”förmågan att uppfatta latent möjligheter som finns i det pågående spelet”.³⁴ Praktiskt sinne innebär ett ”förvärvat system av preferenser, principer för att betrakta och göra distinktioner [...] och handlingsscheman som styr hur situationer skall uppfattas och vilken reaktion som är mest ändamålsenlig”.³⁵ Genom performativa handlingar och förhandlingar definieras och konsolideras ett möjlighetsrum samt om det är jag eller den Andre som hör hemma i detta rum. I avhandlingens två första kapitel synliggörs den Andre och ett möjlighetsrum i en svensk shibori-kontext. Genom dessa konstruktioner går det att förstå shibori som något nytt.

Bildsemiotik

En annan viktig teoretisk utgångspunkt för avsnitt ”Lust och olust” är bildsemiotiken. Knyttatiken respektive shiborin är naturligtvis inte bara laddade ord utan också bilder, och därmed visuella tecken som kan utgöra kommunikativa delar av sammanhang och situationer.³⁶ Eftersom de kan användas i kommunikation blir det ytterst viktigt för en konstnär som inte vill bli missförstådd att medvetet styra vilka tecken som aktiveras eller inaktiveras. När tecken betraktas som resurs bör också vad jag här kallar betydelsevinst uppmärksammas. Den oundvikliga kopplingen mellan shibori och Japan innebär en betydelsevinst för shibori-konstnärer i Sverige. De positiva värden som tillskrivs japansk textil konst och design återverkar som tidigare nämnts även på den shibori som görs i Sverige.

Curatering

I det här avhandlingsprojektet reflekterar jag över två shibori-baserade gruppställningar utifrån ett curator-perspektiv. I arbetet med dessa utställningar har ett antal begrepp visat sig vara användbara för att förstå egna ställningstaganden gjorda i samband med utställningsgestaltningen: återklang och förundran, side-by-sideness, samt räffling och utslätning. Dessa begrepp innebär också verktyg för att analysera utställningar på ett mer generellt plan.

Återklang och förundran

Begreppsparat *återklang och förundran* (*resonance and wonder*) har utvecklats av litteraturvetaren Stephen Greenblatt som ett analysverktyg användbart för både konstnärlig och kulturhistorisk utställningskontext. Med återklang menar Greenblatt objektets förmåga och tendens att ge tolkningsnycklar och ingångar till den värld som objektet hör till. Med förundran menar han objektets förmåga att först och främst uttrycka sig självt i all sin oförklarlighet, vilket kan skapa en förhöjd, intensifierad upplevelse hos betraktaren; denne kan bli som förtrollad. För Greenblatt är en hybridform mellan återklang och förundran ett ideal att sträva efter. Samtidigt menar han att det skapas ett större engagemang mellan besökaren och det utställda objektet om besökaren upplever förundran innan hen upplever återklang.

I avhandlingen använder jag begreppsparat för både reflektion och planering av utställningar – som ett slags reglage mellan två skilda men komplementära förhållningssätt.

Side-by-sideness

Språkvetaren Homi K. Bhabha har utvecklat begreppet *side-by-sideness* för att kritiskt kunna analysera hur delar i en helhet relaterar till varandra. Bhabha vill med begreppet förstå och uppmärksamma hur vi tenderar att vilja uppfatta fenomen och företeelser frontalt och isolerat, trots att det alltid finns ”gran-

nar” och att man också alltid kan betrakta allt ur olika perspektiv. Detta kan låta självklart, och ändå är det enligt Bhabha oftast frontalperspektivet som får mest uppmärksamhet och följaktligen också blir mest teoretiserat – vilket sker på bekostnad av det som skymms. Är lösningen då att frilägga allt? Nej, säger Bhabha – för det är delarnas relation och närhet till varandra som skapar mening och effekt. Bhabha är inflytelserik inom postkolonial teori, där detta begrepp är användbart, men han formulerar även själv konkreta och konstruktiva analogier med curatering och utställningspraktik. Uppmärksamhet kring delarnas närhet till varandra, och i vilken grad betraktaren har möjlighet att fritt röra blicken eller sig själv genom utställningen, kan i förlängningen även utmana det linjära berättandet.

Begreppet side-by-sideness kan användas som inspiration och argumentation i en utställningskontext. I avhandlingen används det i den inre dialogen i samband med gestaltningen av utställningen *Upperud Cabinet of Curiosity* och under arbetet med shibori-sammanställningen *Glomus 1-9*.

Räffling och utslätning

Filosoferna Gilles Deleuze och Félix Guattari har bidragit med en rad olika begrepp att förstå oss själva och världen med, och för att förklara och illustrera abstrakta mekanismer och krafter som styr och möjliggör individers frihet i förhållande till normerande makt. Två av dessa mekanismer är *räffling* och *utslätning* – vilka skapar det som Deleuze och Guattari kallar räfflade respektive släta rum.³⁷ Räfflade rum kännetecknas av gränsdragning, att aktiviteter separeras, att förflyttning sker på raka leder från en punkt till en annan; i det räfflade rummet blir individen och aktiviteten definierad, kontrollerad och styrd. Det släta rummet är icke-hierarkiskt och präglas inte på samma sätt som det räfflade rummet av gränser och definitioner. Här sker förflyttning på ett fritt och icke-linjärt sätt. Men räfflade och släta rum ska enligt Deleuze och Guattari inte förstås som varandras fixerade motsatser – istället möts och förändras de i en ständigt växelverkande dynamik.

Curatering kan bland annat innebära att skilja ut, ordna upp, kategorisera, definiera, ge plats och spotlights för enskildheter – aktiviteter som på gott och ont skapar och placerar konsten i räfflade rum. Men curatering kan också innebära en strävan att släta ut: att genom förtätningar och sammanblandningar störa och ifrågasätta det frontala och isolerade betraktandet.

Sammanställningen *Glomus 1-9*, presenterad i kapitel 3, kan sägas vara skapad i en utslätande gest; ett trettiotal verk har fått samhörighet med varandra i nio ”orena” grupper. Varje nystan, varje *glomus*, lyfter visserligen fram en aspekt av shibori, men aspekterna sinsemellan hör hemma i olika kategorier: görande, uttryck, motiv. Denna utslätning och upplösning står i samklang med den samtida shiborin; mycket av det intressanta som sker, utspelar sig i shiborins oklara gränstrakter där hybrider med andra textila tekniker och uttrycksmedel uppstår.

Affekt

Avhandlingen avslutas med avsnittet ”[do] You have the right to remain silent [?]” som handlar om begreppet *affekt*. Affekter är krafter, händelser – lågmälda såväl som kraftfulla – som min kropp reagerar på innan medvetandet tolkar och genom kulturen och språket bestämmer vad det är jag har varit med om och vad jag då kan uttrycka att jag känner. I den stund jag fångar in affekten genom att bestämma vilken känsla den motsvarar, har jag också tämjat den till oigenkännlighet. Detta innebär en svårsmält paradox: oigenkännlighet är priset för igenkännlighet.

Inom den vittförgrenade och mångstämmiga teoribildning som kallas affekt-teori intresserar man sig för hur vi kan förstå affekt som tänkande och intelligens samt vad dessa affektiva upplevelser innebär för individen och samhället. Man intresserar sig för affekternas färdvägar, vilket riktar fokus mot huden och känselsinnet, sinnena lukt och smak, det autonoma nervsystemet samt vår känsla för rytm och rörelse.

I ”[do] You have the right to remain silent [?]” identifierar och lyfter jag fram affekt som en betydelsefull aspekt och kvali-

tet hos konst i allmänhet och shibori i synnerhet. Jag menar att det slags shibori som jag i detta avhandlingsarbete samlar runt mig, och som fascinerar mig, är en väl vald utgångspunkt för reflektion över affekt-begreppet. Att beakta affekt-begreppet innebär också kritik mot rådande diskurser och praxis inom konstnärliga kontexter – inte minst de konstnärliga utbildningssystemen där såväl konventionellt talspråk som akademisk textualisering ges stor plats. Vi bör reflektera över om detta sker på bekostnad av det för-diskursiva/icke-diskursiva upplevelseregistret, och hur i så fall skapandet och upplevelsen av konst påverkas av detta paradigm.

Diskursivitet

Som en hjälp att förstå begreppen *för-diskursiv* och *icke-diskursiv* kan något sägas om betydelsen av ordet *diskursiv*. Ett diskursivt tänkande innebär att insikter nås via ett metodiskt och stegvist resonerande med hjälp av begrepp. Begrepp, liksom symboler – till skillnad från bilder – har mer eller mindre fastslagna och vedertagna betydelser.³⁸ Det för-diskursiva och icke-diskursiva betecknar med andra ord erfarenheter och tänkande som, beroende på hur man ser det, saknar eller är befriat från begrepp.

Sensation

Affekt-begreppet härleds inte sällan till filosoferna Deleuze och Guattari. I deras tänkande används dock oftare begreppet *sensation* som även om det ingår i affekt-begreppet också förtjänar egen uppmärksamhet. När vi i tillvaron fångas av något via våra sinnesorgan, något som har formerat sig till en helhet ur det kaos av intryck och krafter som vi lever i, kan detta något benämnas sensation. Sensationer finns överallt och människan kan också själv skapa dem. Enligt Deleuze är det precis detta som är konstnärens kärnkompetens och särskilda uppgift.³⁹ Sensationer är, enligt dessa och besläktade filosofer, självständiga och rörliga. Filosofen Elisabeth Grosz menar att:

Art proper [...], emerges when sensation can detach itself and gain an autonomy from its creator and its perceiver, when something of the chaos from which it is drawn can breathe and have a life of its own.⁴⁰

Att med ett diskursivt språk beskriva och tolka en sensation är att lägga ett onödigt och dämpande filter på den. Istället bör man enligt detta sätt att tänka uppmärksamma hur sensationen tas emot av den egna kroppen. Sensationer är inte bundna till subjekt eller kultur. Däremot kan de tämjas och införlivas i kulturer. Exempel på detta är sensationer såsom fyrverkeri och konfettiregn.

I ”[do] You have the right to remain silent [?]”, används begreppet sensation både komplementärt och överlappande med begreppet affekt.

Metod

I detta avsnitt presenteras en övergripande beskrivning av metoder som används i avhandlingen. Tillsammans möjliggör de för en aspektrik förståelse av vad shibori är och gör att träda fram.

Intervju

Avsnittet ”Lust och olust” inleds med två minnesbilder som var och en kretsar kring ett specifikt ord – knytbatik respektive shibori. Avhandlingsprojektet *Händelser på ytan* tar avstamp i en undran inför dessa bägge ords performativa sidor. Ord är delar av språk som i sin tur återspeglar föreställningar och kulturer; ord gör skillnad. Ett sätt att närma sig ordanvändning är via samtal. I detta avsnitt behandlas samtalsformen och forskningsmetoden *intervju*.

”Lust och olust” bygger till stora delar på en serie halvstrukturerade intervjuer där konstnärer som på olika sätt arbetar med shibori svarar på frågor om hur de använder – eller inte använder – orden knytbatik och shibori. Detta öppnar i sin tur upp för ett vidare samtal om olika aspekter av konstnärligt arbete i allmänhet och shibori i synnerhet. De intervjuade har valts ut genom snöbollsmetoden, det vill säga att de intervjuade själva har fått föreslå vilka andra personer som kan vara intressanta

att intervjuas. Därmed har ett slags centrum kunnat ringas in. Viktigt att hålla i minnet är att detta sker på bekostnad av representativitet, exempelvis vad gäller ålder och konstnärliga discipliner, och att andra grupperingars eventuellt konkurrerande tankar och erfarenheter kan ha missats.

I detta arbete betraktas de intervjuade som medforskare. Visserligen är det jag som har en frågelista framför mig och som därför ställer frågorna, och det är också jag som transkriberar de inspelade samtalen efteråt, men den halvstrukturerade formen gör det möjligt för samtalen att glida över i delvis oväntade banor. På detta sätt blir materialet rikt vilket möjliggör att jag i efterhand kan ställa nya frågor till det samlade intervjumaterialet – exempelvis frågor om ett begrepp som kulturarv trots att ordet inte används en enda gång under själva intervjuerna. Vetenskapsteoretikern Mats Alvesson menar att ett ”empiriskt material ska uppfattas som en kritisk dialogpartner. Tanken är att [...] materialet måste mobiliseras till att ’säga något’”.⁴¹

Min relation till de intervjuade som grupp, och därmed också till forskningsobjektet, förändras över tid. Delvis handlar det om den hermeneutiska spiralrörelsen, där varje intervju påverkar min förståelse inför nästa intervju. Mitt forskningsobjekt är inte en historisk text utan en samtida, som skrivs just nu av aktörer med egna röster. Men delvis inser jag också att det inte bara är medforskarna som påverkar mig utan att jag även påverkar dem. Vi konstruerar något tillsammans. Forskningsobjektet vill något med mig, ger mig ett förtroende, förväntar sig något – vill att jag ska veta och förmedla.⁴²

Intervjupositioner

Inom flera forskningsfält är intervjun en etablerad metod för att samla in människors föreställningar och erfarenheter – men samtidigt ifrågasätter kritiker vad för slags kunskap intervjuer egentligen kan ge. Enligt Alvesson kan intervjusituationen förstås utifrån tre positioner: nypositivism, romanticism och lokalism.⁴³ Nypositivister och romantiker delar åsikten att det går att komma åt verklighet och sanning genom att på olika

sätt fråga ut människor. Nypositivisten är förenklat ute efter så ren data som möjligt, data som går att jämföra och i bästa fall kvantifiera. Intervjusituationen ska vara strukturerad och den intervjuade ska ha så lite kännedom om studien som möjligt. Den romantiske forskaren vill med hjälp av empati komma åt personspecifika upplevelser, känslor och tankar, och uppfattar den intervjuades utsagor som autentiska; romantikern vill ha berättelser hellre än svar. Stränga lokalister slutligen, anser att det enda som kan utvinnas ur en intervju är kunskap om själva intervjusituationen; verkligheten konstrueras och gäller bara där och då. Det är inget extra betydelsefullt eller autentiskt som händer i en intervjusituation jämfört med alla andra sociala möten. Alvesson med flera menar att lokalister har en poäng då de kritiserar nypositivism och romanticism, men att lokalisterna själva inte lyckas erbjuda något fullgott alternativ. Att ta de bästa beståndsdelarna från respektive ståndpunkt och blanda dem är också möjligt. ”Trots många uttryck för att intervjuer är en smula naiva finns det inget skäl att avfärda intervjun som plats för förmedling av värdefullt forskningsmaterial.”⁴⁴

Tolkningsstöd

En intervju bör som sagt behandlas som en problematisk situation, men enligt Alvesson kan en uppsättning metaforer erbjuda tolkningsstöd för att förstå vad som sker i situationen.⁴⁵ I det här stycket lyfts tre metaforer fram som har bäring för tolkningsarbetet av de intervjuer som ligger till grund för avsnittet ”Lust och olust”: *intervjun som identitetsarbete*, *följandet av kulturella skript* och *intervjun som konstruktionsarbete*.

Den första metaforen hjälper mig att bli uppmärksam på intervjuerna som identitetsarbete. Som intervjuare kan jag misstänka att den intervjuade är upptagen av identitetsarbete om svar på olika frågor tenderar att styras in mot samma tema. I mitt intervjumaterial kan jag exempelvis se att flera av de intervjuade tar tillfället i akt att lyfta fram skillnader mellan dem själva (som professionella) och andra (”amatörer”). Frågor om de hantverksmässiga aspekterna av shibori lockar fram före-

ställningar om exempelvis intention, slump, lätt/svårt, kvalitet och konstnärligt kunnande – föreställningar som också utgör fundament för identiteter. Ett begrepp som intention återkommer i flera intervjuer:

”De knöt och knöt och knöt, men ingen tanke bakom. Jag tänkte: ’Nej, jag vill *gestalta* något med det och då måste det vara på ett annat sätt.’”⁴⁶

Vad innebär då konstnärlig intention? Vad är det som man själv kan som inte den Andre kan?

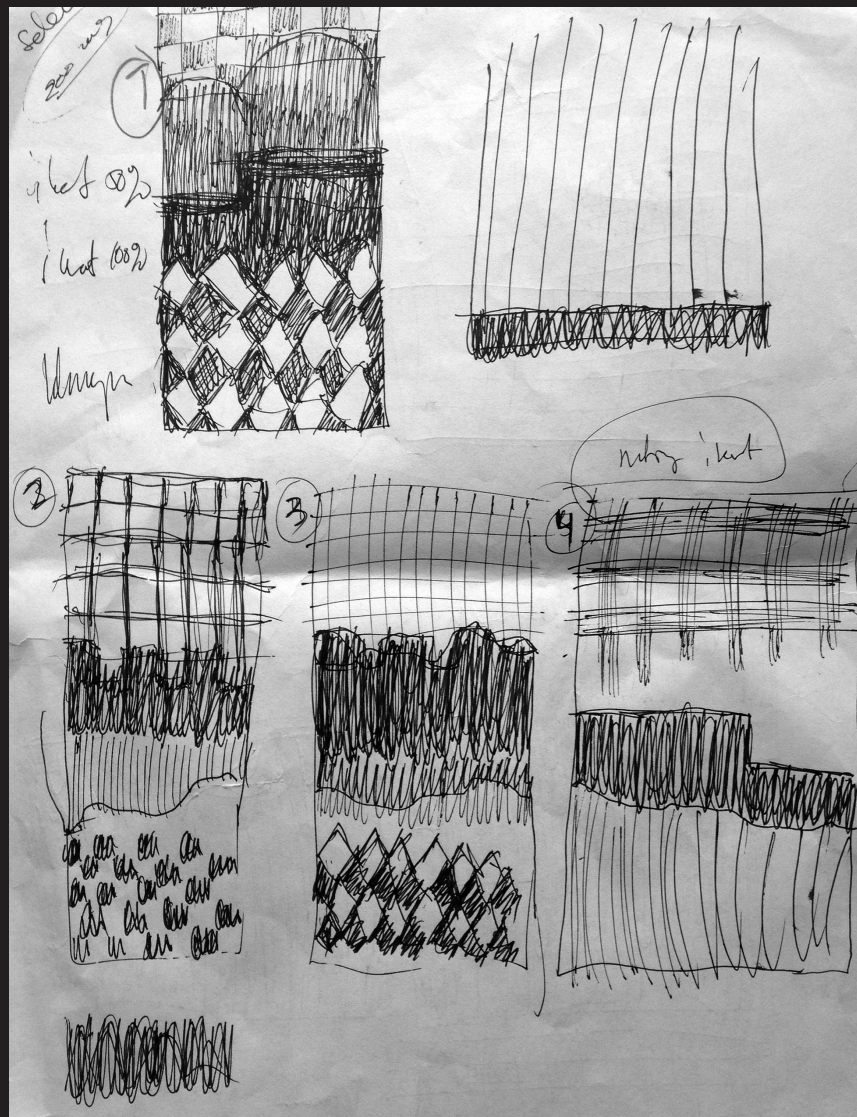
”Jag *vet* när det är färdigt och när det inte är färdigt. Det känner jag i magen på något sätt. Det är inte som att sticka en tröja och säga att den är klar. Kanske måste jag klippa håll i den och göra något annat med den *innan* den är klar. Den måste gå igenom många stadier ... och då är det det här andra ... som inte alla kan.”⁴⁷

Men när den Andre – utanför gruppen – har blivit identifierad är det alltid möjligt att även identifiera den Andre inom gruppen.

”Jag är ganska sträng. Jag tycker att det måste hända något mera för att det ska ... Jag tycker inte att det är så många som jobbar *tillräckligt* konstnärligt – raffinerat. Jag skulle vilja att shibori-etiketten verkligen är *här* uppe [gest med armen].”⁴⁸

Strängheten riktas också mot en själv. I dialog med det egna konstnärliga arbetet formas och upprätthålls den egna identiteten.

”Det är en känsla som jag uppnår som jag gärna återkommer till. Men det krävs mycket för att komma dit. [...] Det är både innehåll och uttrycket, hur det är gjort, formen ... alltihop ska stämma. Fattas en pusselbit är jag inte riktigt framme än. Det är ett hjul med många ekrar,



Åsa Pärson



Eva Marmbrandt

och därför är det så sällsynt att komma dit. Men det är värt att försöka.”⁴⁹

Ovanstående citat visar på föreställningar om identitet och konstnärlig kunskap som framkommit även då jag inte uttryckligen ställt frågor om identitet. Ett identitetsarbete från den intervjuades sida skulle här alltså kunna förklara varför vi ändå pratat om detta.

Den andra metaforen, följandet av kulturella skript, hjälper mig att uppmärksamma svårigheten att prata på ett sätt som faller utanför normen för hur man bör uttrycka sig i en specifik kontext. Om den intervjuade är kontaktad i egenskap av exempelvis konstnär, är det mycket möjligt att personen kommer att uttrycka sig just så som en konstnär förväntas uttrycka sig. Det är här alltså möjligt att intervjuaren omedvetet tränger in den intervjuade i ett hörn, där bara en viss typ av svar kan ges. Om jag upptäcker en rad samstämmiga uttalanden och uppfattningar i mitt intervjumaterial bör jag åtminstone ställa mig frågan: kan det vara ett kulturellt skript som talar här genom enskilda individer? Denna metafor är besläktad med identitetsarbetet, men skillnaden handlar om handlingsutrymme; att falla in i ett skript kan upplevas som tryggt men innebär samtidigt ett begränsat handlingsutrymme. Om något står på spel för den intervjuade är det dessutom kontraproduktivt att gå utanför skriptet. Flera av de intervjuade i mitt material poängterar exempelvis hur lång tid det tar och hur svårt det är att arbeta konstnärligt och med ett hantverk. En person som investerat fyra till åtta år av sitt liv på eftergymnasiala och högre studier kan eller får kanske inte prata om sitt arbete som *geschwint* eller att alla-kan? Det finns en viss symmetri mellan mig och mina medforskare eftersom vi i stora drag delar utbildningsbakgrund och yrkeskultur. Detta kan i sig locka fram skript. Hur påverkar denna symmetri det skript som framträder? Alvesson menar att:

Det finns mer eller mindre färdiga normer och språkliga koder för hur man kan tala om de flesta saker. [...] Det

existerar kulturella skript på en rad olika nivåer. Vissa omfattas av alla i hela samhället eller i specifika delar av det, till exempel en bransch, ett yrke eller en klass. Men det kan också finnas mer lokala skript inom en gemenskap eller en organisation.⁵⁰

Vill man komma åt just lokala skript bör det alltså vara en fördel om intervjuaren och den intervjuade tillhör samma kultur – att de kan ”falla i skript” tillsammans. Annars väljer den intervjuade förmodligen att uttala sig på ett annat sätt, som innebär mindre svårigheter, och använder kanske hellre ett skript som ligger på en mer allmän nivå. Liksom vid all förflyttning mellan det lokala och det allmänna finns en risk att nyanser försvinner. Dessa nyanser, hur skriptbaserade de än må vara, kan vara nycklar till förståelse och kunskap. Som exempel på ett lokalt skript är den återkommande betoningen på ”att vara i processen” och ”att inte veta”.

”Det finns en mängd frågetecken för mig själv, vad det är jag *egentligen* håller på med. Jag är inte riktigt klar med det. Jag är mitt i det och ändå tittar jag på det som om det inte riktigt är mitt! [...] Det har varit som en befrielse för mig att hitta den känslan.”⁵¹

I en konstnärlig kontext står detta för något eftersträvanvärt. När och till vem kan ovanstående och liknande sägas utan att det uppfattas som ambivalens, som brist på intention eller framstår som obegripligt?

Den tredje metaforen slutligen, intervjun som konstruktionsarbete, är besläktad med identitetsarbetet. Skillnaden är att det här är ännu mer fokus på språkets aktiva roll. Språket används inte bara för att beskriva världen utan lika mycket för att påverka framtiden. Att utnyttja etablerade skript är som tidigare antytts ett bekvämt och resurssnålt sätt att berätta. Den som istället är i färd med ett konstruktionsarbete prövar ord, begrepp och metaforer på nya sätt. Alvesson menar att språkligt kompetenta personer sällan nöjer sig med att enbart följa

skript då man kan uppleva att ”en stark förlitan på skript är ett brott mot normen att vara autentisk och trovärdig.”^{52 53}

Ibland kan intervjupersoner avlägsna sig från kulturella skript och säga något ovanligt intressant, men om de då talar sanning eller drivs av en önskan att säga något intressant, kanske genom att dramatisera sina upplevelser eller sociala praktiker, är svårt om inte omöjligt att avgöra.⁵⁴

Det är uppenbart att konstruktionsarbete kan vara ett problem vid intervjusituationer och att intervjuaren bör vara medveten om detta. Men likväl som det kreativa språkbruket kan tjusa och leda fel så kan det också leda fram till nya sätt att förstå fenomen. Metaforen om shibori som ett finrum, som återfinns i ”Lust och olust”, kan sägas vara resultatet av ett konstruktionsarbete, och dessutom ett gemensamt sådant.

TL: Mmm, men jag börjar se framför mig ... ett finrum liksom ... som passar väldigt bra in i din berättelse ... och din vision kanske. Skulle det kunna vara en fruktbar metafor? Att shiborin har frambringat ett finrum?”

SCC: Ja! Det var väldigt fint sagt ... och att jag behöver det ...

TL: ... men går man vidare i den metaforen så finns det ju då något utanför finrummet ... det finns en dörr, kanske ...

SCC: Fönster!

TL: Ja! Fönster, dörr ... och några släpps in, några släpps ut ...

SCC: Ja ...

TL: Och det finns en tanke med det då ... att hålla finrummet ... fint ...

SCC: Jag tycker att det är spännande, för jag har inte tänkt det själv ... jag måste få se om jag ska gå till attack ... direkt ... eller om jag ska låta det ligga här [i huvudet] ...

TL: Vi kan låta det ligga ... jag har inte tänkt det heller ... det uppstod i samtalet!

Detta intervjufragment visar en ”prövande passage” där både konstnären Sara Casten Carlberg och jag själv blir lite djärvare och där vi hjälper och utmanar varandra med formuleringar. Vi skapar en metafor tillsammans men prövar också om denna konstruktion är vän eller fiende.

Etnografisk ansats

I kapitel 2 blir avhandlingens etnografiska ansats tydligare. Etnografiska metoder har främst utvecklats ur socialantropologin, sociologin och etnologin och betecknar en uppsättning specifika metoder för att samla in och bearbeta ett grundläggande forskningsmaterial – en ofta mödosam process. Men den etnografiska ansatsen ”framställs [också] ibland som en konstform”, enligt sociologen Thomas Johansson: ”det handlar om en kreativ process som på ett kraftfullt sätt involverar jaget.”⁵⁵ Det är denna kreativa potential i den etnografiska ansatsen som gör den intressant för konstnärlig forskning.

Enligt antropologen Clifford Geertz karakteriseras en etnografisk beskrivning av fyra kännetecken: 1) den är tolkande, 2) det som tolkas är ett flöde av samtal, kommunikation och sociala händelser, 3) den försöker rädda viktiga delar ur detta flöde från att gå förlorade genom att fixera dem i läs- och minnesvärd form, och slutligen, 4) den är mikroskopisk. Med detta menas att detaljen betraktas som en ingång till att kunna förstå en helhet.⁵⁶

Intervjuer ingår ofta som delmetod i etnografiska arbeten men kan sällan i sig själva utgöra en etnografi. För detta krävs närvaro i det specifika ”rum” – den fysiska, symboliska och kulturella plats – där den studerade kulturen befinner sig och där något händer och görs.⁵⁷ För forskaren som vill använda den etnografiska metoden gäller det därför att lyckas ta sig in i detta rum, i detta fält. Att ta sig in i ett fält kan vara en utmaning i sig. Forskaren behöver få tillträde till fältet, men för att närvaron ska bli meningsfull behöver forskaren också vinna de studerades förtroende. Sociologen Thomas Johansson understryker

att när etnografen träder in i rummet dras hon också in i det som studeras: ”Därmed aktualiseras också frågan om forskarens subjektivitet – om position, politik och utopier.”⁵⁸

I kapitel 2, avsnitten ”Jag är med (1)” och ”Jag är med (2)” behandlas hur jag närmar mig och träder in i shiborins möjlighetsrum. Detta rum är enligt sociologen Bourdieu överordnat de enskilda individerna som verkar i rummet. När jag har egen tillgång till rummet kan det visa mig något mer än vad de enskilda individerna kan förmedla.

Till skillnad från exempelvis en renodlad konst- eller kulturvetare, som kanske hade släppts in i rummet som gäst, kan jag använda min position som formgivare för att ta mig in via en i sammanhanget helt vanlig kursansökan med examensbevis och konstnärlig portfolio. Detta blir också skillnaden mellan att vara deltagande observatör och att vara observerande deltagare. Som deltagande observatör måste händelser och kommunikation tolkas utifrån vetskapen att deltagarna är medvetna om observatörens närvaro. Som observerande deltagare uppfattas man av gruppen först och främst som just deltagare.

Självetnografi

I och med mitt eget deltagande i shibori-kurserna kan mitt forskningsarbete betraktas som självetnografiskt. Vetenskapsteoretikern Mats Alvesson beskriver självetnografien som en studie där forskaren beskriver och analyserar rum och händelser som hon har tillgång till, inte i rollen som observerande forskare utan i rollen som något annat; andra beteckningar för denna metod kan vara insideretnografi eller hemkulturetnografi.⁵⁹ En viktig skillnad mellan självetnografi och konventionell etnografi är, enligt Alvesson, att ”görandet” för självetnografen har ett egenvärde, medan det för den konventionelle etnografen görs i ett instrumentellt syfte; ”en etnograf som arbetar som skogshuggare gör detta för att kunna producera forskning om skogshuggare och inte för att han eller hon hyser en stark inre längtan efter att hugga ner träd”.⁶⁰ Jag vet inte om det är rätt att beskriva min relation till shibori i termer av en stark inre

längtan – däremot vet jag att det är för svagt att enbart kalla den för ett intresse.

Att ”redan vara inne” och att tala samma språk kan låta som en fördel, men inom konventionell etnografi betonas ofta vikten av distans.

Miljöer, människor och handlingar som vid en första anblick ter sig som begripliga och självklara, blir i etnografiska studier både mer främmande och mer komplexa. [Detta] utgör en önskad och eftersträvarvärd effekt av etnografisk forskning.⁶¹

Inom konventionell etnografi är man väl medveten om följande fenomen: när gruppen och rummet som studeras börjar kännas naturlig för den som observerar blir den också svårare att få grepp om.⁶² Alvesson menar dock att risken med självetnografien, bristen på distans, ”kan reduceras om man väljer att studera fenomen som man själv inte är alltför känslomässigt engagerad i.”⁶³ Socialantropologen Tim Ingold reflekterar över detta svala förhållningssätt genom att göra en jämförelse mellan etnografi och antropologi. Det etnografiska arbetet är visserligen del av det antropologiska, men är enligt Ingold ändå inte samma sak. Genom etnografiska metoder dokumenteras händelser som därefter kan analyseras – som sedan kan bli kunskap *om* en kultur. Antropologi å andra sidan, är enligt Ingold en framåtsträvande process som möjliggör ett kunskapande *med* en kultur.⁶⁴ Jag gör i mitt arbete en etnografisk ansats, men måste naturligtvis vara medveten om risker och möjligheter kopplade till både det etnografiska och det självetnografiska arbetet. Men på samma sätt som Ingold förstår etnografien som delmetod i en framåtsträvande, reflexiv och transformativ kunskapsprocess kallad antropologi – kan också jag förstå etnografien som delmetod i konstnärlig forskning, också den en framåtsträvande, reflexiv och transformativ kunskapsprocess.

Beskrivning: tjock och tät

Som del av ett fältarbete ingår att föra anteckningar och att på olika sätt dokumentera såväl triviala som intressefångande händelser. Inom de discipliner som använder etnografiska metoder uppmärksammar man skillnaden mellan tjocka och täta beskrivningar men ser dem som komplementära snarare än som motsatser. Begreppet tjock beskrivning (thick description) kommer ursprungligen från filosofen Gilbert Ryle men har kommit att få stor spridning genom antropologen Clifford Geertz.⁶⁵ Geertz beskriver hur Ryle ställer två barn bredvid varandra. Bägge blinkar till – det ena barnet ofrivilligt och det andra som en konspiratorisk gest åt en kamrat i rummet. En ”neutral” kamera uppfattar barnens blinkningar som likvärdiga och lyckas inte se den symboliska aspekten av den ena blinkningen. Att beskriva bægges blinkningar som att deras muskler runt ögat snabbt drar ihop sig är att göra en tunn beskrivning. En tjock beskrivning å andra sidan är att ägna uppmärksamhet åt en mångfald av betydelsebärande blinkningar – exempelvis just som att det ena barnet blinkar åt en kamrat. Och att ytterligare ett barn kanske imiterar den konspiratoriska blinkningen, men i syfte att vara parodi; och att ännu ett barn kanske står framför en spegel och övar på den parodiska blinkningen, och så vidare, i lager på lager.

En tjock beskrivning innebär alltså att man försöker uppmärksamma de symboliska och sociala aspekterna av händelser. Enligt etnologen Annette Rosengren är tjocka beskrivningar:

Resultatet av en lång kunskapsprocess, där forskaren gång på gång återvänder, hämtar upp och resonerar kring olika innebörder av företeelsen. [...] De skrivs när man är initierad, när man vet vad som är väsentligt att lyfta fram för förståelsen, och när man kan göra de insiktsfulla tolkningarna.⁶⁶

En beskrivning kan också vara tät. I den täta beskrivningen återfinns pojknarnas ögonfärg, deras klädsel, tapeten bakom spegeln och så vidare. Detaljrikedomen, prioriteringen av det

unika, skapar närvarokänsla och ökar tolkningsmöjligheterna. Den täta specifika beskrivningen gör så att även den som är långt från förstahandserfarenheten ges möjlighet till upplevelse och förståelse.⁶⁷

I kapitel 2 och 3 försöker jag att i de olika avsnitten skriva fram såväl tjocka som täta beskrivningar i syfte att inte bara öka tolkningsmöjligheterna, utan framför allt för att skapa en form av mederfarenhet hos läsaren – vilket i sin tur förbättrar möjligheten för läsaren att själv bedöma mina tolkningars grund.

Att-forska-med som metod

Under sommaren 2012 blev jag tillfrågad att curatera en grupp-utställning i Tokyo där shibori från Sverige och Japan var tänkt att visas. Vad innebar egentligen denna fråga och hur skulle jag ställa mig till den? Tanken att curatera den här sortens utställning kom inte från mig – den kom till mig. Hur kunde nu detta uppdrag påverka min distans eller närhet till det material och fenomen som jag studerade. Vad gav denna erfarenhet, och vad tog den tid ifrån? Vilken fart och riktning innebar detta för den kunskapande rörelse som jag satt shibori och mig själv i? Antropologen Tim Ingold skriver om ett förhållningssätt till kunskapande som han kallar för *the art of inquiry*:

In the art of inquiry, the conduct of thought goes along with, and continually answers to, the fluxes and flows of the materials with which we work. These materials think in us, as we think through them. Here, every work is an experiment [...] in the sense of prising an opening and following where it leads.⁶⁸

Att lirka upp en öppning för att sedan se vart den leder; jag fann det snart självklart att bejaka frågan och möjligheten som gavs och tackade därför ja. Att kunna förhålla mig till kunskapande inom konstnärlig forskning på detta flödande vis kändes både naturligt och viktigt.



Sara Casten Carlberg



Elsa Chartin

Ingold sätter ord på en positionsförskjutning som jag själv upplever under forskningsprojektets gång – från de inledande intervjuerna till att jag själv deltar i kurser i shibori: jag inte bara kommer in i shiborin utan shiborin kommer också in i mig. Jag börjar uppleva ett vi istället för ett dom. Kanske har *det* hänt som etnologen Eva Londos tidigt varnar mig för: ”akta så att du inte blir bergtagen”, men Ingold med flera verkar inte se detta som ett problem, tvärtom. Kulturvetaren Ben Highmore skulle säga att jag har blivit intrasslad, men att detta kan ses som en nödvändighet och potential för att kunna nå en särskild slags kunskap om och genom erfarenheter – detta är att vara i kontakt med världen. Shiborin och jag har sammanflätats; vi är nu enligt Highmore en härva av ”substances and feelings, matter and affect”.

I want to argue that these entanglements don't require critical untangling (the scholarly and bureaucratic business of sorting categories and filing phenomena); instead what is required is a critically entangled contact with affective experience. This means getting in among the murky connections between fabrics and feelings, between the glutinous and the guffaw (for example).⁶⁹

Vad kan ett exempel på det vidhäftande, klibbiga, *glutinous* vara? Jag blev kontaktad av en skribent för en tidskrift som ville göra ett uppslag om shibori. Efter ett längre telefonsamtal fick jag några dagar senare granska skribentens formuleringar. Min omedelbara reaktion var en fysisk reaktion. Jag skruvade på mig, kände mig obekvämt, reste mig upp ur stolen, satte mig ner igen, andades snabbt innan jag började formulera mina ändringar i intervjuarens text. Det handlade om en fråga om kopplingen mellan knytbatik och shibori – precis den fråga som jag själv ställde till de intervjuade i avhandlingsprojektets början. Skillnaden var att jag nu själv hade en uppfattning som baserade sig på erfarenhet inifrån själva görandet och möjlighetsrummet.⁷⁰ Vad kan ett exempel på gapflabbet, *the guffaw*, vara? Det fanns vilja och intresse för att visa utställningen *Pleni-*

tude som del av ett större kulturevenemang i Sverige, men idén hade ännu inte förankrats hos personen som hade det övergripande konstnärliga ansvaret för evenemanget. Under vårt första telefonsamtal framkom det att personen inte visste vad shibori var utan googlade ordet medan vi pratade: ”Oj – [spontan skratt] det ser psykedeliskt ut.” Skrattet kändes mer än det hördes. Jag visste i stort sett vilken typ av bilder personen fick fram på sin skärm och jag visste också att dessa bilder bara vagt hade något gemensamt med de verk som ingick i vår utställning. Samtidigt blev jag förvirrad av min egen reaktion över ordet psykedelisk – varför hade nu det blivit så laddat för mig? Dessa båda situationer, där jag uppmärksammade kroppsliga reaktioner, bekräftade tydligt för mig att jag nu inte längre forskade *om* utan *med*. Den kunskapande rörelsen hade inte bara fört mig nära det som jag beforskade, utan hade nu placerat mig mitt i, ”between fabrics and feelings” som Highmore säger i citatet ovan, ”mellan strukturer och känslor”.

När man forskar *med* utvecklar sig saker och ting delvis på sitt eget vis, och kanske måste jag inte värdera om det är bra eller dåligt att vara intrasslad respektive att ha distans. Visst kan det vara så att tillförlitligheten påverkades av min förändrade relation till forskningsobjektet – men den kan lika gärna ha ökat som minskat. Vad händelserna ovan framför allt visar är att jag i takt med att jag blev intrasslad också kunde använda hela min kropp som forskningsverktyg.

Curatering som metod

I *Händelser på ytan* träder curatering fram som ett tydligt exempel på vad att-forska-med kan innebära i en konstnärlig kontext. Jag valde att curatera eftersom det innebar en möjlighet för mig att komma upphovspersoner och verk nära. Exempelsamlingen med samtida shibori, som utgör del av denna avhandling, möjliggjordes tack vare denna närhet och detta uppdrag. Curatering som metod bör ses som del av en konstnärlig forskningspalett. I processen att välja och sammanställa, och att utifrån de ingående delarna gestalta en helhet, följer reflektion och

ökad förståelse. Om curatering dessutom görs i en skarp utställningskontext, *in situ* istället för *in vitro* så att säga, följer att det uppstår en rad situationer och samtal där curatorns/forskarens intentioner behöver kommuniceras. Varje sådant samtal, oavsett om det sker med en vanlig besökare, en museichef, eller en medverkande konstnär, innebär en möjlighet för den egna förståelsen att vidgas.

Essä som metod

Hur skulle nu detta arbete som under lång tid engagerat mig skrivas fram? Inom konstnärlig forskning uppfattas essän som en möjlig och många gånger lämplig metod för kunskapande reflektion. Rörligheten och lyhörddheten, vikten av den egna erfarenheten och experimenterandet med öppningar som kan leda en vidare – som *the art of inquiry* innebär – kännetecknar även essän.

Litteraturvetaren Arne Melberg går i sin bok *Essä* igenom essäns historia och särart i dialog med framstående essäister och litteraturvetare.⁷¹ Exempelvis menar litteraturvetaren Graham Good, enligt Melberg, att det just är själva erfarenheten som ger essäisten auktoritet. Melberg själv uttrycker följande om essäistens erfarenhet:

Essäisten perspektiverar. Han blir aldrig färdig med sin erfarenhet och är alltid beredd att justera sina omdömen.⁷²

Han vill stanna upp och delta men också vandra vidare. Det essäistiska perspektivet inkluderar alltid någon variant av distans, något slags förbehåll. Men avståndet är aldrig större än att essäisten när som helst kan stanna upp för att lägga något nytt till sitt stora ämne: erfarenheten.⁷³

Men Melberg lyfter också fram hur Good förstår essän som öppenhet – ”ett öppet sinne möter en öppen verklighet” – vilket enligt Melberg kan ses som att essän motsätter sig systematik och organisation.⁷⁴ Essäskrivande kan därmed uppfattas

som en aktivt utslätande handling, för att använda ett tidigare presenterat begrepp. Litteraturvetaren och Deleuze-kännaren Réda Bensmaïa menar, enligt Melberg, att essän är en rörlig typ av text som tillåts sakna en ”bestämd avsändare, saknar ett enhetligt ämne eller tematik, saknar till och med bestämd mottagare.”⁷⁵ Jag uppfattar det som att föreställningen om essäns öppenhet och rörlighet kan tjäna ett viktigt frigörande syfte för den som skriver; ändå upplever jag sällan välskrivna essäer som splittrade och riktninglösa – tvärtom.

Verkberättelse

Ett sätt att förstå de två avsnitten och essäerna ”Kunskap ur besvikelse” och ”Omtagning”, och vad de bidrar med, är att betrakta dem som verkberättelser. Begreppet verkberättelse har skapats av konstnärliga forskaren Magnus Bärtås:

En verkberättelse kan kortfattat beskrivas som den berättelse som uppstår kring görandet av ett verk. En verkberättelse kan vara en kort, torr beskrivning av en process, [...] eller vara en komplex berättelse i litterär/essäistisk form. [...] Verkberättelsen innehåller, som jag ser det, alltid en öppen eller dold uppmaning till betraktaren att själv skapa.⁷⁶

De två essäerna som jag skriver fram ur utställningserfarenheterna är verkberättelser; att benämna dem verkberättelser innebär en läsanvisning. Bärtås poängterar att det finns olika slags teori, men att ett slags teori kommer ur praktiken: ”erfarenheten av att göra något leder till en kunskap om att göra detta.”⁷⁷ Att läsa essäerna som verkberättelser betyder att man intresserar sig för den erfarenhetsbaserade teori som kommer ur just denna praktik.⁷⁸ Men vad gör egentligen en berättelse lämplig för skapandet av erfarenhetsbaserad kunskap? Varför inte exempelvis försöka skriva en manual? Ingold menar att berättelser är överlägsna jämfört med utförliga manualer när det handlar om den här typen av kunskap:

The key thing about stories is that they provide practitioners with the means to tell of what they know without specifying it. They do not so much carry encrypted information as offer pointers of where to go and what to look out for. [...] *In place of specification without guidance, the story offers guidance without specification.*⁷⁹

Nyckelordet här är vägledning. Ingold är skeptisk till om erfarenhet kan ringas in och förstås utifrån en alltför detaljerad beskrivning över de ingående delarna. Inte heller är en sådan beskrivning den lämpligaste utgångspunkten för mottagarens eget görande. En berättelse däremot – som uppstår ur ett görande – kan fungera som en vägledare.⁸⁰

Under skrivandet av verkberättelserna vänder jag mig till en läsare som är intresserad av det görande och de erfarenheter som driver skrivandet framåt – det vill säga shibori och curatering. Skrivprocessen innebär vägledning för mig som skriver och en möjlighet till medskapande för den som läser.

Disposition

Avhandlingens undersökande del består av tre kapitel. Dessa kapitel återger i kronologisk ordning en kunskapande rörelse som sträcker sig från 2010 till 2014.

Kapitel 1 innehåller texten ”Lust och olust” som bygger på en intervjuserie med konstnärer i Sverige som på olika sätt arbetar med shibori. I texten studeras shibori i relation till begrepp som kulturarv, globalisering, performativitet, semiotik och Den Andre. Kapitel 2 innehåller beskrivning och reflektion över eget deltagande i två fortbildningskurser i shibori. Reflektionen återspeglar ett socialt rum samt eget materialgestaltande arbete. Reflektionens funktion i avhandlingen är att skapa mederfarenhet hos läsaren och att göra väsentliga delar av grunden för tolkningarna tillgängliga för granskning. Kapitel 3 är det mest omfattande kapitlet och innehåller avsnitten ”Kunskap ur besvikelse” respektive ”Omtagning”, som relaterar till de curaterade utställningarna *Plenitude* respektive *Upperud Cabinet of Curiosity*. I dessa två avsnitt tar den kunskapande rörelsen vägen genom curatorisk kontext och problematik. Kapitlet fortsätter sedan med avsnittet *Glomus 1-9*, som är en tematisk sammanställning och presentation av verk skapade av sexton konstnärer. Även här är syftet att låta grunden för mina tolkningar bli tillgänglig för granskning. Kapitel 3 avslutas med avsnittet ”[do] You have the right to remain silent [?]”, som be-

handlar begreppet affekt i relation till konstnärlig verksamhet i allmänhet och shibori i synnerhet.

I det sista kapitlet knyter jag sedan samman avhandlingens olika delar; jag sammanfattar erfarenheter och resultat, och sätter dessa i ett större sammanhang. Avslutningsvis säger jag också något om nuläget för shibori i Sverige, det vill säga våren 2016, samt vart min fortsatta konstnärliga forskning är på väg.

1. Jag har i detta avhandlingsarbete besökt Japan tre gånger, där varje vistelse varit tre till fem veckor lång. Jag har rest runt i landet och träffat ett flertal konstnärer av olika slag för samtal, inte bara om shibori utan om textil och formbegrepp i vidare bemärkelse. Jag har även föreläst och arrangerat ett flertal formworkshopar vid olika japanska universitet. Den mest betydelsefulla erfarenheten har dock varit curator-arbetet med utställningarna *Plenitude* och *Upperud Cabinet of Curiosity*.
2. Gibson, J. J. (1986 [1979]). *The Ecological Approach to Visual Perception*, s. 23.
3. Trilling, J. (2001). *The Language of Ornament*, s. 6.
4. Yanagi, S. (1989). *The Unknown Craftsman: a Japanese insight into beauty*, s. 114-15. Boken består av texter skrivna mellan åren 1927-54. Citatet härrör från texten ”Pattern”.
5. *Prim* (2000), [tu:] (2002), *Forward* (2003-05) samt *In & Out* (2006).
6. *FEAT* visades på galleriet Formargruppen i Malmö 2006, samt på HV galleri i Stockholm 2007.
7. De inbjudna var: Karin Landahl, Klara Persson, Ulrika Kärnfelt, Katarina K. Nordqvist och Stina Brahmé (tidigare Löfstrand).
8. Fridh, K. & Laurien, T. (2009). *Ytans materialitet*. Göteborg: ArtMonitor.
9. Jag har skapat detta workshop-koncept utifrån begreppet *seed shape* som artikulerats av etnomatematikern och antropologen Ron Eglash. Eglash, R. (1999). *African Fractals: Modern Computing and Indigenous Design*. New Brunswick: Rutgers University Press.
10. Hedås, K. (2013). *Linjer, musikens rörelser – komposition i förändring*, s. 176-181.
Se även: <http://www.kimhedas.se/index.php?p=verklinjer&v=55>, (141208). Verket uppfördes på Artisten i Göteborg 1:a februari 2011.
11. Merparten av de konstnärer som på olika sätt arbetar med shibori är medlemmar i föreningen Svenska shiborisällskapet. Denna förening har som huvudmål att skapa utställningsmöjligheter för medlemmarna med syftet att visa fram vad shibori-baserad bild- och formkonst kan innebära.
12. Habermas myntade begreppet kunskapsintresse 1968 för att synliggöra att det finns flera olika sorters kunskaper och att dessa inte är jämförbara med varandra eller kan rangordnas; inte minst skiljer sig, mellan olika vetenskaper, föreställningar om vad kritikalitet innebär. Habermas menar att människans kunskap grundar sig på tre olika intressen: det tekniska, det hermeneutiska/praktiska och det emancipatoriska.
Carr, W. & Kemmis, S. (2004 [1986]). *Becoming Critical*, s. 135-137.
13. Kuhn, T. (2009 [1962]). *De vetenskapliga revolutionernas struktur*.
14. Thomas Kuhn kallar den forskning som bedrivs under dessa förhållanden för *normalvetenskap/normal vetenskap* (olika översättningar förekommer).
15. En kris ska enligt Kuhn förstås som tecken på att det är dags att utveckla nya verktyg och begrepp.
Ibid., s. 69.
16. Hannula, M., Suoranta, J. & Vadén, T. (2005). *Artistic Research – theories, methods and practices*, s. 38-41.
17. Alvesson, M. (2011). *Intervjuer – genomförande, tolkning och reflexivitet*, s. 121.
18. Åsberg, C., Hultman, M. & Lee, F. (2012). Möt den posthumanistiska utmaningen. I *Posthumanistiska nyckeltexter*, (red.) C. Åsberg, M. Hultman & F. Lee, s. 30-32.
19. Jämför med formuleringen i Högskolelagen (1992: 1434) kapitel 1, 2 §: Staten ska som huvudman anordna högskolor för utbildning som vilar på vetenskaplig eller konstnärlig grund samt på beprövad erfarenhet.
20. En sådan lista är UNESCO:s Intangible Heritage List som är resultatet av organet *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*, antagen 2003.
21. Appadurais ursprungliga fem ”landskap” är: *Ethnoscapas, technoscapas, financescapas, mediascapas* och *ideoscapas*.
Appadurai, A. (1995). The Production of Locality. I *Counterworks: Managing the Diversity of Knowledge*, (red.) Fardon.
22. Globaliseringsforskaren Harumi Befu utvecklar Appadurais tänkande vidare och menar att listan på –scapes, som ersätter och förnekar geografiska och politiska gränser, mycket väl kan utvidgas till artsapescapes, musicscapescapes, fashionscapescapes, literariscapescapes etc.
Befu, H. (2003). Globalization Theory from the Bottom Up: Japan’s Contribution. *Japanese Studies*, 23:1, 3-22, s. 5.

23. Ibid.
24. Ett exempel på detta är konferensbidraget ”Ties That Bind: The Transmission of *Shibori* to the United States and Beyond”, av Sharon Sadako Takeda, presenterat på ”35th International Symposium on the Conservation and Restoration of Cultural Property”, september 2011 i Tokyo.
25. Ibid.
26. Iwabuchi, K. (1998). Marketing ’Japan’: Japanese cultural presence under a global gaze. *Japanese Studies*, 18:2, s. 165-180.
27. Fornäs, J. (2010). Exclusion, Polarization, Hybridization, Assimilation: Otherness and Modernity in the Swedish Jazz Age. *Popular Music and Society*, 33:2, s. 219-236.
28. Condry, I. (2006). *Hip-Hop Japan – Rap and the Paths of Cultural Globalization*.
29. Pellitteri, M. (2006). Manga in Italy: History of a Powerful Cultural Hybridization. I *International Journal of Comic Art*, 8:2. s. 56-76.
30. Austin, J. L. (1962). *How to Do Things with Words: The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*, (red.) J. O. Urmson & M. Sbisà.
31. Ett exempel på detta hämtat från shibori-praktiken; Eva Lagnert delar med sig av något minnesvärt från det internationella shibori-symposiet i Ahmadabad, Indien 1997: ”Det var en intressant inledning på en av de slutna workshoparna som jag var med på. Det var Arai [Junichi] som hade den, med bra personer runt om. Det var en ren *performance* kan man ju säga.” Jämför med minnesbild 2 i avsnittet ”Lust och olust”. Men även iscensättningar av mindre spektakulära workshopar, kurser och utställningar gör något med deltagarna och besökarna utan att något specifikt behöver sägas.
32. Said, E. W. (1978). *Orientalism*.
33. Bourdieu, P. (1995). *Praktiskt förnuft – bidrag till en handlingsteori*, s. 49.
34. Ibid., s. 37-38.
35. Ibid.
36. För en kortfattad introduktion till bildsemiotik, framför allt så som vetenskapsteoretikern Søren Kjørup definierar den, se Gert Z Nordström i Cornell, P. (1985). *Bildanalys: Teorier. Metoder. Begrepp*.
37. Deleuze, G. & Guattari, F. (1987 [1980]). 1440: The Smooth and the Striated, i *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*.
38. Nationalencyklopedin: <http://www.ne.se/> uppslagsverk/encyklopedi/lång/diskursiv, (150610).
39. Deleuze, G. (1995). *Negotiations, 1972-1990*, s. 123.
40. Grosz, E. (2008). *Chaos, territory, art*, s. 7.
41. Alvesson, M. (2011), s. 80.
42. Exempelvis blir jag sommaren 2011 tillfrågad av konstnären Elsa Chartin att skriva katalogtext till hennes shibori-baserade separatutställning *Fold Unfold*. Ett år senare blir jag tillfrågad att curatera en shibori-baserad gruppställning i Tokyo (se kapitel 3) och 2015 handlar det om att hjälpa en grupp konstnärer att formulera sina artist statements.
43. Alvesson, M. (2011), s. 19-31.
44. Ibid., s. 52.
45. Alvessons åtta metaforer för hur intervju-situationen kan uppfattas: intervjun som 1) lokal prestation; 2) kognitiv inramning; 3) identitetsarbete; 4) följande av kulturella skript; 5) intrycksstyrning; 6) politiskt handlande; 7) konstruktionsarbete; 8) diskursivt maktspel.
Alvesson, M. (2011), s. 85-118.
46. Den intervjuade pratar om en situation och en grupp som denne identifierade som ”brittiska hemmafruar”.
47. Ur intervju med konstnären Sara Casten Carlberg (Stockholm, 110917).
48. Ibid.
49. Ur intervju med konstnären Eva Lagnert (Stockholm, 100504).
50. Alvesson, M. (2011), s. 100.
51. Ur intervju med konstnären Elsa Chartin (Stockholm, 110526).
52. Alvesson, M. (2011), s. 110.
53. Vad händer om man bokstavligen betraktar en intervju som ett skript, ett manus? Två år efter min intervju med konstnären Elsa Chartin sitter vi på ett hotellrum i Tokyo för att läsa högt ur ett gemensamt skapat skript. Vi läser oss själva, och syftet är att hitta de ställen, de tankar och påståenden i skriptet som inte längre känns rätta. Vi lyckas läsa skriptet utan några större avbrott för skratt eller protester. Detta visar naturligtvis inget annat än att skriptet efter två år fortfarande är ”fungerande” – nog så viktigt.
54. Alvesson, M. (2011), s. 110.
55. Johansson, T. (2009). *Etnografi som teori, metod och livsstil*, s. 6.
56. Geertz, C. (1973). *The Interpretation of Cultures*, s. 20-21.

57. Johansson, T. (2009), s. 7.
58. Ibid.
59. Alvesson, M. & Sköldbberg, K. (2008). *Tolkning och reflektion*, s. 184.
60. Ibid.
61. Johansson, T. (2009), s. 6.
62. Duranti, A. & Goodwin, C. (red.) (1992). *Rethinking Context: Language as an Interactive Phenomenon*, s. 20.
63. Alvesson, M. & Sköldbberg, K. (2008), s. 185.
64. Ingold, T. (2013). *Making – Anthropology, archaeology, art and architecture*, s. 2-6.
65. Geertz, C. (1973), s. 6-7, 9-10.
66. Rosengren, A. (2002). Beskrivningar - att förmedla det sedda och hörda. I *Beskrivningens metodik – om att sätta ord på det upplevda*, (red.) M. Eriksson, s. 28-29.
67. Ibid., s. 23-24.
68. Ingold, T. (2013), s. 6-7.
69. Highmore, B. (2010). Bitter after taste: affect, food and social aesthetics. I *The Affect Theory Reader*, s. 119.
70. Intervjun blir sedan del av uppslaget ”Shibori – textil tortyr” i tidningen *VI* (2014), nr. 6, s. 74-75.
71. Melberg, A. (2013). *Essä*.
72. Ibid., s. 458.
73. Ibid., s. 480.
74. Ibid., s. 16-17.
75. Ibid., s. 15.
76. Bärtås, M. (2013). Verkberättelse som pilgrimage. I *Rostockseminariet*, (red.) A. Gedin, s. 19.
77. Ibid., s. 29.
78. Vetenskapsteoretiker som Michael Polanyi och Donald Schön har tidigare uppmärksammat betydelsen av underförstådd och svårartikulerad praktisk och förkroppsligad kunskap. Begreppet verkberättelse kan ses som ett förslag, anpassat för konstnärlig forskning, på hur sådan kunskap kan artikuleras.
79. Ingold, T. (2003), s. 110.
80. Ibid.



Utagawa Hiroshige
 ur *De 53 stationerna längs Tokaido-vägen*, (1855)
 Bilden visar station nr. 41, Narumi – känd för sin shibori.

Inledning

Följande kapitel innehåller texten ”Lust och olust”, som till stora delar bygger på ett intervjumaterial framtaget under perioden mars 2010 till januari 2012; här hörs ett flertal röster tillhörande konstnärer som på olika sätt förhåller sig till den konstnärliga uttrycksformen shibori.

I ”Lust och olust” möter shibori bland annat kulturarvs- och globaliseringsdiskurs samt begreppet performativitet.

Två versioner av ”Lust och olust” har tidigare presenterats på konferenser.¹

Avsnittet rymmer delar av svaren på avhandlingens övergripande frågor ”vad är och gör shibori?” samt ”vad innebär shibori i en konstnärlig kontext i Sverige?”.

Lust och olust – röster om shibori i Sverige

Minnesbilder

1. *Konstepidemin i Göteborg, sent 80-tal. I det nyöppnade ateljéområdet har den nyligen utexaminerade Valandstudenten Ernst Billgren blivit granne med textildesignern Boel Matzner. En dag frågar Ernst Boel: ”Vad är det fulaste du vet?” och svaret kommer direkt: ”Knytbatik!” ”Bra!”, säger Ernst, ”då ska jag jobba med det”²
Innan Ernst Billgrens intresse riktar sig mot andra ”låga” material och motiv, som glasmosaik och gulliga djur, skapar han faktiskt några knytbatikbaserade verk. På stora flammiga orangea och blågröna tygsjok med karakteristiska knytbatikringar målar han hjortar, nakna kvinnor, änder...*
2. *Bara några år senare, tidigt 90-tal, blir Boel Matzner professor på HDK i Göteborg.³ En dag står dörren till hennes rum vidöppen och på väggen hänger ett märkligt stycke tyg med skrynkliga, silvriga tredimensionella strutformer och veckningar.⁴ Boel har precis varit på en inspirerande workshop där den världsberömda och karismatiska japanske textilvirtuosen Junichi Arai demonstrerat en egen modern variant av något som kallas för shibori. Flera svenska utövare*

från olika textila områden börjar vid denna tid bli nyfikna på detta nya – detta nya som heter shibori – som på sätt och vis liknar knytbatik men som samtidigt uppenbarligen är något annat. Men vad är det?

Kulturarv

Det här avsnittet, ”Lust och olust”, handlar om två olika hantverk och deras relation till ett samtida konstnärligt görande i Sverige; två hantverk som samtidigt kan betraktas som kulturarv. Dels ett kulturarv som kan upplevas som besvärligt men nödvändigt att förhålla sig till: knytbatik. Dels ett kulturarv som istället upplevs som attraktivt och förknippat med konstnärliga möjligheter och utmaningar: shibori. Avsnittet tar stöd i teoribildning som betonar att kulturarven inte ligger färdigpaketerade och adresserade, utan att de istället konstrueras i nuet för att tjäna olika syften – att de mer eller mindre medvetet används som resurser för individers och grupperns identitetsarbeten och strategier för inflytande.⁵

Tidsperspektivet är här relativt kort, endast några decennier, och den geografiska utgångspunkten är Sverige. Den sociokulturella utgångspunkten är en ung konstnärlig kontext som idag innefattar ett drygt femtiotal personer. Om tio år är den kanske mycket större – eller borta. Om det här och nu skapas något som om hundra år kommer att betraktas som ett värdefullt kulturarv är omöjligt att veta. Den här kanske snäva kontexten, inzoomningen, gör det möjligt för oss att få syn på nyanser. Vid en hastig blick kan ett görande nämligen uppfattas just som *ett*, när det i själva verket utgörs av ett flertal olika drivkrafter och logiker, kanske rentav motstridiga. Antropologerna Richard Handler och Jocelyn Linnekin har uppmärksammat oss på hur det som kan betraktas som arv och tradition egentligen skapas utifrån nuets behov, och hur objekt transformeras och uppfattas som något annat då de hamnar i en ny kontext: ”Juxtaposed to other objects, enmeshed in new relationships of meaning they [objects] become something new.”⁶ Då exempel-

vis görandena knytnatik och shibori ställs mot varandra, och de kontexter de är del av jämförs, framstår shiborin tveklöst som annorlunda – som ny.

Lust

”Shibori – ja då blir jag genast glad. Det har ju naturligtvis att göra med hur man möter ett begrepp. Jag är förtjust i ordet därför att jag träffade på det första gången under min första resa till Japan 1983, och det gjorde ett jättestarkt intryck.⁷ Tygerna ligger kvar i minnet – ytan, färgerna, mönstren, strukturen. De var buckliga på ett fantastiskt härligt sätt! Egentligen var jag intresserad av andra saker då, men jag glömmar inte tygerna jag såg. Så då visste jag vad man *kunde* göra.”⁸

Konstnären och universitetsläraren Eva Lagnert, en nyckelgestalt i den svenska shibori-kontexten, minns här hur hon för över trettio år sedan blev drabbad av shibori. Med tiden fick Eva Lagnert möjlighet att bygga upp en kontinuerlig kursverksamhet kring shibori på Konstfack i Stockholm och tack vare denna har nu en kritisk massa av utövare kunnat uppstå.⁹ Utöver denna grupp som härrör från Konstfack finns också en handfull konstnärer av olika slag som har funnit shibori på andra sätt och som av och till arbetar med dessa tekniker.

Vilka är då dessa femtiotalet personer och varför har de närmast sig och trätt in i shiborins rum? De konstnärer som idag på olika sätt är del av den svenska shibori-scenen är i grova drag mellan trettio och sjuttiofem år gamla. De är nästan uteslutande kvinnor, ett faktum som förmodligen handlar mer om könsfördelningen inom de textila områdena i stort än om shibori i sig. Utbildningsbakgrunden innefattar oftast tre till fem års konstnärlig högskoleutbildning, med ett eller flera års eftergymnasial konstnärlig grundutbildning som bas. Inte sällan återfinns även teoretiska studier såsom konstvetenskap i deras cv:n. Personerna kommer från områden som exempelvis tex-

til konst, formgivning/design, mode, konsthantverk, kostym för scenkonst samt arkitektur. Vid sidan av den egna konstnärliga verksamheten har de i påfallande hög grad ofta arbetat som lärare vid landets främsta högskoleutbildningar eller förberedande konstnärliga eftergymnasiala skolor.¹⁰ Många av dem återfinns på listor över mottagare av åtråvärda stipendier och projektbidrag. Sammantaget bör därför denna heterogena grupp av konstnärer rimligtvis betraktas som ett slags elit.

Flera av personerna har sökt upp olika textila hantverkstekniker under kortare eller längre resor, inte bara till Japan utan i lika hög grad till Indien eller andra regioner som anses hysa anmärkningsvärd textil tradition. Shibori-kontexten i Sverige kan då bli ett sätt att kanalisera och strukturera detta intresse för ”global textil”. Andra personer har blivit intresserade av shibori då de i denna har uppfattat möjligheten att få tillgång till ytterligare konstnärliga verktyg och utmaningar. Med tiden har den kritiska massan i sig även blivit något som uppfattats som attraktivt och som därför dragit till sig nya medlemmar.

Vad för slags shibori görs i Sverige idag? Ett fåtal personer har under senare år haft separatutställningar med verk som mer eller mindre tydligt har innefattat olika shibori-tekniker.¹¹ Andra har skapat och sålt shibori-baserat konsthantverk, om än i en relativt liten omfattning. I övrigt har ”den svenska” shiborin främst manifesterat sig genom ett antal grupputställningar.¹² För flera av konstnärerna är det svårt att kontinuerligt arbeta med shibori. Flertalet tekniker är mycket tidskrävande och även om det egentligen inte alla gånger krävs avancerad utrustning för att skapa shibori, så underlättas ändå arbetet av tillgång till ett modernt och rymligt färgningskök. Att själv skapa sig rimliga förutsättningar i sin yrkesvardag för att arbeta med shibori på en hög konstnärlig nivå blir en tröskel för många. Men om vi undrar varför de svenska konstnärerna inte är mer ”produktiva” räcker inte enbart tids- och rumsbegränsningarna som förklaring. Något annat ”bromsar”. Här kommer värderingar in i bilden. Det lustfyllda som kopplas till shiborin kombineras många gånger med en självald stränghet. I början är mötet med teknikerna och uttrycken oreserverat härligt, rentav magiskt:

”Jag har haft sådana upplevelser då tygerna vecklats ut – och det kan vi skratta åt på kurserna. Det som sker är magiskt! Mönstret träder fram när färgen reagerar på syret, och först när tyget är helt syresatt kommer mönstret fram i hela sin skepnad [kypfärgning och indigo].”

”Jag gillar verkligen den här underliga kokprocessen också. Det är som att stå i ett slags häxkök [skratt].”

”Jag är fascinerad av ljuset som finns inne i själva tyget, magin på något sätt. Framkallningsbadet.”

”Det är det som är kul ... man testar: ”jag undrar vad det blir om man gör så här? Ohh, blev det så här!”¹³

Efterhand kommer dock egna krav på konstnärlig gestaltning – krav på att arbeta sig fram till ett eget uttryck. Att det är svårt att hitta fram blir en sporre i sig. Det måste finnas intention, styrning, vilja. Man söker motstånd, något att ta spjörn emot. Vetskapen om mästarnas textilier från bland annat Japan och Indien – de historiska såväl som de samtida – sätter delvis standarden i kombination med kodex från den egna professionen. Man har sett det fint detaljerade och raffinerade. Inte minst vet man vad man inte vill:

”Det ska blöda så lite som möjligt. Inte så mycket Africa liksom. Jag strävar efter ett slags kontrollerad shibori.”

”Om man tittar på den äldre shiborin [i Japan] så arbetar man ju *inte* med slump. Man vet precis hur man knyter för att få ... det är ju sån precision.”

”Även om det hela tiden händer oväntade saker kan jag vara med och påverka. Det blir ju också en förhöjning från det här att alla-kan till att jag jobbar i en konstnärlig praktik.”

”Det är ju det där: ”Det blir ju så vackert!” Men vad ska jag göra med det?”

”Det är fortfarande väldigt mycket prover, men jag är ganska sträng. Det måste hända något mer! Jag skulle vilja att shibori-etiketten verkligen var här uppe [lyfter armen högt].”¹⁴

Slump framstår i dessa sammanhang ofta som något negativt. Detta innebär inte att ett slumpmässigt uttryck nödvändigtvis är otänkbart. Beroende på konstnärlig kontext kan slump och det extremt oprecisa vara precis det önskvärda. Antingen är man ute efter det diffust flytande eller skiktade för att man utforskar dessa måleriska kvaliteter och möjligheter. Eller så är man ute efter en semiotisk del av det slumpmässiga och oprecisa – det låga, skrikiga och störande som tecken. Man utnyttjar ett etablerat underifrånperspektiv och hoppas kanske därmed kunna påvisa och utmana hierarkier. Man utnyttjar och förhåller sig medvetet till Den Andre. Konstnärlig intention och precision är det likväl.¹⁵

Den grupp av konstnärer som intervjuas här ställer höga krav på sig själva. De är också med och upprättar värden för shibori som samtidigt gör det ännu mer krävande att arbeta konstnärligt med dessa tekniker och uttryck. Får shibori kanske främst ett symboliskt värde för dessa personer och vilken roll spelar i så fall detta symboliska värde för det egna konstnärliga arbetet? I det inledande kapitlet nämns att kulturella flöden, tillägnande och performativitet kan skapa nya rum och handlingsutrymmen. Ur denna insikt har en metafor med rumslig utgångspunkt fötts, en metafor som visat sig vara fruktbar att undersöka: shiborin som ett *finrum*. Denna metafor kan ses bekräfta empirin men också tjäna till att ställa möjligtvis känsliga frågor till de inblandade konstnärerna. I det gamla bondesamhället var det brukligt att iordningställa ett så kallat finrum.¹⁶ Oavsett eventuell trångboddhet skulle detta rum vara avsett endast för finare tillfällen. Det kunde handla om att fira vissa högtider eller att ta emot speciella gäster. Merparten av tiden stod rummet oanvänt, oftast också ouppvämt – ändå alltid finast möblerat. Det var inte tillåtet för vem som helst att öppna dörren och ta rummet i anspråk. Finrummets funktion och värde låg främst på det symboliska planet – och därmed blev det desto viktigare. Metaforen finrum föds under en intervju och prövas direkt. Först uppfattas den enbart som ett ornament – vacker och smickrande.¹⁷ Strax inser dock båda samtalsparterna dess potential att undersöka förhållanden såsom inkludering

respektive exkludering. Konstnären Sara Casten Carlberg utbrister spontant:

”Jag tycker att det är spännande, för jag har inte tänkt det själv ... jag måste få se om jag ska gå till attack ... direkt ... eller om jag ska låta det ligga här [i huvudet].”¹⁸

Som antyddes i minnesbild 1 hade det på 1980-talet blivit både problematiskt och kanske ointressant för professionella utövare inom olika textila områden att utföra något så grundläggande som att skapa mönstring och struktur på tyg vid färgning. En grupp tekniker och uttryck, kallade knytbatik, ansågs vara o användbara och blev på sätt och vis satta i karantän på obestämd tid. Då shiborin några år senare dyker upp i bilden behövs ett nytt rum så att inte sammanblandning ska kunna ske. Ett finrum skapas och nya möbler bärs in. Det finns nu en japansk atmosfär i detta rum. I finrummet förvaltas såväl japanitet som ett japanskt immateriellt kulturarv, här återfinns med andra ord såväl föreställningar som kunskap om uttryck och hantverk. Det handlar om ideal och värderingar kring skapandeprocesser som får ta tid. Det handlar också om ett estetiskt raffinemang och en precision i uttryck och utförande som värderas högt. Personer tilldelas nycklar till dörren – och därmed tillgång till rummet. Även om man inte kan vistas i finrummet ofta så kan man placera drömmar där, och rummet kan ändå spela en viktig roll för den enskilda konstnärens identitetsarbete.

Olust och Den Andre

”Det ger mig ... rysningar.”

”Det är något förfärligt som poppar upp ... något väldigt oprofessionellt.”

”Det är enerverande när så många håller på med något.”

”Jag blir nervös av Woodstock-mode.”

”Mallorca. 70-tal. T-shirts [inköpta på semestern] ... med jättegrunkan där fram. Vi [barn] var stolta först, men

sen kom det ju att bli ganska fult.”

”Flummigt och mossigt ... hemmagjort ... diffust och slarvigt.”

”Något man gjorde i scouterna ... den där blaffan ... 'hej hej, nu gör vi något roligt!’”

”Jag känner djup olust!”¹⁹

Trots viss åldersskillnad delar flera av personerna i den svenska shibori-kontexten minnen och föreställningar om knytbatik. Knytbatiken verkar på sätt och vis vara lika laddad idag som den var när Boel Matzner fick ful-frågan av Ernst Billgren för tjugofem år sedan. Mycket tyder på att ett tecken har bildats som verkar stabilt och varaktigt. Innan vi tittar närmare på detta tecken och dess betydelse och användning, behöver vi släppa fram någon som nu flera gånger skymtat fram i berättelsen: Den Andre. Den som står för allt det där främmande, ofta olustiga – vem är det? En konstnär som besökte det internationella shibori-symposiet i Storbritannien 2002 minns:

”De knöt och knöt och knöt – men ingen tanke bakom.

Jag tänkte: 'Nej, jag vill *gestalta* något med det', och då måste det vara på ett annat sätt.”²⁰

Att göra utan att tänka. Detta kan också i olika slags aktiviteter vara ett eftersträvansvärt tillstånd och brukar då kallas för *flow*.²¹ Men flow i en konstnärlig kontext handlar oftast om specifika moment i ett görande där flyt och känslan av att tiden försvinner gärna får uppstå. I övrigt härskar oftast strävan, styrning, intention. Den Andre blir den som gör utan att tänka; den som gör utan att verka vilja något med det gjorda – förutom det uppenbara. Den som inte gestaltar. Detta görande är kravlöst, bekymmersfritt, och kan inte gå fel. Det är inte svårt utan tvärtom enkelt vilket öppnar upp arenan för amatören.

I fallet med shibori/knytbatik och Den Andre börjar nu gestalten få kontur och dess drag hämtas från några olika håll. Dels har vi hemmafrun/amatören som befriad från krav på försörjning kan göra något bara för att det är roligt. Hemmafrun/

amatören behöver inte förhålla sig yrkesmässigt till sitt görande – istället blir det en hobby. Dels har vi hippien som på ett närmast ideologiskt plan skyr planering och som därför ”tar det som det kommer”. De estetiska uttrycken för detta översätts till det diffusa, ”slarviga”, slumpartade.

Till skillnad från yrkespersonen leker Den Andre och kan göra detta under fri tid – fritid. Här börjar också turism och resande blanda sig in i bilden. Den sorgfrie hippien reser jorden runt. Bor kanske på stränder i Indien; knyter batik och säljer till turister. Men även lokalbefolkningen tillverkar turistbatik som köps av en växande och penningstark grupp av turister. Det handlar naturligtvis inte bara om Indien. Från 70-talet och framåt har charterturister som rest exempelvis till Mallorca, Gambia, Turkiet och Thailand kommit hem med ett slags generisk knytbatik. Den professionelle reser naturligtvis inte på samma sätt som Den Andre. Den professionelle söker varken lättja i solen eller äventyr, utan genuin kunskap. På dessa yrkesresor träder nu Den Andre fram även i en positiv och högst respekterad variant.

”Han bor i en liten by i öknen i Gujarat och sitter där med sin fru och sina söner och knyter och knyter och knyter ...”²²

Är det en exotifierande blick riktad mot Den Andre? Den Andre – med litteraturvetaren Edward Saids analysbegrepp i åtanke – som orientalen?²³ Den Andre – stum och stillastående: hjälplöst styrd av traditioner? Nej, den professionelle ser framför sig en högt respekterad kollega – till och med en mästare. Kollegan har ett namn och driver ett familjeföretag.

”Han heter Mohammad Ali Mohammad Katri och var den som verkligen fick mig att respektera och få upp ögonen för hantverket. Han är också väldigt intresserad av att *utveckla* teknikerna och att dela med sig av kunskaperna.”²⁴

Även om tillverkningsförhållandena många gånger är enkla upplevs hantverksnivån som ouppnåelig och de inköpta textilierna som förs hem igen efter resorna vördas och behandlas som mästerverk.

Den Andre finns alltså både i negativ och positiv bemärkelse och man varken vill eller kan förena sig med dessa. Däremot får bägge positionerna betydelse för hur den egna konstnärliga identiteten formas.

Låsningen

Knytbatik fungerar i vår tid som ett tecken, och som sådant verkar det vara förvånansvärt stabilt. Tack vare detta går det alldeles utmärkt att använda knytbatik inom nöjes- och populkultur. Då knytbatik dyker upp i mode eller film associerar vi precis som det är tänkt. Med jämna mellanrum dyker knytbatik upp som teknik och uttryck hos de större svenska kläd- och inredningskedjorna. Sommaren 2010 använde exempelvis flera av dem knytbatik på tunna och mycket billiga blusar, tunikor och strandklänningar – både som tillverkningsteknik men också som ett uttryck som imiteras med hjälp av tryckteknik.²⁵ Ett annat exempel från ett svenskt möbelföretag är en serie knytbatikmönstrade kuddfodral med namnet Menorca.²⁶ Dessa plagg och textilier får oss att tänka på sorgfria och soldränkta semesterdagar på utländska stränder.²⁷ Men vi tänker också på en kaxig provocerande subkultur och ett ungdomligt 60-70-tal som närmast blivit mytologiserat.²⁸ På ett allmänt plan är det semester- och hippiebetydelserna som fungerar bäst. Associationerna hemmafrun och amatören, det vill säga det låga och det oprofessionella, görs förmodligen främst inom mindre grupper i samhället – bland annat av en del konstnärer i den svenska shibori-kontexten. Hur som helst blir den gängse meningsskapande aspekten av knytbatiken besvärlig för den konstnär som inte vill blandas samman med Den Andre eller som inte aktivt vill ta spjörn och förhålla sig till dessa associationer i det egna konstnärliga arbetet.

Men i vilken grad stämmer tecknets betydelser idag med hur knytbatiken beskrevs på 60-70-talet? Detta är naturligtvis svårt att besvara, men genom att exempelvis titta på fakta- och gör-det-själv-böcker från den tiden både bekräftas och motsägs bilden. I flera böcker förmedlas ett lättsamt förhållningssätt parallellt med ett strängt:

Att göra knytbatik är spännande och fantasieggande. Även den som inte har några större anlag att teckna eller göra upp mönster brukar få lyckade resultat. [...] Möjligheterna till variationer är så stora, att man ständigt förnyar sig. Kanske är det just detta som gör, att jag aldrig lär kunna tröttna på denna lek.²⁹ Koppla av ett slag, sluta tänka och ha roligt! Lek ett tag med batik, som går lätt att göra!³⁰

Samtidigt är just den här bokens viktigaste budskap också att förmedla den systematiska och ganska komplexa så kallade ”Sara 13-metoden” som författaren Sara Néa arbetade fram:

Att färgfotografierna i allmänhet visar exempel på batik med endast två färgbad beror på, att det därigenom går lättare att förstå, hur mönstren kommer till. Ingenting av vikt är här en tillfällighet. Studera arbetena grundligt och gör dem gärna i allt fler färger efter hand, men kom ihåg att innan man fått in det rätta handlaget skapas inga mästerverk.³¹

En några år tidigare bok förmedlar ett likartat budskap:

För att nå ett gott resultat gäller som huvudregel att man måste iaktta noggrannhet. Man kan inte planlöst knyta in ärter eller andra föremål.³² Pröva flera olika [storlekar] och tänk då på, att resultatet blir mest tillfredsställande, om skillnaderna mellan avstånd och storlekar är klara och tydliga och inte känns vaga och oavsiktliga.³³

Här uttrycker författarna inte bara förhållningssätt till hantverksprocessen (”noggrannhet”) utan även estetiska värderingar (”inte vagt och oavsiktligt”).

Intressant är också att ingen av böckerna visar eller beskriver hur man gör den så kallade knytbatiksvirveln (the hippie swirl) som idag så starkt har kommit att förknippas med 60-talet och hippieestetik.³⁴

Lösningen

Trots att knytbatikens konnotationer idag spretar – hippien, hemmafrun, turisten och amatören – upplevs betydelseerna ändå som snäva och fixerade. Det är också uppenbart att knytbatiken sedan länge är laddad med betydelser som visserligen kan användas i konstnärligt arbete men som också kan upplevas som oönskade och besvärliga. Kontext och intention avgör när knytbatikens betydelser blir till resurs eller belastning.

Utöver ett fåtal professionella textila utövare som för över tjugofem år sedan fick upp ögonen för det ”nya” teknik- och uttrycks-begreppet från Japan fanns det personer med anknytning till institutioner som Röhsska museet i Göteborg och Textilmuseet i Borås som hade gjort samma upptäckt.³⁵ ³⁶ Dessa museipersoner – som engagerat uppmärksammade och följde shiborins utveckling såväl internationellt som i Sverige – kom att spela viktiga roller i processen att upprätta shiborin som ett nytt handlingsutrymme där knytbatikens konnotationer inte längre behövde störa. Konstnären Eva Best minns exempelvis hur Marianne Erikson, som då var intendent på Röhsska museet, kom till en utställning där Best visade ”textil med struktur” och Marianne Erikson sa: ”Men det är ju shibori!”. Eva Best fortsätter: ”Det blev lite så under en period ... att *allt* var shibori ...”

Om ord och handling är del av problemet kanske också ord och handling kan vara del av lösningen? Marianne Erikson släppte flaskan mot verket och sa: ”Jag döper dig till shibori!” Vi vänder oss nu därför till begreppet performativitet. Detta begrepp riktar fokus mot det som ett yttrande eller en iscen-

sättning uträttar mer än mot vad det betyder. Dess effekt och verkan i en given situation blir det viktiga.

Vare sig de vill det eller inte så hamnar svenska shibori-utövare som pratar om sitt konstnärliga arbete då och då i situationer där själva shibori-ordet behöver förklaras. En vanlig manöver är då att förklara shibori genom att retoriskt ställa det mot knytbatik. Antingen börjar shibori-utövaren med att beskriva uttryck, teknik och material. En reaktion kan då bli: ”Jaha, är det som knytbatik/batik?”. Utövaren fortsätter då ofta genom att säga ”Ja, *men...*” följt av olika argument om varför shibori ändå inte alls går att jämföra med knytbatik. Eller så börjar utövaren själv säga: ”Shibori är som knytbatik/batik, *men...*”, följt av samma argument som i det första scenariot. På detta sätt skapar man själv en situation där man kan lyfta fram och förstärka alla de positiva kvaliteter som shiborin anses besitta – och som knytbatiken samtidigt anses sakna.

Shibori görs naturligtvis när den görs – när färg, form, material konkret möts – men lika viktigt i den svenska kontexten är att shiborin också görs då den sägs. Många gånger ställs orden, som i exemplen ovan, direkt mot varandra – man låter dem konfronteras. Andra gånger försöker man undvika att de över huvud taget möts. Konstnären Kerstin Nilsson fick impulsen att själv börja arbeta med shibori efter att ha besökt det internationella shibori-symposiet i Chile 1999. Hon minns hur hon i början av 2000-talet ibland gjorde för att försöka undvika sammanblandning mellan shibori och det belastade ordet knytbatik:

”Jag kallade tekniken och materialet för shibori. ’Vad är det?’ sa då folk. ’Ungefär som tie-and-dye kanske man kan säga.’ ??? ’Eller helt enkelt som gammal knytbatik, fastän shibori är mer avancerat.’ Jag tog tie-and-dye som ett mellansteg ifall man kanske stoppade där.”³⁷

Men det finns också utövare som har en mer lättvindig och pragmatisk inställning till hur orden kan användas. För konstnären Karin Lundgren Tallinger är de nästintill utbytbara:

”Batik kanske jag väljer att använda om jag vill att alla ska förstå. Då heter det batik [skratt], och då kanske jag också vill använda mig av den låga statusen ... för att det är kul att leka med hierarkier. Men om man vill väcka ett annat slags intresse, kanske få det att bli mer exotiskt – då kallar jag det för shibori ... tror jag. Men jag skulle också kunna strunta både i knytbatik och shibori och istället prata om att jag ’målar’ på tyg.”³⁸

Återigen, vad vill man då vinna genom att skifta från knytbatik till shibori? Konstnären Sara Casten Carlberg sammanfattar detta väl:

”Shibori är en form av batik. Jag tar nästan alltid upp dom samtidigt ... jag vill inte snobba med ordet. Men jag brukar säga: ’Den *här* formen av batik [d.v.s. shibori] kan man mer rikta och bestämma. Även om det hela tiden händer oväntade saker så kan jag vara med och påverka!’. Så brukar jag säga!”³⁹

De flesta svenska utövarna beskriver shiborin på detta sätt – som mer avancerad jämfört med knytbatiken och att det, när man väl kommit in på ett intressant spår, handlar om att styra processen och att skapa ordning och precision mer än att låta sig hänryckas av slumpens verk. Shiborin beskrivs också ofta som mycket tidskrävande och svår, medan knytbatiken uppfattas som snabb och enkel. Så har det nu blivit. Så har knytbatiken och shiborin kommit att konstrueras, trots att knytbatiklitteraturen från 60-talet antyder att det också hade kunnat bli på ett annat sätt.

Man kan hävda, som flera av de svenska shibori-utövarna också gör, att shiborin innefattar flera tekniker som inte handlar om att just knyta och att orden av den anledningen inte är jämförbara. Men som tidigare nämnts har det japanska verbet som ligger bakom ordet shibori en ganska vag betydelse: vrida, pressa, klämma och liknande göranden. På samma sätt går det, i alla fall som ett tankeexperiment med stöd i etymologin,

att öppna upp ordet knyta för fler betydelser. Det visar sig att verbet knyta också har använts för konkreta handlingar som att dra och pressa samman, trycka ihop, vira om, med flera.⁴⁰ Ord-delen knyt, i knytbatik, hade med andra ord kunnat beteckna betydligt mer än vad det gör idag.

Shibori i Sverige är nu något annat än knytbatik. Shiborin är inte heller sprungen ur knytbatiken. Tack vare konstruktionen knytbatik framstår shiborin nu i en tydligare dager. Genom att jämföra shibori med knytbatik – i återkommande performativa förhandlingar – klargörs vad shiborin just nu är och inte är. Att shiborin behöver ett annat eget rum – och kanske också är ett ”finrum” – verkar då lika rimligt som att två olika slags göranden inte bör ha samma namn. Men knytbatik och shibori har ett något ojämnt förhållande. Knytbatiken behöver inte shiborin på samma sätt som shiborin behöver knytbatiken. Nya filmer och teaterföreställningar där knytbatik flimrar förbi som betydelsebärande rekvisita kommer förmodligen även i fortsättningen att produceras. Likaså kommer man förmodligen också att med jämna mellanrum kunna köpa billiga knytbatik-influerade plagg från de stora klädkedjorna. För detta behöver film- eller klädproducenterna inte ens känna till shiborins existens. Shiborin är ännu så länge en meningslös referens i dessa breda sammanhang. Inte heller behövs kunskap eller vetskap om shibori då knytbatikliknande aktiviteter genomförs med barn och ungdomar i skol- eller fritidsverksamheten. Däremot kan de svenska utövarna av shibori gång på gång hämta hem den betydelsevinst som faller ut då jämförelsen med denna knytbatik görs.

Betydelsevinst

Med betydelsevinst menas här en möjlighet för konstnären att rikta eller koppla upp det egna konstnärliga görandet mot Japan, som utifrån ett svenskt perspektiv av ett textilt craftscape erkänns som en kulturell supermakt. I bilden av Japan smälter egna bok-, utställnings- eller reseupplevelser av historiska och traditionella

textila arbeten samman med vetenskapen om den framstående position som japanskt avantgardemode och innovativa textila material sedan trettio år tillbaka intagit i stora delar av världen.⁴¹ Som tidigare nämnts förknippar flera av de intervjuade Japan med estetiskt raffinering, precision i uttryck och utförande samt djupt förankrade respektfulla värderingar kring tidskrävande skapandeprocesser. Man kan påstå att ”bildningsresor” till Japan, men även till Indien, kommit att bli mer eller mindre ”obligatoriska” för den grupp av konstnärer som beskrivs här. Följande röster berättar om föreställningar kring hantverk:

”I Indien har jag sett väldigt fint hantverk, det finns det säkert i flera delar av världen, men det finaste som jag sett kommer från Japan. De har ju en känsla för detaljer!”

”Jag inspireras av ett japanskt förhållningssätt till material och hantverk. Det finns en omsorg och en noggrannhet som är otroligt beundransvärd.”

”Jag beundrar deras sätt att ta hand om hantverket. Där finns en plats för hantverket vilket jag uppskattar. Så är det inte i Sverige.”⁴²

”När jag då upptäckte [under en resa] att det faktiskt finns kvalitet, någon som kan göra det, även om det har krävt ett helt livs träning på en enda liten sak ... jag blir så lycklig ... jag blir varm. Det har gett mig en insikt i att inte ge upp!”⁴³

Japan framstår som en plats med ideala förutsättningar för hantverk av hög kvalitet, och det uppfattas som att själva görandet möts av förståelse och respekt i det japanska samhället. Kanske finns det en poäng för den egna konstnärliga drivkraften att skapa en bild av något ouppnåeligt – ett mål som aldrig går att nå? Japan, så som det uppfattas i detta craftscape blir en betydelsefull kompassnål för det egna konstnärskapet, och viktigare än att nå målet är att ha riktningen klar för sig.

Kopplingen mellan de i Sverige verksamma konstnärerna och Japan förstärks även av en utbredd föreställning om närhet och likhet mellan Japan och de skandinaviska länderna, och

att detta delvis handlar om gemensamma estetiska värderingar. Oavsett riktigheten i denna bild har den under mer än ett halvt sekel de facto lett till att många vänskapsband mellan konstnärliga utövare i Japan och Skandinavien skapats. Denna närhetskapande process föder så småningom sig själv. Japan får på så sätt dubbla roller i detta craftscape. Dels långt borta och kanske på vissa plan ouppnåeligt – dels vänskapligt nära.

Närhet och avstånd verkar här vara två sidor av samma mynt. Samtidigt som den svenske shibori-utövaren till fullo respekterar den japanske hantverkaren, som ägnat sitt liv åt att bli mästertligt skicklig på något, är det långt ifrån alla som eftersträvar en liknande specialisering. Inte heller är ett konstnärligt uttryck som ligger för nära vad som uppfattas som ett japanskt uttryck direkt eftersträvansvärt. En av de intervjuade uttrycker det så här: ”Ja, jag är intresserad av japansk kultur. Det är en enorm källa för inspiration och kunskap, men jag försöker ju inte göra något *japanskt*.” Globaliseringsforskare som Harumi Befu har visat att den som tycker om och helhjärtat konsumerar och kanske till och med reproducerar japansk kultur inte per automatik tycker om nationen Japan.⁴⁴ Besläktad med denna paradox är att den svenske shibori-utövaren, som visserligen uppskattar vissa ”japanska värden”, inte per automatik själv vill framställa något som för uppenbart upplevs som japansk estetik, trots att denna estetik kanske är ett utmärkt uttryck för just dessa värden. Tvärtom – inte förrän den enskilde utövaren hittat fram till ett eget konstnärligt uttryck kan den på allvar börja arbeta med shibori. Konstnären Elsa Chartin säger:

”Man har en idé och tekniken kanske beskrivs i en bok. Så gör man det, men så händer något helt annat – och sen går man igång på det. Kanske är det så att om vi höll på med en svensk teknik så skulle vi bli alldeles stela [...] Det finns ett band någonstans, en liten tråd till traditionen – mästarna! Men samtidigt, de märker väl inte vad jag gör – och i det finns en stor frihet!”⁴⁵

I denna konstnärliga process – från intryck till uttryck – kan det stora avståndet till vad som upplevs som källan vändas till en fördel, till en känsla av frihet. Närhet och avstånd, återigen, två sidor av samma mynt – två sidor av samma vinst.

Den textila excellensen som här förknippas med Japan kan bli en resurs att utnyttja för den enskilda konstnär i Sverige som tycker att detta har relevans för det egna identitetsarbetet. Denna textila excellens är som resurs också tillsammans med hightech-produkter, dataspel, arkitektur, anime, manga, ”cute culture”, Japanese cuisine med mera inskriven i en större varumärkesdiskurs. *Cool Japan* myntades i början av 2000-talet av journalisten Douglas McGray,⁴⁶ och har sedan dess kommit att fungera som ett slags nationell slogan för att hjälpa till att sälja och sprida japanska varor och värden.^{47 48} Under 1980-talet skapades länkar i Japan mellan traditionell shibori och det internationellt hyllade japanska modeavantgardet, då dessa designers införlivade och förnyade traditionella tekniker och uttryck i sina kollektioner.⁴⁹ På senare år har begreppet *Cool Japan* breddats och innefattar nu även traditionella uttryck i en mer generell bemärkelse; shibori i Japan kan därför sägas ha flera ingångar till begreppet. Att skapa nationella slogans, såsom *Cool Japan*, ingår i det maktspel som kan förklaras med begreppet *Soft Power* utvecklat 1990 av statsvetaren Joseph Nye.⁵⁰ *Soft Power* handlar om hur nationer stödjer export och spridning av ”egen” kultur och positiva mjuka värden. Syftet är att öka nationens globala inflytande i brist på eller som komplement till ekonomiska eller militära muskler. Journalisten Douglas McGray menar att ”Japan is reinventing superpower again. [...] Japan has far greater cultural influence now [2002] than it did in the 1980s, when it was an economic superpower.”⁵¹

Japan som en attraktiv plats, nation, kultur, inte minst förknippad med innovation har för flera av de intervjuade kommit att personifieras av den tidigare nämnda japanske textilvirtuos Junichi Arai (1932-).⁵² Konstnären Åsa Pärson som var ung elev på Väfskolan i Borås i början av 1990-talet och där fick delta i en workshop med Junichi Arai minns:

”Då gjorde vi shibori. Han hade med sig något slags speciellt tyg som vi värmefixerade. Det var väldigt inspirerande! Det var en hel värld som öppnade sig. Du vet, många hade förutfattade meningar om handvävning till exempel ... men man kan fan göra vad som helst!”⁵³

Arai har i över ett halvt sekel arbetat med att flytta gränser för material och uttryck och har varit inblandad i flera av de företag som idag uppfattas som institutioner i den textila världen: Issey Miyake, Comme des Garçon och Nuno för att bara nämna några. Han har också varit viktig för utvecklingen av de tredimensionella formerna av shibori. Dessa nya uttrycksmöjligheter vitaliserade shiborin i Japan, både hantverksindustrin och det fria konstnärliga skapandet. Den tredimensionella shiborin, där nya syntetmaterial kom att spela stor roll, blev också huvudnumret då shibori-begreppet i början av 1990-talet på allvar började spridas ut i världen.

Denna spridning går främst att härleda till den USA-baserade men ursprungligen japanska konstnären och textiltvetaren Yoshiko Iwamoto Wada, som varit den främsta kraften i konstruktionen av shibori som ett internationellt inkluderande paraplybegrepp för en rad besläktade textila tekniker. Redan 1983 skrev hon tillsammans med konstnärerna Mary Kellogg Rice och Jane Barton den nu mycket inflytelserika boken *Shibori – the Inventive Art of Japanese Shaped Resist Dyeing*, där författarna slår fast att: ”It is the hope of the authors that 'shibori' will win acceptance in the international textile vocabulary.”⁵⁴ Wada har även varit den drivande kraften i skapandet av de internationella shibori-symposierna, som sedan 1992 med jämna mellanrum anordnas runt om i världen.⁵⁵

Exkursion: Dalarna

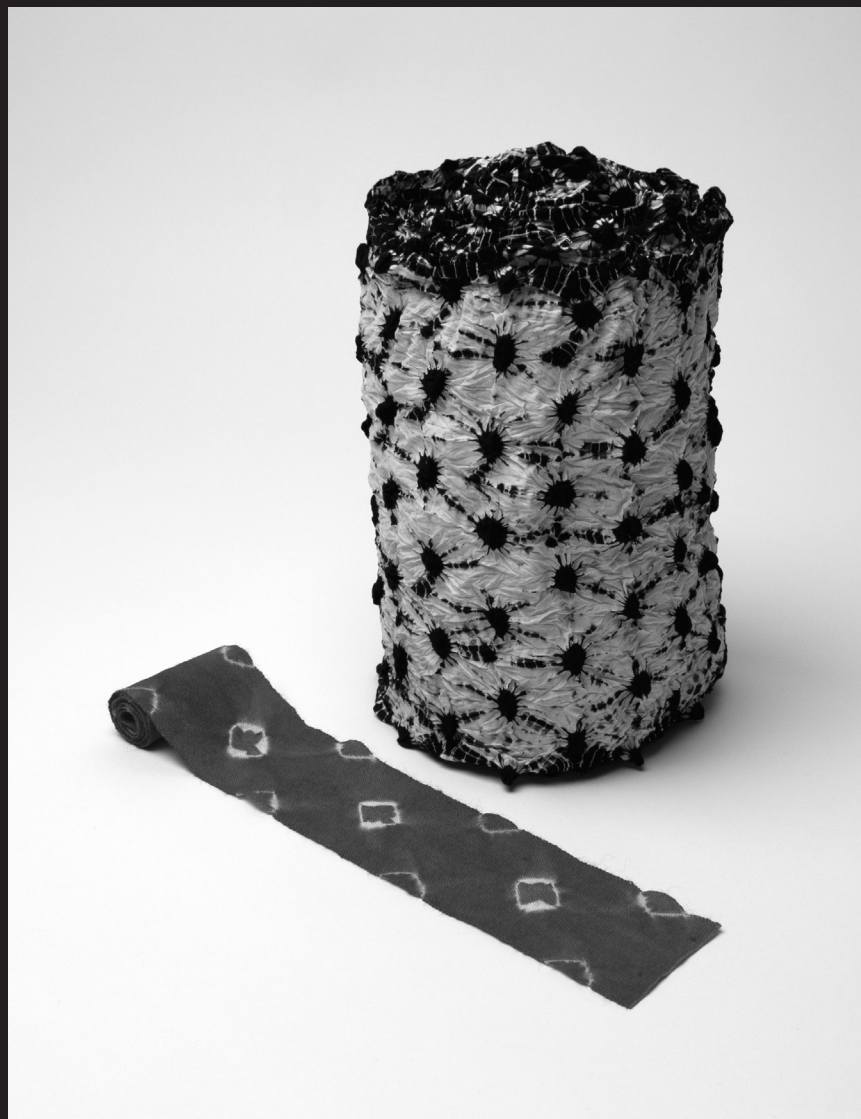
Den här texten – ”Lust och olust” – har undersökt hur två olika slags kulturarv påverkar ett samtida konstnärlig görande i Sverige: ett problematiskt arv (knytbatik) och ett attraktivt arv

(shibori). Det finns dock ytterligare ett arv som i sammanhanget är intressant att reflektera över.

Ett fåtal svenska folkdräkter idag innehåller dräktdelar som är färgade på ett knytbatik-/shibori-liknande sätt. Till mansdräkterna från Mora, Orsa och Rättvik hör en smal och tunn rödfärgad yllehalsduk som var i bruk under några decennier fram till 1870-talet. Vid färgningen av denna omknöts materialet på noggrant utvalda ställen så att små dekorativa ringformer bildades. I litteraturen kallas dessa ibland för fläckar, ibland för rosor.⁵⁶ Halsdukarna tillverkas och används även idag efter förebild från 1800-talets mitt.⁵⁷

Varifrån kom impulsen att mönstra med denna teknik? Hur kommer det sig att uttrycket framför allt placerades in i en manlig sfär? De sociohistoriska svaren på dessa båda frågor är svåråtkomliga eftersom det saknas forskning. Det saknas också bevarade textilier som kan berätta om hur uttrycket rimligtvis stegvis förändrades. Hur kommer det sig alltså att halsduken så snabbt verkar ha funnit sin färg och form – att ”rosorna” redan från början verkar ha vetat sin plats? I denna sista spekulativa fråga finns en antydning till besvikelse och saknad av experiment och utveckling. Frågan röjer en nutida syn på skapande och ställer förmodligen också felaktiga krav på dessa 1800-talshantverkare. En förklaring till den upplevda likformigheten bland de bevarade halsdukarna kan vara att det faktiskt bara var ett fåtal specialister, så kallade saluslöjdare, som stod för tillverkningen.⁵⁸ Varför ändra ett vinnande koncept? Kanske styrdes deras hantverk också av stränga föreskrifter kring vad man fick ha på sig; kanske var halsduken del i ett noga reglerat teckensystem som signalerade social och geografisk tillhörighet?⁵⁹

Den här exkursionen tar inte sin utgångspunkt i vad personer som hör till den svenska shibori-kontexten har förmedlat. Som kulturarv och nutida folkdräktsmaterial verkar dessa halsdukar tvärtom vara okända bland denna grupp av konstnärer. Vad halsdukarna ändå gör i detta avsnitt är att hjälpa till att ställa en intressant fråga för fortsatt forskning: Vilka slags arv och traditioner duger som gnista och bränsle för att skapa och utveckla kollektiva konstnärliga praktiker?



Den stående rullen: shibori-mönstrat bomullstyng inköpt i Arimatsu, Japan, år 2010.
Den liggande rullen: mönstrat ulltyng inköpt i Mora år 2010.



Hippie-kit, inköpt på internet år 2012.

Återknytning

Shiborins uppkomst och utveckling i Sverige kan på ett bra sätt sammanfattas med orden och görandet *crafting cultural heritage*.

För det första är kulturarv något som mödosamt *görs*. Den lokala historien strömmar upp och förenar sig med de kulturella flöden som breder ut sig över jordklotet och som idag når fler människor än någonsin. Ur dessa flöden – som för med sig såväl historiskt som samtida kulturellt råmaterial – både väljer och väljer vi bort utifrån vad vi behöver för att kunna genomföra alla de olika pågående identitetsprojekt som vi mer eller mindre medvetet deltar i. Med tanken om att kulturarv är ett pågående *görande*, i förbindelse med influenser från när och fjärran, följer också insikten att det idag är svårt om inte omöjligt att skilja mellan kulturarvsdiskurs och globaliseringsdiskurs.

För det andra pekar ordet *crafting* mot två betydelser – skicklighet och slughet – som hjälper oss att förstå den svenska konstnärliga shiborins utveckling och situation. Ordet *crafting* inbegriper att något görs med skicklighet, men vad som anses vara skicklighet kan bara förstås i varje enskild kontext. I den svenska shibori-kontexten är ambitionen konstnärlig gestaltning exempel på en artikulerad om än svårdefinierad skicklighet och något som skiljer bra från dåligt, intressant från ointressant och kanske också den professionella från amatören. *Crafting* bär också på betydelser som slughet. Denna slughet kan användas till att utnyttja språk och annan kommunikation performativt. Genom att först tillägna sig shiborin och sedan i performativa förhandlingar ställa detta attraktiva begrepp mot det besvärligare begreppet knybatik har professionella konstnärer kunnat skapa sig nya konstnärliga handlingsutrymmen.

Den svenska shibori-scenen är ung och omfattar relativt få personer; det är svårt att sia om dess framtid och på vilka sätt den eventuellt gör avtryck för framtiden. Det är omöjligt att veta om någon eller några just nu lägger grunden till vad som i framtiden kan komma att uppfattas som ett intressant och

viktigt kulturarv (om nu överhuvudtaget begreppet kulturarv används i framtiden).

I vår del av världen har det funnits göranden som varit tekniskt besläktade med shiborin. Dels knybatiken som fick en bred folklig förankring på 1970-talet och dels så kallad omknytningsfärgning som användes för att skapa mönstring på ett fåtal folkliga dräktdelar från sent 1700-tal fram till 1870-talet. Båda dessa göranden förekommer fortfarande idag. Knybatiken är inte ovanlig som bildsemiotiskt tecken inom exempelvis mode och den förekommer också i skolan och i fritidsverksamhet för barn och ungdomar. Omknytningsfärgningen lever kvar där vissa folkdräkter fortfarande har social betydelse.

Merparten av de svenska konstnärerna knyter dock inte an till dessa kulturarv. Istället vänder man blicken dels inåt, mot den egna konstnärliga gestaltningsviljan, dels utåt, mot traditionella mästare och samtida virtuoser, såväl namngivna som anonyma. Dessa förebilder befolkar ett textilt *craftscape* där geografier som Japan och Indien uppfattas och erkänns som kraft- och magnetfält.

I processen och aktiviteten *crafting cultural heritage* binds inte bara dåtid, nutid och framtid samman. Även geografiska platser knyts närmare varandra. Men för att ännu bättre kunna förstå processerna kring skapandet av både kulturarv och konstnärliga praktiker behöver vi också uppmärksamma känslor som betydelsefulla drivkrafter. Känslor som *lust* och *olust*. Den svenska shiborins uppkomst och utveckling illustrerar detta väl.

Sammanfattning

I texten ”Lust och olust” har jag med utgångspunkt i ett intervjumaterial beskrivit hur en ny textil konstnärlig uttrycksform sedan drygt tjugo år etablerats och utvecklats i Sverige. Jag har visat hur konstnärer från olika discipliner skapat och fortfarande skapar detta nya konstnärliga handlingsutrymme, bland annat genom att i performativa situationer ställa föreställningar om två textila tekniker och uttryck mot varandra – shibori och knytbatik. I detta konstruerande betraktas shibori, med rötter i japansk tradition såväl som med kopplingar till samtida japanskt mode, som attraktivt och lustfyllt, medan knytbatik många gånger betraktas som något problematiskt och olustigt. Teknikbegreppet knytbatik blir i en professionell konstnärlig kontext problematiskt eftersom tekniken ofta leder till ett uttryck som kommit att bli ett tecken; detta tecken pekar bland annat mot ”hippien”, ”amatören”, ”det lättgjorda”. Den professionellt arbetande konstnären kan visserligen betrakta detta tecken som en resurs, och kan genom aktiva val göra något intressant med det – däremot går det inte att låtsas som om tecknet inte finns. Genom att istället placera det konstnärliga görandet i en uttalad shibori-kontext kan detta dilemma till stora delar lösas. I detta kapitel har jag med andra ord visat att en betydelsefull del av att göra shibori också är att säga shibori.

I texten ”Lust och olust” betraktas shibori som kulturarv,

och som exempel på hur ett kulturarv kan bearbetas och införlivas i nya sammanhang, utifrån nya syften. I en konstnärlig kontext i Sverige är det japanska kulturarvet shibori utan tvekan grunden för ett nytt handlingsutrymme. Men detta nya handlingsutrymme är samtidigt del av ett befintligt så kallat möjlighetsrum. För att bättre förstå shibori i relation till detta möjlighetsrum behöver jag byta position. Jag ändrar nu därför mitt utifrånperspektiv och rör mig istället mot en betraktelsepunkt från insidan.

1. Under konferensen *NAJS 2012 - Nordic Association for the Study of Contemporary Japanese Society*, 22-23/3 2012 i Göteborg, presenterades: "I see the Masters, but the Masters don't see me! – Voices from the Swedish Shibori Practice: a Contemporary Node of Japanisation?"
2. Under konferensen *Re/theorising heritage – the Inaugural Conference of the Association of Critical Heritage Studies*, 5-8/6 2012 i Göteborg, presenterades: "Desire and Undesire – Performing Cultural Heritage: Voices from the Artistic Practice of Shibori in Sweden".
2. Ur samtal med Boel Matzner (Löderup, 110818).
3. Högskolan för Design och Konsthantverk vid Göteborgs universitet.
4. Det är jag själv som ser detta och året är 1994. I augusti 2011 återser jag tygbiten i Matzners nuvarande ateljé, där den tjänstgör som solskydd i ett fönster.
5. Idag delas detta synsätt av flertalet forskare inom det fält som kallas för kritiska kulturarvsstudier, där Laurajane Smith är en av förgrundsgestalterna. Se Smith, L. (2006). *Uses of Heritage*. London: Routledge.
Antropologerna Richard Handler och Jocelyn Linnekin är två andra forskare som fört fram liknande resonemang kring begrepp såsom tradition och autenticitet (se fotnot 6).
6. Handler, R. & Linnekin, J. (1984). Tradition, Genuine or Spurious? *Journal of American Folklore*, 97:385. s. 280.
7. Här sällar sig Eva Lagnert till en rad personer från olika konstnärliga discipliner som de senaste hundra åren gett sig iväg på "bildningsresor" till Japan. Exempelvis slog arkitekten Walter Gropius på 1950-talet fast att Japan är en "designkurs" (ur essän "Irving Penn and Issey Miyake" av Mark Holborn).
Holborn, M. (1999). Irving Penn and Issey Miyake. I *Irving Penn regards the work of Issey Miyake*.
8. Ur intervju (Stockholm, 100504).
9. Ur denna grupp av utövare bildades år 2011 föreningen Svenska Shiborisällskapet.
10. Exempelvis Konstfack, HDK, Textilhögskolan, Nyckelviksskolan, HV Skola med flera.
11. Eva Davidsson, Elsa Chartin, Kerstin Nilsson och Karin Lundgren Tallinger för att nämna några.
12. Grupputställningen *Invecklat/utvecklat* på Rosendals trädgård i Stockholm sommaren 2011 är förmodligen den utställning som mött störst publik.
13. Citaten är hämtade från olika personer, men beskriver sammantaget en delad uppfattning. Ur intervjuer genomförda 2010-2012.
14. Ibid.
15. Jämför med Ernst Billgrens intention från slutet av 80-talet i minnesbild 1.
16. Ett fenomen som trots hård kritik under funktionalismen inte sällan fördes vidare till de egna-hem och villor som byggdes på 1940-70-talen. Se: <http://www.ne.se/lang/finrum>, (120802).
17. Ricoeur, P. (1977). *The Rule of Metaphor*; s. 50-54.
18. Ur intervju (Stockholm, 110917).
19. Citaten är hämtade från olika personer, men beskriver en förvånansvärt samstämmig uppfattning. Ur intervjuer genomförda 2010-2012.
20. Den citerade personen pratar om en stor grupp av symposium- och mässdeltagare som hon uppfattade som "brittiska hemmafruar". "Det blev ju en industri utav det och då tappade jag intresset för shibori.", fortsätter hon. En annan konstnär som besökte shibori-symposiet i Chile 1999 minns: "Det var många amerikanskor med, som var väldigt intresserade och som hade pengar, men som inte själva var utövande... eller som var det på hobbynivå. Men det kunde man ju strunta i." Ur intervjuer genomförda 2010-2012.
21. Begreppet *flow* presenterades år 1990 av psykologiprofessorn Mihaly Csikszentmihalyi.
Csikszentmihalyi, M. (1990). *Flow – The Psychology of Optimal Experience*. New York: Harper & Row.
22. Konstnären Elsa Chartin minns från en vistelse i Indien år 2005. Ur intervju (Stockholm, 110526).
23. Said, E. (1978). *Orientalism*.
24. Fortsättningen på Elsa Chartins föregående citat.
25. Att visuellt imitera knytbatik-/shiboriformer genom att trycka med schabloner på tyg är dock inget nytt fenomen. Detta gjordes redan under japansk Heian-tid (åren 794-1185).
Se Wada, Y. I. m.fl. (1983). *Shibori – The Inventive Art of Japanese Shaped Resist Dyeing*, s. 18.
26. <https://www.mio.se/produkt/menorca/27433507> (150708).

27. Affischen till den svenska filmkomedin *En dag i Phuket* från 2011 visar huvudrollfiguren i lotusställning och knytbatik-sarong.
28. Mellan åren 1967 och 1972 framfördes drygt sjuttonhundra föreställningar av musikalen *HAIR* på Broadway. Redan år 1968 började musikalen sättas upp i en rad andra länder med lokala ensembler som kunde sprida det normkritiska freds- och kärleksbudskapet. Se <http://en.wikipedia.org/wiki/HAIR#Broadway>, (120731). Europapremiären skedde på Scalateatern i Stockholm år 1968. Se <http://sv.wikipedia.org/wiki/Hair>, (120731). En viktig visuell komponent i musikalen var kläderna, och deras färggranna och flödiga uttryck användes även till originalaffischen. Till originaluppsättningen på Broadway knöts och färgades hundratals meter tyg för hand av konstnärerna Marian Clayden och K. Lee Manuel. Marian Clayden var ursprungligen bildkonstnär men kände sig begränsad av att måla på duk. I arbetet med färgning av textil tyckte hon sig bättre kunna förena studier kring ljus och lyster i kombination med ett ökat intresse för kroppen och plagg som konstnärligt material. Se Wada, Y. I. m.fl. (1983). *Shibori – The Inventive Art of Japanese Shaped Resist Dyeing*, s. 88. Intresset för *hippien* är fortsatt stort; så sent som år 2011 satte Stockholms stadsteater upp en ny version av musikalen *HAIR*.
29. Néa, S. (1969). *Knytbatik*, s. 7.
30. Ibid., s. 36.
31. Ibid., s. 40.
32. Edenhalm, G. & Åhlberg, G. (1965). *Batik som hobby*, s. 20.
33. Ibid., s. 63.
34. Någonstans i världen har en industri bildats där knytbatik-plagg ämnade för maskerad görs vars enda funktion är att vara kärleksfulla och/eller ironiska tecken för *hippien* och 60-talet. Visuellt bygger de tillverkade plaggen oftast på just hippiespiralen. Se bland annat: http://buttericks.se/product.html/batik-t-shirt-hippie?category_id=31, (120731), och <http://www.partycity.com/product/hippie+costume+kit.do>, (120731).
35. Redan år 1993 skrevs ordet också in i *Nationalencyklopedin*. Under det nu nästan bortglömda men innehållsligt besläktade malajiska ordet *plangi* skymtar shibori fram: "Malajiskt ord för knytbatik, ibland använt om denna typ av färgning även från andra områden. I Japan kallas tekniken *shibori* och har under det namnet börjat bli känd även i Sverige." Värt att minnas här är att ordet *plangi* faktiskt användes i facklitteratur på svenska under flera decennier, från 1950-talet och framåt. I *Svensk Ordbok* från år 2009 finns dock inte shibori med. Däremot andra japanska låneord som *shiatsu* och *shiiitake*.
36. Intendenten Marianne Erikson, på Röhsska museet i Göteborg, införskaffade exempelvis redan år 1990 det shibori-baserade verket *Tenku 5* av den japanska konstnären Shihoko Fukumoto. Några år tidigare, 1986, blev samma museum erbjudet den då bortgångna textilkonstnären Sara Néas knytbatiksamling. Marianne Erikson minns: "På Röhsska hade knytbatik ingen hög status. Man ville inte ha samlingen. Andan var fortfarande mycket estetisk och borgerlig." (Ur mail 121022).
37. Ur intervju (Göteborg, 100618).
38. Ur intervju (Stockholm, 120121).
39. Ur intervju (Stockholm, 110917).
40. För tidigare betydelser av verbet knyta (vilket samtidigt skulle kunna innebära framtida betydelsemöjligheter), se till exempel: *Ordbok över svenska språket* (1937). Lund: Svenska akademien.
41. Exempelvis pryder ett Issey Miyake-plagg framsidan av boken *20th Century Fashion* som beskriver 1900-talets modehistoria. Se Mendes, V. & de la Haye, A. (1999). *20th Century Fashion*. London: Thames & Hudson. Under senare år har även flera stora retroaktiva utställningar som belyser det så kallade japanska modeundret producerats och turnerat i städer som London, Berlin och New York; bland andra utställningen *Future Beauty: 30 Years of Japanese Fashion* som visades i London åren 2010-2011.
42. Här refererar personen delvis till det exklusiva stödsystemet *Ningen Kokuhō*. Detta system innebär att en liten skara konstnärer och hantverkare som förvaltar kunskap om specifika hantverk eller ritualer som riskerar att försvinna, utnämns av den japanska staten till att bli så kallade "levande nationella skatter".
43. Citaten är hämtade från olika personer, men beskriver sammantaget en delad uppfattning. Ur intervjuer genomförda 2010-2012.
44. Denna forskning gäller främst förhållanden i Ostasien där erfarenheter och berättelser om Japans roll i bland annat 2:a världskriget

- fortfarande är levande. Se Befu, H. (2003). Globalization Theory from the Bottom Up: Japan's Contribution. *Japanese Studies*, 23:1, s. 9.
45. Ur intervju (Stockholm, 110526).
46. McGray, D. (2002). "Japan's Gross National Cool". *Foreign Policy*. May-June, s. 45-54.
47. En inhemsk debatt i Japan, såväl som en internationell sådan, har sedan dess handlat om hur denna per definition flyktiga aura bäst kan förvaltas och användas i marknadsföringen av länder som aspirerar på coolhet. Här finns insikt i dilemmat "killing the cool" som handlar om den svåra balansgången mellan att stödja och att krama sönder.
48. Efter tsunami- och kärnkraftskatastrofen i Japan år 2011 har oro funnits för att bilden av Japan kan komma att glida över från det coola till det farliga. Begreppet *Cool Japan* har på senare tid också kritiserats för att det anses befästa stereotypa föreställningar om kön. Se Condry, I. & Fujita, Y. (2011). "Introduction". *International Journal of Japanese Sociology*, nr. 20, s. 2-3.
49. På Victoria & Albert Museum beskrivs en sådan länk på detta illustrativa sätt: <http://www.vam.ac.uk/content/videos/y/yohji-yamamoto-shibori/> (141130).
50. Nye, J. (1990). *Bound to Lead: The Changing Nature of American Power*.
51. McGray, D. (2002), s. 47.
52. Några av de intervjuade deltog i de workshoppar som Junichi Arai genomförde i Göteborg och i Borås år 1993. Andra har mött honom i föreläsningar och workshoppar i samband med de internationella shibori-symposierna. Några har dessutom besökt honom i hans egen ateljé i Japan.
53. Ur intervju (Stockholm, 100421).
54. Wada, Y. I. m.fl. (1983), s. 7.
55. Följande nio symposier har ägt rum: Nagoya (Japan) 1992; Ahmedabad (Indien) 1997; Santiago (Chile) 1999; Harrogate (Storbritannien) 2002; Melbourne (Australien) 2004; Tokyo (Japan) 2005; Paris/Lyon (Frankrike) 2008; Hong Kong (Kina) 2011; Hangzhou (Kina) 2014. Se <http://shibori.org/events/iss/> (141112). Det tionde symposiet kommer att hållas i Oaxaca (Mexiko) hösten 2016.
56. Fläckar: se Ekström, G. (1935). Sockendräkten i Rättvik. I *Dalarnas hembygdsbok*.
Rosor: se Alm, A. (1931). *Orsadräkten – uppgifter insamlade på uppdrag av Nordiska Museet*.
57. Se exempelvis www.morahemslojd.se. >produkter>Moradräkt>roshalskläde, (121030).
58. Ur samtal med Erik Thorell, intendent på Skansens klädkammare i Stockholm, (121024).
59. Utdrag ur protokoll från 1600-talet till 1800-talet som behandlar olika sorters klädförbud och bestämmelser finns att hitta i: Norlind, T. (1912). *Svenska Allmogens Lif*.

Inledning

Följande kapitel innehåller bild- och textmaterial som härrör från mitt deltagande i två fristående fortbildningskurser i shibori på Konstfack i Stockholm.¹ Mitt syfte med att delta i dessa kurser – som under ett femtontal år utgjort en betydelsefull del av det jag kallar shiborins rum i Sverige – är dubbelt. Dels önskar jag genom egen erfarenhet av att vistas i detta rum bättre förstå och tolka de intervjuer som tidigare genomförts. Dels innebär eget praktiskt görande att jag bättre kan förstå shiborins konstnärliga idiom – detta syfte hör ihop med en begynnande och tilltagande lust att själv få närbildkontakt med just dessa tekniker, en lust att få se och känna shiborins möjligheter och svårigheter på egen hand.

Avsnittet "Jag är med (förförståelse)" är en redogörelse för min förförståelse av shibori-kurserna. De därpå följande beskrivningarna i avsnitten "Jag är med (1)" samt "Jag är med (2)" ska förstås som bearbetade fältanteckningar och konstnärliga arbetsnoteringar. I dem förmedlas observationer och tolkningar av vad som sker i kursrummet samt reflektioner över hur det egna görandet utvecklar sig och upplevs.

De tre avsnitten rymmer delar av svaren på avhandlingens övergripande frågor "vad är och gör shibori?" samt "vad innebär shibori i en konstnärlig kontext i Sverige?".

Jag är med (förförståelse)

Vad visste jag om shibori-kurserna på Konstfack innan jag själv deltog i dem? I samband med de intervjuer som genomfördes i projektets inledning glimtade shibori-kurserna på Konstfack fram; inte för att jag ställde frågor om dem, utan för att de uppenbarligen spelade en betydelsefull roll för flertalet av de intervjuade och därför kom att ingå naturligt i olika svar och reflektioner. Detta gjorde mig nyfiken – och jag förstod att shibori som konstnärligt görande i Sverige inte bara var intressant utifrån händelser från det tidiga 1990-talet, vilket var min första forskningsingång, utan att detta görande i allra högsta grad var levande och under utveckling, samt att den huvudsakligen gick att spåra till en specifik plats.² Tack vare dessa glimtar kunde ett antal teman som relaterade till kurserna så småningom urskiljas.

Gruppbildning

Genom intervjuerna hade jag förstått att shibori-kurserna på Konstfack inte bara innebar teknikförmedling utan att också en gemenskap som sträckte sig bortom kurserna hade uppstått. Trots individens olika utgångspunkter, drivkrafter, konstnärliga förhållningssätt och mål fanns en vilja att tillhöra och utveckla gruppen, gemenskapen och ytterst shiborin som konstform.

Varför uppstår grupper? En faktor som blev tydlig i det här fallet är den sociala dimensionen, att det helt enkelt kan vara roligt och utvecklande att träffas. Har man roligt ihop följer rimligtvis att man vill träffas igen. ”Vi blev ett så himla kul gäng och hade vansinnigt roligt, vi var alldeles höga på något sätt. Det var så vi började prata om att starta en sådan här förening”, säger Sara Casten Carlberg.³ ”Vi har skämtat om det, att den skulle heta ’Shibori Lifestyle’ – som om man levde shibori. Det blir ju lite så när vi träffas, att man blir som en totalnörd”, säger Elsa Chartin.⁴

En kritisk massa har dragningskraft – den attraherar. Flera av de intervjuade nämner att de blivit nyfikna på kurserna efter att ha hört vänner och kollegor berätta om dem. Efterhand har söktrycket ökat – alla som sökt har inte kunnat bli antagna – vilket har inneburit att det har uppfattats som åtråvärt att få en kursplats. ”Jag såg vad andra höll på med och insåg de måleriska möjligheterna med dessa tekniker. Jag var hänförd över att jag överhuvudtaget fick en plats”, säger Sara Casten Carlberg.⁵ ”Vi blir ju fler och fler som slåss om platserna”, säger Eva Davidsson.⁶ ”Jag var där och hälsade på under en kurs och upptäckte att det var som batik fast ändå något annat. Jag hade själv inte möjlighet att gå en kurs förrän några år senare, men begreppen [specifika teknikbegrepp] och det jag hade sett från kurserna gjorde att jag själv också ville hålla på”, säger Tomas Robefelt.⁷ Eva Lagnert, initiativtagare och kursledare, upplever att kurserna kommit att bli hennes ”näring”, både som universitetslärare och som konstnär: ”Det har blivit så för att det är så bra personer som har kommit med. Det hela har blivit så mycket större än vad jag kunde tro från början.”⁸

Inspiration och överraskning

Flera personer betonar att de upplever kurserna som inspirationskällor, och samlingen av böcker som läggs fram i kursrummet nämns då ofta i samma mening. Dels förstår kursdeltagaren att samlingen är unik och att flera av böckerna och katalogerna

inte går att köpa eller hitta på bibliotek. Man förstår alltså att det gäller att ta del av böckerna under kursens gång. Dels blir kontakten med böckerna speciell eftersom den sker i ett kursrum tillsammans med andra. Man visar varandra upptäckter i böckerna och man använder dem också som utgångspunkter för egna experiment. Med kursrum menas här både det fysiska rummet och den sociala händelsen.

Kursrummet förknippas av flera med just experiment. ”Nu går jag en kurs, kan man tänka, och då kan man ägna veckorna åt att experimentera. Det blir som en injektion. Jag trodde att jag skulle göra *en* grej, men så blev det något helt annat. Kursen gav mig ett helt nytt spår, och det var experimenten som ledde mig in på detta nya spår”, säger Eva Davidsson.⁹ Kursrummet både inspirerar och överraskar.

Praktiska behov

Kursrummets fysiska och praktiska aspekter ska inte underskattas. Ett fritt experimenterande underlättas många gånger av moderna funktionsdugliga verkstäder och ett rikt och lättåtkomligt materialutbud. Flera av de intervjuade nämner detta som en av anledningarna till varför man har sökt sig till kurserna – trots att flertalet av dem har egna ateljéer och/eller tillhör verkstadskollektiv.

Jag är med (I)

Fältanteckningar i ett spiralblock som jag bär med mig under kursen; varje kväll skriver jag rent och sammanfattar i datorn. Anteckningarna gäller observationer gjorda i samband med mitt deltagande i en kurs. Fältet som anteckningarna tagits i är ett arbetsrum och ett färgningskök på en konstnärlig högskola i Sverige 2012, där vi kursdeltagare tillbringar tretton intensiva dagar tillsammans.

Jag observerar, men jag deltar också i allra högsta grad. Snabbt nedskrivna iakttagelser om vad folk gör och säger samsas med skisser och kom-ihåg som rör material och uttryck. Regelbundet dyker rader som dessa upp:

Kyp. Orangeröd. Träcklad våt. 28 g tyg. 20 min. Bad 1:40. 2g/l (röd 3 delar, rödgul 1 del). 50°. Klarbad: 950 ml H₂O, 20 g salt, 7 ml NaLut25%-ig, 4 g NaHyS. Kyp: 50 ml H₂O, 1,5 g röd, 0,5 g rödgul, 3 ml NaLut25%-ig, 1 g NaHyS.

Rummet

Kursen utspelar sig fysiskt framför allt i två rum. Dels ett teorirum med ett stort bord i mitten där var och en under kursen skapar sig en liten arbetsyta, dels ett stort och modernt färgningskök. Längs ena väggen i teorirummet har kursläraren Eva Lagnert placerat ett stort antal egna prover som bildar en pedagogisk och attraktiv exempelsamling över olika tekniker och uttryck. På ett separat bord ligger konst- och hantverksböcker utlagda till beskådning.

Att Eva Lagnert arbetar konstnärligt med textil förvånar inte den som ser henne. Under kursens alla dagar kommer hon klädd i egengjorda eller omgjorda kreationer, som bygger på textilier och plagg inköpta under resor till framför allt Japan, Indien och Guatemala. Varje plagg är en egen textil berättelse som Lagnert generöst delar med sig av då vi frågar; i dessa stunder upplever jag rummet som ett scenrum.

Vilka och varför

Vi är tretton deltagare på kursen; deltagarantalet är främst bestämt utifrån att var och en av kursdeltagarna ska få en fungerande arbetsplats. Deltagarna är i åldrarna 30–70 år: tolv kvinnor och en man.¹⁰ Två av oss bor på annan ort än i Stockholm. Två av deltagarna är ursprungligen från Japan men bor och arbetar i Sverige. Alla har konstnärlig utbildning, de allra flesta 4–5 år från olika högskolor. Flera av deltagarna arbetar eller har arbetat som lärare på konstnärliga högskolor. Deltagarna kommer från områden som bildkonst, design, konsthantverk och scenografi.

Vi berättar kort för varandra varför vi är här. Några har sökt sig till kursen för att de känner och har blivit inspirerade av folk som har gått kursen tidigare år. Några har blivit intresserade efter att ha sett utställningar som gjorts i samband med tidigare kurser. Flera ser deltagandet i kursen som ett sätt att tillskansas sig ny teknik tänkt att användas i pågående eller framtida konstnärliga projekt, medan andra ser och hoppas på möjlig-

heten att öppna upp helt nya riktningar och sammanhang för den egna konstnärliga verksamheten. Någon uttrycker att hon suktrat efter att få gå kursen, dels som ett sätt att berika det egna konstnärskapet och dels för att själv kunna bli en bättre handledare för egna studenter som intresserar sig för teknikerna. En deltagare har gått en kortkurs på ett studieförbund och vill nu fördjupa sig. En annan har studerat shibori i Australien och vill fortsätta att vidareutveckla detta hemma i Sverige. Några säger att de brukar ”hip-som-hap”-färga men att de genom kursen vill lära sig färgning ordentligt, eller väcka gamla kunskaper till liv. De två japanska deltagarna säger båda att det är först i Sverige som de fått upp ögonen för shibori, och att de nu själva blivit intresserade av att arbeta med teknikerna och uttrycken.

Deltagare och observatör

På vilket sätt är jag med i kursen? Jag har blivit antagen utifrån min konstnärliga bakgrund visad genom inskickade arbetsprover. Första dagen ska vi presentera oss och jag hinner fundera en stund över vad jag ska säga innan det blir min tur. Oavsett vad jag tänkt ut att säga kommer det ur mig att jag är utbildad formgivare men att jag nu också är doktorand inom konstnärlig forskning och bland annat skriver om shibori. Så säger jag – och så är det ju faktiskt.

Jag behöver inte låtsas eftersom min intention inte är att avslöja något (till skillnad från Günther Wallraffs metod). Jag behöver inte kämpa eller bevisa något för att vinna gruppens förtroende för att på så sätt få tillgång till berättelser och föreställningar.¹¹ Jag är inne redan från början – men vilka konsekvenser får detta? Flera gånger under kursen kommer jag på mig själv med att timmar förflutit då jag enbart varit fokuserad på mitt eget konstnärliga görande. När något blir bra får jag riktiga kickar. När något blir fult eller fel – vilket det oftast blir – är min frustration äkta. Jag har svårt att bedöma om jag någon gång lyckas hålla fokus på rollen som deltagare och observatör samtidigt – om det nu ens är möjligt?

Exemplens betydelse

Kursdagarna börjar oftast med teori och samtal. Eva Lagnert går grundligt igenom ett antal olika färgningsmetoder. Ibland tittar vi gemensamt på och samtalar kring olika medhavda textilier eller böcker om textilier. Efter två-tre timmar börjar var och en att arbeta med det som den själv föresatt sig att göra. Några väljer att grundligt utforska ett spår (en metod, en färgtyp, ett uttryck) medan andra väljer att pröva så många olika tekniker och uttryck som kurstiden tillåter.

Redan första dagen, efter bara några timmar, har ett specifikt förhållningssätt som handlar om kursdeltagarnas relation till böcker etablerats. Eva Lagnert har förberett kursrummet genom att iordningställa ett bokbord. I en paus tidigt under första kursdagen börjar deltagarna på eget initiativ att plocka och bläddra i böckerna. Det handlar om såväl rena instruktionsböcker som inspirationsböcker. ”Nu är läget när ni tittar i böcker”, konstaterar Lagnert med erfarenhetens röst. Bokbläddrandet håller dock i sig hela kursen och lika ofta som idéer verkar födas i själva görandet så återvänder deltagarna till böckerna för nya uppslag. Ofta väcks frågan ”Hur är detta gjort?” under bokbläddrandet, och ur denna fråga kan en experimentserie födas.

Ett annat exempel som får stor betydelse för vad deltagarna gör under kursen är att Elsa Chartin, som själv gått kursen tidigare, bjudits in att visa sina ita-jime-våder.¹² Det framkommer också att just Chartins arbeten, som under året presenterats i några olika utställningar, varit anledning till att flera av årets deltagare sökt sig till kursen. Hennes arbeten inspirerar deltagarna, och många sätter snart entusiastiskt igång med att själva pröva denna teknik – men hennes arbeten lägger på sätt och vis också ribban. Att ”bara” vika tyget ett antal gånger och låta ett mönster uppstå genom den specifika tekniken räcker inte. Något mer bör underförstått hända.

Under kursens gång blir högen på bokbordet bara större och större. Kursdeltagarna tar sporrade av varandra med sig böcker hemifrån som de vill visa upp och kommentera. Det-

samma gäller textilier inköpta på resor i olika länder. Böckerna och textilierna bildar efterhand ett gemensamt referensmaterial som vi aktivt hänvisar till under kursperioden.

Japan i kursrummet

Som tidigare nämnts kan ordet shibori idag betraktas som ett paraplybegrepp som innefattar specifika textila tekniker och uttryck från hela världen; man kan med andra ord hävda att ordet är förhållandevis kulturneutralt. Shibori är ordet som används för tillfället – inte mer med det. Samtidigt är ju just detta ord ursprungligen japanskt, vilket innebär att det förmodligen väcker associationer till Japan hos dem som känner till ordets ursprung. Förhåller vi oss till Japan i kursen, och i så fall hur? Vilka föreställningar om Japan och japanska värden blir synliga i våra samtal?¹³

Eva Lagnert börjar kursen med att berätta om sin första resa till Japan år 1983 då hon själv upptäckte shiborin – ”ett oförglömligt möte”.¹⁴ Lagnert berättar också tidigt i kursen om vilka av bokbordets böcker hon själv tycker är viktigast. Fyra böcker lyfts fram. Först de två av textilvetaren och konstnären Yoshiko Iwamoto Wada. I boken från 1983 presenteras idén om att låta shibori bli ett internationellt paraplybegrepp.¹⁵ 2002 kommer uppföljaren *Memory on Cloth* där exempel på en samtida utvidgad förståelse av shibori visas. Shibori är nu mer en attityd, ett förhållningssätt.¹⁶ De två andra är dyra böcker som Eva Lagnert köpt i Kyoto och som inte längre går att få tag på. Den ena visar upp fantastiska kimonos – ibland bara som slitna men utsökta fragment. Den andra är en instruktionsbok, enbart på japanska men med ett rikt och pedagogiskt bildmaterial. Efter någon dag berättar en av de japanska deltagarna att hon gjort lite research kring böckerna och att det nog ändå skulle kunna gå att hitta dem: ”Vem vill beställa?” De två svårbeställda böckerna kostar cirka två tusen kronor tillsammans. De flesta av kursdeltagarna antecknar sig för köp av dessa exklusiva böcker. Efter någon dag lyfts ytter-

ligare en bok fram, skriven 1989 av danska konstnären Grethe Wellejus. I boken finns en bra beskrivning över hur man syr en enkel kimono. ”Vill ni ha en kopia på detta?” frågar Eva Lagnert och de flesta nickar. En morgon vill en av deltagarna visa en bok som hon tagit med sig. Entusiastiskt håller hon upp boken om det långvariga samarbetet mellan den amerikanske fotografen Irving Penn och japanske designern Issey Miyake.¹⁷ Nästa dag har Eva Lagnert med sig ytterligare böcker om Issey Miyake.¹⁸

Vid något tillfälle kommer vi in på färgnings- och vävtekniken ikat.¹⁹ Lagnert visar och pratar om några ikat-tyger från olika resor, bland annat i Guatemala; ”Detta är ju lite grövre [jämfört med japansk ikat]”. Omdömet kan både uppfattas som neutralt, beskrivande, men också som värderande: ikat från Guatemala är grov, medan ikat från Japan är fin. Nästa morgon har en av de japanska deltagarna tagit med sig några ikat-vävda tyger och kimonos. De skickas andaktsfullt runt bland deltagarna som synar och känner.

En av deltagarna vill under kursen lära sig att färga med indigo. Lagnert berättar ingående om naturlig respektive syntetisk indigo och om deras för- och nackdelar. Hon understryker att såväl naturlig som syntetisk indigo faller och har sämre ljushårdighet jämfört med syntetiska blå pigment. Färgämnet indigo framställs på många ställen runt om i världen och utvinns ur en rad olika växter. I Japan finns idag två eller tre odlare och tillverkare av naturlig indigo vilket inte på långa vägar räcker för efterfrågan. Köparna står på kö och bara de allra bästa färgmästarna och indigokonstnärerna tillåts köpa. ”Den japanska naturliga indigon är den vackraste, tycker jag”, säger hon.

Eva Lagnert berättar om kursdeltagare tidigare år som vidareutvecklat resultat från kursen till industriell produktion. Formgivarna Anna Sörensson och Åsa Pärson nämns; båda har vidareutvecklat shibori-baserade mönster för industrin. Sörensson har gjort en ”Japan-kollektion” för Ljungbergs och Pärson har för Almedahls räkning gjort ett mönster som lämpligt nog heter *Fuji*.

I kursbeskrivningen nämns orden Japan eller japansk varken i *beskrivning*, *lärandemål* eller *kursinnehåll*. Ändå visar sig och skapas, tidigt och tydligt, en japansk fond framför vilken kursen utspelar sig.²⁰

Parametrar

Redan efter några dagar drabbas jag av insikten om hur otroligt svårt det är att bemästra och styra dessa tekniker mot ett intressant och eget uttryck. Min respekt för de få personer i Sverige som lyckats göra detta ökar betydligt. Jag börjar tänka på alla de parametrar som har betydelse för hur resultatet blir, och listan blir bara längre och längre:

Val av tygkvalitet utifrån användning och/eller uttryck ...
 val av färg (färgtyp och kulör) ... val av färgningsmetod...
 val av knyt- eller pressteknik – och att sen verkligen kunna utföra teknikerna ... hur länge och hur många gånger ska tygerna doppas eller ligga i färgbadet? ... hur mycket och på vilket sätt ska man röra dem i badet? ... om man binder eller pressar – ska det göras på blöta eller torra tyger? ... om man viker tyget och sätter det under press mellan plattor – hur hårt ska man pressa ihop och på vilka ställen? ... om man lyckas göra en bra liten provbit – hur kan man få detta att upprepas i större format? ... Har jag utrustningen till att göra stora bitar (riktigt stora byttor, baljor, kastruller)? ... hur stort och mycket kan man egentligen göra per gång när de flesta tekniker kräver att tygerna ”pillas med” i badet för att färgen ska tränga in där den ska ... m.m. ... m.m. ...

Alla dessa val, och fler därtill, kan behöva tänkas igenom noga. Möjligheterna och fallgroparna är många, inte minst när det handlar om vilket uttryck som uppstår. En deltagare skrattar till: ”Titta, det ser ut som en duk som min mamma gjorde på 70-talet!” En annan är nöjd med mitten av tyget men tycker att kanterna blev för ”flummiga”. Jag tittar på tyget och funderar

på om hon egentligen menar att kanterna enligt henne blev för flammiga och diffusa, eller faktiskt just flummiga. Två deltagare pratar med varandra och skrattar hjärtligt: ”Det blir bara hippiefärgning!”

De flesta av kursdeltagarna verkar dela en underförstådd uppfattning om att det inte bara ska bli som det blir. Det finns bakomliggande intentioner men också en rad olika måttstockar – både individuella och gemensamma – som plockas fram för att mäta om resultaten håller för fortsatt utveckling. Var och en kan mäta sina ”provbitar” utifrån den egna konstnärliga hållningen och strävan – betrakta och utvärdera dem utifrån olika aspekter. För flera av deltagarna sträcker sig denna strävan och erfarenhet över tre, fyra decennier. Vad stämmer överens – vad stämmer inte överens? Resultaten överraskar oss många gånger och vi har väldigt roligt under kursen – det är ju trots allt bara en grundkurs – men någon lek är det inte.

För egen del har det under kursens sista halva känts svårt. Vad ska jag egentligen med detta till? Jag glider mer och mer över till att tänka att jag egentligen är på kursen för att observera vad som händer – och att detta observerande innebär ett komplement till de tidigare genomförda intervjuerna. Min egen konstnärliga strävan är bara ett alibi för att få komma in i shibori-rummet. Samtidigt rycks jag flera nätter ur min sömn och funderar klarvaket över olika uttryck jag vill åt och på vilket sätt jag ska kunna nå dem.

Kursavslutning

I slutet av kursen har vi redovisning. Alla placerar ut sina provbitar på golv och väggar i ett stort rum. Var och en berättar lite om materialet som redovisas. Hur har man tänkt? Vad ville man göra? Hur ska man gå vidare? Eva Lagnert kommenterar vilka experiment och uttrycksspår som hon upplever som egna och därför intressanta och värda att undersöka vidare.²¹ Hon berättar också att det är stor skillnad på vad som görs nu jämfört med när kursen var ny för tio år sedan. Ribban höjs i takt

med att deltagarna har sett fler exempel på vad som är möjligt att göra innan de själva börjar. En kritisk massa har på senare år uppstått. Vi får också frågan om vi är intresserade av att gå fortsättningskursen nästa sommar, och alla svarar ja. Hon uppger oss också om att man efter fortsättningskursen kan söka medlemskap i föreningen *Svenska Shiborisällskapet*.

Trots all frustration som uttryckts under de två veckorna vill alla ändå ge shiborin ytterligare chanser och alla verkar tro på en möjlighet att kunna hitta fram till något eget. Vi förstår nu att detta nya egna tillhör en kontext, och att shiborin är en gemenskap som utgörs av personer från olika konstnärliga hemvister. Under ett samtal på tunnelbanan tidigt i kursen säger en av deltagarna träffande: ”Shibori ... det känns som om man kommit in i och blivit del av ett sällskap, ett sammanhang.” En annan person som gått kursen tidigare och nu kommit in och gjort en liten presentation säger: ”Även om man inte jobbar aktivt med shibori så har det en särskild plats i hjärtat.”

Det är nu kursens allra sista dag. Vi städar och räknar ut våra kostnader för allt material som använts. Vi säger hej då och att vi ska ses igen. Kvällen innan har vi varit ute och ätit tillsammans. Kursen har varit mycket mer intensiv och krävande än jag trodde att den skulle vara och mina förhoppningar om att hinna gå på en mängd olika utställningar och att hinna träffa vänner under vistelsen i Stockholm har inte infriats. Sista kvällen går jag dock själv till Fotografiska museet och det är då det händer. Mellan Sally Manns bilder på förmultnande kroppar och samlingen med Strindbergfotografier uppstår en kedja av tankar kring vad jag nu själv vill göra med shibori, tankar som inte verkar ha något alls med Sally Mann eller Strindberg att göra.²² Upplevelsen är så stark att jag måste sätta mig ner på en stol i ett av utställningsrummen. För varje ny tankevända blir shiborin som jag ser framför mig mer självklar, mer intressant – mer min egen. Det är som vågor som sköljer in. Tankarna och bilderna kommer där och då, men det är samtidigt uppenbart att de inte hade varit möjliga utan alla de märkliga praktiska erfarenheter som jag fått under kursen. Tanken att följa nästa års fortsättningskurs får nu ett nytt innehåll och en ny riktning.

Jag är med (2)

Ett år senare

I fortsättningskursen är vi sjutton deltagare. Alla har gått grundkursen tidigare och några går nu fortsättningskursen även en andra gång.

Utöver två veckor sommaren 2013 har gruppen träffats under ett antal arbetshelger hösten och vintern därpå. Mellan arbetshelgerna arbetar var och en på sitt håll. Kursen ska, liksom tidigare fortsättningskurser, avslutas med en offentlig utställning på Konstfack. Några nya färgningsmetoder introduceras, men i övrigt ges arbetet inför utställningen stort utrymme. Till skillnad från i grundkursen, som för många innebar att på ett brett sätt pröva olika tekniker, ska nu den enskilde deltagaren hitta ett spår att arbeta utefter som dessutom ska visas upp för betydligt fler än kurskamraterna.

Grundkursens och fortsättningskursens olika upplägg, i kombination med egna förvärvade förståelser och färdigheter skapar olika sorters arbetsprocesser. Experimentandet med teknik, material och uttryck fortsätter naturligtvis även i fortsättningskursen, men nu har också intention på ett tydligare sätt kommit in i bilden. Olika sorters visuella och taktila kvaliteter som visat sig under experimentandet ska nu undersökas vidare – tämjäs – för att utgöra energin och ibland även målet i en riktad konstnärlig undersökning.

Mellan Sally Mann och August Strindberg

Vad var det då som hade gjort mig så upprymd men också utmattad där på Fotografiska museet i augusti 2012?

En av shiborins grundtekniker innebär att man först syr rader av raka enkla förstygn (träckelstygn) över en yta, och att man sedan drar i trådändarna så att materialet rynkas ihop. Rynkningen innebär en form av sammanpressning som hindrar färg från att nå materialet – och därmed uppstår ett karaktéristiskt ytmönster. Trådarna som använts för att rynka ihop materialet dras sedan ut och slängs bort.²³ Jag hade under grundkursen prövat denna teknik och tyckte om det visuella uttrycket lika mycket som själva görandet. Först nålen upp och ner genom tyget, om och om igen; sedan att försiktigt börja dra i alla trådarna för att rynka ihop materialet. Och efter färgningen, att klippa upp alla knutarna, en efter en, och att dra loss trådarna och slutligen få se materialet utbrett – nu mönstrat. Alla dessa moment kräver hög närvaro och jag hade tyckt om att befinna mig i denna bubbla av koncentration. Samtidigt hade jag funderat över all den tid som gick åt till att föra in tråden i materialet, och att denna tråd slutligen bara kastades bort. Det som sköljde över mig där på Fotografiska museet började som en fråga: vad skulle hända om man trädde nålen med två trådar istället för en? En av trådarna skulle fortfarande vara dragtråden – offertråden som slängdes bort – men den andra skulle kunna vara en ”medåkare” som sedan kunde få stanna kvar i materialet. Vad skulle dessa kvarblivna trådar kunna göra med ytan? Hur skulle de bete sig?

Tankarna som kom där på museet innehöll aspekter av både förenkling och komplicering. I en slags pulserande cirkelprocess tyckte jag mig se något som både gick mot en reducerad estetik men också mot en högre grad av visuell och taktill komplexitet. Förenkling: tyget behöver inte färgas. Genom att använda ofärgat syntettyg bildas permanenta veck vars ljus- och skuggspel kan skapa rika upplevelser och därmed delvis ersätta färgning. Komplicering: varför använda ofärgad eller enfärgad tråd när jag själv i processen kan skapa gradienter

och punktfärgning av tråden, som sedan ger ytan ännu högre komplexitet.

Varför hade jag inte sett exempel på detta tidigare? Inte kunde jag vara först med att komma på detta tillvägagångssätt?²⁴ Vad gick jag egentligen igång på mest? Processen – att få utföra alla de olika stegen? Eller det förhoppningsvis intressanta slutresultatet – ytans komplexa men ändå organiserade struktur? Kanske både och?

Efter en stund kändes det som om bilden och tanken blev mättad. Pulserandet mattades av. Genom en serie starka tankebilder hade nu en inspirerande arbetshypotes trätt fram.

Att vara nära

Ett år senare har jag alltså fått möjlighet att göra något av denna arbetshypotes. Jag har ibland ”plockat fram den” under mellantiden, känt på den – framför allt känt efter om jag fortfarande har tyckt att den varit intressant. Vid varje tillfälle har nyfikenheten fortfarande funnits där.

Min hypotes, min undran, innehåller två styrande faktorer. Dels vet jag att jag behöver hitta ett lämpligt syntettyg eftersom jag är ute efter att skapa permanenta veck i materialet. Dels vet jag att tråden som ska lämnas kvar i tyget på något sätt måste gå att färga samt vara intressant i relation till tyget. I mötet mellan vecken och tråden måste något som väcker mitt intresse hända.

Jag börjar med att ta fram olika tyg- och trådkvaliteter. Därefter gör jag ett antal testtytor; dessa består av kombinationer av olika slags tyger och trådar. Jag vet inte specifikt vad jag letar efter, men på varje provyta finns det alltid något som är lite bättre än det andra. Efter varje experimentrunda upplever jag att något går att ringa in på ett lite tydligare sätt. Eftersom jag tidigare inte provat ”min” teknik handlar dessa tidiga försök också till stor del om att komma underfund med ett för mig okänt handlag. Kontrasten mellan hur hypotesen har kunnat leva som *idé* under ett helt år, och vad som nu händer på en detaljerad utförandenivå är mycket stor.

Detta nya, att material och utförande inte bara tänks fram utan också upplevs med alla sinnen och kroppen som helhet, dominerar också de anteckningar jag gör under arbetet. Under mitt arbete med nålen, tråden, tyget – och alla de andra olika momenten – försöker jag skriva ner de tankar som dyker upp. Dessa tankar väcks av det koncentrerade fysiska görandet, även om tankarna inte alltid handlar om själva görandet. Ett anteckningsblock fylls med allt från enstaka ord, till meningar, till kortare stycken.

Jag trär nålen. På ett sätt är det början när jag sitter där med nålen, tråden och tyget. Samtidigt har jag ju då redan gjort ett antal val – bestämt tyg, tråd och nålens storlek, bestämt riktning vad gäller önskat uttryck. Ändå känns det som en början. Att börja med nålen, tråden och tyget innebär att vara nära. Jag märker hur min uppmärksamhet skärps. Det får inte vara orimligt svårt för mig att trä nålen. Jag vet att jag kommer att upprepa detta moment väldigt många gånger. Om jag har svårigheter att trä nålen kommer detta att inverka på hur mycket jag hinner göra. Det handlar alltså inte bara om en nål, en tråd och ett tyg, utan i allra högsta grad också om min syn och mina fingrar. Och är huden på mina fingertoppar slät, eller finns där små skavanker där tråden kan fastna så att den rycks tillbaka ur nålens öga? Detta händer mig flera gånger, men för varje gång blir jag lite duktigare på att parera dessa hinder. Min kropp och just detta specifika görande börjar lära känna varandra.

Hur möter nålen tyget? Hur känns genomträngandet? Vilket motstånd möter nålen? Hur låter det? Hur rör sig nålen genom materialet? Hur löper tråden genom materialet? Jag måste tycka om vad som händer – om jag ska stå ut. Om jag inte ska bli ... vad? Under ett samtal med en grupp konstnärer som arbetar med shibori har jag provat att använda ordet ”nästan-galenskap” för att beskriva de ofta tidsödande och omständliga arbetsprocesserna som hör till shibori. Ordet har accepterats – flera av personerna har nickat igenkännande och bifallande.

Nästa cirkel. Nålen, tråden, tyget, min syn och mina fingrar är inte isolerade. Där finns en arbetsyta, belysning samt kroppen som fingrarna och ögonen tillhör. Hur påverkas göran-

det av underlaget? Vilket slags arbetsyta är bäst för just detta görande? I vilket slags ljus kan jag bäst arbeta? Till och med färgen på mina kläder påverkar hur lätt eller svårt jag upplever arbetet med nålen och tråden. Vilken arbetsställning fungerar bäst? Var i kroppen gör det ont efter ett tag? Jag inser att tråden av någon anledning sliter på ena lillfingret och att det kommer börja blöda om jag inte förstärker just detta lilla hudparti med en liten bit tejp. I fortsättningen börjar jag mina arbetsdagar med att förtejpa fingrarna på vissa ställen. Jag börjar bli specialist på just detta görande. Eller, kanske är det först när min hud har blivit tjock på vissa ställen som jag är en ”riktig” specialist?

Att sy med nål och tråd är ett slags hantverk, men varför heter det egentligen så? Visst är händerna i centrum för just detta görande men med enbart händer skulle det ändå inte fungera. Jag försöker att med ord beskriva några av momenten som upprepas gång på gång. Vid något moment är vänsterarmbågen med och håller fast materialet mot arbetsytan. Vid ett annat är tänderna, tungan och att jag kraftigt drar in luft (och tråd) i munnen nödvändiga kroppsdelar och moment för att hålla trådarna på plats och för att kunna dra och knyta som jag behöver. Utan armbåge, tänder, tunga och lunga inget görande – inget hantverk.

Efter hand utvecklar kroppen ett handlingsmönster som underlättar det repetitiva arbetet. Jag knycker till med handleden vid rätt tidpunkt. Jag flyttar fingret, handen, armen några centimetrar åt ena eller andra hållet för att understödja arbetsflödet och jag börjar så småningom veta exakt hur mycket kraft som ska läggas i olika rörelser. Min kropp blir mer och mer ett med tekniken och arbetsstycket.

Veck och streck

Detta att förfina tekniken och förbättra handlaget så att arbetet kan flyta på bättre blir en drivkraft i sig; känslan av att skapa och uppleva flöde blir både mål och belöning. Nyfikenhet är en annan drivkraft. Jag har sett ett slags resultat på mindre provlappar – visuella och taktila händelser som intresserar mig

– men jag vet också att om jag går upp i skala kan något ännu mer intressant hända. Jag måste göra alla dessa moment om och om igen för att det ska kunna bli mycket; myckenhet är en formhändelse som intresserar mig.²⁵

Det finns också moment och stadier under arbetet som jag tycker om att vara i eller att få se – stadier som stimulerar mig. Utan dessa blir jag förmodligen uttråkad. Som tidigare nämnts tycker jag exempelvis om att rynka ihop tyget med hjälp av alla trådarna. Man måste dra på ett jämnt och kontrollerat sätt. Sakta veckas fyrtio centimeter ihop till en centimeter. Utan att egentligen veta hur ett flaskskepp görs upplever jag ett släktskap mellan hur man försiktigt reser upp masterna inuti flaskan och mitt eget moment av kontrollerat hopdragande.

I ett stadium av arbetet ser materialet ut som en sandbotten i en sjö – eller som marken på en vindpinad sandstrand. Jag tycker om att se och känna på dessa räfflor; se hur de ligger sida vid sida – hur de ibland delar upp sig i två, ibland upphör. De fanns där inte innan utan uppstod i just detta möte mellan tråd och tyg. Jag vet också att de kommer att försvinna då detta stadium övergår i ett annat.

Varför lägger jag ner all denna tid på detta tidskrävande görande? Görandet ingår visserligen i ett forskningsprojekt, men kanske borde jag istället ägna mer tid åt att läsa och att skriva? Det sporrar mig då att tänka att om vissa saker vet man inget förrän man gjort dem. Detta görande ger mig inte bara tillträde till en konstnärlig kontext utan gör också något med mig själv. Det ger mig nycklar, och ändå har jag bara precis börjat. Om dörrarna till vissa erfarenhetsrum fortfarande är stängda så är de i alla fall inte längre låsta.

I arbetet med uttryck och idé är jag hemma och bekväm; här är jag varken gäst eller nybörjare. I några av mina inledande provbitar finner jag ett par guldkorn. Jag väljer ett tyg som det går att skapa skarpa veck med, och jag hittar en tråd med en karaktär som passar vecken; passar i betydelsen att jag själv upplever att vecken och tråden talar med och inte förbi varandra. I processen händer något viktigt som jag inte alls har räknat med men som jag ändå välkomnar. Tråden som ska lämnas

kvar i tyget – medåkaren – betar sig inte som jag förväntade mig. Jag hade föreställt mig en löst liggande tråd som vinkelrätt men ändå mjukt följde veckens toppar och dalar. Istället formerar sig trådarna som små bestämda spänstiga bågar, som broar över veckens dalgångar.

Jag har nu två tydliga överlappande visuella och taktila system eller händelser: skarpa parallella veck samt rätvinkligt mot dessa täta rader av små bågar. Jag tycker att denna yta som nu bildas vibrerar och är komplex på ett sätt som tilltalar mig. Vecken bryts här och där, delas upp i två nya eller upphör; ordningen blir utmanad. De små bågarna kastar skuggor ner i veckdalen, skugglinjer som förändras i relation till ljusets styrka och riktning. Tack vare bågarnas tydliga ordning förstår jag också att jag kan arbeta väldigt fritt med färgningen av dem utan att uttrycket riskerar att bli för rörigt.

Jag börjar betrakta trådbågarna som uppbrutna linjer i luften. Jag inser att det är så jag ofta tecknar linjer med penna, bryter upp eller gör om dem till punkter. Jag befinner mig i ett görande som är nytt för mig – men känner ändå igen mig. Tråden är en linje och jag ritar den i luften. Denna tredimensionella linje är ingen illusion utan färdas verkligen framåt i det fysiska luftrummet. Även veckens tredimensionalitet innebär att tyget nu har lämnat det tvådimensionella stadiet.

Denna materialets rörelse från det tvådimensionella till det tredimensionella – tillhör den, tillsammans med färgernas diffusa och flytande gränser, shiborins huvudbudskap? ”We prefer raisins before grapes”, tänker jag som om jag skriver på ett manifest. Och – ”We only see the smooth surface as a point of departure.” Shibori är en genre, en kategori, ett förhållnings-sätt. Shibori kan hjälpligt ringas in, vilket också betyder att shibori någonstans övergår till att bli något annat. Shibori är ett språk; vad går att uttrycka med just detta språk?

Jag går igång på det som är bekant och obekant på samma gång. En tydligt vertikal och horisontell textil konstruktion – ändå inte vävning. Trådar upp och ner genom ett material – ändå inte broderi. En serie streck eller markeringar i luften över en yta – ändå inte teckning eller skrift.



Tyget rynkas ihop med hjälp av trådarna.



Trådarna färgas.



Färgen fixeras samtidigt som tyget förbereds för ny form.



Mot ett verk och en utställning

När jag väl har hittat ett uttryck i materialet som intresserar mig handlar min väg mot den avslutande utställningen främst om att gå upp i skala. Jag har genom testbitarna fått en ungefärlig uppfattning om hur lång tid det tar att göra en viss yta och kan på så sätt bedöma ungefär hur stort stycke som är rimligt att hinna med att göra fram till utställningens början.

En faktor har under skissandet och experimenterandet visat sig vara mer styrande än andra för hur stort jag kan arbeta. Det har visat sig att längden på trådarna påverkar arbetsprocessen. Om jag trär nålen med för långa trådar trasslar de in sig i varandra och orsakar avbrott i arbetsflödet. Denna faktor styr bredden på de ytformer som jag ska göra. Jag bestämmer mig för att göra en enkel komposition bestående av ett antal delformer. Vid skissandet är jag också tvungen att tänka slutform på *ett* sätt och planera materialåtgång på ett annat, eftersom de färdiga veckade ytornas bredd i mitt fall endast motsvarar sextio procent av ursprungsbredden.

Efter att ha färdigställt mitt stycke med allt vad det innebär – av att trä nålen, dra tråden, knyta, färga trådarna, formfixera tyget, klippa upp alla knutarna och slutligen sträcka ut materialet för att få bågarna på plats – är det dags att provhänga stycket. Min ursprungliga plan har varit att låta stycket visas fritt hängande och belyst på ett sätt som dramatiserar vecken och bågarna. När jag provar detta blir jag inte nöjd. Kanske är det ändå något med storleken – att det inte är tillräckligt stort? När jag håller på med mitt stycke – flyttar runt det, rullar ihop det, vänder och vrider på det – upptäcker jag att materialet blir mer intressant som volym, som kropp, än som platt form. Jag klipper de fyra delformerna fria och försöker sedan hitta en passande tredimensionell form för dem. Vid tidpunkten när jag är tvungen att bestämma mig skapar jag fyra cylindrar av materialet. Dessa cylindrar visas sen vertikalt hängande bredvid varandra som en enkel komposition bestående av ett antal delformer – vilket på sätt och vis ligger ganska nära min ursprungliga plan.



Tygets nya form fixeras då det läggs i kallt vatten.
 Dragtrådarna sprätts bort.
 De kvarvarande trådarna bildar bågar i de nybildade vecken.

Att skapa verk för en utställning innefattar också oftast någon form av namngivning. Titlar kan uppstå vid olika tidpunkter: tidigt i den konstnärliga processen eller i sista sekunden. Under kursens gång har någon kommenterat att de små bågarna ser ut som skrift eller markeringar av något slag, på ett linjerat underlag. Detta tar jag fasta på. En bit in i processen med mitt verk lär jag mig att den grundteknik som jag har utgått ifrån kallas för *mokume* på japanska, vilket betyder träådring. Kanske är det denna vetenskap som gör att jag associerar vecken som har bildats på ytan med bark? Associationerna till markeringar och bark föder titeln *Att märka bark*, där märka både kan förstås som att markera, men också som att uppmärksamma.

Det som började med att jag uppfattade enstaka kvaliteter i små provbitar, och sedan övergick till ett riktat materialtransformerande arbete, har slutat i ett objekt med händelser på ytan. Här finns två olikartade men samspelande linjesystem och här finns en dynamik mellan upprepning och variation; här har uppstått en materialitet som är tredimensionell och samtidigt tunn som en hinna. Språket jag försöker tala må vara nytt för mig men det som uttrycks är bekant och på sätt och vis det samma som när det tidigare uttryckts i andra medier och material. För att vara första gången som jag själv gått in i en längre skapandeprocess utifrån shiborins förutsättningar, utmaningar och möjligheter känner jag mig nöjd. Dessutom – jag är med.

Sammanfattning

I de tre avsnitt som utgör detta kapitel har min avsikt varit att skapa tjocka och täta beskrivningar av händelser och erfarenheter i shiborins, enligt min mening, viktigaste kunskaps- och socialiseringsrum i Sverige samt en beskrivning av en egen konstnärlig process i shiborins möjlighetsrum. Syftet har varit att ge en känsla av mederfarenhet, det vill säga att ge den oinitierade läsaren möjlighet att kunna leva sig in i de skeenden som beskrivs i texten, oavsett egen förstahandserfarenhet.

Den förmedlade erfarenheten i kapitel 2 visar bland annat hur föreställningar om japanskt hantverk och olika japanska bild- och formspråk spelar en aktiv roll i kontexten. Även knytbatikens uttryck och betydelser påverkar och bildar en gräns att förhålla sig till. Det är också tydligt hur görandet shibori här ingår i en större samtida konstnärlig praktik då strävan efter att arbeta sig fram till ett så kallat eget uttryck återfinns både som en individuell drivkraft och som ett artikulerat kursmål. Den förmedlade erfarenheten visar också hur jag själv förhåller mig till det ovan beskrivna: från att jag visserligen uppskattar de olika material- och uttrycksexperimenten men att jag inte vet vad jag ska göra med dem, till att jag via en märklig men inspirerande konstupplevelse hittar vägar framåt för mitt arbete. Denna process mynnar ut i verket *Att märka bark*, och är en process som avsevärt har fördjupat min förståelse och lust för

shibori som konstnärligt uttrycksmedel. Shibori är efter denna erfarenhet inte längre något främmande som jag betraktar med ett utifrånperspektiv, istället är jag med.

Vad är shibori och vad innebär shibori i en konstnärlig kontext i Sverige? Kapitlet visar hur shibori visserligen kan beskrivas i konkreta tekniska termer men att shibori framför allt innebär en konstnärlig utmaning som var och en behöver övervinna på sitt eget sätt för att kunna fortsätta. Kapitlet visar också hur denna utmaning sker i ett relativt nytt konstnärligt möjlighetsrum; därför ska shibori inte enbart uppfattas som en ny uttrycksmöjlighet utan även som ett konstnärligt görande som skapat en ny social kontext.

Kapitel 2 stödjer kapitel 1, men utgår från nyvunnen egen erfarenhet som komplement till det tidigare utifrånperspektivet. Samtidigt öppnar bakgrunden till kapitel 2 upp för den utveckling som kommer att behandlas i kapitel 3; ur de regelbundet återkommande kurserna i shibori har en kritisk massa skapats, som organiserat sig och vars främsta uttalade syfte är att initiera och genomföra shibori-baserade utställningar. I samband med ett sådant utställningsprojekt visar det sig att en curator behövs och frågan ställs till mig.

1. Grundkursen pågick under drygt två veckor i augusti 2012. Fortsättningskursen var utspridd i tid och pågick från augusti 2013 till mars 2014. Mellan 2000 och 2013 har sju grundkurser och sex fortsättningskurser genomförts, varav fem har mynnat ut i efterföljande publika utställningar på Konstfack. Under 2014-15 genomfördes ett tredje steg: en fördjupningskurs (12 hp) med syftet att presentera deltagarnas resultat i en gemensam publikation. Tjugosex personer, som alla har följt grund- och fortsättningskurserna, sökte till fördjupningskursens artion platser.
2. Även andra personer i Sverige har under 00-talet förmedlat kunskap om och i shibori i högskolesammanhang. Här kan nämnas Kerstin Nilsson på HDK i Göteborg och Eva Best på Textilhögskolan i Borås. Dock framstår nu Eva Lagnerts initiativ som det mest tongivande, inte minst för att det ur detta sammanhang just skapats en bestående kritisk massa.
3. Sara Casten Carlberg refererar här till föreningen Svenska shiborisällskapet. Ur intervju (Stockholm, 110917).
4. Ur intervju (Stockholm, 110526).
5. Ur intervju (Stockholm, 110917).
6. Ur intervju (Stockholm, 100321).
7. Ur intervju (Stockholm, 120121).
8. Ibid.
9. Ur intervju (Stockholm, 100321).
10. Jag är den ende mannen i kursen och vad detta faktum innebär kan naturligtvis diskuteras. Dock hör jag under kursperioden ingen som kommenterar denna könsmissiga fördelning.
11. Här tänker jag på antropologen Clifford Geertz kända exempel från när han studerade olaglig tuffäktning på Bali. Vid ett tillfälle dök polisen upp, och trots att Geertz egentligen bara hade kunnat stå still och visat upp sitt pass, valde han att likt alla andra springa iväg och gömma sig. Tack vare denna ”prestation” vann han bybornas förtroende och därmed tillträde till berättelser som tidigare varit honom undanhållna. Se Geertz, C. (1973). *The Interpretation of Cultures*, s. 412-417.
12. Se exempelvis Glomus 2, 5 och 9.
13. En jämförelse med andra fenomen och praktiker med rötter i Japan går att göra via Östasiatiska museets blogg *Att göra japanskt i Sverige*: ”Välkommen till Östasiatiska museets blogg om japanska aktiviteter som har slagit rot i Sverige. Nyfiken på shibori (knytbatik)? Viker du origami? Ritar du manga, skriver haiku-dikter eller tränar någon kampsport? Här kommer vi att göra nedslag i hur människor i Sverige visat sitt Japan-intresse under 1900- och 2000-talen.” Se <http://gorajapanskt.tumblr.com/post/47035955382/shibori-mer-an-enbart-knytbatik-stort-tack-till>, (140425).
14. Se kapitel 1, s. 70.
15. Wada, Y. I. m.fl. (1983), s. 7. Se även kapitel 1, s. 86.
16. “Shibori is infinitely more than the tie-dye that became well known in the late 1960s. Shaped-resist dyeing techniques have been done for centuries in every corner of the world. Yet more than half of the known techniques in which cloth is in some way tied, clamped, folded, or held back during dyeing, to keep some areas from taking color - originated in Japan. Shibori can be used not only to create patterns on cloth but to turn fabric from a two-dimensional into a three-dimensional object. The word is used here to refer to any process that leaves a ‘memory on cloth’ - a permanent record, whether of patterning or texture, of the particular forms of resist done. In addition to traditional methods it encompasses high-tech processes like heat-set on polyester (made famous by Issey Miyake’s revolutionary pleated clothing), melt-off on metallic fabric, the fulling and felting that make it possible to turn all-natural fabrics into three-dimensional shapes, weaving resist (in which, for instance, a warp thread can be pulled to gather the cloth to resist dye), and dévorée, in which just one part of a mixed fabric is dissolved with chemicals.” Inledande text ur boken *Memory on Cloth* (som även används för att marknadsföra boken på Internet). Se Wada, Y. I. (2002). *Memory on Cloth – Shibori Now*.
17. Penn, I. (1999). *Irving Penn Regards the Work of Issey Miyake*.
18. Under en av fortsättningskursens arbetshelger året därpå har Eva Lagnert med sig ett elegant paket. Hon ber om uppmärksamhet för att få öppna paketet inför gruppen som sitter samlad runt bordet. Paketet innehåller ett Issey Miyake-plagg som Lagnert köpt under sitt Tokyobesök år 2013. När hon försiktigt lyfter plagget ur paketet och börjar sätta på sig det reser sig kursdeltagarna ivrigt upp och plockar

samtidigt fram sina kameror. Detta är en upplevelse som var och en vill dokumentera – en konsthändelse.

19. Ikat innebär att garn färgas partiellt vilket gör att mönster och effekter bildas under själva vävningen.
20. Denna fond blir synlig igen i gruppdiskussionen kring vernissagekortet inför fortsättningskursens utställning år 2014. Vad ska utställningen heta? Vad ska bilden som väljs till vernissagekortets framsida uttrycka? Någon kommer på idén att skriva utställningstiteln lodrätt, ”så att det känns japanskt”. Först är det många som tycker att idén är bra, men sedan vänder diskussionen till att handla om på vilket sätt kursen och den svenska shibori-praktiken egentligen är kopplad till Japan och varför nu denna eventuella koppling måste manifesteras. Genom att diskutera frågan skapas en gemensam överenskommelse – åtminstone för stunden – om praktikens relation till Japan. Eftersom diskussionen inte är hypotetisk utan handlar om vad en reell kommande utställning kan tänkas uttrycka, bland annat genom vernissagekortets utformning, kan den ses som en performativ förhandling.
21. Ett av kursens tre lärandemål: ”Fördjupad färgningspraktik i experiment för att hitta personligt uttryck.”
22. Sally Mann: *A Matter of Time*, 1/6-30/9 2012. <http://fotografiska.eu/utställningar/utställning/a-matter-of-time/>, (140424).
August Strindberg: *Bilden av Strindberg*, 11/5-9/9 2012. <http://fotografiska.eu/utställningar/utställning/bilden-av-strindberg/>, (140424).
23. På japanska kallas denna teknik och mönstertyp för *mokume*, vilket betyder träådring.
24. Långt senare har jag upptäckt den japanske konstnären och designern Mie Iwatsubo som arbetar på ett liknande sätt.
25. Formhändelsen *myckenhet* beskrivs vidare i kapitel 3, s. 138.

Inledning

Följande kapitel innehåller avsnitten ”Kunskap ur besvikelse”, ”Omtagning”, ”Glomus 1–9” och ”[do] You have the right to remain silent [?]”. Avsnitten ”Kunskap ur besvikelse” och ”Omtagning” är essäer skrivna i direkt anslutning till arbetet med shibori-utställningarna *Plenitude* och *Upperud Cabinet of Curiosity*, som båda är dokumenterade i detta kapitel.¹ Dessa två essäer är skrivna utifrån ett curatorsperspektiv. Det tredje avsnittet ”Glomus 1–9” är en tematisk sammanställning bestående av ett trettiotal kommenterade verk skapade av sexton konstnärer huvudsakligen baserade i Sverige eller Japan. ”Glomus 1–9” ingår i avhandlingen som ytterligare en curatorieell handling.

Under det curatorieella arbetet med alla dessa verk, och under påverkan av erfarenheter av eget konstnärligt arbete med shibori, beskrivet i kapitel 2, har grundläggande frågor om konstskapande och konstupplevelser väckts. Dessa frågor har styrts arbetet i riktning mot användbara begrepp som sensation och affekt. Det avslutande avsnittet ”[do] You have the right to remain silent [?]” behandlar just dessa begrepp i relation till konstnärlig verksamhet i allmänhet och shibori i synnerhet.

Kapitel 3 rymmer delar av svaren på avhandlingens övergripande frågor ”vad är och gör shibori?” samt ”vad innebär shibori i en konstnärlig kontext i Sverige?”

Plenitude, Tokyo, 4-20/10 2013

Medverkande konstnärer: Masae Bamba, Eva Best, Sara Casten Carlberg, Elsa Chartin, Eva Davidsson, Reiko Hara, Hiroshi Ishizuka, Yasuko Iyanaga, Eva Lagnert, Eva Marmbrandt, Yuh Okano, Kerstin Petersson, Åsa Pärson, Chie Sakai, Anita Swahn, Sachiko Teramura, Yuko Umeda & Takumi Ushio.

Projektet är arkiverat på: <https://gupea.ub.gu.se/handle/2077/34687>





Kunskap ur besvikelse

*Roppongi, Tokyo, 20:e oktober 2013. Jag befinner mig i utställningen Plenitude, där arton konstnärer med anknytning till Sverige och Japan visar verk som på olika sätt relaterar till begreppet shibori. Jag är curatorn. Det är söndag och utställningens sista dag. Ute regnar det; en man i hatt och glasögon med tjocka svart bågar kommer in, ställer ifrån sig sitt blöta paraply i entrén och börjar sedan röra sig genom utställningen. På plats finns också en av de japanska medverkande konstnärerna som efter en stund presenterar mig för mannen. "Dai Fujiwara. Har ni kanske träffats förut?" Jag ser förmodligen frågande ut. "Men du vet vem detta är?" Jag hin-
ner uppfatta min tvekan som lite besvärande för situationen. Min japanska kollega sticker snabbt till mig några hjälpande nyckelord: A-POC, Issey Miyake. Jag ursäktar mig, generad, och säger att jag naturligtvis känner till detta. Framför mig står ännu en av dessa förgrundsfigurer som under det sena 1900-talet och fram tills idag bidragit till Japans mycket starka position inom fiber art, textildesign och mode. Sedan vernissagen och öppningsprogrammet två och en halv vecka tidigare blir jag ytterligare en gång medveten om att vi med utställningsprojektet Plenitude lyckats skapa en händelse i textil-Japan – något man bör komma och ta del av. Flera av utställningens cirka tusen besökare är vad man skulle kunna kalla inflytelserika: Hiroko Watanabe², Reiko Sudo³ och Keiko Kawashima⁴ för att bara nämna några. Flera av dem hjälper utställningen och*

oss som arbetar med den genom att öppna dörrar och sprida positiva ringar i sina sfärer. Projektet har även under förberedelsearbetet haft framgångar hos institutioner och fonder som ger ekonomiskt stöd och kvalitetsstämplar: IASPIS, Kulturrådet, Japan Foundation, Svensk Form, Estrid Ericsons stiftelse, Sasakawa Foundation. Dessutom har den i USA baserade och i sammanhanget inflytelserika konstnären och forskaren Yoshiko Iwamoto Wada stöttat projektet med rekommendationsbrev. När utställningen går mot sitt slut i Tokyo är det redan bestämt att den ska visas på flera platser i Sverige under 2014. Som curator borde jag under denna utställningens sista dag känna mig nöjd – och ändå är det tvärtom en känsla av besvikelse som tar störst plats inom mig.

~

Detta är en verkberättelse i essäform. Med utgångspunkt i min känsla av besvikelse, som resultat av ouppfyllda förväntningar, reflekterar jag här både över shibori och över erfarenheter från görandet curatering. I rollen som curator ges jag mandat att ringa in aspekter av shibori och att genom utställningsmediet belysa dessa. Essän dokumenterar arbetet med ett specifikt utställningsprojekt av vikt för utvecklingen av shibori i Sverige. Samtidigt svarar den på en uppmaning från konstvärlden i vidare bemärkelse om att artikulera vad curatering egentligen kan innebära. Konstvetaren och –kritikern Terry Smith säger:

Much more is needed if a reflexive practice is to be built and maintained. I would love to see curators keeping detailed records of every stage of their thinking and planning and to read statements of how they previsualized exhibitions, including how these ideas changed during the hang.⁵

Essän vänder sig med andra ord till en läsare som kan och vill gå in i texten genom båda dessa öppningar.

~

När jag i början av 90-talet påbörjade mina första bild- och formstudier var curatorn, som jag minns det, en redan etablerad figur inom samtidskonsten. Ofta sammanföll curatorn vid denna tid med konstvetaren/konstkritikern. Inte sällan upplevdes det då som om curatorn använde konstverk och konstnärskap för att illustrera de filosofiska och politiska diskurser som för tillfället var på agendan. Curatorn var någon annan, någon utanför det egentliga konstnärliga arbetet. Hade jag börjat mina studier bara fem år tidigare hade minnesbilden förmodligen varit annorlunda. Konstkritikern, curatorn och professorn Gertrud Sandqvist minns:

När jag gjorde mina första utställningar i slutet av 80-talet var begreppet curator helt nytt och mycket omdebatterat – den som gjorde utställningen kallades fortfarande ”kommissarie” om man inte arbetade på en konstinstitution. Själva idén att en person satte samman en utställning för att visa på ett sammanhang eller en diskussion var ny.⁶

Med åren blev curatorrollen inom den samtida bild- och formkonsten mindre ifrågasatt men också mer komplex, mer flerstämig. Dels blev det vanligare att konstnärer själva gick in i rollen och utförde curatorns uppgifter, vilket därmed också gjorde dem delaktiga i att utveckla rollen. Dels startades specialiserade curatorutbildningar på konstnärliga högskolor runt om i världen. Det curatorielle ämnesområdet kan idag beskrivas som professionaliserat och akademiserat, och på flera håll har forskningsmiljöer för ämnet utvecklats. Samtidigt kommer det med all säkerhet även i framtiden att genomföras mängder av utställningsprojekt ledda av ”autodidakta” curatorer med mer intuitiva förståelser för vad det innebär att agera curator och att verka curatorieellt – curatorer som jag själv.

~

I augusti 2012 blir jag erbjuden rollen som curator för en grupp-utställning med svenska och japanska konstnärer och hantverkare som arbetar med shibori. Bakgrunden är att några japanska textilkonstnärer uppmärksammats på att det under senare år hänt något intressant inom området shibori i Sverige, vilket föder idén om att skapa ett svensk-japanskt utställningsprojekt. I Japan bildas en liten arbetsgrupp som börjar planera var en första utställning kan äga rum. Arbetsgruppen tar också kontakt med föreningen Svenska Shiborisällskapet som ställer sig positiva till idén. Tidigt står det klart för de inblandade parterna att någon typ av urval av medverkande konstnärer behöver göras. Det uppstår önskemål om att någon utifrån ska göra detta urval; projektet behöver med andra ord en curator. Vid denna tidpunkt har jag i dessa kretsar uppmärksammats som en forskande person med konstnärlig bakgrund, en som kan ämnet men som ändå har distans till de inblandade. Jag tillfrågas och tackar ja – att få skapa en utställning med shibori som röd tråd känns som en inspirerande utmaning och som ett sammanhang som kan berika min forskning om och med shibori.

Hur uppfattar jag curatorrollen inledningsvis? Vad är det jag har tackat ja till att göra? Enkelt uttryckt förstår jag uppdraget som att jag ska välja ut för att sedan samla ihop och bestämma hur det hela ska visas upp. Richard Julin, chefsintendent på Magasin 3 i Stockholm, beskriver något liknande: ”Jag är blandkassetmakare sedan över trettio år. Viljan att bli curator har sitt frö i den fantastiska sysselsättningen att sätta ihop saker till nya upplevelser för andra.”⁷

Jag ska välja, och för att välja behövs någon typ av urvalsprincip. Min första arbetsuppgift blir att informera lämpliga konstnärer i Sverige om utställningsprojektet och att be dem skicka mig var sin intresseanmälan. Jag bestämmer att denna anmälan ska bestå av både bilder på befintliga verk och tankar kring vad de medverkande vill utveckla och visa om de blir valda. Under hösten 2012 får jag därför tillgång till ett rikt material från ett trettio-tal konstnärer verksamma i Sverige. Medan jag arbetar med materialet – tar emot mail med bilder och text, sorterar i mappar, skriver ut, läser, tittar och jämför – blir material-

et mer och mer levande för mig. Materialet börjar berätta något för mig. Berättelsen kommer ur materialet och blir samtidigt en styrande faktor i urvalsprocessen. Dawne Rudman, curator för kanadensiska ”World Thread Festival” talar om en liknande erfarenhet:

There was no pre-determined theme for my show. All the submissions were viewed and [...] a theme started to emerge during the viewing process. Once I had settled on the theme, it was a case of selecting other pieces that worked within the theme and which I felt would portray the overall vision I had for the exhibit.⁸

Väljandet, sammanställandet och berättelsen hör intimt ihop. Utställningsdesignern och professorn Frank den Oudsten slår fast: ”In short, it is the cohering force and creative power of montage, which brings any narrative environment to life.”⁹

I takt med att berättelsen blir mer och mer sammanhängande upplever jag att en egen gestaltungsprocess är igång. Här ligger svaret på frågor som ”Vad får *jag* ut av det här?” och ”Men vill du inte skapa något själv?” – frågor jag både ställer mig själv och får av andra. Som curator har jag möjlighet att låta enskilda verk tillsammans bilda en ny berättelse, och processen att skapa denna berättelse upplever jag som ett gestaltungsarbete lika krävande och belönande som att skapa enskilda verk. Curatorn och konstnären Max Ronnersjö bekräftar denna erfarenhet: ”För mig har det aldrig varit någon skillnad mellan konstnärsrollen och curatorrollen, för mig har det alltid varit samma sak. [...] Mycket konst blir bättre i en passande kontext också.”¹⁰

När konstnären och curatorn ryms i samma person skapas rollen som på engelska benämns *artist curator*. Laura Hoptman, curator på MOMA, reflekterar över skillnader men också likheter mellan vad en curator och en artist curator gör. Curatorn ska här förstås som den kultur- och konstvetenskapligt sakkunniga intendenten anställd på ett museum, som med en ofta pedagogisk ansats artikulerat berättar om konstnärskap,

kulturella strömningar och samhällliga utvecklingar. En artist curator å andra sidan är någon med en konstnärlig bakgrund och identitet som mer eller mindre tillfälligt går in i curatorrollen – en person med en möjligtvis annan sorts blick. Hoptman studerar hur en inbjuden bildkonstnär (Donnelly) tar sig an uppgiften att till en utställning välja verk ur museets arkiv:

They relate to one another not through history, or chronology, or nationality, nor even medium or style, but in a very intuitive way. Watching Donnelly choose, arrange, and display works was a surprising and enlightening experience for me, emphasizing what it is that a curator can, and in a sense, must do. Donnelly’s eccentric and moving group of works of art was chosen because each work in her mind *urgently* need to be seen, and her arrangement of these artworks is as it is because Donnelly believes that it will enhance our view of them and create the potential to redirect our mode of looking at objects, and even the world at large. This is a goal, it turns out, shared by both artists and curators however different our strategies for achieving it may be.¹¹

Jag identifierar mig här med Donnelly. I min egen urvalsprocess tänker jag aldrig att jag har ett ansvar att informera utställningens besökare om shibori, eller att rättvist lyfta fram exempel på tekniker och uttryck. Istället är jag enbart fokuserad på att skapa förutsättningar för en serie upplevelser och att dessa ska utgöra delar av en övergripande helhet. Herman Kossman, inflytelserik utställningsarkitekt och curator, ser sökandet efter en sammanhängande helhet som centralt, inte bara för curatorn utan för alla konstnärliga gestaltungsområden:

However complex the exhibition may be and how many narrative threads or elements may be involved, the recurring challenge always comes down to creating one coherent whole – of content, environment and visuals. Every designer, be it writer, a filmmaker, a visual artist, a

composer, an architect or an urban planner, is looking for this one encompassing force that is capable of integrating all the elements of the work.¹²

Den sammanhängande berättelsen är central och det är också den som ”står på spel” för såväl curatören som artist curatören.

Vad menar jag när jag här talar om berättelsen? Ordet ska här förstås i sitt allra största omfång. Då omfattar berättelsen också den in- eller utandning som föregår berättelsen. Den kan vara ett anslag, ett ackord, eller en efterklang. Genom de inskickade bilderna möter jag verk som mumlar, nynnar, pockar, surrar, fräser, strålar, gnyr, håller andan – och som alla på olika vis berättar om *myckenhet*. De bär alla spår av transformerande processer och kombinationer av hantverkstekniker. De vittnar om tidskrävande upprepade handlingar; de berättar om kontrollerad nästan-galenskap och om kvantitet som en kvalitet. Detta är berättelsen. Flera av verken fångar mig även genom att de utstrålar en intresseväckande dubbelhet. Jag upplever dem som behagliga och samtidigt obehagliga, kontrollerade och samtidigt frisläppta. Jag översätter *myckenhet* till det engelska ordet *plenitude*, och föreslår detta ord som titel för utställningen. Jag förstår *Plenitude* som en *attitude* – en drivkraft och ett förhållningssätt till att arbeta med kvantitet just som kvalitet, och att denna attityd eller drift förenar de medverkande konstnärerna.

Utifrån den valda lokalens storlek och i samråd med den japanska arbetsgruppen bestäms antalet konstnärer som ska väljas ut: nio med anknytning till Sverige och nio med anknytning till Japan. Efter mycket prövande fram och tillbaka lyckas jag ringa in vilka nio konstnärer ur det svenska materialet som jag vill arbeta vidare med. I samråd med den japanska arbetsgruppen bestäms att de ska göra ett första urval om cirka trettio personer, och att jag ur denna grupp sedan ska få bestämma vilka nio japanska konstnärer som ska visas.

Nu följer en lång period där berättelsen får allt mer substans. Jag träffar de svenska konstnärerna i enskilda möten där de visar mig hur arbetet fortgår. Ibland är det mer som information

från deras sida, ibland uppstår något nytt under våra samtal. Jag skriver ett flertal korta texter som används för att informera om projektet och för att vi ska kunna söka pengar. Jag känner mig delaktig i konstnärernas processer och de tar del av texterna om huvudberättelsen som jag skriver för olika sammanhang. Det känns som att vi arbetar fram något tillsammans.

Med jämna mellanrum hör jag av mig till ledaren för den japanska arbetsgruppen och frågar hur det går med deras grovurval. Jag börjar bli frustrerad – när ska jag egentligen få välja de nio japanska deltagarna och när ska jag få tillgång till bilder på deras verk så att jag kan välja vilka nya delar som kan ingå i den huvudberättelse som redan har börjat uppstå?

~

Tanken är att de svenska konstnärerna ska ställa ut tillsammans med medlemmar ur en japansk förening för utövare av shibori. Det är så som jag har fått projektet presenterat för mig av ledaren för den japanska arbetsgruppen. Jag förstår att dessa föreningsmedlemmar är skickliga i hantverket, men också att de inte har långa konstnärliga utbildningar bakom sig. Kanske kan man säga att de är amatörer – om ordet förstås i dess positiva betydelse.¹³ Utifrån vad jag kan uppfatta från en hemsida upplever jag att flertalet av dem arbetar ganska ”traditionellt” i förhållande till en japansk hantverkskontext.¹⁴ Men – berättelsen som tidigare kommit ur de svenska verken träder i många fall fram även ur dessa personers verk, hur olika de till en början än förefaller att vara. De svenska deltagarnas verk tillsammans med de japanska kan utan problem utgöra en hel berättelse, och de båda ingångarna behöver inte framstå som varandras motsatser eller kontraster.

Det kommer ett mail från den japanska sidan: ”Vi är rädda för att utställningen kan bli för ojämn – att det kan uppstå diskrepans.” Jag försöker förklara hur fint jag tror att de båda ingångarna kan fungera tillsammans, hur intressant mötet skulle kunna bli, men snart börjar namnen på nio japanska konstnärer av en annan kategori än amatörerna att trilla in i min mailbox.

Jag förstår nu att vi är två curatorer i projektet – någon annan är också sysselsatt med att välja. Min nya kollega visar sig vara en konstnär som tillhör toppskiktet av japanska textilkonstnärer och som regelbundet ställer ut i prestigefyllda internationella sammanhang.

Det pågående utställningsprojektet befinner sig i två världar. Dels är det ett autonomt och alldeles vanligt konstnärsdrivet internationellt utställnings- och samarbetsprojekt. Dels är det del av ett i sammanhanget nedtonat avhandlingsprojekt. Mitt. Den forskande delen av mig tycker att denna vändning – denna havererade dialog, denna kupp rent av – är intressant. Forskarjaget ser detta nya som potential; i friktion utvecklas värme. Nu osäkrar vi; nu kastar vi oss ut. Vår jump base är praktikbaserad konstnärlig forskning. För mig som forskande person är hela projektet ett hypotesgenererande händelseförlopp. Sociologen Bo Eneroth, som skriver om vetenskapsmetodik, använder bland annat metaforen dans för att förstå sociala händelseförlopp:

Själva helheten hos det vi vill lära känna är i oavbruten rörelse. Tar sig oupphörligen olika övergående uttryck. Själva helheten hos det vi utforskar är i grunden en rörelse. Helhetens *sätt* att hända sig själv. [...] Att hitta och hålla kontakten med det som händer innebär att kunna ”dansa” med just denna händelse. Det räcker inte att ha rätt takt, rytm, tempo, kraft och intensitet. Man måste också kunna ”hänga med i svängarna”. En händelseutveckling går sällan som på räls utan snarare stegvis – med olika snedsteg och bakåttsteg. Varje utveckling sker genom samtidiga invecklingar.¹⁵

Forskarjaget hoppar – kan enkelt göra en stilfull volt. Curatorjaget står en aning bekymrat kvar vid stupet; ett utställningsprojekt har satts i rörelse och måste landa ordentligt. Det är väldigt mycket arbete kvar. Min möjlighet att själv få välja konstnärer och verk tycks nu vara borta samtidigt som jag förstår att de nya namnen förmodligen kommer att fungera som dragplåster

för hela projektet. Kanske ökar nu till och med våra chanser att få stöd och stipendier? Som curator känner jag mig kluven och har också svårt att förstå mitt eget handlingsutrymme. Tiden börjar dessutom bli knapp. Vad för slags motdrag är möjliga att göra utan att äventyra projektet? Jag väljer att låta allt rulla på och hoppas att min japanska curatorkollega trots allt tagit del av de korta texterna som förklarar *berättelsen*.

Jag börjar alltså få klarhet i vilka japanska konstnärer som är tänkta att delta, men vad de ska visa är fortfarande oklart. Min ursprungliga tanke, att bygga en modell över utställningsrummet för att pröva olika hängningsalternativ, känns meningslös så länge jag inte känner till vilka verk som ska ingå. Mina försök att uppmärksamma arbetsgruppen i Japan på att det är dags att börja tänka på den rumsliga problematiken möts av oförstående.

Istället hamnar nu mitt fokus på arbetet med att skapa en katalog och annat grafiskt material såsom affisch, flyer och vernisagekort. Vi har bestämt att det grafiska materialet ska formges och tryckas i Japan. Mitt arbetsbidrag blir att föreslå en formgivning, och att sedan tillsammans med henne välja ut det bildmaterial som ska kommunicera utställningen. Jag begär också in korta texter – så kallade artist statements – av de medverkande. Dessa är i vissa fall helt färdiga när jag får dem, men i många fall går jag in och kommenterar och redigerar för att renodla ett anslag eller för att klargöra en ståndpunkt. Jag arbetar också med de arton konstnärernas olika cv:n som behöver anpassas till ett valt format och till ett konkret sidutrymme. Samtidigt skriver jag på en text för katalogen.¹⁶ Eftersom jag inte känner till exakt vilka verk som ska ingå och dessutom har för dålig bakgrundskänedom om flertalet av de japanska konstnärerna utelämnar jag i min katalogtext uppräknningar och kommentarer om de enskilda bidragen och deras upphovspersoner. Jag har dock noterat vissa gemensamma nämnare i konstnärernas artist statements. Påfallande många menar att deras verk och konstnärliga verksamhet generellt befinner sig i en fruktbar dialog med ”naturen”, och detta påverkar mitt sökande efter ingångar till skrivandet av katalogtexten.

Snart leder mig detta sökande till Carl von Linné och hans lärjunge Carl Peter Thunberg, som 1775 lyckades resa till det då hermetiskt stängda Japan.¹⁷ Samtidigt som jag av egenintresse läser allt jag kommer över om denna historiska person börjar ytterligare ett slags berättelse för utställningen att framträda. Denna berättelse handlar om samlande och ordnande, och med kopplingen till en historisk person som Thunberg skapas hos mig även rumsliga föreställningar och förväntningar.

Det enskilda verkets berättelse är för mig fortfarande *Plenitude* – det var min upplevelse av *Plenitude* som styrde hur jag valde verk från Sverige. Men jag börjar nu föreställa mig ett specifikt rum för dessa verk. Detta rum är länkat till historiska rum; där samlades och arrangerades naturalier, etnografika, konstverk, relikier och märkligheter i största allmänhet i försök att förstå världen (och naturligtvis för att visa rikedom och makt). Rummen och samlingarna bjöd in till fascination; de präglades av en myllrande täthet och de uttänkta mötena mellan objekten baserade sig på en rad olika konceptuella och formella principer. Det går att se detta rum som en arketyper i utställningssammanhang – något som arkitekturhistorikern Suzanne Mulder gör:

... where the collection pieces are important carriers of a narrative and, where, conversely, the narrative intensifies the observation or the interpretation of the objects. This type of exhibition is to be found in the predecessors of the modern museum and even outside the museum as such, i.e. in the Cabinets of Curiosities and the private cabinets of the Renaissance collectors.¹⁸

I katalogtexten skriver jag alltså fram ett i mitt tycke passande rum och format för verken i *Plenitude*. I detta tänkta kabinett placerar jag in de verk som jag känner till, men tar också risken och placerar in de verk jag ännu inte fått möjlighet att se.

~

Katalogen ska snart gå i tryck – det är en dryg månad kvar tills utställningen ska öppna – och äntligen får jag se bilderna från Japan som jag så länge väntat på. Jag blir glad över en del val som jag tror kommer att passa perfekt i mitt rum. Andra val förvånar mig – de är definitivt inte mina. Jag skriver ut bilder på de arton verken och börjar sortera och lägga pussel med dem. Gruppen av verk har blivit en samling. Vilka passar ihop? I vilka möten tror jag att något intressant kommer att ske? Vilka verk pratar med vilka? På detta sätt lyckas jag så småningom skapa ett antal undergrupper som jag tycker fungerar ihop – grupper som kan skapa rum i rummet.

Sedan kommer alla praktiska detaljer in. Vilka verk är fristående på golvet, fritt hängande, hängande mot vägg? Hur kommer utställningsrummets olika takhöjder att kunna användas och påverka hur verken upplevs? Hur sitter belysningen och var är eluttagen placerade? Väggarna, golvet och taket består av flera olika sorters material och ytor – vilka av dessa ytor får vi använda för montering? Jag behöver vara medveten om alla visuella element som riskerar att distrahera besökaren. Rummet är mycket långsmalt och cirka 125 kvm stort. Vilka passager genom rummet behöver hållas fria? Hur kan man egentligen röra sig i detta rum?

Att tänka utställning är att tänka rörelse. Besökare som rör sig i rum; blickar som vandrar över och mellan objekt. Intryck som läggs till intryck. Curatorerna Frank den Oudsten och Herman Kossman erbjuder en stark bild av vad det är som händer i rummet:

In making the tour, the visitor en passant threads the narrative pearls as he goes along and ends up with a unique string.¹⁹

The image of the string of pearls suggests that there is more to exhibitions than mere items on display. It implies continuity and emphasizes the interrelatedness of things.²⁰

Mulder och den Oudsten menar att det just är besökarens fria rörelse genom utställningen som särskiljer utställningsmediet

från andra narrativa format – en rörelse som också utmanar alla eventuella försök till ett linjärt berättande.

Även Gertrud Sandqvist berör den icke-linjära kvaliteten hos den fysiska utställningen. Pärloernas olika ordning ser hon som välkomnande överraskningsmoment för sig själv i rollen som curator:

Det är för mig ingen principiell skillnad mellan att göra en utställning och att skriva en text. Men man kan utveckla ett ”argument” på ett mycket mer icke-linjärt sätt i en utställning i förhållande till en text, och detta utmanar och stimulerar mig. Det finns ett överraskningsmoment när man skriver, som handlar om hur ord på en nivå formerar en ibland oväntad mening. Samma överraskningsmoment finns för mig när jag ser hur verken visar på nya samband och distinktioner när de förhåller sig till varandra i det fysiska rummet. En del kunde jag förutse, men absolut inte allt – det kan röra sig om en färgskiftning, en formell relation som öppnar ett nytt intressant innehållsperspektiv. Från den synvinkeln är jag själv en betraktare av ”min” utställning.²¹

~

Två veckor återstår innan det är dags för oss alla att träffas i Tokyo för att börja hänga utställningen. Jag har fortfarande inte fått någon respons från min co-curator om att försöka planera hängningen i förväg. Samtidigt meddelar de ansvariga för utställningsrummet att vi tyvärr kommer att få mindre bygg- och hängningstid än vi tidigare kommit överens om. För att lindra min stress och irritation över dessa omständigheter gör jag en ”hängningsplan”, en ritning kompletterad med bilder, som beskriver var i rummet de olika verken ska placeras. Jag skickar denna till den japanska arbetsgruppen och förklarar i grova drag hur jag har tänkt. Att utställningen förmodligen kommer att bli ”tät”, men att detta stämmer bra överens med titeln *Plenitude*. Att verken när de börjar relatera till varandra kan skapa

nya berättelser, vilket enligt min mening är själva poängen och kvaliteten med utställningar i allmänhet och grupputställningar i synnerhet. ”Vad tycker ni?”, frågar jag utan att få svar.

Så en dag befinner vi oss i Tokyo, jag och de nio medverkande konstnärerna från Sverige. Morgonen efter vår ankomst åker vi till utställningslokalen som bestämt. Jag har i förväg gjort extrakopior av hängningsplanen; jag tänker att jag ska försöka förmedla hängningsidén till gruppen innan jag börjar leda det praktiska arbetet. Den japanska gruppen består av personen som jag uppfattat som min co-curator, samt några av utställningens konstnärer inklusive min huvudkontakt. Där är också två ”assistenter”, vilka vi snart får veta är konstnärer även de, vana vid att hänga egna och andras utställningar. Ytterligare personer ska ansluta sig senare under dagen. Många hjälpande händer är bra tänker jag, men är vi kanske för många? Samtidigt finns det också mycket annat som behöver planeras, förankras och göras, utöver uppackning, montering och placering av verk – inte minst kräver det ambitiösa öppningsprogrammet med föreläsningar och artist talks samt fest-aspekten av vernis-sagen fortsatt planering.

Jag börjar berätta om hängningsidén men inser nästan direkt att vi har allvarliga översättningsproblem inom gruppen. Jag kortar ner min presentation till nästan ingenting och går istället direkt över till att dela in personerna i små arbetslag utifrån hängningsplanen. Sen sätter vi igång.

~

Jag går in i lokalen som jag tidigare bara sett foton och ritningar av och inser snart att något inte stämmer. Någon har missat att meddela mig att en vägg som jag räknat med att använda inte längre är användbar. Två verk som skulle placerats på denna vägg behöver nu nya platser – men vilka? Jag löser upp den fina relationen mellan de två tänkta verken och funderar över nya kopplingar. Det ena verket glider smidigt in mellan två andra en bit bort. Det blir en ny förtätning som fungerar fint; färger och former stämmer. Det andra verket har det tuffare och vi prövar flera andra ställen. Detta

verk har ingenstans att ta vägen. Var vi än prövar blir det konflikt – verket knuffar undan eller blir självt undanknuffat. Jag tänker att det inte får uppstå en dominoeffekt – vi har helt enkelt inte tid. Vi enas till slut om en plats som inte är helt bra men ändå ok. Vi enas om en plats – men några timmar senare överraskas jag av att verket hänger på ett helt annat ställe. Den nya platsen är oväntad och hängningen är djärv – men fungerar. Jag blir imponerad. Den lilla händelsen påminner mig om att jag må vara den som skapat berättelsen, men att jag samtidigt befinner mig bland ytterst professionella människor som dessutom naturligtvis tar egna initiativ. Vem är förresten jag – curatorn – i deras ögon?

Jag åker upp och ner i en sky-lift för att fästa tunn ståltråd i högt uppspända vajrar. Sex meter upp, sex meter ner. Det går mycket, mycket långsamt. För att flytta liften en halv meter hit, en halv meter dit behöver fyra mycket oljiga stödben först skruvas bort för att sedan skruvas tillbaka. Om och om igen. På golvet nedanför mig ser jag ett myller av kartonger och uppackade verk. De flesta av utställningens konstnärer är också där. I ögonvrån ser jag saker hända. ”Inte så nära!” ”Inte där!” Förhandlingar? Trots en svår jetlag inser jag plötsligt, klart och tydligt, att jag befinner mig på helt fel plats.

Jag står tillsammans med en av de deltagande japanska konstnärerna och några andra som är där för att hjälpa till. Vi ska börja med ett väggparti och utgår från min hängningsplan, men ändrar lite utifrån de faktiska förutsättningarna. Vi turas om att hålla upp verken och går alla flera gånger fram och tillbaka för att titta. Stämningen är uppsluppen trots att vi inte direkt kan konversera. Vi flyttar verken lite åt vänster, lite åt höger, lite upp och lite ner. Efter en lång stund gör vi tummen upp och ler mot varandra. Jag går vidare till nästa uppgift. Det känns bra. Nästa gång jag kommer tillbaka till platsen är japanernas verk redan uppsatta på väggen. Man har borrar i betongväggen, pluggat och skruvat i. Nu sitter de fast. Men två av de svenska verken är ännu inte uppe, och avstånden mellan verken som vi tidigare gjort tummen upp för är nu förändrade. Nu får de två återstående verken inte riktigt plats och för att hinna bli klara behöver vi tänka om. Stämningen känns tryckt.

~

Jag har i denna essä, vägled av min känsla av besvikelse, föresatt mig att reflektera över glappet mellan vad som blev och vad som hade kunnat bli. Det är nu tydligt för mig att mina förväntningar på utställningen har handlat om möjligheten att få skapa en övergripande berättelse och en iscensättning av denna berättelse. Naturligtvis hade andra berättelser också varit möjliga att skapa, och dessa kanske till och med hade varit bättre – men detta var nu *min* berättelse. Det är också tydligt att jag av olika anledningar inte har lyckats artikulera och kommunicera detta till alla inblandade. Jag har inte lyckats göra min förväntan tillräckligt synlig för andra än mig själv.

Mina upplevelser från hängningsarbetet väcker bland annat frågor om relationen mellan curatorn och de enskilda konstnärerna i en gruppställning. Vad innebär det att nya berättelser skapas som ligger bortom den enskilda konstnärens kontroll och ursprungliga intention? Detta är ju i och för sig vad som alltid händer i mötet mellan ett verk och en betraktare och är alltså inget specifikt för en curaterad gruppställning. Blir konstnärerna och curatorn ett slags konkurrenter i en hängningssituation? Här återspeglas också den moderna föreställningen om det unika autonoma verket med sitt tillhörande egna luftrum.²² Konstnären kan ha åsikter om dess optimala volym; om luftvolymens gränser överträds kan konstnären uppfatta detta som att det sker ett intrång i det personliga reviret. Curatorn måste då på ett övertygande sätt kunna argumentera för varför ett modifierat luftrum gynnar upplevelsen av det enskilda verket. Man skulle kunna hävda att konstnärerna inte ska vara med vid hängning överhuvudtaget. Samtidigt är de kunskapsresurser och kan lösa oväntade problem – vilket den beskrivna hängningssituationen också tydligt visar.

I den här texten har jag beskrivit en egen erfarenhet av att verka som curator i ett internationellt utställningsprojekt med shibori som innehåll. Här finns situationer och konflikter som i sina detaljer är unika, men som också är representativa för vad som kan uppstå i liknande processer och som därför gör erfa-

renheten och kunskapen överförbar. Hur påverkar den japanska kontexten den här erfarenheten – vad tillför den? Jag menar att de nationella benämningarna i den här essän – *svensk* respektive *japansk* – utöver att ingå i redogörelsen för en specifik händelse bör förstås som symboler för syn- och tillvägagångssätt som av olika anledningar skiljer sig åt. Krockar och missförstånd, som det handlar om, uppstår där det finns outtalade förväntningar och föreställningar om roller och deras handlingsutrymmen, och där man inte lyckas kommunicera och ansluta sig till samma berättelse eller projektplan. Detta kan ske inom nationella institutioner och projektgrupper likväl som i internationella. Det är uppenbart att det ligger både otydliga rollbeskrivningar och kommunikationsproblem i botten. På de otydliga rollbeskrivningarna följer skiftande individuella tolkningar av hur rollerna ska förstås. Vad som är mindre uppenbart men som spelar lika stor om inte större roll är outtalade hierarkier och dolda agendor. Dessa kan dock vara svåra att ringa in.

~

Under skrivandet av den här essän har jag prövat vad som händer när jag låter en negativ känsla som besvikelse få reflexivt utrymme. Jag kallar detta tillvägagångssätt för *kunskap ur besvikelse*. Ett för mig oväntat resultat av denna process, men ett resultat som också leder mig framåt, är följande: att skriva *om* besvikelse innebär samtidigt att skriva *bort* besvikelse.

I essän har jag försökt att artikulera erfarenhet och att utvinna kunskap ur praktik. Kunskap har genererats om avhandlingens huvudsakliga ämne – shibori – men också om ett görande – curatering – som jag nu förstår både som ett gestaltningsarbete och som en kunskapsalstrande metod. En av samtidens mest inflytelserika curatorer, Hans Ulrich Obrist, uttrycker den sistnämnda aspekten på följande sätt:

To make a collection is [...], inevitably, a way of thinking about the world – the connections and principles that produce a collection contain assumptions, juxtapositions,

findings, experimental possibilities and associations. Collection-making, you could say, is a method of producing knowledge.²³

Att föra samman saker och ting är ett sätt att tänka – en metod för att frambringa kunskap. Men som tidigare nämnts kan sammanförandet bygga på olika förhållningssätt som påverkar tänkandet och förståelsen; när curatorn är en förlängning av konstvetaren kan det bli på *ett* sätt, och när curatorn uppfattar samlandet på ett möjligtvis mer intuitivt sätt, som jag själv har gjort, kan det bli på ett annat.

Så hur har arbetet med utställningen *Plenitude* påverkat min förståelse av shibori? I rollen som curator fick jag inledningsvis tillgång till ett stort bildmaterial som visade shibori av olika slag. Jag upplevde att myckenhet strömmade ur flera av de enskilda verken och att denna upplevelse dessutom förstärktes av att verken sattes i kontakt med varandra. Min nuvarande förståelse av shibori präglas av att jag i detta inledande skede lät den starka upplevelsen ta plats – att jag ville ge upplevelsen av myckenhet huvudrollen i en berättelse med och om shibori.

~

Ur katalogen till *Plenitude*:

When Carl Peter Thunberg, or Tsunberugu, author of *Flora Japonica* and an apostle of the Swedish botanist Carl Linnaeus, stayed in the then firmly isolated Japan in *An'ei 4-5* (1775-76), he made friends with the Japanese doctors Hoshū Katsuragawa and Jun'an Nakagawa. After Thunberg's return to Sweden, the three became pen pals. Imagine their wrinkled brows when trying to understand shared botanical wonders and problems. Imagine the expectant smiles on their faces while writing and reading the letters (in Dutch!), not to mention the long wait for mail and the research related gifts carried over the seas by wooden ships.

During one of his visits to Sweden, some two hundred years later, Emperor Akihito – an expert on Carl Linnaeus – saw the historical letters exchanged between the 18th century scholars. They left a deep impression on him.

Sharing. Creativity. Curious open minds. These are the ingredients for respectful friendship that can bridge time, place, borders and cultures – and these have the power to both move and to set things in motion for fortunate human beings with the possibility to be passionate about something.

The exhibition project *Plenitude* 萌芽 is a result of prerequisites like these as well. Some years ago, the artist Kazuko Tamura met with her long-time friends and colleagues Eva Lagnert

and Reiko Hara, in Sweden and Japan respectively, and shared her vision about a joint shibori exhibition. Together they drew the first important lines that now encircle all of us who, since then, have been engaged in the project.

It is our aim that this exhibition be experienced as a rich, complex and heterogeneous but still consistent collection of contemporary shibori, where adjectives like Swedish or Japanese play subordinate, if any, roles.

It might be interesting nevertheless, to sort out some important differences in regard to shibori and the diverse cultural contexts of Sweden and Japan.

In Sweden shibori is a relatively young textile artistic practice. The body of practitioners comprises sixty or so professional artists, textile and fashion designers, costume makers, architects and crafts persons who have enriched and challenged their ordinary palettes with the concept and techniques of shibori. Since the early 1990's, when shibori started to gain recognition in Swedish artistic communities as more potent and attractive than other related methods, such as plangi and tie-dye, it has been a catalyst for invigoration and has formed a link to the contemporary global scene, where Japan holds a key position. Though shibori at the moment is gaining more and more attention in Sweden, and a critical mass is slowly being formed – not least due to the efforts of Eva Lagnert and her recurrent university courses in shibori – it is nevertheless difficult to prophesy its future. It might become naturalized in the Swedish artscape, it might develop into something else – or it might diminish and disappear.

Japan on the other hand – historically, today, or in the future – is almost impossible to envision *without* shibori. Shibori of all sorts plays a significant role in the many traditional and contemporary aesthetics of Japan, and is thus securely embedded in the cultural codes. This is as much the case today as it was when Carl Peter Thunberg travelled along the *T kaidō*, and through the village of Narumi with its fully developed shibori production and commerce in *An'ei 5*, almost 240 years ago.

Contemporary shibori in Japan, in no matter what guise, is always experienced with a pre-understanding coloured by historical, traditional shibori.

In an international perspective shibori is understood today as a broad umbrella term covering an array of closely and distantly related techniques, expressions and aims that stem from diverse origins. The practices can be concrete and consumer oriented as well as driven by conceptual, philosophical quests or the pure joy of innovation. The latter strands having being pushed forward by international pioneers like Yoshiko Iwamoto Wada and Junichi Arai. The exhibition Plenitude 萌芽 is but a moment in this arc.

Synonyms for plenitude are abundance, profusion, quantity, myriad. To experience this kind of shibori is to experience *plenitude*, both in the sense that it is visually and tactile rich, and also in the sense that the work is often the result of combinations of techniques and steps, and *many* repeated movements. It seems that the artists share a disposition for plenitude, or that plenitude is an acquired *attitude* – a driving force, maybe for good and bad. So what connects the artists that make up this exhibition? When selecting the participants and examining their work, the concept of Plenitude [*myckenhet*] emerged out of the material and called for attention. Plenitude, as we propose it here, is neither neutral nor still. There is oscillation between the quiet and the demanding. There is pulse and vibration, and the expression is often ambiguous but simultaneous: pure *and* stained, calm *and* nervy, sweet *and* rough, controlled *and* abandoned. Maybe these qualities can be traced to the complex coming into being, the creation of shibori, characterized by intensities, flows, forces – literally as well as metaphorically. Shibori textiles are born of fluids, chemicals, pigments, temperature extremes, pulling and pressing, steam and perspiration – transformation and elaboration of matter always at the core.

萌芽 [*houga* > *sprout*] was combined with Plenitude in order to give a sense of direction and movement – a sense of growing – making us aware of the quality, seeking its winding ways through a variety of soils, media, and temperaments. 萌芽 was also added for all of us to keep in mind that our work originates from existing seeds and stems, but that sprouts and buds are crucial for the continuation of everything living.

I would like to end by returning to the famous 18th century botanist Carl Peter Thunberg, which leads me to the activity of creating taxonomies. Although my attempt is a very spontaneous and tentative one, it is not entirely farfetched, since a large number of the works in the exhibition seem to interpret or express experiences of nature related phenomena.

In my draft of an *aesthetic* taxonomy, where visual and tactile powers are organizing factors, I place this kind of shibori in-between two other families. On the left side there is the family of what is sometimes referred to as *outsider art*. On the right side there is the family of *the same and the plenty*: efforts of repeating and adding similar actions and modules. Or – come to think of it – do they maybe all belong to the same single motley family?

Now, please let us lower our analytical guards – and let the art work!

Thomas Laurien
Curator

Omtagning

I essän ”Kunskap ur besvikelse” reflekterar jag över min känsla av besvikelse i samband med utställningen *Plenitude*. I den här syskonessän, ”Omtagning”, fortsätter jag att fläta samman tankar om shibori, utställningsmediet och curatering, men nu med utställningen *Upprud Cabinet of Curiosity* som erfarenhetsbas.

En etablerad uppfattning inom bild- och formkonstområdet, som jag själv också delar, är att curatören skapar ett tema, en sammanhängande berättelse, som är i samklang med de ingående verken. Curatören gestaltar en helhet. Relationen mellan helheten och delarna kan förenklat vara av två slag. Antingen väljs delarna för att en i förväg bestämd argumentation behöver illustreras och tydliggöras med väl valda exempel. Eller så är den övergripande berättelsen sprungen ur delarna, och blir summan eller i bästa fall mer än summan av delarna. I relationen mellan helheten och delarna finns en potentiell konflikt som handlar om kontroll. Curatören vill rimligtvis ha kontroll över sin gestaltning, men om de enskilda upphovspersonerna i en gruppställning ges möjlighet, kan även de – fullt förståeligt – vilja ha kontroll över hur de egna verken behandlas. Fram tills införlivandet som delar i en ny större helhet har ju verken själva förmodligen betraktats som gestaltade helheter, som egna berättelser.

Redan innan utställningen *Plenitude* genomfördes i Tokyo visade sig möjligheter att få göra en serie efterföljande visningar i olika konstrum i Sverige. I samband med de aktuella händelserna under utställningsarbetet i Japan – då jag upplevde konfliktsituationer och brist på kontroll – kom jag att betrakta de framtida visningarna i Sverige som en välkomnande möjlighet att få göra en *omtagning*. Med omtagning menar jag helt enkelt att utifrån en erfarenhet, och reflektion över denna, få göra om.²⁴ En omtagning är en aktiv handling som kan bygga på missnöje, på att det har uppstått ett glapp mellan en vision och vad som faktiskt blev. Vi känner kanske ordet bäst från filmvärlden. ”Scenen blev inte bra – OMTAGNING!” Ordet antyder en aktiv förändring till skillnad från ordet upprepning eller det mer neutrala ordet version/variant. Med en omtagning – präglad av större kontroll från min sida – såg jag en möjlighet att komma närmare min vision, att komma närmare den berättelse som jag ansåg att verken kunde förmedla och som jag själv också var intresserad av att både gestalta och att uppleva.²⁵

Under slutfasen av arbetet med *Plenitude* kom jag att betrakta de ingående verken som delar av en *Wunderkammer* eller ett *Cabinet of Curiosity*. Bland annat berodde detta på att många av de medverkande konstnärerna antingen på olika sätt förhöll sig till ett eller annat naturfenomen i sina verk – vilket också var de ursprungliga renässanskabinettens huvudinnehåll – eller att de lyfte fram kopplingen till naturen i verkens titlar eller i de artist statements som formulerades för katalogen. Ur denna samling av objekt uppstod en berättelse, ett format, som i sin tur påverkade och förhöjde mitt betraktande av samma objekt. Det historiska begreppet och formatet *Cabinet of Curiosity* blev nu en naturlig utgångspunkt för min omtagning.

Samtidigt var det också något i själva begreppen *Curiosity* respektive *Wunder* som jag uppfattade hade stark koppling till verkens egna världar. Shibori är till stora delar en konstform där manipulation och transformation av material är framträdande element. I den konstnärliga processen ingår ofta långa kedjor av material- och uttrycksexperimenterande. Det är nyfikenhet och förundran som driver dessa processer framåt. ”Vad händer

om jag gör så här?” Vid enstaka tillfällen blir det utdelning. Det som framträder kan väcka förundran, häpnad, beundran, förvåning – som i sin tur kan sätta igång en ny experimentkedja i en specifik riktning.

~

Litteraturvetaren Stephen Greenblatt har utvecklat ett användbart begreppspar för utställningssammanhang: ”*resonance and wonder*” – i fortsättningen översatt till *återklang och förundran*.²⁶ Med återklang menar Greenblatt objektets förmåga och tendens att visa betraktaren något bortom sig självt – hur objektet ger nycklar och ingångar till den värld och de krafter som det är skapat ur och som det också kan uppfattas representera. Med *förundran* menar han objektets förmåga att i all sin oförklarlighet lyckas fånga betraktaren. Objektet uttrycker först och främst sig självt och lyckas då skapa en förhöjd intensifierad upplevelse hos betraktaren. Betraktaren blir som förtrollad. ”Looking may be called enchanted when the act of attention draws a circle around itself from which everything but the object is excluded.”²⁷

Vid en första anblick kan ordparet återklang/förundran uppfattas som en dikotomi, besläktad med liknande begreppspar. Filosofen John Dewey skriver exempelvis i ett av sina senare verk, *Art as Experience*:

The poetic as distinct from the prosaic, esthetic art as distinct from scientific, expression as distinct from statement, does something different from leading to an experience. It constitutes one. A traveler who follows the statement or direction of a signboard finds himself in the city that has been pointed towards. [...] The poem, or painting, does not operate in the dimension of correct descriptive statement but in that of experience itself.²⁸

Något antingen pekar mot en upplevelse, eller utgör en upplevelse. Det sakliga påståendet och upplevelsen av något som är

svårt att beskriva med ord tillhör enligt Dewey olika dimensioner. Men Greenblatts begreppspar ska inte uppfattas som en dikotomi utan snarare som två olika, ibland även överlappande och samverkande krafter som verkar i mötet mellan objekt och betraktare. I Greenblatts resonemang är begreppsparet bara nödvändigt som ett led i en process som handlar om att i slutändan nå fram till en starkare hybridform för mötet mellan objekt och betraktare.

Bakgrunden till att Greenblatt utvecklade sitt begreppspar för ungefär tjugofem år sedan var att han var kritisk till att betraktaren mer och mer kom att möta konsten i kontextualiserade former – att återklang enligt honom började bli den dominerande upplevelsedimensionen. Konstobjektet och betraktaren tilläts inte längre att mötas på ”tu man hand”; en förklarande analyserande röst trängde sig ofta emellan. ”But what has been sacrificed on the altar of cultural resonance is visual wonder centered on the aesthetic masterpiece.”²⁹ Greenblatt ville med sin kritik uppmärksamma en risk med detta skifte. Men även om kritiken kan uppfattas som en hyllning till upplevelsen av förundran, så är det också för Greenblatt återklang som är utställningens yttersta syfte:

I think that the impact of most exhibitions is likely to be enhanced if there is a strong initial appeal to wonder, a wonder that then leads to the desire for resonance, for it is generally easier in our culture to pass from wonder to resonance than from resonance to wonder.³⁰

Jag förstår Greenblatts argumentation också som kritik mot en då ny aktör i konstutställningsvärlden – curatorn. Rösten som trängde sig emellan konstobjektet och betraktaren – var det inte curatorns röst?

Ett begreppspar som ursprungligen formulerades som kritik mot den nya curatorn ser jag nu som ett användbart verktyg för mig just som curator. Jag kan bättre förstå hur och varför jag gjorde mina val inför utställningen *Plenitude* – och jag kan bättre förstå vad jag vill med omtagningen: utställningen

Upperud Cabinet of Curiosity. Återklang och förundran kan ses som två punkter på en linje. Jag kan placera in olika tänkbara objekt på denna linje och analysera dem. Får objektet mig att direkt börja tänka på något ”utanför”? Hur det är gjort? Kritik eller reflektion kring samhällsordning? Finns där något tydligt budskap? Eller blir jag trollbunden, lämnad utan ledtrådar i ett icke-diskursivt magnetfält? Jag kan också placera in en framtida utställning någonstans på linjen som ett riktmärke för hur jag vill att verken och utställningen ska möta och påverka betraktaren. Ska fokus ligga på kontextualisering och information, eller på en så direkt och sinnlig upplevelse som möjligt?

Greenblatt menade å ena sidan att betraktaren först borde drabbas av förundran, som skulle väcka en lust att därefter ta del av kontext. Å andra sidan ställde han upp som mål, som tidigare nämnts, ”to press beyond the limits of the models, cross boundaries, create strong hybrids.”³¹ Vad händer egentligen mitt på linjen där begreppen förundran och återklang möts och där en effektivt verkande hybrid kan skapas? Där, mitt på linjen, blir jag drabbad av en utställning om *boro*, som är japanska historiska vardagsplagg och textilier lappade och lagade bortom begriplighet.³² De är estetiskt överväldigande samtidigt som de omedelbart pekar mot ett förhållningssätt till materiella resurser som är främmande för de flesta av oss som lever i dagens välfärdssamhällen. Boro-textilier behandlas idag som vördade konstobjekt och inte som den lump som de på samma gång är. Där, mellan förundran och återklang, blir jag också drabbad av en utställning av konstnären El Anatsui.³³ Stora metallglänsande organiska sjok visas upp på prestigefyllda museer världen runt. Vid närmare betraktelse ser man att de är gjorda av tusentals tillplattade och hopfogade små metallbitar från förpackningar som ofta annars bara betraktas som skräp. ”Through their associations, his humble metal fragments provide a commentary on globalization, consumerism, waste and the transience of people’s lives in West Africa and beyond.”³⁴ Dessa båda exempel på hybrider innefattar objekt och material som utan tvekan visar relation till händer, kroppar, liv och samhällen – återklang – även om man som betraktare, stum av

förundran, inte vet något alls om den kontext de tillhört eller tillhör. Upplevelsen kan för någon vara stor och tillräcklig i sig själv, samtidigt som den för en annan kan innebära en väg mot fördjupad kontextuell uppmärksamhet och medvetenhet.

Vad vill jag med gruppställningen *Upperud Cabinet of Curiosity*, uttryckt med begreppen återklang och förundran? Här är det nödvändigt att först göra en kort tillbakablick till utställningsprojektets upprinnelse. Svaret på frågan blir samtidigt nyckeln till min intention som curator i det här projektet. Projektet uppstod från början ur en önskan att visa shibori från Sverige och Japan.³⁵ I denna mening finns tre nyckelord: *shibori*, *Sverige* och *Japan*, och genom att låta dessa ord leva kvar i exempelvis projektbeskrivningar, ansökningar och katalogtexter påverkas både genomförandet och upplevelsen av utställningen. De tre orden skapar föreställningar och förväntningar, inte minst eftersom de är vad jag skulle kalla återklangs-tunga. Oavsett om betraktaren redan känner till betydelsen av ordet shibori, eller om den tar reda på detta inför besöket, leder ordet shibori förmodligen in denne i tankebanor kring teknik och hantverk. Blicken som undersöker *hur* kan därför komma att få ett stort inflytande – på gott och ont. Kanske är detta oundvikligt under en period då ett begrepp eller ett konstnärligt görande är nytt och obekant? Merparten av de shibori-baserade utställningarna som gjorts i Sverige och dess närhet under det senaste decenniet har visserligen visat intressant, välgjord, vacker, utforskande shibori, men inte utan en närvarande ”berättarröst” som också har förklarat *hur* det är gjort. Som exempel kan nämnas utställningarna ”Shibori – Vad är det?” på Textilmuseet i Borås 2004 och ”Shibori – Fabric Transformed” på Kunstbanken i Hamar, Norge, året dessförinnan. Även merparten av Svenska Shiborisällskapetets olika gruppställningar de senaste åren har på olika sätt innefattat bilder och texter som förklarat process och teknik.³⁶

Nationsbeteckningarna Sverige respektive Japan är problematiska på ett annat sätt än ordet shibori. Vad innebär det egentligen att vara från ett visst land – att vara verksam i ett visst land? Är eller blir en konstnärlig praktik och de resultat den

frambringar då på ett visst sätt? Hur påverkar nationstillhörighet respektive globalitet våra liv som konstnärer idag? Hur påverkar en nationsstämpel min upplevelse av konsten jag möter i en utställning? Nationsbeteckningarna förenklar verkligheten för de inblandade på ett otillfredsställande sätt. Med dessa beteckningar osynliggörs exempelvis två av *Plenitude*-deltagarnas avgörande erfarenheter av att växla mellan att bo och arbeta i Sverige/Portugal (Eva Lagnert) respektive USA/Japan (Yuh Okano). Dessutom tar det fokus från andra kanske viktigare klassifikationsboxar såsom genus, klass och ålder.

Varken förklarande texter om konstnärliga tekniker och processer, eller reflektioner över konstnärlig verksamhet i relation till det nationella eller det globala, är i sig ointressanta. Däremot är sådana utställningstillägg de facto återklangs-tunga och gör något med besökaren. Men även utan utställningstillägg räcker de tre orden *shibori*, *Sverige* och *Japan* för att påverka besökarens blick och upplevelse. Inför arbetet med *Upperud Cabinet of Curiosity* var jag alltså medveten om att utgångsläget var återklang – men att jag som curator egentligen ville åstadkomma något annat. För att flytta uppmärksamheten från återklang behövde jag därför våga upp med förundran. Genom idén *Wunderkammer/Cabinet of Curiosity* hittade jag ett utställningsformat och ett berättargrepp som kunde understödja upplevelsedimensionen förundran. Detta format, som tidigare nämnts, karakteriseras av en myllrande täthet och en mängd olika såväl formbaserade som associativa relationer mellan de ingående delarna.

Närhet och relation mellan delarna, eller vad som kan kallas deras *side-by-sideness*, har studerats av språkvetaren Homi K. Bhabha. Bhabha är en inflytelserik tänkare inom postkolonial teori och har bland annat undersökt och utvecklat begreppet *hybridisering* (hybridisation). Han menar att vi tenderar att vilja uppfatta fenomen och företeelser frontalt och isolerat, trots att de alltid är ”grannar” med något och också kan uppfattas ur olika perspektiv, vilket i sin tur innebär någon form av rörelse. Begreppet *side-by-sideness* har enligt Bhabha direkt bäring för en curator:

Now, if you think about curator-ship too [...] it's about the side-by-sideness. At the end of the day, most of the work of curating is in the question of what to put beside something else. You can have whatever idea you want, but eventually you will have to say: I'm going to put this next to this because I think that some kind of syntax, some kind of language, some kind of effect is going to happen. Many representational practices or performances depend on this side-by-sideness. And yet we always think of the reader or the spectator to be *in front of* the work. In reality, everything is side by side, and when you see something you move like that, side by side. But somehow the access, the frontal axis becomes the most important one, that what gets theorized, and not the side by side.³⁷

Bhabha påminner oss här om att betraktaren upplever det betraktade i relation och i närhet till något annat – hur mycket vi än vill bortse från detta – och att betraktandet av relationer sker i rörelse, precis som också Mulder, den Oudsten, Kossman och Sandqvist beskriver.³⁸ Blicken och kroppen rör sig från det ena till det andra. Detta är en rörelse som bara delvis går att styra; det är en subjektiv sammanfogning av vad helst som fångar betraktarens uppmärksamhet. Denna fria rörelse, som curatorerna ovan påpekar, utmanar också alla försök till ett linjärt berättande.

Vilka konsekvenser blir det i en utställningskontext om man på allvar erkänner och bejakar *side-by-sideness*, och/eller om man på allvar ifrågasätter *the frontal axis*? Exempelvis borde kataloger till grupputställningar komponeras på andra sätt än vad som är brukligt, där varje enskild konstnär ofta presenteras på en eller några egna sidor. Vår egen katalog till *Plenitude*-utställningen blir i så fall ett exempel på hur man kanske inte bör göra. Kanske styr detta vanliga upplägg utställningsbesökaren mer än vi tror, får denne att själv försöka isolera och frilägga verken, får denne att ständigt söka upp just den betraktelsepunkt som ger den mest frontala vyn?

Att som jag gör i *Upperud Cabinet of Curiosity* – för ihop, förtätar – kan ses som ett bejakande av *side-by-sideness* och då

samtidigt som indirekt kritik mot gruppställningsnormen, vilken innebär att man ofta försöker skapa så självständiga öar som möjligt för de enskilda medverkande. Förtätningen påverkar – försvårar – möjligheten att betrakta något som frilagt. I blickens utkant finns alltid visuella retningar som pockar – eller så hamnar något alltid framför eller bakom. Där finns alltid grannar.

Ett ”Cabinet of Curiosity” innebär *förtätning*, ett mikrokosmos avspeglade något större, något bortom. Objekt, uttryck och idéer, endast delvis begripliga men med förmågan att väcka förundran, placerade tätt intill varandra för betraktande och jämförelser. Genom nya relationer och reflektioner kan även *andra* berättelser träda fram.³⁹

Men vad tycker de enskilda konstnärerna om dessa andra berättelser som uppstår? Vilken kritik kan riktas mot att ställa olika saker sida-vid-sida (vilket inte nödvändigtvis innebär kritik mot Bhabhas begrepp side-by-sideness). Vi är tillbaka vid friktionsytan mellan curatören och konstnären.

Det kan här vara klagande att påminna om att just kuriosa-kabinettsamlaren kan ses som en av curatorns föregångare. Vad gjorde denne och vad var drivkraften? Konstkritikern och curatören Sinziana Ravini menar att renässanskabinettet var en propagandaform där ägaren kunde demonstrera sin världsvana, sina kontakter och sin ”förmåga att rekontextualisera dekontextualiserade objekt [...] Uppstoppade pygméer, koraller, mätinstrument, hemliga pergament och pärlor kan nu leva sida vid sida med torkade babyhajar, dödsallar och talismaner.”⁴⁰

Naturligtvis har dekontextualisering ett pris som någon/något måste betala. Är det konstnären och det enskilda verket som betalar? Konstnärskapet blir reducerat och fragmenterat? Verket rycks ut ur en sammanhängande process och bort från nära besläktade verk? Curatorns uppgift och utmaning blir att övertyga konstnären om att den följande rekontextualiseringen verkligen ger de ingående ihopsamlade verken något mer – att

den förhoppningsvis lyfter dem en bit över sig själva – och att betraktarens upplevelse i viss mån också blir rikare. Om detta inte är fallet kanske utställningen inte ska göras.

Det kan här också vara klagande att påminna om att konstnären inte måste delta i en gruppställning. I alla fall inte så länge denne lever. Att söka till en curaterad gruppställning, eller att tacka ja vid inbjudan, borde i princip innebära att man då också avsäger sig sitt nej. Jag låter nu några curator-röster komma till tals, inte som svar på vad konstnärerna själva tycker om de andra berättelserna som uppstår, utan som illustration till själva friktionen. Dawne Rudman, Evan Tyler och Gareth Bate, alla tre curatorer för kanadensiska återkommande *World of Threads Festival* säger:

Let go! Curators have their own idea of how a work is to be presented. When an artist submits work, they should basically think of 'handing over' the work and let it be. A curator will often have a different approach to showing a particular work and it would be good if an artist embraced this rather than resisted it. This is particularly the case for a group exhibition, it is not just about a single piece, but about making the selected piece come together in a cohesive way to present a whole exhibition of which each artwork is only one segment.⁴¹

Keep in mind that the artwork is a puzzle piece in a wider presentation of ideas that will challenge the viewer in a new way and it may not be something you may have considered when initially producing the work. An artist's work is living in a new environment and is now part of a unique experience.⁴²

A curator is placing an artwork in a context where it can be viewed in relation to other artists. Hopefully this encourages a broader art dialogue. Curating is a creative act of its own. [...] Curators add meaning to artworks. [...] The best artists (the Pro's) are fine with curators

contextualizing their work in a way that is different from how they imagined and don't freak out about it. Some artists are obsessed with presenting a very particular image of themselves.⁴³

Det kan låta som om idealsituationen är att de medverkande konstnärerna lämnar in sina verk till platsen för utställningen och att curatören sedan får sköta resten ifred. Kanske är detta möjligt då en utställning görs inom ramen för en institution, där det finns anställda tekniker som kan hjälpa till, och om verken är ”lätta” att hänga eller ställa fram (tavla på vägg eller skulptur på podium). Men shibori frambringar inte sällan verk som är komplicerade att sätta upp och hängningsprocessen kan därför bli tidskrävande. Verken kan bestå av en mängd lösa delar som exempelvis ska hänga från tak, eller så kan de vara platsspecifika och skapas då mer eller mindre på plats av konstnären själv. Många utställningsprojekt är också konstnärsdrivna med relativt små budgetar. Det är med andra ord inte ovanligt att de medverkande konstnärerna är eller måste vara med och hjälpa till vid hängningen. Men hur kan detta vändas till något positivt? Hur kan all utställningserfarenhet och visuell kompetens som konstnärerna besitter bli en resurs för curatören? Hur kan man få alla inblandade att försöka sträva åt samma håll?

Jag försöker nu vara tydlig. Vid första kontakten med de tilltänkta enskilda deltagarna berättar jag om min ramberättelse samt vilket format (kabinettet) som jag menar både är ett resultat av berättelsen och samtidigt stödjer den. I kommunikationen med några av de inbjudna kommunicerar jag även med ett bildmaterial. Ganska snart i planeringsprocessen går det upp för mig att valet av format, kabinettet, kan och bör få rumsliga konsekvenser. Ett *Cabinet of Curiosity* kan vara ett kabinett, i bemärkelsen ett skåp, det vill säga ett objekt som kan betraktas utifrån. Samtidigt kan ett kabinett också vara en rumslighet, någonting att vara i och att omslutas av. Detta blir extra tydligt då man tittar på kända tidiga illustrationer av kabinett, exempelvis illustrationen från år 1599 som visar apo-

tekaren Ferrante Imperatos kabinett (Dell'Historia Naturale). Överallt i rummet *något*. Var slutar gränsen mellan vägg och tak? Man är i samlingen – fullständigt omsluten. Insikten om kabinettets dubbla väsen som objekt-rum får mig att bestämma mig för att inte använda det befintliga utställningsrummets väggar överhuvudtaget, utan att istället med hjälp av verken själva både skapa ett objekt att kunna gå runt, men också en rumslighet att kunna vara i – ett iscensatt objekt-rum i rummet.

Vad mer kan jag göra för att understödja förundran? Vilka ytterligare komponenter kan den gestaltade helheten rymma? Få konstformer kan som ljud och musik påverka stämning och skapa förskjutningar och osäkrade situationer – ett faktum som inte minst filmvärlden har utnyttjat under mycket lång tid. Många konstnärer betraktar komposition som en väsentlig del av det gestaltande arbetet, och detta gäller i högsta grad de som undersöker och skapar ytor och mönster. I görandet och reflekterandet används ord som kan verka lånade från ljudområdet, såsom rytm och paus, men som är naturliga och nödvändiga att använda även i en konstform som främst uppfattas som visuell. Vad händer om jag låter konstformer – som visserligen delar vokabulär men som ändå ofta verkar i skilda sfärer – mötas? Jag ställer mig bland annat frågor som hur shibori låter och om ljud har yta. Vad händer i rummet, med betraktaren, när ljud och shibori möts? Kompositören och forskaren Kim Hedås arbetar med frågor kring musikens gränser och relationer till det som inte är musik:

Det *musiken* gör – förändrar, förvandlar, omvandlar det som inte är musik och även sig själv – är en av riktningarna i en dubbelriktad rörelse. Den motsatta riktningen – även den i allra högsta grad aktiv – är: vad det som *inte är musik* gör med musiken. Två grundläggande riktningar, men i själva verket ett komplext system där dessa riktningar reflekteras, mångdubblas och överlagras i en rörlig struktur.⁴⁴

Hedås blir tillfrågad att arbeta med ljud för utställningen, och efter att ha tackat ja, förklarar jag utställningsidén och samman-

ställer därefter ett bildmaterial med konstnärernas verk som ett slags visuell utgångspunkt för hennes fortsatta arbete. Hedås inleder sitt arbete med att spela in en serie ljud som består av mötet mellan tyg och händer. Dessa ljud manipuleras sedan och blandas även med mer instrumentliknande ljud och slingor. Resultatet blir en fyrtiofem minuter lång loop bestående av korta ljudkompositioner, trettio sekunder till tre minuter långa, varvade med lika långa tysta pauser. Ur de sex jämnt utplacerade högtalarna i utställningsrummet ska komplexa ljudobjekt/ljudrumsligheter uppstå, självständiga men samtidigt i samklang med shiborin. Vi vill att besökarens upplevelse av de textilbaserade objekten ska påverkas av de ljudobjekt som för tillfället uppstår där besökaren råkar befinna sig. Kim Hedås beskriver själv:

Shibori som musik – osynlig, flyktig.
Kompositionen startar i verklighetens tyg, händer,
kroppar och rum.
Fortsätter in i mer överkliga ljudrum,
som etableras och utvecklas,
i vridna formationer,
längs det låga och upp mot det höga,
detaljer och skiftningar,
färger och skuggningar – ett musikaliskt spel,
utifrån shiborins möjligheter till förvandling.

Utöver ljudtillägget, och i samarbete med den deltagande konstnären Elsa Chartin, väljer jag att även skapa ett extra rörelsemoment i utställningsrummet. Sju av Chartins textilvåder ska hänga på rad efter varandra och en liten motor ska få en av dem att mycket sakta vrida sig runt sin egen axel. Tanken är att denna lågmälda men ändå iögonfallande rörelse ska påverka och berika besökarens upplevelse ytterligare.

~

När vernissagedatumet närmar sig, när det återstår cirka en månad, går processen in i en ny fas. Utifrån en rumsmodell identifierar jag vilka praktiska saker som behöver göras och tänkas på. Några podier måste beställas utifrån specialmått. Upphållningsanordningar måste tillverkas och målas. Kabel-längder för ljudutrustningen behöver räknas ut. Textmaterial för utställningen behöver skrivas och produceras. Namn och siffror som ska fästas på podierna behöver skärplottras. I tanke och handling rör jag mig mellan helhet och detaljer.

Sista tiden går väldigt fort och en kväll några dagar före vernissagen, efter en god middag lagad tillsammans, sitter vi runt ett bord på ett vandrarhem i närheten av konstmuseet. Jag, curatören, och några av de medverkande konstnärerna som ska hjälpa till, ditresta från Göteborg, Stockholm, New York och Tokyo. Den viktiga stunden som slarvades bort i samband med bygget av utställningen i Tokyo ska här istället upphöjas. Jag har gjort i ordning ett bildmaterial och en ritning över utställningsrummet. I lugn och ro går vi tillsammans igenom utställningen ytterligare en gång: visionen, berättelsepotentialen, formatet, rummet, hur och var jag vill att de enskilda verken ska placeras, logistiken, de praktiska momenten som återstår att göras. I denna stund skapas ett vi – ett ”utställnings-vi”. Under de följande byggdagarna uppstår trots all planering ändå situationer där min ursprungsplan av olika anledningar behöver förändras. Ett färgmöte som inte stämmer. En hängningshöjd som upplevs som konstig. Men till skillnad från den kaotiska och olustiga hängningen i Tokyo blir förhandlingarna som nu uppstår i gruppen inte negativt laddade. Tvärtom. Eftersom vi strävar åt samma håll blir all den samlade erfarenhet och kompetens som konstnärerna besitter istället till en värdefull resurs och ett stöd för mig i rollen som curator.

~

Vi blir färdiga i tid, och i utställningsrummet står nu verkligen ett shibori-baserat *Cabinet of Curiosity*. Tätt sammanförda verk bildar ett slags väggar till ett rum som samtidigt är ett

objekt att gå runt men också in i. Ljudbilder, eller ljudobjekt, både lågmälda och krävande, uppstår och försvinner – påverkar upplevelsen av de textila objekten samtidigt som objekten påverkar upplevelsen av ljuden. En hängande textil våd som sakta rör sig runt sin egen axel – en monoton men vilsam rörelse utan avbrott. De ljussatta verken kastar skuggor på väggar och golv, och ibland även på varandra. Det är nästan omöjligt att betrakta ett verk utan att också betrakta dess granne. Mitt mål, att med utgångspunkt i shibori skapa ett helhetsverk som placerar upplevelsen av förundran i förgrunden, har uppfyllts. Under vernissagen till denna omtagning känner jag allt annat än besvikelse.

~

Upperud Cabinet of Curiosity, Dalslands konstmuseum, 29/3–18/5 2014

Medverkande konstnärer: Sara Casten Carlberg, Elsa Chartin, Eva Davidsson, Kim Hedås, Eva Lagnert, Eva Marmbrandt, Yuh Okano, Kerstin Petersson, Åsa Pärson, Chie Sakai, Anita Swahn, Sachiko Teramura & Takumi Ushio. På uppdrag av museichef Helen Backlund.

Projektet är arkiverat på: <https://gupea.ub.gu.se/handle/2077/3622>







Glomus 1–9

Ingång

Som curator för utställningarna *Plenitude* och *Upperud Cabinet of Curiosity* var min strävan i bägge fallen att skapa en upplevelse av en gestaltad helhet, men också att skapa upplevelser i en gestaltad helhet. Vilka delar bestod då dessa helheter av? I detta avsnitt visar jag nu fram och går i dialog med både enskilda verk och korta så kallade artist statements formulerade av konstnärerna själva. Vad som förenar dessa personer är att de alla under en kortare eller längre tid befunnit sig i, eller rört sig genom olika shibori-sammanhang. Verken är gjorda mellan år 2000 och 2014 av konstnärer huvudsakligen verksamma i Sverige eller Japan. De flesta av verken har ingått i de ovan nämnda grupputställningarna, men i några fall har de fångat min uppmärksamhet i andra utställningssammanhang.

Jag är på nytt en samlare; den shibori jag samlar har jag någon gång själv mött och upplevt. Nu möter jag verken i form av en mängd bilder. Jag sprider ut dem på golvet, lägger bilderna på och tätt bredvid varandra. Jag känner mig fortsatt influerad och inspirerad av begreppet side-by-sideness. Mina händer flyttar ivrigt runt bland det digra utgångsmaterialet, vilket medför att relationer ständigt skiftar. Så småningom upplever jag att enskilda verk börjar söka sig till varandra. Det bildas kär-

nor som var och en lyfter fram någon aspekt av shibori. Runt dessa aspektkärnor nystar sig verken. Efterhand kallar jag de uppkomna grupperingarna för *glomus*.⁴⁵

Då processen saktar av och jag upplever den som färdig, mättad, har nio stycken *glomus* bildats. Två av dessa *glomus* samlar processer och uttryck karakteristiska för shibori.⁴⁶ Det ena visar att det går att skapa geometriska kompositioner där de valda shibori-teknikerna inte bara konstituerar själva geometrierna utan per automatik även deras mjuka uttryck. Det andra visar det för shibori så centrala omknyttandet och inlindandet, som skapar piggar, strutar och utskott – och som har utvecklats till något mer än att enbart utgöra en delprocess för att skapa mönstring vid färgning. Ett annat *glomus* tar fasta på skärningspunkten mellan shibori som teknik, med vars hjälp det går att skapa ett flödande måleriskt uttryck, och de textila materialens potential som tecken för det karnevaliska.⁴⁷ Ytterligare ett *glomus* samlar ett antal mörka gåtfulla verk, vagt föreställande någon eller något, vars dragningskraft delvis går att härleda till shibori-specifika uttryck.⁴⁸ Två *glomus* handlar om bildmotiv eller intentioner som egentligen inte är bundna till shibori som teknik eller material men som ändå visar sin närvaro i det stora utgångsmaterialet. Exempelvis uppfattar jag att några av konstnärerna arbetar med motiv som utgår från de så kallade elementen (jord, vatten, luft och eld)⁴⁹, eller att de skapar installationer där upplevelsen av att materialet sträcker ut sig i rummet är stark.⁵⁰ Tre *glomus*, slutligen, samlar transformerande processer och visuella fenomen av ett mer generellt slag, som i vissa fall naturligtvis också kan utvecklas till bildmotiv eller teman: ett av dessa tre *glomus* handlar om görandet ”klippa eller riva sönder för att sedan sätta samman igen”;⁵¹ ett annat handlar om att skapa diffusa eller skiktade uttryck,⁵² ett tredje handlar om upplevelsen av rörelse och flöde.⁵³

De *artist statements* som är placerade i anslutning till *Glomus 1–9* på de följande bilduppslagen ska ses som en möjlighet för konstnärerna att själva få uttrycka sig även med ord. Ett artist statement innebär en relativt kort text där konstnären själv är avsändaren och oftast också är den som formulerat texten.

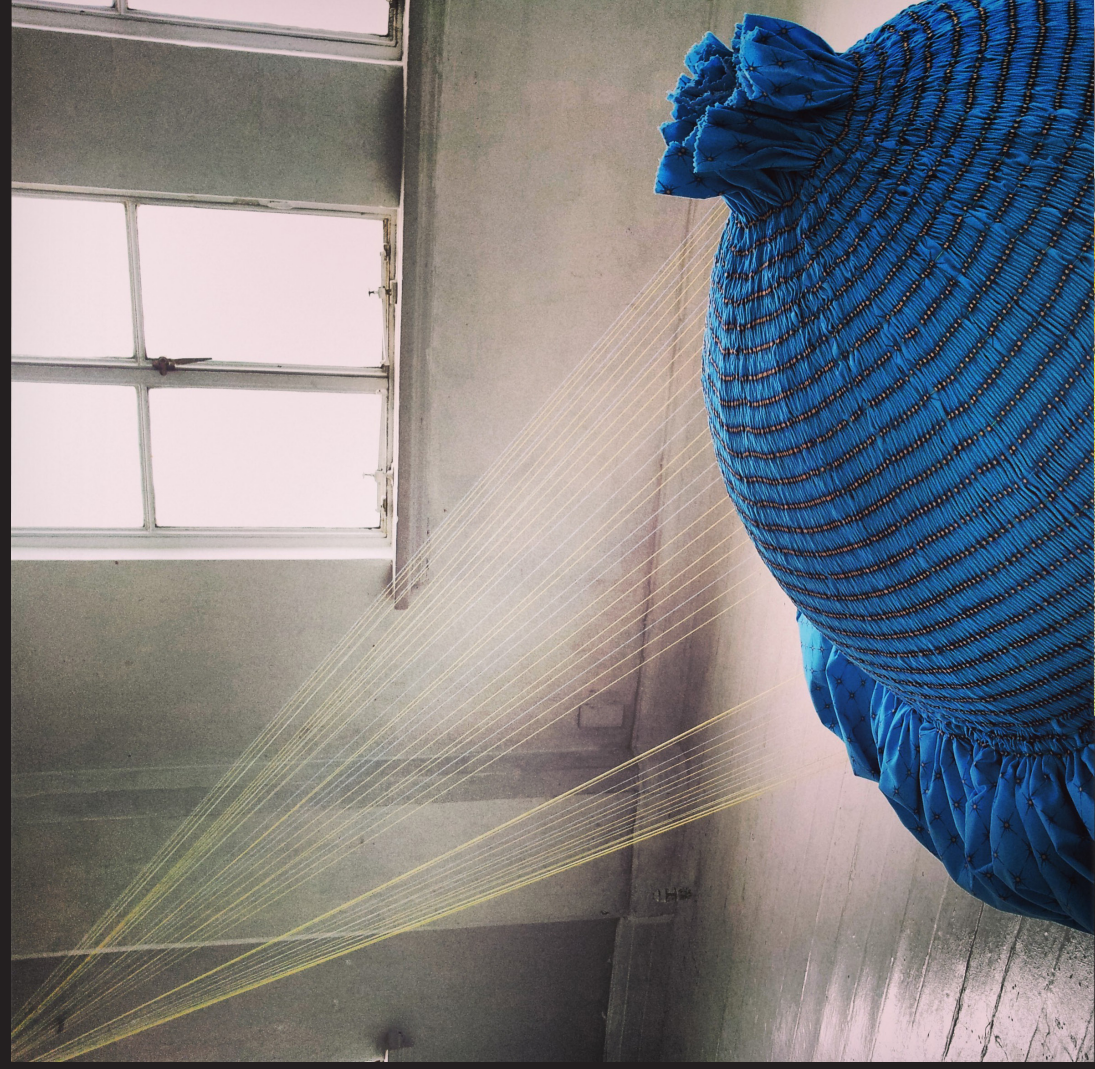
Texten kan vara konkret eller abstrakt, framstå som prosa eller poesi, och används i exempelvis utställningar, på hemsidor och som komplement till ett cv. Ett artist statement kan ses som tolkningsnyckel och som intrycksstyrning. Det kan handla om ett specifikt verk eller om en mer allmän inriktning eller hållning som konstnären vill uppmärksamma. Trots deras inbördes skillnader – det finns ingen mall för hur ett artist statement ska formuleras – framträder föreställningar och frågeställningar som flera av konstnärerna delar med varandra. Eftersom dessa artist statements är formulerade för en samtida konstnärlig kontext, kan de rimligtvis också säga oss något om shibori som samtida konstform.

Att organisera verksbilderna i nio glomus innebär också att en övergripande struktur för att skriva om dem uppstår. I texterna låter jag de tankebanor som väcks i varje enskilt glomus få styra skrivandet. På sina ställen innehåller kommentarerna upplysningar om hur något är gjort – jag nämner material och teknik då det faller sig naturligt – men som helhet skulle inte denna sammanställning godkännas för bibliotekets ”how-to-do-hylla”. Inte heller är de nio glomus-texterna skrivna som recensioner eller kritik utan bör istället läsas och betraktas som katalogtexter.

Glomus 1–9 innefattar ett utsnitt av vad som har gjorts i en specifik konstform under en viss period. Den gör inga anspråk på att vara en komplett representation av uttryck, förhållningsätt och tekniker som härrör från shibori. Naturligtvis hade den kunnat se ut på en rad olika sätt och innehålla verk av även helt andra personer. Jag betraktar sammanställningen som ytterligare en form av curaterad utställning, där jag genom att skapa bildgrupperingar kan visa och skriva fram nio aspekter av shibori.

GLOMUS 1	Elementen
GLOMUS 2	Mjuka geometrier
GLOMUS 3	Knyta om och linda in
GLOMUS 4	Klippa sönder och sätta ihop
GLOMUS 5	Det diffusa, skiktade, genomskiktiga
GLOMUS 6	Rörelse och flöde
GLOMUS 7	Festivitas och osäkrad lek
GLOMUS 8	Trollbindande
GLOMUS 9	Utsträckande

Glomus 1. Elementen



Chie Sakai
*The Place Where Starlight
Disappears*
(2013)
ø 100 cm.

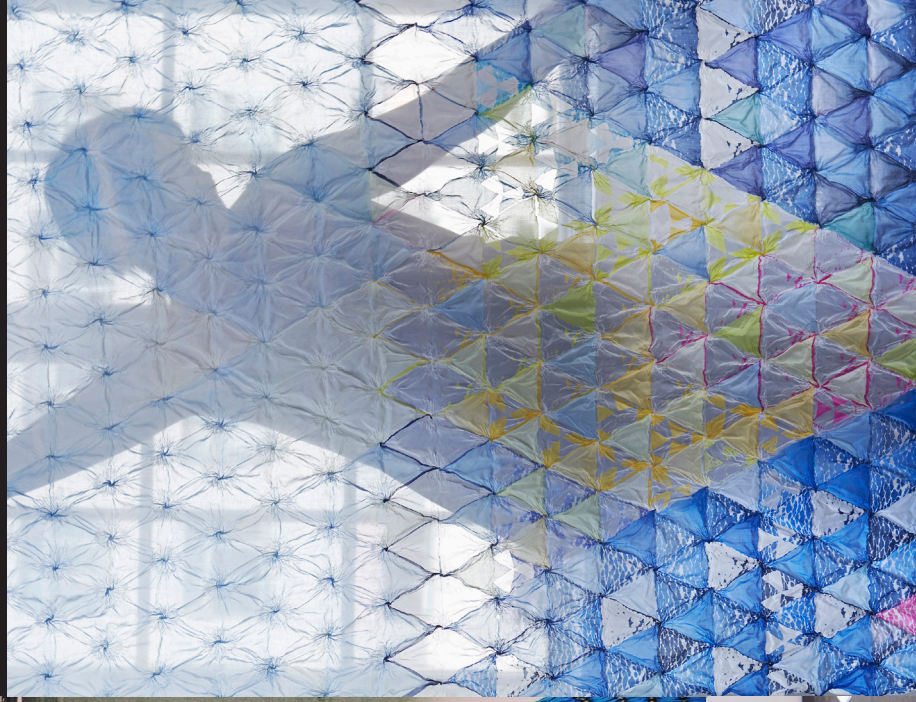


Chie Sakai
Let's Go for Star Hunting!
(2013)
ø 80 cm.

EVA LAGNERT

Mellan ljus och skugga,
kontraster och likheter,
med mikro- och makroperspektiv,
spektrats färger ur regnbågen,
naturens grundfenomen inspirerar mig.

Med textil i mina händer, tid att skapa,
nyckelfrågor närvarande i tanken,
kan jag förbli mänsklig
och få andlig dimension förmedlingsbar
från mitt hjärta till andras.



Eva Lagnert
En solig morgon vid marginalen
(2007)
85 x 270 cm.
foto: Per Englund



Yuko Umeda
Fragments
(2013)
60 x 60 cm.
foto: konstnären

Glomus 2. Mjuka geometrier



Åsa Pärson
Itajime Romance
(2014)
foto: konstnären



Eva Marmbrandt
P.U. II
(2012)
foto: Per Englund



EVA MARBRANDT

Man kan säga att mitt intresse för textil rör dess tredimensionella möjligheter snarare än den platta ytan – och jag arbetar ofta stort.

Man kan också säga att jag förhåller mig till modern arkitektur; skapar rum och löser problem vad gäller ljus, akustik och avskärmning.

P.U. II kan ses som ett möte mellan traditionellt och tredimensionellt mönsterskapande.



Elsa Charin
Suspended Movements
(2014)
väder 40–70 x 300–400 cm.
foto: konstnären

Tomas Robefelt
Liv
(2011)
Varje remsa 50 cm. lång

Glomus 3. Knyta om och linda in



Eva Lagnert
Väntande kokong
(2013)
ø 30 cm.

Eva Lagnert
del av *Magrc Marginal*
(2004–2014)
85 x 270 cm.
foto: Per Englund



EVA DAVIDSSON

Viljan att experimentera med textila material ligger ofta till grund för min verksamhet inom design och konstnärverk. Jag använder gärna ull eller syntetmaterial med tillägg av färg.

Föremålen praktiska funktion är betydelsefull för mig. Min avsikt är att de föremål jag gör ska stödja och berika, glädja och förvåna.



Eva Davidsson
processbild
(2006)
längd ca. 25–35 cm.
foto: Anna Molander



Yuh Okano
ur *Cocoon Series*, detalj
(2006–2013)
foto: konstnären



Yuh Okano
ur *Cocoon Series*
(2006–2013)
höjd ca. 90 cm.
foto: konstnären

YUH OKANO

I min konst- och designpraktik koncentrerar jag mig först och främst på råmaterialen. Jag undersöker antingen deras dolda kvaliteter eller deras relationer till människan och naturen.

Alla mina verk är skapade utifrån att jag upprätthåller ett starkt band mellan mitt konstnärliga uttryck och de ekonomiska värden och kreativa möjligheter som materialen har i sig själva.

Cocoon-serien:

Andas in och andas ut – stilla.

Vänta tills det är dags att födas på nytt.

Ytans levande uttryck, struktur och färg, väcker mitt undermedvetna minne av Naturen.

Trots den uppenbara konsigjordheten, verkar mitt material nu ha en egen kroppsvärme.

Glomus 4. Klippa sönder och sätta ihop

SARA CASTEN CARLBERG

Mitt arbete handlar om tillstånd.

Om patetik och trots, förhoppningar och försök.

Jag frossar i emotioner och affekter, utfall och infall.

Kompositionerna är mitt sätt att organisera intryck,

att få det intuitiva och snabba – *omsatt* i ett material.

Stygnen håller färgerna på plats.

Jag arbetar med mina sinnen vidöppna.

Det bruser omkring mig.

Jag kan bli hög av alla intryck – och trött.

Som konstnär klipper jag sönder *och* sätter ihop på nytt.

Jag stramar till och skapar ordning. Min ordning.

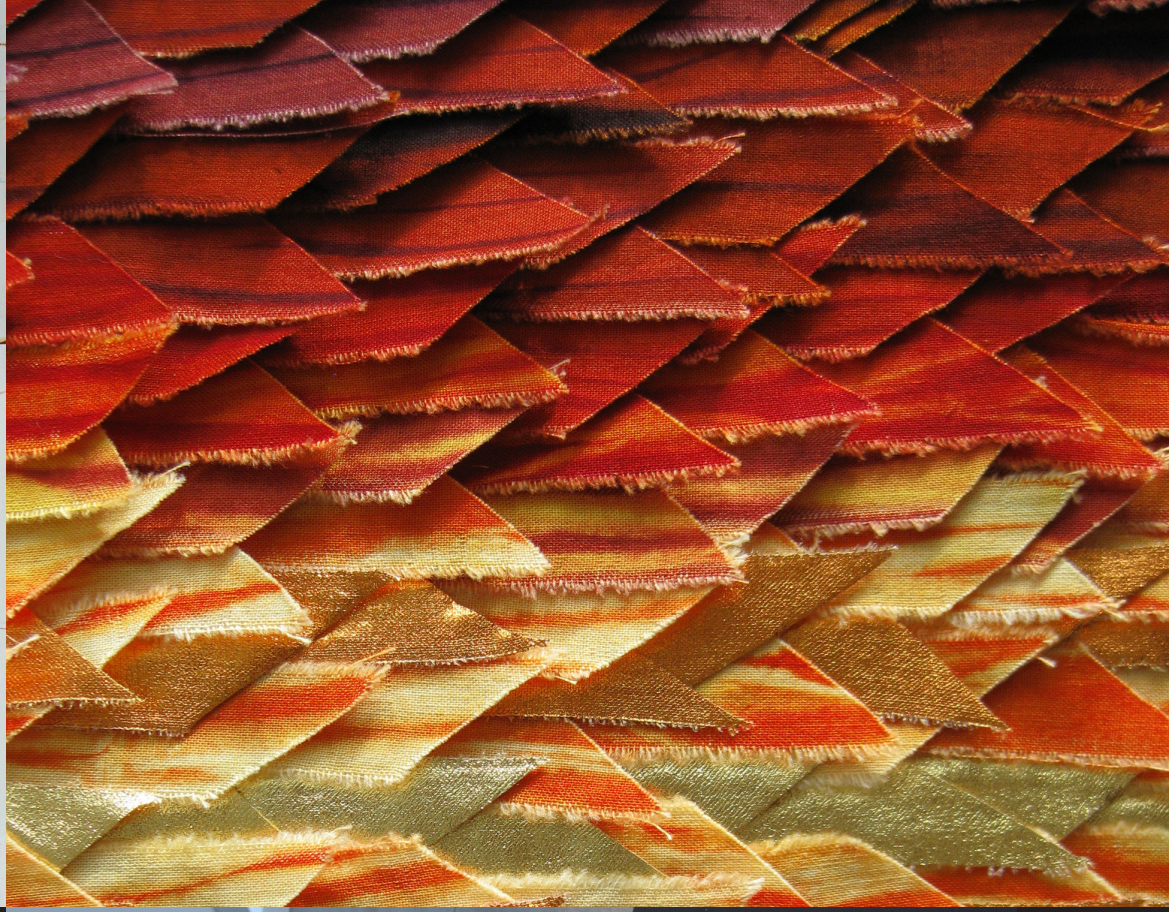
Jag skapar kompositioner av intryck att vila i.



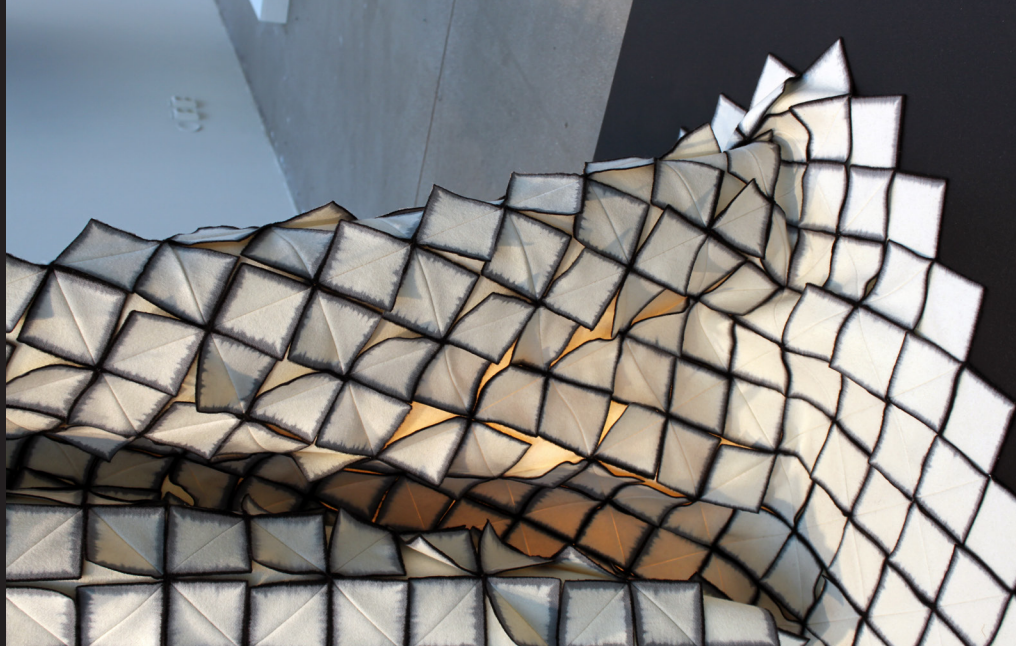
Sara Casten Carlberg
Corporealities
(2013)
140 x 200 cm.
foto: Per Englund



Eva Malmbrandt
Fold
(2012)
150 x 200 cm.

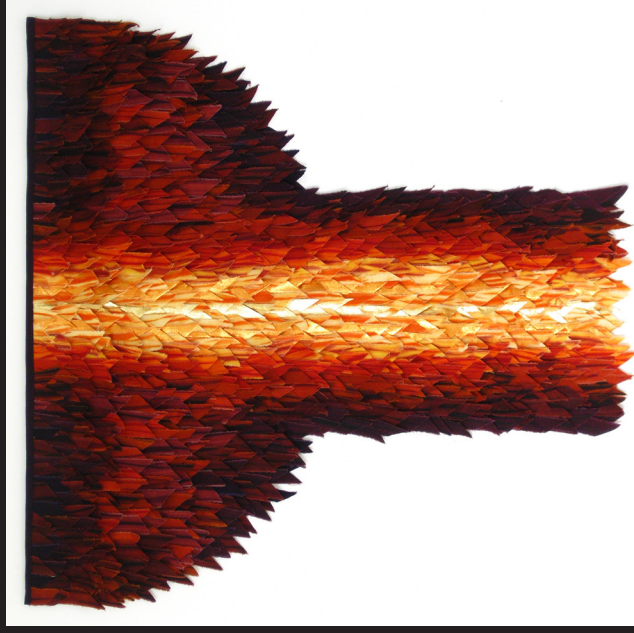


Anita Swahn
The Phoenix 1, detalj
(2013)
foto: konstnären



ANITA SWAHN

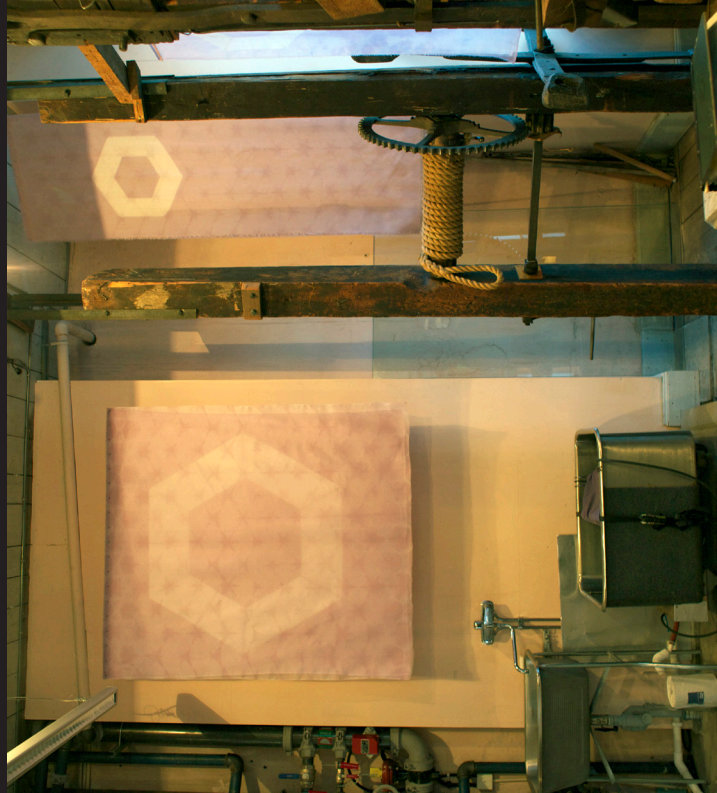
Min konst handlar om liv, död och transformation både i fysisk och själslig bemärkelse. Det finns avgörande ögonblick i livet, när vi uppnår nya nivåer av insikt. Dessa ögonblick, som ibland kan vara smärtsamma, förvandlar oss. Som fågel Fenix, reser vi oss ur askan i ny gestalt. Jag bjuder in er till mina ögonblick och hoppas att vi ska mötas.



Anita Swahn
The Phoenix 1
(2013)
60 x 65 cm.
foto: konstnären

Glomus 5. Det diffusa, skiktade, genomskiktliga

Tomas Robefelt
ur installationen
Minnet av en verkstad
(2014)
foto: konstnären



Åsa Pärson
utan titel, detalj
(2014)
40 x 70 cm.

ÅSA PÄRSON

I mitt arbete undersöks olika sätt att påverka textilens känslor och känsla. I en vävd konstruktion finns ett arkitektoniskt mikrokosmos där mellanrummet är av största betydelse för textilens känslor.

Med komponenter som fibrer, bindning, redskap och efterbehandling söker jag efter balanserade eller obalanserade recept. Inspirerad av förhållningssätt till textil, hantverk och arkitektur i olika kulturer skapar jag textilier med en känsla som kan kommunicera tankar om färg, ljus och geografi.

Min handvävning är enkel, lågmäld och tar tid.

TOMAS ROBEFELT

Jag arbetar med färg och materialitet, funktion och sammanhang, visioner och budskap, och söker en balans mellan avsikt och slump. Jag låter ofta ett projekt påverka ett annat.

I min konst är budskapet från mig det viktigaste. I mitt arbete med design, är det vad användaren behöver som betyder mest.

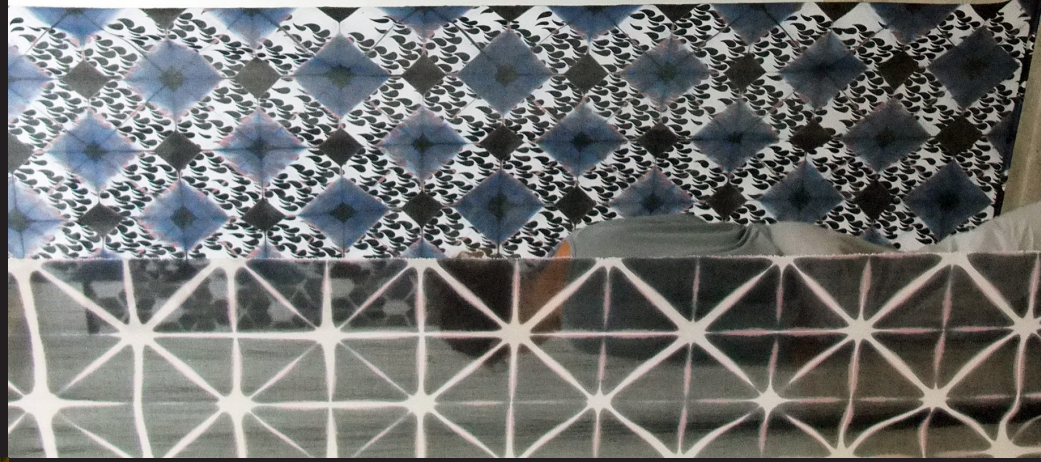
Mina verk kan ibland ses som lättillgängliga, men det finns något mer att upptäcka. Det kan vara en dold text eller en bild, en finurlig lösning eller en arbetad detalj.

Elsa Chartin
Les larmes de mon père /
My Father's Tears
(2013)
foto: konstnären

ELSA CHARTIN

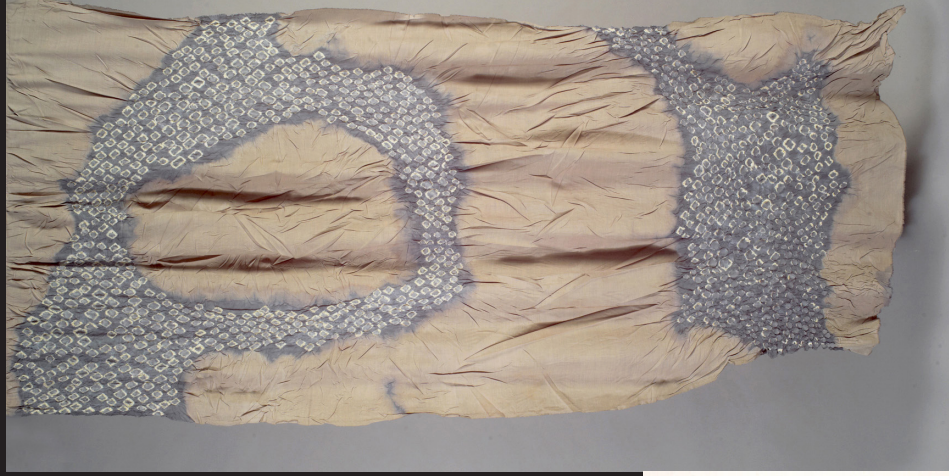
Jag visar mina verk i rumsliga installationer där jag undersöker hur mönstringarna kommunicerar med varandra, med rummet och med oss.

Jag screentrycker, viker, klämmer fast, färgar in. Jag är intresserad av de lager av rörelser som finns i processen. Rörelser som förvandlar en enkel bit bomull till något berättande, något fyllt av historia och förhöjda värden.



Glomus 6. Rörelse och flöde

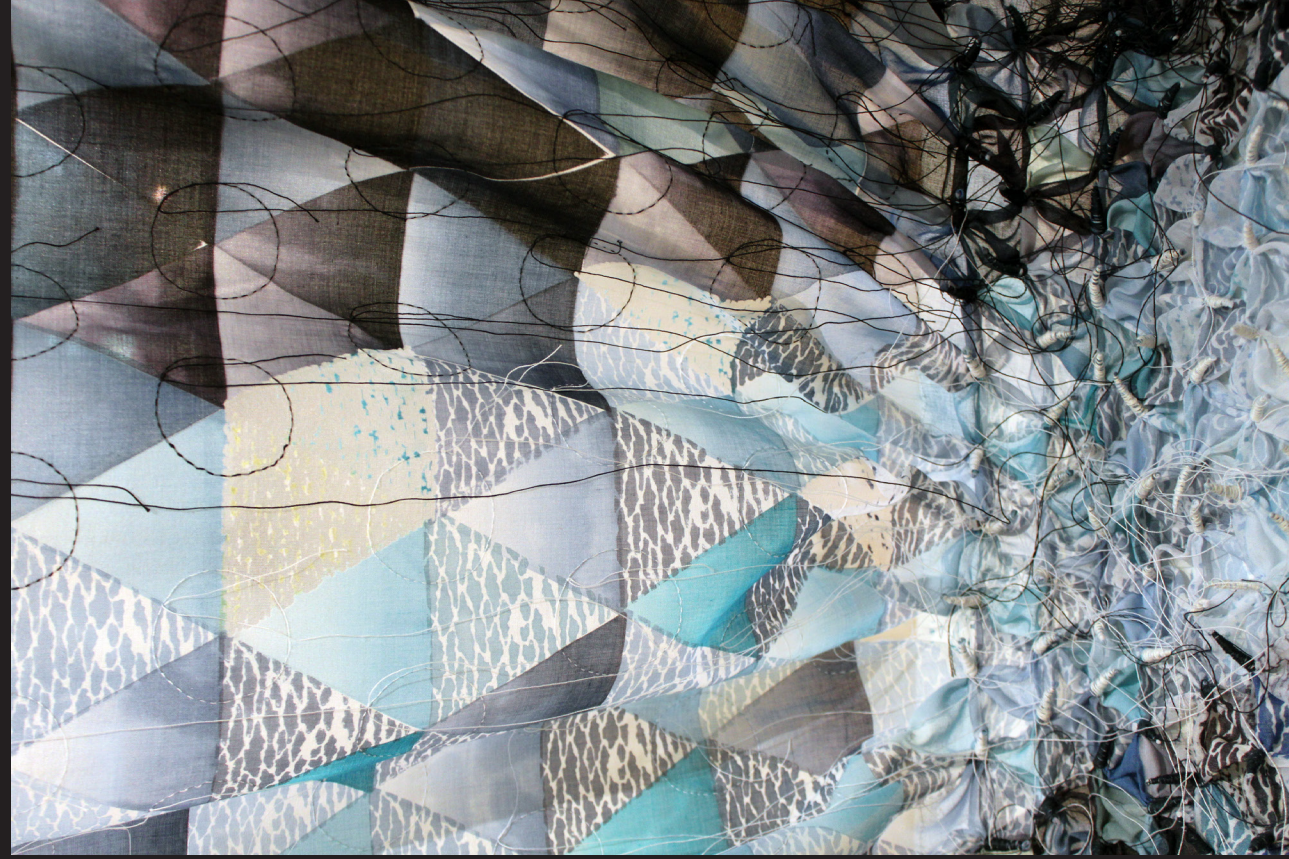
Yuh Okano
Water-Minawa
(2004)
70 x 200 cm.
foto: Theo Coulombe



Sachiko Teramura
Peep, 1
(2010)
längd 75 cm.
foto: konsinären



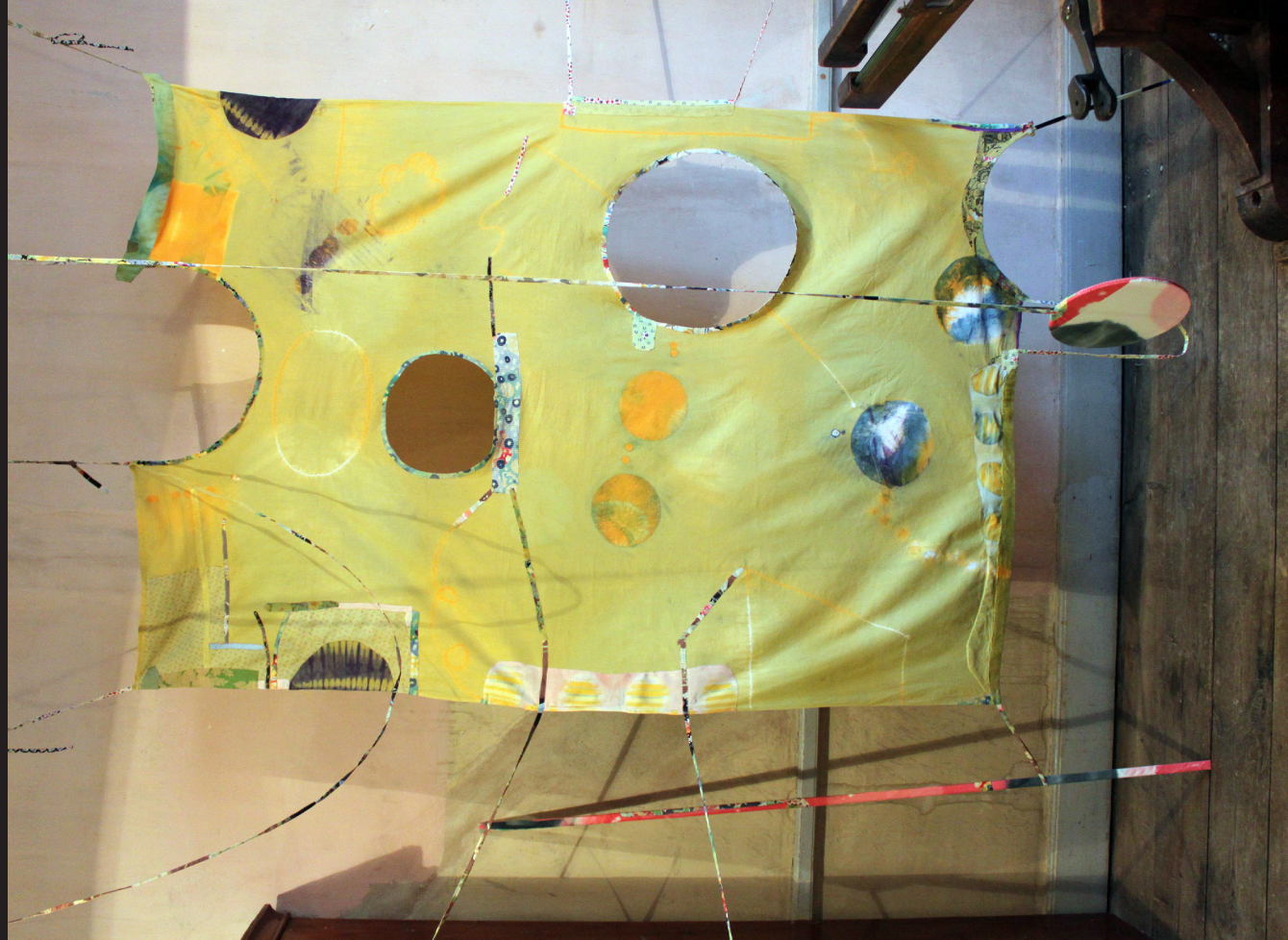
Yuh Okano
Water-Sunset
(2004)
70 x 230 cm.
foto: Theo Coulombe



Eva Lagnert
Bundet vatten, detalj
(2010-2013)
85 x 270 cm.

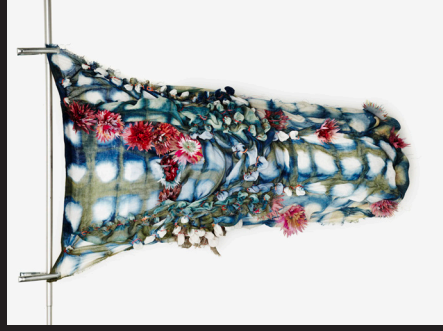
Glomus 7. Festivitas och osäkrad lek

Karin Lundgren Tällingar
utan titel, ur en serie
(2008–2013)



Tomás Robefelt
utan titel
(2011)
storlek som en mycket stor
picknickfilt

Sara Caesten Carlberg
5 Tissues
(2011)
90 x 160 cm.
foto: Hans Johansson



Sara Caesten Carlberg
Jungle Outfit
(2011)
90 x 160 cm.
foto: Hans Johansson

Glomus 8. Trollbindande



Takumi Ushio
Black Figure
(2000)
170 x 210 cm.
foto: konstnären



TAKUMI USHIO

Hur länge har den stått där?

Figuren som sträcker ut sina våldiga armar.
Den verkar välkomna oss – verkar hindra oss.
Eller – den verkar ta emot ett straff.

KERSTIN PETERSSON

En plan yta omvandlad till ett tredimensionellt objekt.
Veck samlade runt en kropp,
viks in och viks ut, skapar struktur och form.

Ljus och skugga förvandlar tyget,
visar en siluett på väggen,
en historia berättas.

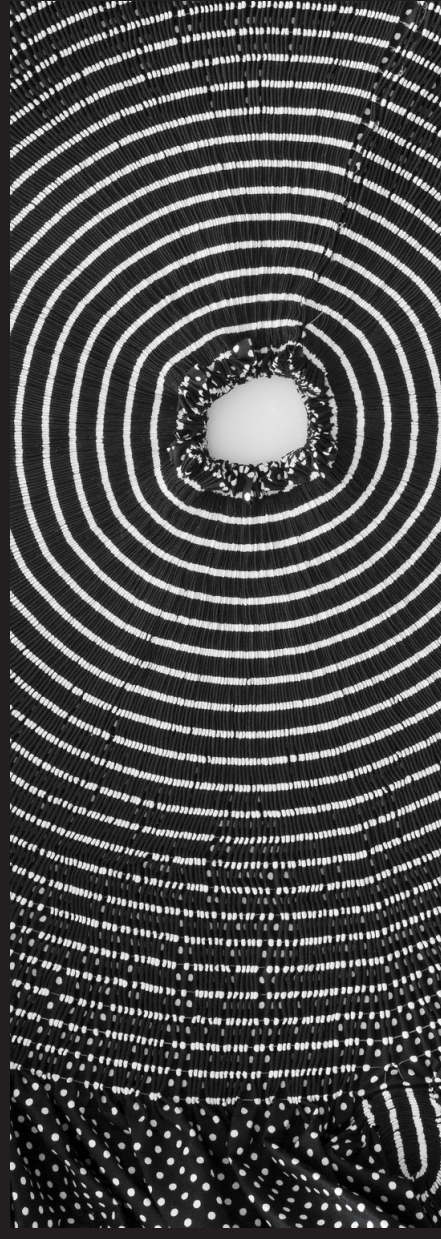
CHIE SAKAI

Jag använder alltid industriellt tryckt
metervara som utgångspunkt.

När jag för ihop materialet,
och fäster det stygn för stygn,
höjer sig sakta ytans temperatur,
och en bild framträder.

Bilden är en flicka
i rysch och krås som viskar en hemlig vers.
Jag lyssnar noga och sjunger den.

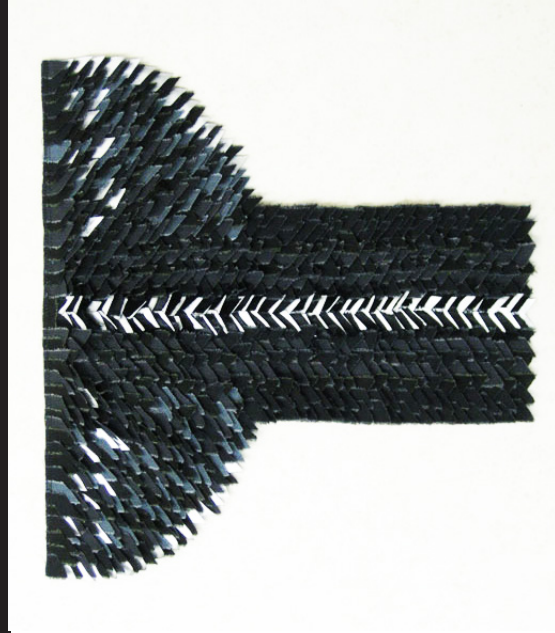
Kerstin Petersson
utan titel
(2011)
höjd 160 cm.
foto: Hans Johansson



Chie Sakai
Do Not Show Your Leg!, detail
(2010)
foto: Thomas Svab



Chie Saikai
Do Not Show Your Leg!
(2010)
ø 120 cm.
foto: Yano Makoto



Anita Swahn
Harm 1
(2014)
40 x 35 cm.
foto: konstnären



Glomus 9. Utsträckande

SACHIKO TERAMURA

Unga kvinnor kan vara både söta och sluga.
Detta är temat för mitt arbete.

Med hjälp av teknikerna shibori och screentryck,
strävar jag efter att göra tredimensionella verk,
som både är vackra och obehagliga,
som är underfundiga, och som uttrycker liv och kraft.



Sachiko Teramura
Iridescent Honeyed Dream, detalj
(2013)

Yuko Umeda
White Walls, detalj
(2002)



Yuko Umeda
White Walls, detalj
(2002)



Yuko Umeda
White Walls
(2002)

YUKO UMEDA

Arizona's väldiga landskap har formats och omformats av vattnets och vindens oförtröttliga krafter.

När jag kom dit förstod jag att naturen kan väcka vördnad.

Under en resa till Island upplevde jag sedan en helt annan typ av geologiska formationer.

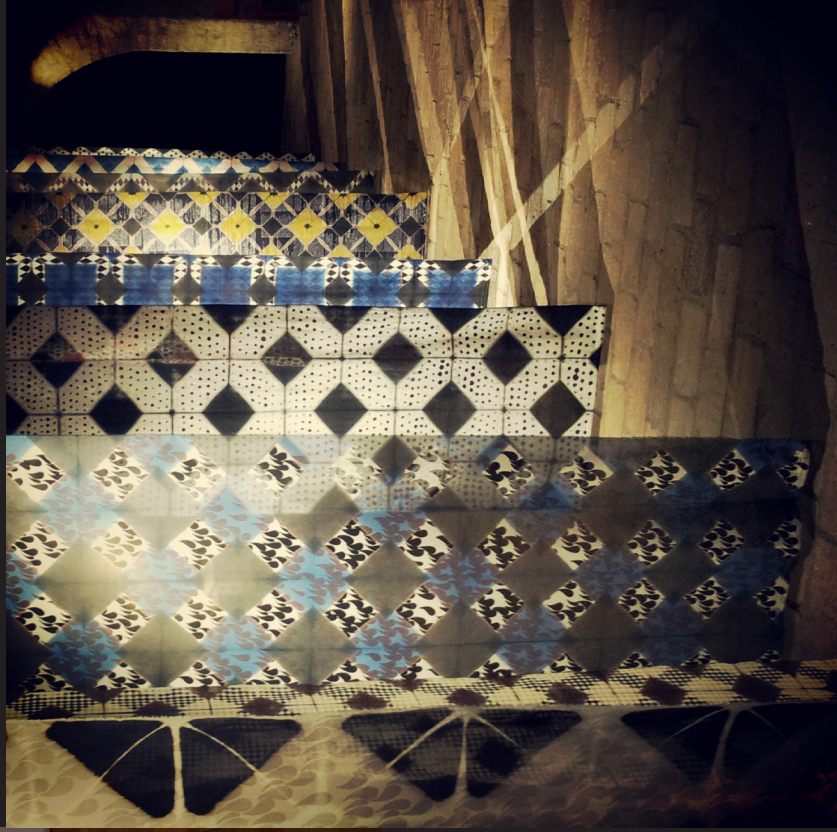
När jag förundras över öknar, bergskedjor, glaciärer och lavafält

— som visar upp storheterna tid och rum —

utvecklar jag en tydligare bild av mig själv.

Jag vill förmedla denna upplevelse,

och berätta hur jag ser på världen och min plats i den.



Elsa Chartin
del av *Re-visited Places*
(2014)



Sachiko Teramura
Iridescent Honeyed Dream
(2013)
foto: Hiroyuki Yamada



KARIN LUNDGREN TALLINGER

Kontinuiteten, jag, tyget och handsömmen.
Färgerna.

Att sy en klänning,
blomman, mönster,
att teckna, att skriva, att shibori.

Exotism, rummets längd och längtan
till språket, till beröringspunkter.

Evolution och metodisk omsorg
tills det närmar sig gränsen
och man kan ställa sig frågan
om vad som är mätbart, verifierbart.

202	GLOMUS 1	Elementen
204	GLOMUS 2	Mjuka geometrier
206	GLOMUS 3	Knyta om och linda in
208	GLOMUS 4	Klippa sönder och sätta ihop
210	GLOMUS 5	Det diffusa, skiktade, genomsliktiga
212	GLOMUS 6	Rörelse och flöde
214	GLOMUS 7	Festivitas och osäkrad lek
216	GLOMUS 8	Trollbindande
218	GLOMUS 9	Utsträckande

The Place Where Starlight Disappears (2013), Chie Sakai
Let's Go for Star Hunting! (2013), Chie Sakai
En solig morgon vid marginalen (2007), Eva Lagnert
Fragments (2013), Yuko Umeda

ELEMENTEN | Ett blått klot, cirka en meter i diameter, placerat i mitten av ett gallerirum. Ur klotets ena sida skjuter tunna strålar fram som alla sammanfaller i en punkt på ett av rummets bortre fönster. Eller är det tvärtom, att det är strålarna som träffar klotet? Denna visuella oklarhet laddar rummet. Klotet är gjort av ett textilt material och runt ”ekvatorn” sträcker sig ett slags veckad och pösig Saturnuskjol. Verket ingår i en serie av stilsamt lekfulla himlakroppar skapade av Chie Sakai. Den industriellt tryckta högst alldagliga metervaran, som är Sakais återkommande konstnärliga råmaterial, är i hennes händer kvintessens – det femte elementet – byggmaterial för himlakroppar.

I Eva Lagnerts tunna blåskimrande skikt möts elementen luft och vatten. I arbetet omsluts inte bara all den tid det tagit att bit för bit screentrycka de små trianglarna, knyta om deras hörn och formfixera dem för att slutligen lossa på trådarna – utan också all den tid som Lagnert tillbringat med att studera vätnets och luftens specifika möte vid Portugals atlantkust – marginalen.

För Yuko Umeda är det den självupplevda naturen i Arizona som är utgångspunkten och scenen för elementens möte. Solen – eldklotet – bränner

jorden och i detta möte bildas öken. Denna öken står i stark kontrast till den natur och kultur som Umeda säger sig vara präglad av: havet, risfälten och de lummiga gröna bergen i Japan. Genom shibori skapar Umeda fragment – minnesfragment – som sedan sammanfogas med intarsiateknik; på denna karta, som också representerar och beskriver en rik mångfald av färgmöten, broderas sedan ytterligare ett lager av sparsam men betydelsefull information.

I den textila världen räknas tråden som ett av grundelementen. I Umedas verk syns intarsia- och broderitrådarna, medan de trådar som använts i shibori-processen bara finns kvar som spår att tyda för den som kan läsa. I Lagnerts arbeten används olikfärgad tråd som ett sätt att på utvalda ställen markera och förstärka linjer i de geometriska kompositionerna men också som ett sätt att antyda vad som kanske komma skall. Cirklar markeras; den som känner till shiborins grammatik vet att om man drar i de lösa trådandarna bildas toppar som kan lindas in – med tråd – inför färgning eller formfixering. På vissa ställen skapar Lagnert partier där långa friliggande och hoptrasslade trådändar tillför helhetskompositionen en dynamisk förtätning (se Glomus 6). Sakai, på sitt omisskännliga vis, skapar volym och kropp genom att med nål och tråd rynka ihop industriellt tryckt småmönstrad metervara. Sakai tar fasta på en detalj i det tryckta mönstret som sedan konsekvent får fungera som riktmärke för nålen; då tyget rynkas ihop uppstår nya mönsterbilder men också långa frisläppta trådar. Uttrycket och tekniken kan beskrivas som ett slags *smock* men hör även hemma i shiborins rymd. Sakai gör till huvudnummer det som annars mest brukar betraktas som ett moment inom shibori, att tillfälligt rynka ihop ett material hårt inför färgning eller formfixering – och de frisläppta trådarna kan i vissa fall, som här, bli högst aktiva delar i en gestaltning.

Liv (2011), Tomas Robefelt

Suspended Movements (2014), Elsa Chartin

Itajime Romance (2014), Åsa Pärson

P.U. II (2012), Eva Marmbrandt

MJUKA GEOMETRIER | För över 70 000 år sedan nyttjade generationer av *homo sapiens* en viss grotta i dagens Sydafrika: Blombosgrottan. Spåren de lämnade efter sig ligger till grund för det paradigmskifte som nyligen inträffat kring vår syn på hur länge människan har skapat symboler och abstraktioner; fynden slår de europeiska grottmålningarna med över 30 000 år. I Blombos har man bland annat hittat bitar av ockra med ingraveringar: parallella och vinkelställda linjer som bildar triangulära mönster eller system. Vår för de organiserade linjer på detta sätt är troligtvis för alltid förborgat. Men vi vet att de gjorde det om och om igen. En hypotes som säger att de gjorde det för linjernas och formernas egen skull – för det geometriska mönstret som uppstod, för kicken i händerna och hjärnan, måste betraktas som lika god som någon annan.

Inom shibori finns en huvudteknik, ita-jime, som lämpar sig mycket väl för att skapa geometriskt uppbyggda mönster. Genom att på olika sätt vika ihop textil och sedan sätta vikningen i press innan färgning, uppstår mönster som till uttrycket kan ligga hisnande nära de 70 000 år gamla fynden från Blombos. Detta är bland annat tydligt i Tomas Robefelts verk *Liv*, som består av ett sjut-

tiotal tätt sammanförda kulört färgade och mönstrade remsor, var och en cirka 50 x 10 centimeter stor. Varje remsa är en egen intrikat och fascinerande liten yta; fullt tillräcklig i sig själv men också i dialog med det oändliga.

Elsa Chartin har också under en längre tid undersökt tekniken ita-jime. Chartin skapar mönstringar på flera meter långa smala våder – ibland enbart genom ita-jime, ibland i kombination med screenryck. Våderna hängs sedan upp i platsspecifika rumsliga arrangemang; besökaren är inte bara hänvisad till att betrakta de mjuka geometrierna på håll utan kan även röra sig igenom installationen. Detta kan med Chartins egna ord vara en ”total mönsterupplevelse som pendlar mellan det enahanda och det oändliga”. Teknikalet som innebär att de geometriska formernas gränser är diffusa gör att denna upplevelse visserligen kan vara intensiv, men aldrig hård eller stum.

Åsa Pärsons *Itajime Romance* är ytterligare exempel på mjuk geometri, på hur ett mycket enkelt geometriskt baserat mönster genom en kombination av teknik, färg och tygkvalitet kan utgöra grunden för en sinnlig och rik upplevelse.

För Eva Marmbrandt, som under flera år skapat komplexa textila rumsavskiljande och ljudabsorberande skikt och sjök för offentlig miljö, har shibori kommit att innebära nya möjligheter och utmaningar. Inte minst har en egen sinnig och innovativ förståelse av ita-jime tillfört hennes formspråk nya visuella kvaliteter. *P.U.II* är uppbyggd av en stor mängd rundlar i ett styvt textilt material. Rätt belyst har denna genomsläppliga och tredimensionella vägg mycket att erbjuda ögat. Kommer man nära förstår man vad som ytterligare bidrar till verkets styrka. Kanterna på rundlarna är med shiborins hjälp accentuerade; svärta blöder försiktigt in över de vita ytorna vilket ger det geometriska verket både nerv och mjukhet.

processbild (2006), Eva Davidsson
 ur *Cocoon Series* (2006-13), Yuh Okano
 del av *Magic Marginal* (2004-14), Eva Lagnert
Väntande kokong (2013), Eva Lagnert

KNYTA OM OCH LINDA IN | Att knyta en tråd runt en bit tyg, och att sedan kan-ske linda om tyget med tråd varv efter varv, är ett av shiborins grundläggande och återkommande moment. De äldsta bevarade shibori-liknande textilierna, funna i nuvarande Peru och cirka 2000 år gamla, är exempel på detta. Vid färgning kan metoden vara ett enkelt sätt att skapa distinkt mönstring, även om själva utförandet kan vara nog så omständligt och krävande; den hårt lindade tråden hindrar helt enkelt färgen från att komma i kontakt med tyget. Men där omknytandet och inlindandet inom traditionell shibori-praktik främst är ett moment i en räkka av moment på vägen mot ett slutresultat, och där själva mönstringen på en tvådimensionell yta ofta är huvudnumret, intresserar sig idag många konstnärer för omknytandet och inlindandet som ett sätt att skapa permanent tredimensionell yta och form – men också för vad som går att uttrycka och gestalta med alla dessa knottor, piggar, taggar, spetsar, strutar, vridningar, blåsor, vårtor, polyper, utväxter, horn eller vad man nu upplever eller tolkar dem som.

Eva Davidsson har under ett flertal år, som resultat av ett förutsättningslöst

form- och materialexperimenterande, tillverkat shibori-baserade lampor där sladd och skärm tillsammans bildar en blomliknande form. Davidssons blom-former är under färgningen och formfixeringen hårt lindade. När de skrynkligt veckade och färgtonade blomkalkarna sedan spänns ut finns momentet kvar som mer eller mindre tydliga men ändå viktiga intresseväckande visuella och taktila spår.

Yuh Okano vill med sina kokong-liknande objekt väcka vårt undermedvetna min-ne av naturen. Hon vill även blåsa liv i konstgjorda material eller som hon själv uttrycker det – få det att börja andas och utveckla egen kroppsvärme. I mötet med kokongerna vill jag instinktivt föra handen över blåsorna och taggarna på ytorna och känna på dem – men avstår lika instinktivt. Vilken slags livsform förvandlar sig nu inuti kokongen, och hur ser den ut? Jag andas och väntar.

Också i Eva Lagnerts stora verk *Magic Marginal*, bestående av tre hängan-de våder, och i *Väntande kokong*, bestående av ett tiotal kokongliknande halv-sfäriska former, spelar piggar en framträdande visuell och taktill roll. I *Magic Marginal* förekommer de regelbundet på stora delar av verkets ytor i former som gradvis övergår i varandra. Från enbart markeringar över platser för bli-vande piggar, till piggar styvt inlindade med tråd, till mer upplösta mjuka ut-buktningar som ett resultat av de tidigare stegen (se även Glomus 1 och 6). Den rika veck- och skuggbildningen som uppstår ger verken volym, men då det kan ta mycket lång tid att knyta om och linda in, får piggarerna även tiden att kännas närvarande.

Corporealities (2013), Sara Casten Carlberg
Fold (2012), Eva Marmbrandt
The Phoenix I (2013), Anita Swahn

KLIPPA SÖNDER OCH SÄTTA IHOP | Shibori är ett görande där det visserligen kan finnas rätta, eller beprövade, sätt att utföra vissa moment, men där inget heller egentligen behöver vara fel. Att som konstnär befinna sig i shiborins rum innebär en hög grad av frihet, och samtidigt en tradition och ett antal grundläggande tekniker och moment att frivilligt utgå ifrån eller förhålla sig till. Shiborins vidd och potential kan också formuleras i enbart tre ord: *Memory on Cloth*, vilket konstnären och textiltvetaren Yoshiko Iwamoto Wada gjort. Wada är den internationella shibori-rörelsens främsta frontfigur och de tre orden kan uppfattas som en programförklaring för den samtida konstformen shibori.

Med detta i bakhuvudet går det att förstå Sara Casten Carlbergs *Corporealities* som shibori. I en rad arbeten som föregår *Corporealities* har Casten Carlberg på ett tydligare sätt arbetat med några av shiborins grundläggande färgnings- och mönstringstekniker (se Glomus 7). I *Corporealities* utgår Casten Carlberg däremot från ett redan färgat tyg som hon sedan med utsökt och rålamodskrävande frenesi – och med hjälp av frätande vätska och sax – bryter ner till organiska former med svärtade kanter. De lösa formerna sys därefter fast med kulört sytråd på ett algbaserat underlagsmaterial; raksömmen löper på sina ställen

både horisontellt och vertikalt, mycket tätt, och i ändarna bildar trådarna fritt hängande färgtrassel. I kontakt med vatten löser sedan algmaterialet upp sig och under denna transformation träder en mycket tung, skimrande och i allra högsta grad kroppslig gestalt fram.

Eva Marmbrandts *Fold* är på många sätt besläktad med Casten Carlbergs *Corporealities*. Marmbrandt har delat upp ett större tygstycke i en mängd mindre kvadratiska bitar. Dessa har sedan staplats på hög och klämts ihop mellan två kvadratiska träplattor. Därefter har hela den hårt sammanpressade packen sänkts ner i ett svart färgbud. Materialet är så hårt sammanpressat att färgvätskan inte når in i det; endast kanterna får ett svärtat eller sotat uttryck. Därefter påbörjas det mödosamma återuppbyggandet. Marmbrandt syr på ett in-trikat sätt ihop kvadraterna till ett sammanhängande sjök, men nu med ett helt nytt visuellt och taktiskt rikare uttryck jämfört med utgångsmaterialet.

Den mytiska Fenix-fågeln har kommit att bli symbol för transformation, pånyttfödelse och odödlighet. Anita Swahn arbetar inte bara bildligt med denna symbol utan också bokstavligt. Med hjälp av shibori och andra tekniker färgar Swahn in tyger i en mängd olika kulörer och nyanser. Detta egenskapade material klipper hon sedan ner i smala remsor. De valda färgningsteknikerna innebär att varje enskild liten remsa rymmer en rikedom av skiftningar. Genom ett slags ryateknik monteras därefter remsorna samman till en abstraherad fågelform – en fågel Fenix.

Utan titel (2014), Åsa Pärson

Les larmes de mon père / My Father's Tears (2013), Elsa Chartin

Ur installationen *Minnets av en verkstad* (2014), Tomas Robefelt

210

DET DIFFUSA, SKIKTADE, GENOMSIKTLIGA | Shibori är en utmärkt plats och utgångspunkt för konstnärliga studier av det diffusa, det uppmjukade och be-slöjade, det stilla framträdande, det långsamt borttonande, det halvt utsuddade, och det såväl illusoriska som fysiska skiktandet och upplösandet av yta, objekt och rum. Dessa händelser, effekter, uttryck och upplevelser kan sammanföras med ett spektrum av erfarenheter som konstnären önskar fånga in och överföra till ny materiell form: minnes- och drömvärldar, lågmälda ambivalenta känslotillstånd, men även naturupplevelser såsom dis och dimma, som naturligtvis också i sig kan peka mot specifika känslolägen. Det diffusa kan upplevas som både vilslamt och kravlöst men också som krävande; i det diffusa tvingas vi att skärpa blicken för att kunna uppfatta de finare nyanserna.

Åsa Pärson intresserar sig för finstämda förnimmelser i sina arbeten. I det återkommande mötet med dimma över en specifik sjö i Nordingrå, Ånger- manland, försöker Pärson exempelvis förstå just denna återkommande men föränderliga upplevelse: känslan, ljuset, färgen, tätheten och luftens kvalitet. Genom att omsorgsfullt välja garn, handvävnings- och färgningsteknik hand- lar det konstnärliga arbetet sedan om att låta erfarenheten av dessa förnim-

211

melser och kvaliteter få korresponderande textil gestalt. Pärson arbetar ofta med ikatfärgat garn som vid vävning ger ett karakteristiskt uttryck med oskarpa gränser och övergångar mellan formelement. Hon intresserar sig vidare för hur kombinationer av ett flertal olika tekniska processer skapar illusoriska skikt. Resultatet är lågmält men i allra högsta grad händelserikt.

Installationen *Les larmes de mon père*, av Elsa Chartin, består av ett antal sma- la hängande våder i tunna genomsliktiga tyger. Våderna är individuellt färgade och mönstrade i dova blågrå toner. Vissa våder består enbart av geometriska mönster, en rad varianter av snedställda kvadrater och likbenta trianglar med mjuka kanter, liksom upplysta inifrån, och som om de när som helst skulle kunna lösas upp och blekna bort. På andra våder har geometrierna kombine- rats med screentryckta skarpt avtecknade bildlement, bland annat stora svarta droppar som faller mot marken – en ström av tårar?

I Tomas Robefelts platsspecifika installation *Minnets av en verkstad*, på Alm- grens sidenväveri i Stockholm, ingår bland annat två hängande textilier som står i dialog med rummets pastellfärgade slitna väggar och en stor press som förr använts för att skapa moiré-effekt på sidenväv. Genom att arbeta med löst hängande skikt av tyg i olika kvaliteter skapar Robefelt moiré-effekt på eget vis. En lågmäld ton-i-tonfärgning och mönstring förstärker det diffusa och drömlika uttrycket.

Water-Minama (2004), Yuh Okano

Water-Sunset (2004), Yuh Okano

Bundet vatten (2010–2013), Eva Lagnert

PEEP! I (2010), Sachiko Teramura

RÖRELSE OCH FLÖDE | Det är ingen slump att begrepp och händelser som *rörelse*, *flöde*, *fall* och *följsambet* är centrala teman för många konstnärer som gestaltar med textila material och tekniker. Den löst hängande tråden är ett textilt grundelement som tydligt påverkas av såväl gravitation som luftflöden. Till skillnad från exempelvis stenen, som faller till marken på ett alltför förutsägbart vis, kan trådens eller textilens fall vara dramatiskt och komplext på ett sinnligt, fördröjt, och ibland oförutsägbart vis.

Vatten, inte minst det flödande vattnet, är ett fenomen som inbegriper flera av de kvaliteter som också finns i den textila sfären. Vattenytan är ett föränderligt skikt som påverkas av gravitation, luftflöden och ljus – och liksom den textila ytan kan vattenytan vara scen för olika slags visuella och taktila manifestationer.

Yuh Okano är en konstnär som ofta förhåller sig till vatten och dess många olika uppenbarelser. *Water-Minama* och *Water-Sunset* är två verk i en serie av besläktade gestaltningar. I det första verket tar Okano fasta på de distinkta men snabbt försvinnande ringarna på en vattenyta som uppstår då regndroppar

träffar den. I det andra relaterar hon till ljus- och färgreflektioner från en solnedgång över en vattenyta. Okanos kompositioner utgörs här av stora organiskt formade olikfärgade fält. Fälten består av tätt placerade små ringar eller toppar karakteristiska för shibori, eller utgörs av enfärgade ytor med skarpa veck som skapar riktning och rörelse. De skarpa vecken skapas då styckena i slutet av framställningsprocessen placeras i en varmpress, vilket också resolut och oåterkalleligen plattar till alla de små topparna. Okanos teman har undersökts återkommande genom bildkonstens historia, vilket inte gör just dessa specifika och långt ifrån insmickrande utsagor mindre fascinerande – tvärtom.

Verket *Bundet vatten*, av Eva Lagnert, är en målning utförd på en ytterst tunn duk. *Bundet vatten* är en tolkning av en luftatmosfär och en vattenhorisont, en upplevelse organiserad i triangelformer. Vissa tringlar illustrerar ett slags vågig vattenyta, andra består av unika färgtoningar och varierande grader av genom-siktighet. Men detta är enbart ett av flera lager. Träcklade shibori-cirklar kan bli sammandragna och inlindade toppar – kan bli bundet vatten. En koncentration av toppar skapar en sammandragning, en tyngd, som får duken att veckas och ett vertikalt riktat flöde att uppstå. Slutligen, i ett eget händelselager, tillför alla de lösa trådandarna ytterligare retning och njuetning.

Sachiko Teramura skapar stora flerfärgade textilier i tunna sidenmaterial. De förföriska objekten, med en rikedom av blåsor och veck, för tankarna till havslevande långsamt svävande organismer, som både rör sig i ett flöde, men som också uttrycker flöde. Med titeln *Peep!* laddar så Teramura sitt verk ytterligare. Vi betraktar i smyg? Varelsen lämnar ett gömsle och smyger sig fram inför oss, på oss, bort ifrån oss? En textil rörelse; ett textilt flöde; en uppvisning i sensualitet.

Uran titel (2008-13), Karin Lundgren Tallinger
Jungle Outfit (2011), Sara Casten Carlberg
5 Tissues (2011), Sara Casten Carlberg
 Uran titel (2011), Tomas Robefelt

FESTIVITAS OCH OSÄKRAD LEK | Karnevalisk stämning innebär att plats och normer ställs på ända – att en annorlundahet uppmuntras eller är möjlig. Det som vanligtvis inte är tillåtet är tillfälligt tillåtet – i alla fall som lek. Shibori kan passa för att undersöka och uttrycka det larmande lekfulla, det uppsluppna och otyglade, den vållustiga yran, excesserna – shibori kan vara ett språk att retas och utmana med.

Karin Lundgren Tallinger utgår i sin konst både från ofärgade grundtyger och mönstrade second hand-tyger. Tygstyckena bearbetas i flera steg; Lundgren Tallinger färgar, bleker och mönstrar i omgångar. Sedan klipper hon ut stora hål och applicerar mindre bitar av second hand-tygerna på den canvas hon nu själv har skapat. Av de mönstrade tygerna gör hon också metervis av tunna långa remsor och klär även in pinnar och stenar eller annat som kan fungera som stag och tyngder för de installationer som är hennes mål. Med de textila utbredelserna och remsorna mäts, som hon själv uttrycker det, rummets ”längd och längtan”. Att mäta ingår i jämförandets praktik, där det ena därefter kan ställas mot det andra – där normer och det avvikande kan synliggöras. Att

som besökare gå nära och in i en installation av Lundgren Tallinger är omtumlande och krävande. Uttrycket är på samma gång ystert retsamt som allvarligt finstämt; på samma gång bejakande som uppfordrande.

Sara Casten Carlbergs båda hängande verk *Jungle Outfit* och *5 Tissues* belysner sig även de i det karnevaliska registret. Liksom Lundgren Tallinger använder hon shibori som ett sätt att relativt fort skapa måleriska bottnar och ytor att arbeta vidare med. På *Jungle Outfits* blödande rutnätsmönster flödar både omknutna tygtoppar, som skapar veck och gömslen, och stora fyrverkeriliknande blomsterapplikationer. *Jungle Outfit* är en säckig förklädnad att sjunka in i – en hyllning till skönhet och vållust bortom det vardagliga. Syskonverket *5 Tissues* kan ses som en förlängning av denna hyllning. *5 Tissues* är en fana att manifesteras alternativa verkligheter med; en vilt sammanställd trofétavla för bragder, tillkortakommanden, behov och erfarenheter.

I en större gruppställning med shibori på Rosendals trädgård i Stockholm år 2011, tillhörde Tomas Robefelts arbeten några av de få som lyckades hävda sig gentemot all den ångande ymnighet och lättjefulla stämning som kännetecknar denna plats under varma sommarkvar. Bland annat skapade Robefelt ett antal solskydd som besökare kunde vila sig eller ha picknick under. Sol-skyddens kulörta stora shibori-mönster, med flytande och utsuddade gränser, åstadkom en märkbar karnevalisk forskjutning av platsen.

Black Figure (2000), Takumi Ushio
 Utan titel (2011), Kerstin Petersson
Hamm 1 (2014), Anita Swahn
Do Not Show Your Leg! (2010), Chie Sakai

TROLLBINDANDE | Shibori kan vara ett textilt språk som passar bra för den som i sitt gestaltande vill slå an en arkaisk ton – för den som vill hämta näring ur eller kommentera saga, folktro eller gåtfulla lockande fantasivärldar.

Den stora T-formade huvudlösa *Black Figure*, av Takumi Ushio, hänger tungt från taket och sträcker ut sina armar eller ärmar högt och rakt utmed sidorna. Kroppens eller dräktens yta är skrovlig – som bark, rynkig hud, eller uttorkad jord – och rikt förseed med decimeterlånga utskott. Kanske är utskotten skyddande tornar, kanske är de vårtor – eller spenar? Den uttrycksfulla ytan är skapad genom att två tyger, bomull och ull, med olika krympningsegenskaper har sytts samman och därefter tvättats i hög temperatur. I en kort tillhörande text förmedlar Ushio en tvetydighet som jag som betraktare av verket också känner starkt: ”Den verkar välkomna oss – verkar hindra oss. Eller – den verkar ta emot ett straff.”

Kerstin Peterssons svarta klänning bildar också en gestalt som upplevs höra till en annan tid och verklighet, och som även den uttrycker tvetydighet och väntan. Klänningen är sammansatt av ett antal veckade, rynkade och taggför-

sedda partier som sammantaget kan uppfattas bilda både ett ömtåligt klädesplagg och en skyddande rustning. Då klänningen ljussätts i ett utställningsrum ökar dramatiken ytterligare – det blanka textila materialet upplevs som hårdare och skuggan på väggen ger gestalten liv och tyngd.

Anita Swahns serie *Hamm* består av ett femtontal likformiga men individuellt färgbehandlade små fjäderdräktsliknande ”kåpor”. Verken skulle kunna ses som dekorativa, fantasifulle eller realistiska djurstudier, om det inte vore för titeln *Hamm* där Swahn knyter an till äldre folkstro. En varelse som hade förmågan att ta hamn, att skifta form till ett annat väsen eller objekt, kunde utnyttja detta för att fly undan, skada, luras, men också erbjuda hjälp. Serien *Hamm* kan ses som en påminnelse om att ingenting nödvändigtvis är vad det ser ut att vara. På gott och ont.

Chie Sakais stora svarta flimrande blomma, med sitt hypnotiserande mittöga och de fem voluminösa kronbladen, är framtrölad ur ett enda stycke tyg – ett tunt tyg med vita små prickar på svart botten (jämför med Glomus 1). Verket bär titeln *Do Not Show Your Leg!* Vad är detta för ett slags råd, påbud, eller besvärjelse, och hur lyder straffet eller förbannelsen? Är blomman egentligen en varelse som tagit blomhamn? Som nu väntar på det rätta tillfället att frigöra sig ur denna form för att kunna agera? Eller är blomsterformen själva förbannelsen – straffet för att ha visat sitt ben? I sitt korta men både sakliga och poetiska artist statement, som gäller för hela hennes konstnärliga produktion, uttrycker sig Sakai själv med ett språk färgat av saga och fantasi. Under den mödosamma hantverksliga processen, och ur det textila materialet, frammanar Sakai en hemlig flicka – en flicka i rysch och krås – som viskar till henne hur hon ska fortskrida.

Iridescent Honeyed Dream (2013), Sachiko Teramura
Reincarnation I (2014), Karin Lundgren Tallinger
Re-visited Places (2014), Elsa Chartin
White Walls (2002), Yuko Umeda

UTSTRÄCKANDE | Att arbeta rumsligt, utsträckande, med textil och shibori är ingen självklarhet och har heller inget egenvärde. Men textilkollektivets vetskap om att man ur en enda liten silkeskokong kan få 1000 meter sammanhängande tråd, eller att ett upprepat mönster egentligen har en gränslös utbredning, kan innebära utgångspunkter med potential för den som vill, utöver alla andra giltiga anledningar till att vilja uppfylla rum.

I Sachiko Teramuras verk *Iridescent Honeyed Dream*, som består av sexton individuellt skapade delar, pendlar man som betraktare mellan fokus på det enskilda objektet och det rumsliga utsträckandet. Varje del är en egen hängande textil skulptur, ett slags väsen som kan uppfattas som både vackert och obehagligt. Den fint veckade och skimrande sidenytan skiftar från vitt till mörkrosa och honungsgult. Samtidigt går det inte att bortse från det köttiga mitthålet försett med blåsor och spetsiga piggar eller tänder – vidöppet som om det sökte efter något. Som betraktare rör man sig njuutningsfullt men vaksamt under och genom sträcket av svävande objekt.

Karin Lundgren Tallingers verk *Reincarnation I* kännetecknas av streck mer än sträck. Strecken tecknar objekt, riktningar och ansamlingar – på väggar, golv och i lufrummet. Den avskalade kompositionen sträcker ut sig men hänger samtidigt samman – som om den var teknad utan att handen lyfts. Med dessa streck, med denna reduktion, rör sig Lundgren Tallinger till synes också bort från tyg och shibori; mönstrade second hand-tyger transformeras till tunna handsyddas remsor att just teckna med, och färgningstekniken förenklas tills endast avfärgningskemikalier och en enkel skruvting återstår med vars hjälp hon sparar ut mynst stora prickar på de blekta remsorna.

Re-visited Places, av Elsa Chartin, är ett flerskiktat rumsligt arrangemang av tygvåder: enbart geometriskt ita-jime-mönstrade eller i kombination med sceentryck. Våderna är hängda utefter en lång linje i rummet och ljussatta så att ljus och skuggor på golvet bildar ytterligare en besläktad och tillhörande mönsterbild. Denna skapar en rumsligt utvidgad zon att röra sig i som upplevs tillhöra verket – och som därmed också ger det ytterligare utbredning.

Yuko Umedas verk *White Walls* utgörs av stora sammansatta sjok med ett vilt och organiskt uttryck. Dessa skimrande sjok, som hänger tungt från taket och som också breder ut sig över golvet, upplever jag som uttjänta och avlagda material – som gigantiska ömsningar. Umeda har filtat samman ull och siden och i denna process också försett ytan med karakteristiska shibori-utskott. I en tillhörande väggtext föreslår Umeda oss en skalförskjutning, från vägg eller hud till ett gigantiskt vidsträckt landskap, där vårtor blir bergstoppar, och där vi stående framför verket ges möjlighet att känna litenhet och därmed vörndnad inför en värld som breder ut sig och samtidigt utgör vårt begränsade hem.

Utgång

Poröst och utflytande

Som avslutning på denna del och som en brygga över till den följande essän "[do] You have the right to remain silent [?]", lyfter jag nu fram och kommenterar konstnärernas artist statements. Jag börjar dock i frågan vad som kännetecknar de medverkande konstnärerna och deras verk, och vad detta kan säga oss om shibori.

Merparten av den samtida shiborin befinner sig i ett slags gränsland där en rad olika textila tekniker och förhållningssätt till material möts. I detta gränsland uppstår inte bara hybrider utan här/där utmanas också definitioner. Dessa rör hur konstnärerna identifierar sig själva i shibori-kontexten likväl som hur verken de skapar kan betraktas. Detta förhållande kan tolkas som att shibori-praktiken har en svag egen identitet, men också som att shibori är en mötesplats för konstnärer med olika utgångspunkter, och att shibori-begreppet är poröst och utflytande. Poröst i bemärkelsen att andra textila tekniker och förhållningssätt kan sugas upp i shiborin; utflytande i bemärkelsen att shiborin kan läcka ut och färga andra konstnärliga uttrycksformer. Oavsett om shibori är något förhållandevis nytt, som i Sverige, eller om den är kopplad till en tusenårig tradition, som i Japan, finns inga högre konstnärliga textila utbildningar som har tekniken shibori som sitt huvudinnehåll. I den mån shibori som teknik överhuvudtaget ingår i högre utbildning gör den det alltså blandat med en mängd annat utbildningsinnehåll. Detta förklarar förmodligen varför ytterst få professionella konstnärer i det textila området fullt ut identifierar sig som shibori-utövare.

Glomus 1-9 visar shibori som hybridiserar med screentryck, filtning, vävning, veckbildning (smock) och ryateknik; listan skulle kunna göras längre om man också tittade på shibori utanför gruppen av valda konstnärer. *Glomus 1-9* visar också verk där shibori-tekniker främst används för att "måla upp" större textila ytor som sedan bearbetas vidare i olika riktningar. *Glomus*

1-9 visar vidare traditionella shibori-tekniker som utmanas: ita-jime är ett sådant exempel. I grundbetydelsen innebär denna teknik att en smal våd vik ihop på ett bestämt sätt och att denna vikning kläms ihop hårt mellan plattor av något slag. Tyg, plattor och tvingar sänks sedan ner i ett färgbud. De partier av tyget som hindras att komma i kontakt med färgbudet förblir ofärgade och när tyget vecklas ut uppstår geometriska kompositioner. Poängen är alltså att kompositioner skapas som bygger både på de ofärgade och på de färgade partierna. Men vad händer om man tar bort allt tyg som ”sticker ut” utanför plattorna? Vad händer om det inte finns något tyg där från första början? Denna fråga ställde sig Eva Marmbrandt och resultatet har blivit textila moduler, byggstenar, vars kanter fått ett både nervigt och finstämt säreget uttryck tack vare hennes egen tolkning av ita-jime. *Glomus 1-9* visar också hur enskilda moment i shiborin kan lyftas ut, utvecklas och ges huvudrollen. Exempel på detta är momentet att nypa ihop en bit tyg och linda en tråd runt, eller att knyta in ett litet föremål i tyget. Traditionellt har detta moment varit del i skapandet av större mönstrade fält. Efter färgningen klipps trådarna bort och tyget vecklas ut. Detta mellansteg skapar ett tyg med ett mycket speciellt tredimensionellt uttryck. Vad händer om denna tredimensionellitet ges huvudrollen i ett konstnärligt arbete? Denna fråga, som uppstod i Japan under 1980-talet, har kommit att vitalisera shiborin, och svaren på den definierar också delvis idag den samtida shiborin.

Kanske är det just shiborins porositet och utflytande som gör den så attraktiv? Du kan närma dig och dras in i shiborin utifrån så många olika utgångspunkter; du kan också låta den flyta ut och påverka din egen utgångspunkt. För den professionella utövaren är shiborin både generös och krävande. Det finns visserligen några grundprinciper att utgå ifrån, men det är samtidigt alltid möjligt och kanske rent av nödvändigt att utmana och utveckla dessa.

Vad sägs?

Att poängtera ambivalens, dubbeltydighet, mellanlägen, är grepp som flera av konstnärerna tar i sina artist statements. Yuko Umeda ställer upp minnesbilder av öken och frodig grönska, inte mot varandra utan bredvid varandra. Eva Lagnert relaterar sitt konstnärliga arbete till naturens grundfenomen och vill ringa in det som är ”mellan ljus och skugga, kontraster och likheter”. Sara Casten Carlberg uttrycker spännvidden och rörelsen mellan en värld som brusar, som man blir trött och hög av, och de ordnade kompositioner hon gör att vila i. Åsa Pärson söker i sin handvävning efter både ”balanserade och obalanserad recept”. Tomas Robefelt söker efter en ”balans mellan avsikt och slump”, och uppmärksammar också spänningen mellan det lättillgängligt direkta och det som visar sig först efter ett tag. Eva Marmbrandt undersöker vad som finns mellan ett tvådimensionellt och ett tredimensionellt mönsterskapande. Takumi Ushio skriver om sin *Black Figure* – hur den både ”verkar välkomna och hindra oss”, och Sachiko Teramura slutligen, har som övergripande tema för sitt konstnärskap att gestalta motstridiga eller kompletterande egenskaper såsom att vara både söt och slug, både vacker och obehaglig. Dessa exempel visar just konstnärernas uttalade viljor att uppmärksamma och uttrycka pendlande tillstånd och betydelser.

I flera artist statements förmedlas föreställningar om materialen eller objekten som i någon mån levande. Yuh Okano uppmärksammar hur ursprungsmaterialet under den konstnärliga och hantverksmässiga processen får sin egen ”kroppsvärme” och hur det så småningom börjar andas. I Chie Sakais bejakande interaktion med sitt utgångsmaterial ”höjer sig sakta ytans temperatur”, vilket leder till att objektet börjar visa fram hur det konstnärliga arbetet ska fortgå. I Elsa Chartins formulering är det visserligen hon som är undersökaren, men det är mönstringarna själva som kommunicerar med varandra, med rummet och med oss. I dessa exempel framkommer en föreställning om att materialen och artefakterna äger ett slags agens, och att en dialog med materialen och resultaten är tänkbar och fruktbar.

Transformation, förvandling, är också ett förekommande tema. Anita Swahn uttrycker att hennes konst och arbetsätt – att skapa material, som rivs i bitar, för att sedan sättas samman till gestalter med tydliga referenser till myt och folklore – handlar just om ”transformation både i fysisk och i själslig bemärkelse”. Också Sara Casten Carlberg poängterar arbetsmetoden, att klippa sönder och sätta ihop på nytt, som ett sätt att omvandla vilt brus till någon slags ordning, och Elsa Chartin lyfter fram rörelsen, alla de olika tekniska valen och stegen som ”förvandlar en enkel bit bomull till något berättande, något fyllt av historia och förhöjda värden”. Dessa exempel visar på transformationens centrala roll inom shibori och att det handlar om såväl konkret som idémässig sådan.

Riktning mot affekter

Detta urval av verk och den sammanställning de bildar visar tydligt på ett antal olika intresseområden och förhållnings- och angreppssätt som återfinns inom konstformen shibori idag (och naturligtvis även inom flertalet andra konstformer): ambivalens, dubbeltydighet, mellanlägen, transformationer, viljan att undersöka och uttrycka förnimmelser och nyanser liksom lyhördhet inför en mångfald av relationer, viljor och livstecken från material till färdigt verk. Dessa konstnärliga intentioner härledda ur shibori-praktiken pekar mot – och verkar kunna gå i fruktbar dialog med – ett teoretiskt fält som undersöker hur vi kan förstå de krafter som kallas för affekter. Min intuition gällande urvalet av verken i *Glomus 1–9* har förmodligen styrts av ett eget intresse för just så kallad affekt-teori, eller omvänt och lika sant, mitt intresse för affekt-teori har styrts och fått energi av att jag under en längre period omgivit mig med denna typ av uttryck och objekt.

Affekt-teori samlar en rad olika discipliner såsom kulturgeografi, filosofi, antropologi, kulturvetenskap, museologi och neurovetenskap. De forskare som idag prövar och utvecklar affekt-teori intresserar sig för betydelseerna och konsekvenserna av de flyktiga men intensiva tillstånd då människan möter

världen för-diskursivt och icke-diskursivt. I de vetenskapliga arbeten som görs förhåller man sig inte sällan till gestaltande verksamhet; för dessa discipliner blir konsten och konstens metoder exempel som kan användas för att förmedla och utveckla teorin.⁵⁴ I mitt fall, och i följande avsnitt, intresserar jag mig för vad teorin kan bidra med gällande förståelsen av shibori. Jag intresserar mig också för vad affekt-teori kan säga om konstnärlig verksamhet i allmänhet.

[do] You have the right
to remain silent [?]

(for the skin is faster than the word)⁵⁵

Jag minns inte hur det kom sig att jag mötte honom, men jag minns att jag omedelbart blev berörd och att jag ganska snart kom att betrakta honom som en vän. Jag kallar honom Mr. Shibori.

Mannen på bilden fascinerar mig: det hemlighetsfulla leendet, den på samma gång gracila som muskulösa kroppen i en klassisk kontrapost, och den överlämnande inbjudande gesten. Förutom huvudet, handflatorna, fotsulorna, förluden, naveln och bröstvårtorna, är mannens hud övertagen och bemängd med något främmande, något kanske till och med motbjudande. Ändå betraktar jag honom som vacker.

Att beskriva och förklara detta främmande – denna komplexa textur och förvirrande rikedom av gråsvarta utskott som nu klär mannen – är bildens encyklopediska syfte och fokus. Men detta fokus är inte mitt. För mig är bildens värde själva undanglidandet som jag upplever varje gång jag ser den.

~

Jag låter Mr. Shibori öppna den här essän där konstformen shibori får möta delar av ett vittomfamnande akademiskt fält som kallas för affekt-teori. Jag betraktar affekt-begreppet som potential, inte bara för konstnärer som arbetar med shibori, utan för konstnärer av alla de slag. Kopplingen är redan på plats; konst och affekt ingår i ett förbund oavhängigt teoribildning. Att medvetandegöra eller påminna om denna koppling kan sägas vara den här essäns huvudsyfte.

Vad innebär affekt-teori och hur används den? I antologin *The Affect Theory Reader* menar redaktörerna Melissa Gregg och Gregory J. Seigworth att:

The concept of 'affect' has gradually accrued a sweeping assortment of philosophical/psychological/physiological underpinnings, critical vocabularies, and ontological pathways, and, thus, can be (and has been) turned toward all manner of political/pragmatic/performative ends.⁵⁶

Deras lista över ”affectual orientations” är lång och innefattar bland annat tänkande om flytande eller utsuddade gränser och sammansmältningar mellan det levande och det icke-levande (assemblage av människa, teknik och materia/material); om en vidare och mer nyfiken och experimentell syn på den materiella världen i stort; om att genom affekt komma förbi kulturella begränsningar; om att affekt-begreppet kan användas i kampen mot olika slags normativa krafter (uppmärksammat och använt av feminister, queer-aktivister, aktivister som vill förändra synen på handikapp, subalterner m.fl.); om affekt som försvar mot tänkande som hotar och kritiserar vår förmåga att uppleva och förstå världen genom förundran; och inte minst om att uppmärksamma och ifrågasätta det talade språkets hegemoni över andra språk, och hur detta hör ihop med känsel-, lukt- och smaksinnet, känslan av rörelse och rytm, samt det autonoma nervsystemet.⁵⁷

Shibori är naturligtvis bara en i raden av konstformer som kan fungera som utgångspunkt för reflektion över vad affekt-begreppet är och kan innebära. Här och nu är shibori

ingången till affekt-teorin, men som filosofen och genusforskaren Elisabeth Grosz framhåller är alla konstformer förbundna med varandra:

A loose network of works, techniques, and qualities, within which all particular works of art must be located in order for them to constitute art. [...] Each of the arts [...] aims to capture something equally accessible to all the other arts, a kind of foundation or unity [...]. This is why each of the arts brings with it fragments and residues of all the others.⁵⁸

Med detta sagt vill jag ändå påstå att shibori – som omfattar tyg, yta, känsel, och därmed också fingertoppar och hud – utan tvekan är en synnerligen lämplig utgångspunkt för detta slags reflektion.

~

Shibori kan beskrivas som en konstform som inbegriper en hög grad av planering och styrning mot önskade uttryck, men också att överraskningar under processens gång kan välkomnas som inslag. Det visuella är naturligtvis viktigt, både när shibori görs och upplevs – men man kan också hävda att shibori i ännu högre grad engagerar just känselsinnet (hudsinnen) och vår känsla för och upplevelse av rörelse och rytm. Shibori kan användas för att skapa föreställande representationer, av exempelvis en soluppgång⁵⁹, men man kan också hävda att shibori i ännu högre grad används för att skapa kompositioner av starka men språkligt svårbenämnbare färg- och formhändelser: koncentrationer, utglesningar, avslut och pauser, glidningar och skalor, möten och skillnader.

Tidigt i min roll som curator för utställningsprojektet *Plenitude* beskrev jag det slags shibori som då intresserade mig på följande sätt:

Verken mumlade, nynnade, pockade, surrade, fräste, strålade, gnydde, höll andan – och de berättade alla om *myckenhet*. De bar alla spår av transformerande processer och kombinationer av tekniker. De vittnade om tidskrävande upprepade handlingar; de berättade om kontrollerad nästan-galenskap och om kvantitet *som* sensation. Flera av verken fångade mig även genom att de utstrålade en intresseväckande dubbelhet. De kunde vara behagliga *och* obehagliga, kontrollerade *och* frisläppta, väna *och* vassa. De kunde attrahera eller stöta ifrån, växelvis eller samtidigt.⁶⁰

Början av min beskrivning ovan, ser jag nu, skulle kunna sammanfattas med ordet vibration, ett fenomen som redan Charles Darwin, enligt Grosz, uppmärksammade: ”There is something about vibration and its resonating effects on material bodies that generate pleasure, a kind of immediate bodily satisfaction.”⁶¹ Vidare beskrev jag också en upplevelse av *myckenhet*, kvantitet som sensation, som för Grosz är precis det som förklarar konsten med naturen:

Art and nature, art in nature, share a common structure: that of excessive and useless production – production for its own sake, production for the sake of profusion and differentiation. Art takes what it needs – the excess of colors, forms, materials – from the earth to produce its own excesses, sensations with a life of their own, sensations as ”nonorganic life”.⁶²

Här uppmärksammar Grosz även differentiering som mekanism och drivkraft i skapandeprocesser. Denna tanke är på inget sätt främmande för en konstform som shibori, som i allra högsta grad kännetecknas av ”the stretching of the sensuous interval that comes to progressively produce a passion for difference”.⁶³ En färggräns är aldrig helt och hållet lik en annan färggräns; en kvadrat är aldrig helt och hållet lik en annan kvadrat; en veckad yta är aldrig helt och hållet lik en annan veck-

ad yta; en upprepning är aldrig helt och hållet lik en annan upprepning. Ur materialet försöker konstnären krama ur något som inte tidigare upplevts.⁶⁴ Detta något, som kan bestå av lågmälda sinnesförnimmelser såväl som utbrott av olika grader och slag, kallas av filosofen Gilles Deleuze för just *sensationer*. Deleuze, idag med många affekt-teorianhängare på sina axlar, menar att vad som är kännetecknande för konstnären generellt, är att hon just agerar och tänker i termer av sensationer (till skillnad från exempelvis filosofen som enligt Deleuze arbetar med diskursiva koncept). Konstvetaren och affekt-/traumaforskaren Jill Bennett skriver utifrån och med Deleuze:

Sensation is generated through the artist's engagement with the medium, through color and line in the case of the painter, so that it is not the residue of self-expression, or a property of some prior self, but emerges in the present, as it attaches to figures in the image.⁶⁵ 'Sensation is what is being painted, what is being painted on the canvas is the body, not insofar as it is represented as an object, but insofar as it is experienced as sustaining *this* sensation.'⁶⁶

Även om sensationen uppstår i en konstnärlig process, utifrån en engagerad konstnär, så ska den alltså enligt Deleuze och Jill Bennett inte betraktas som direkt knuten till dennes person. På duken framställer konstnären istället en kroppsupplevelse. Men inte som representation, utan en kroppsupplevelse som innefattar en specifik effekt eller förnimmelse. Sensationen framställs här som i viss mån självständig och rörlig.

Tankar om icke-organiskt liv och självständiga sensationer, men också om betydelsen av tingens närhet till varandra – det *assemblage* de bildar – utvecklas av statsvetaren Jane Bennett. Hon vill att vi gör oss mottagliga för, uppmärksammar och värdesätter den kraft hon kallar ”thing power”: ”the curious ability of inanimate things to animate, to act, to produce effects dramatic and subtle.”⁶⁷ Att möta världen på detta öppna sätt är enligt Bennett vägen till att börja respektera den, vilket hon menar är en nödvändighet för vår och planetens fortlev-

nads skull. Bennett skriver själv inte in sig i en konstkontext – utan i statsvetenskap och politisk teori – men det blir för mig ändå tydligt att hon har något viktigt att bidra med till hur vi kan förstå material, konstupplevelser, utställningsmediet och curatering. Under en promenad en dag stannar Bennett upp framför en grupp föremål som samlat sig i rännstenen: en svart plasthandske, en död råtta, en flaskkork, en pinne och en stor mängd pollen. Bennett får en stark upplevelse, både av hur föremålen växlar mellan att vara skräp (icke-levande) och ting som kräver hennes uppmärksamhet (levande), och av hur det enskilda föremålet relaterar till den uppkomna samlingen som helhet:

Here each thing is individuated, but also located within an assemblage – each is shown to be in relationship with the others, and also with the sunlight and the street, and not simply with me, my vision, or my cultural frame. Here thing-power rises to the surface. In this assemblage, [things are] entities not entirely reducible to the contexts in which (human) subjects set them, never entirely exhausted by their semiotics.⁶⁸

Jag tänker att Bennett här med precision beskriver den målsättning jag själv hade som curator för *Upperud Cabinet of Curiosity*; hur de enskilda verken i en tät gruppering skulle bilda ett assemblage, utan att för den skull upphöra att fungera som enskildheter. I en utställningsanalogi är det också intressant att notera hur medveten Bennett är om ljussättningens och rummets roll för en lyckad iscensättning: ”For had the sun not glinted on the black glove, I might not have seen the rat [...]” och, ”on an asphalt platform, a shiny black glove rests on a pollen mat.”⁶⁹ Men kanske är det ändå citatets sista mening som gör mig mest intresserad – betydelsen av att tro på att tinget (verket) kan vara något helt annat än vad subjektet (konstnären) vill och påstår att det ska vara, samt att ett alltför ivrigt teckentolkande kan göra tinget utmattat, uttömt. Denna sista tanke återkommer jag till.

~

Som framgår i denna essä är Deleuze en förgrundsgestalt inom affekt-teori, men för det textila fältet är han intressant också av andra anledningar. Tillsammans med Félix Guattari använde han textila begrepp för att illustrera och förklara abstrakta filosofiska tankegångar – framförallt i samband med deras övergripande begrepp *Nomadism*. Detta begrepp handlar om strategier för att förhålla sig till en styrande maktapparat, som enligt de båda filosoferna begränsar eller omöjliggör människans potential att utvecklas och överskrida gränser (*becoming*). För att tydliggöra relationen mellan maktens infångande och kontrollerande principer och den nomadiska kraften och livsformen som motsätter sig infångandet och kontrollerandet, introducerar Deleuze och Guattari begreppen *räfflade rum* respektive *släta rum* (på engelska *striated space* respektive *smooth space*). Och det är just för att klargöra dessa begrepp som de hämtar hjälpande exempel från den textila världen och därmed också visar prov på sina skarpa textila blickar.⁷⁰ Den vävda konstruktionen får illustrera den sittande makten där trådarna, eller de genomskärande linjerna, inte bara symboliserar hierarkisk organisation, uppmätning och ägande, utan också något som förhindrar fri rörelse igenom systemet. Den filtade konstruktionen illustrerar å andra sidan det nomadiska livsrummet och dess krafter. Fibrerna i den filtade konstruktionen kan sägas vara oorganiserade och det filtade materialet har inte heller, som väven, någon egentlig gräns; det filtade materialet kan byggas på i alla riktningar. I dessa på sätt och vis övertygande liknelser hade Deleuze och Guattari kunnat stanna, men deras textila radar fångar in även andra företeelser som inte riktigt passar in i begreppsbygget. Genom att också reflektera över dessa minskar de risken för att oönskade förenklingar och kontraproduktiva dikotomier ska uppstå.

In knitting, for example, the needles produce a striated space; one of them plays the role of the warp, the other of the woof, but by turns. Crochet, on the other hand, draws an open space in all directions - but still has a center.⁷¹

Efter att ha reflekterat över vävning, filtning, stickning och virkning – alla textila konstruktioner som bygger på att enskilda fibrer/trådar bygger upp något större – fortsätter Deleuze och Guattari med mer sekundära konstruktioner, som broderi, som de menar kan beskriva det räfflade rummet, och lapptäck-esteknik, som de menar kan beskriva det släta rummet.

A more significant distinction would be between embroidery, with its central theme or motif, and patchwork, with its piece-by-piece construction, its infinite, successive additions of fabric.⁷²

Inte heller kviltning/vaddstickning undgår därefter att dras in i filosofernas tankeflöde. Deleuze och Guattari lämnar med andra ord inga av de större textila grundteknikerna utanför sitt resonemang. Shibori, eller jämförbara tekniker, nämns dock inte. Hur hade de båda filosoferna, med bevislig förmåga att skarpsinnigt kunna betrakta textila konstruktioner, förhållit sig till shibori? En bildlig illustration är tänkt att åskådliggöra och därmed understödja ordbaserat tänkande, men detta innebär naturligtvis inte att illustrationen och det som den illustrerar är samma sak. Ändå bör väl rimligtvis någon kvalitet eller betydelse hos det illustrerade återfinnas i illustrationen själv? Enligt Deleuze och Guattari kännetecknas och präglas ett slätt rum bland annat av möjligheten till rörelser och flöden, exempelvis av affekter. I det släta rummet uppmärksammas händelser och processer mer än fixerade positioner. Där spelar exempelvis också känslensinnet och känslan för rytm större roller än synsinnet. Kan shibori, som uttryck och görande, vara till hjälp för att förstå innebörden av det släta rummet? Spontant skulle jag vilja placera in shiborins brokiga gestalt i det släta rummet snarare än i det räfflade, inte minst i konsekvens med mitt inledande påstående att shibori är en bra utgångspunkt för reflektion kring affekt-begreppet. Men vid en närmare eftertanke låter sig kanske detta inte göras. Till att börja med blir här själva ordet *slätt* problematiskt; inom shibori betraktas alla utgångsmaterial som släta, oavsett om de är vävda, filtade, stickade – där det

släta står för en nollpunkt ur vilken en transformation sedan tar sats och spjörn. En huvudlinje inom shibori handlar visserligen om kompositioner av färgformer, där de mjuka och utslätade gränserna som skapas skulle kunna motivera hemhörigheten i det släta rummet. Å andra sidan finns det inom shibori andra starka huvudlinjer som handlar om att omvandla det släta till komplexa ytor: intrikata system av veckningar och utskott av alla de slag, ibland på ett till synes slumpvis sätt, ibland utifrån strikta geometriska linjesystem. Ytor och strukturer som Deleuze och Guattaris illustrationssökande blickar förmodligen hade uppfattat som svårforcerbara och därför tillhörande det räfflade rummet. Det finns även ytterligare kopplingar mellan shibori och ”räffling”; flera tekniker inom shibori leder fram till ett uttryck besläktat med hur exempelvis sand formerar sig på en sjöbotten eller i en öken – eller hur bristningar i huden, *striae*, ser ut. Här rör det sig om veckningar och linjebildningar som uppstår ur det släta på grund av påverkan av yttre krafter och påfrestningar. Deleuze och Guattari var noga med att påpeka att de släta och de räfflade rummen förekommer tillsammans, i sammanflätade former, att det ena skapas ur det andra i utslätande och räfflande processer. Kanske är det just detta växelspel mellan det släta och det räfflade som shibori kan illustrera?

Ett sista ontologiskt påstående om shibori. Utgångsmaterialet för shibori är just oftast textil i någon form och detta är inte oviktig fakta. Hur transformerad en textil kategori som exempelvis tyg än är, är tyg ändå i viss mån alltid tyg – vilket påverkar både upplevelse och tolkning (ett av få undantag är när canvas används som underlag för måleri). I de allra flesta samhällen spelar tyg och andra fiberskikt mycket stor roll för människan: från vaggan till graven, och från behov som att skydda sig mot kyla till att spela en huvudroll i våra identitetsprojekt. Tyg ligger nära hud och denna relation innebär en mångfald av kroppsliga erfarenheter, upplevelser och minnen. Att se tyg innebär därför också att i någon mån samtidigt *känna* tyg. Eller som designhistorikern Judy Attfield, en av pionjärerna inom fältet *material culture studies* konstaterar rörande tygets intima

relation till huden/kroppen men också dess funktion som länk mellan kroppen och yttervärlden:

Clothing and textiles have a particularly intimate quality because they lie next to the skin and inhabit the spaces of private life helping to negotiate the inner self with the outside world. [...] Because clothes make a direct contact with the body, and domestic furnishings define the personal spaces inhabited by the body, the material which forms a large part of the stuff from which they are made – cloth – is proposed as one of the most intimate of thing-types that materialises the connection between the body and the outer world.⁷³

Jag lämnar tingkategorin textil och återvänder till bilden på Mr. Shibori och hans, som Elisabeth Grosz hade kunnat säga, ”peculiar epidermal geography”.⁷⁴ I den fortfarande inflytelserika texten *The Autonomy of Affect*, från 1995, resonerar filosofen Brian Massumi bland annat om hur vi möter bild.⁷⁵ Oftast finns det något i en bild som vi – under förutsättning att vi någorlunda delar språk och kultur – kan komma överens om; Massumi kallar detta för bildens *kvalitet* (quality/qualification). Alla som någon gång bläddrat sig igenom ett uppslagsverk placerar förmodligen bilden på hudmannen i en kategori av bilder som just härrör från uppslagsverk, vilket naturligtvis påverkar hur vi tolkar den. Samtidigt kan en bild åstadkomma en oförutsägbar effekt, vars styrka och varaktighet kan kallas dess *intensitet* (intensity) – ett begrepp som i Massumis text så småningom övergår till att benämnas *affekt*. Med stöd i hjärnforskning och psykologiska studier menar Massumi att det inte finns någon klar koppling eller logik, eller någon förutsägbarhet, mellan betraktarens diskursiva tolkning av bilden och den effekt som bilden åstadkommer i samma betraktare. Vi möter världen med vår kropp – vad annars – men enligt Massumi påverkar kvalitet och intensitet kroppen på olika sätt.⁷⁶ Den diskursiva tolkningen sker i medvetandet som i sin tur kan påverka både viljestyrda och autonoma processer, som andning och hjärtslag. Intensitet

däremot väcker rent autonoma reaktioner ”most directly manifested in the skin – at the surface of the body, at its interface with things.”⁷⁷

~

Varför spelar huden en så stor roll inom affekt-teori, och vad innebär Massumis påstående ”for the skin is faster than the word”?⁷⁸ Huden är vårt största organ; en vuxen människas hud kan täcka upp till 2 kvadratmeter. Huden är överlag cirka 2-3 millimeter tjock, och varje kvadratcentimeter innehåller mängder av svettkörtlar, blodkärl, pigmentceller, och inte minst nervändar. Huden uppmärksammas inom affekt-teori av den anledningen att neurovetenskapen lyckats visa att huden reagerar och agerar ungefär en halv sekund före medvetandet. Huden är det sinnesorgan som allra först reagerar på en yttre händelse; det tar sedan cirka en halv sekund för medvetandet att tolka händelsen och utifrån denna tolkning svara med en lämplig och begriplig reaktion och känsla. Men man skall inte tolka detta glapp som ett tomrum, tvärtom:

The half-second is missed not because it is empty, but because it is overfull, in excess of the actually performed action and of its ascribed meaning. Will and consciousness are *subtractive*. They are *limitative*, *derived functions* which reduce a complexity too rich to be functionally expressed.⁷⁹

I sin studie av glädje – hur glädje påverkar våra handlingsmönster – går kulturvetaren Sara Ahmed ett steg längre. Ahmed talar om upplevelser och affektiva krafter, inte i termer av rik komplexitet utan som dramatisk röra:

I do not assume there is something called affect that stands apart or has autonomy, as if it corresponds to an object in the world, or even that there is something called affect that can be shared as an object of study. Instead I would begin

with the messiness of the experiential, the unfolding of bodies into worlds, and the drama of contingency, how we are touched by what we are near.⁸⁰

Inom affekt-teori intresserar man sig för denna rika komplexitet, eller röra om man så vill, och de krafter som är förbundna med den – vad de gör och innebär både för individer och för samhället – och man tar även denna ”the missing half second” som anledning till att göra en betydelsefull distinktion mellan begreppen affekt och känsla (*affect* and *emotion*) – mellan det för-diskursiva/icke-diskursiva och det diskursiva, det vill säga mellan de upplevelser som vi inte kan förstå och beskriva på ett konventionellt språkligt logiskt sätt, och de beskrivningar och förklaringar av dessa upplevelser som är kulturellt och språkligt medierade och därmed socialt fungerande. Detta innebär inte att man inom affekt-teori upprättar en dikotomi mellan affekt och känsla – tvärtom låser man fast dem vid varandra. Det handlar trots allt ”bara” om en halv sekund. En skillnad som visserligen kan få djupgående konsekvenser om den uppmärksammas och erkänns – eller med curatorn Kate Fowles ord:

The gap between the body’s response and the reasoning that goes on in the mind is a matter of milliseconds. That’s nothing. But then again it’s everything, because if understanding can be physically manifested, even as just momentary disorientation, then it follows that something produced by hand could embody ”knowing” in a way that is less explicitly communicative than experiential.⁸¹

~

Att göra skillnad mellan affekt och känsla, det för-diskursiva och det diskursiva, kropp och medvetande, utan att för den skull upprätta dikotomier, går att härleda till 1600-talsfilosofen Spinoza. Spinoza är betydelsefull för Deleuze och Guattaris tänkande, men även för affekt-teori i vidare bemärkelse.⁸² Spinoza har bland annat blivit uppmärksammas för att ha

formulerat tankar som avviker mot Descartes ståndpunkt om kroppens och själens väsensskillnad; en uppdelning som starkt kommit att påverka den västerländska uppfattningen om vad tänkande och därmed också kunskap är. Till skillnad från Descartes hävdar alltså Spinoza att kroppen och medvetandet tillsammans utgör *ett* system. Massumi med flera menar att detta system består av två register, eller logiker, som påverkar och ljuder i varandra – dämpande, förstärkande, störande.⁸³

Först på banan alltså det för-diskursiva registret – om än med bara en halv sekunds skillnad – affekt, sensation, intensitet, uppmärksam av och på kroppens yta. Känslensinnet, liksom lukt- och smaksinnena, uppfattar något och det autonoma nervsystemet svarar. Kulturvetaren Ben Highmore målar upp en bild att känna igen sig i:

Affect gives you away: the telltale heart; my clammy hands; the note of anger in your voice; the sparkle of glee in their eyes. You may protest your innocence, but we both know, don't we, that who you *really* are, or *what* you really are, is going to be found in the pumping of your blood, the quantity and quality of your perspiration, the breathless anticipation in your throat, the way you can't stop yourself from grinning, the glassy sheen of your eyes. Affect is the cuckoo in the nest; the fifth columnists out to undermine you; your personal polygraph machine.⁸⁴

Vad är det som händer? Affekt, så som denna kraft uppfattas inom affekt-teori, beskrivs som att den tillfälligt möter och intar kroppen men att den också, som tidigare nämnts är opersonlig. Antropologen William Mazzarella förtydligar och avgränsar vidare: ”Affect is not the unconscious – it is too corporeally rooted for that.”⁸⁵ Grosz med flera menar att vi också ska förstå de affekter, sensationer, intensiteter som framträder ur konst som något opersonligt och autonomt: ”The work of art [is] a compound of sensations and affects, of intensities that have gone beyond a subject to become entities themselves.”⁸⁶ Men det bör här också uppmärksammas att det i denna teori inte är

affekterna, sensationerna, intensiteterna som är själva konsten. Precis tvärtom, menar Grosz: ”They are the products of art, what art makes, what enables art to stand on its own, independent of its creator and of the circumstances of its creation.”⁸⁷

Men varför händer detta just *min* kropp? Varför fångar min kropps yta upp just denna affekt, denna kraft som kan vara stark likväl som knappt märkbar, detta något som händer? Massumi svarar:

Intensity is asocial, but not presocial [...] *the trace* of past actions *including a trace of their contexts* [are] conserved in the brain and the flesh. [...] The trace determines a tendency, the potential, if not yet the appetite, for the autonomic repetition and variation of the impingement.⁸⁸

Spår av erfarenheter och minnen, och de kontexter de härrör till, banar alltså väg för de affekter som tränger in och påverkar oss. Därför kan man enligt Mazzarella säga att innan vi har blivit medvetna om den kontext vi befinner oss i, så har den redan registrerats av nervsystemet.⁸⁹ Med ordet *appetite* antyder Massumi också en möjlighet att kroppen i vissa fall kanske även söker sig till affekten, sensationen, intensiteten. Detta kan vara ett sätt att förklara den dragningskraft som konsten kan utöva – både när det kommer till det egna görandet och till konstupplevelser i allmänhet. Jane Bennetts svar på denna fråga om vem som blir drabbad, eller berikad om man så vill, och varför, är att det kan handla om beredskap och förväntan, och att det kanske krävs en viss perceptuell stil för att kunna uppfatta krafter som dessa.⁹⁰

Det finns ytterligare sätt att förstå det engagemang som kan uppstå mellan den som upplever konst och konsten som upplevs. De så kallade spegelneuronerna i hjärnan är nervceller som inte gör skillnad mellan egna och andras handlingar. Det är också dessa nervceller som gör att jag kan uppleva en annan människas smärta eller njutning nästan som min egen. Spegelneuronerna ses därför som delförklaring till vår empatiska förmåga:

Eftersom spegelneuronerna inte gör skillnad mellan eget och andras beteende låter de en individ krypa in under skinnet på en annan. [...] Spegelneuronerna gör att människor rent kroppsligen blir ett.⁹¹

För en konstform som shibori är spegelneuronerna intressanta att reflektera över. Shibori som konstnärligt görande handlar inte bara om att skapa ytor med mer eller mindre tredimensionella strukturer – som jag menar kan upplevas som hud av olika slag – utan också om rytmisering av ytor, och materialundersökningar där tydliga spår av upprepade fysiska moment och processer är framträdande. Samma forskare som upptäckte spegelneuronerna har studerat vad som händer i en hjärna som möter abstrakt konst, exempelvis konst skapad av konstnären Jackson Pollock. Dessa undersökningar visar att betraktaren lever sig in i spåren av Pollocks rörelser som om dessa rörelser vore de egna.⁹² Detta resultat bör kunna vara överförbart även på många former av shibori.

~

Som en konsekvens av att man inom affekt-teori skiljer mellan affekt och känsla, mellan det för-diskursiva, icke-diskursiva och vårt konventionella ordbaserade språk, uppstår en skillnad mellan den affektiva kroppen och subjektet. Återigen handlar det inte om en dikotomi, utan mer om ett slags kronologi.

An emotion is a subjective content, the socio-linguistic fixing of the quality of an experience which is from that point onward defined as personal. Emotion is qualified intensity, the conventional, consensual point of insertion of intensity into semantically and semiotically formed progressions, into narrativizable action-reaction circuits, into function and meaning. It is intensity owned and recognized.⁹³ [...] Emotion is the intensest (most contracted) expression of that capture – and of the fact that something has always and again escaped.⁹⁴

Detta något som ständigt glider undan, som inte låter sig fångas, är det inte precis detta som många gånger just fångar och fångslar den som arbetar konstnärligt? Som konstnären därför laborerar med och som sedan kan fånga och fångsla den som upplever konsten. Detta något som är både-och, varken-eller, mellan, eller som Seigworth och Gregg uttrycker det: ”Affect is born in *in-between-ness* and resides as accumulative *beside-ness*.”⁹⁵ Men – när vi sedan då talar om detta något, när vi delar med oss av våra tolkningar, när upplevelsen blivit möjlig att berätta, när vi med Massumis ord identifierat och gjort detta något till vårt eget, när vi så har lyckats välja en lämplig och accepterbar känsla ur det begränsade förrådet – det är också då som själva affekten, sensationen, intensiteten avklingande eller abrupt försvinner. Och vad är det då som har gått förlorat? Kulturgeografen Nigel Thrift säger med bestämdhet att inte bara affekten är borta, utan också ett specifikt tänkande, som liksom allt tänkande kan innebära kunskap:

Affect is understood as a form of thinking, often indirect and nonreflective true, but thinking all the same. [...] And, similarly, all manner of the spaces which they generate must be thought of in the same way, as means of thinking and as thought in action. Affect is a different kind of intelligence about the world, but it is intelligence nonetheless, and previous attempts to either relegate affect to the irrational or raise it up to the level of the sublime are both equally mistaken.⁹⁶

Genom att närma oss affekter och det affektiva tänkandet via vårt konventionella ordbaserade språk riskerar vi alltså att förlora och på sätt och vis förstöra just det som vi försöker samtala om. Men vilka är egentligen alternativen? Är ett av alternativen verbal tystnad – och i vilka kontexter har vi överhuvudtaget rätt att vara tysta? Om vi bättre uppmärksammade affekterna, sensationerna, intensiteterna, som konstens kanske viktigaste beståndsdel, det som gör konst till något annat än information eller propaganda, och om vi bättre uppmärksammade att likväl

som att ord kan möjliggöra och berika tänkandet, så kan ett annat slags tänkande och erfarenhetsregister gå förlorat då vi ringar in det med just ord – hur skulle detta då påverka konstens egna rum, exempelvis rummen där konstnärer socialiseras in i sina blivande praktiker? ”You have the right to remain silent”, meddelar jag en grupp studenter vars examensarbeten jag strax ska opponera på. Eller jag säger snarare, inspirerad av Deleuze: ”Jag förväntar mig inte att ni ska kunna förklara era arbeten, låt oss istället tillsammans försöka uppmärksamma vad de *gör* med oss”, och deras spända axlar sänker sig märkbart. Sedan pratar och pratar vi förstås ändå. Den frihet jag nyss givit dem är naturligtvis begränsad och villkorad, liksom min egen. Som opponerare förväntas jag prata; den publik som kommit för att lyssna på vårt gemensamma pratande hade säkert blivit både konfunderad, besviken och irriterad, om den hade mött verbal tystnad. Jag ställer den besvärliga frågan till mig själv: ”Do you have the right to remain silent?”

I sin avhandling *Dimmer på upplysningen* vittnar möbelformgivaren Andreas Nobel om besläktade erfarenheter från utbildningssystemet.⁹⁷ Nobel lyfter med stöd av språkvetaren Walter J. Ong fram betydelsefulla skillnader mellan tal och text, och i avhandlingen upprepas retoriskt påståendet, eller insikten, att ”det ena utesluter det andra”. Tal och text anses här inte vara komplementära; tvärtom offras möjligheten till insikter och kunskapande då antingen tal eller text ges utrymme på bekostnad av varandra. Nobels kritik riktar sig främst mot den hegemoniska roll som text och textualisering under det senaste decenniet givits inom högre formgivningsutbildning. Enligt Nobel skulle en utbildning där talet ges störst utrymme vara att föredra. Där skulle teoribildningen på ett organiskt sätt uppstå ur formgivarnas egna begreppsbyggande samtal kring kunskapsbehov och upplevelser, och inte som idag bygga på hur exempelvis konstvetare, filosofer, kulturvetare och antropologer textualiserar det formgivna utifrån sina traditioner och syften. Inte minst skulle förmodligen själva formgivningspraktiken uppleva denna praktikbaserade teoribildning som mer givande och engagerande, än vad som verkar vara fallet idag.

Jag delar Nobels kritik delvis, men genom att föra in affektbegreppet i tal-/textproblematiken tänker jag att Nobels resonemang förskjuts radikalt och att en ny konfliktyta visar sig. Då affektbegreppet adderas till denna kritik hamnar nämligen både tal och text på den diskursiva sidan, medan affekt hamnar på den icke-diskursiva sidan.

Allt vi vanligtvis kan säga med ord är kulturellt medierat. När vi pratar om känslor, upplevelser och erfarenheter, som vi också föreställer oss hör samman med oss själva som subjekt, är det just det ordbaserade språket och kulturen som bestämmer vad som är möjligt att säga. Kanske är det bara i konstformen poesi – där orden och språket kan kortslutas och manipuleras till att bli något annat – som det är möjligt att med ord närma sig det slags tänkande som är kopplat till det affektiva registret. Med stöd i neurovetenskap och psykologi ruggar Massumi upp konfliktytan ytterligare:

Language, though head-strong, is not simply in opposition to intensity [affect]. It would seem to function differentially in relation to it [...] Matter-of-factness dampens intensity.⁹⁸

Här uppmärksammas inte bara språket i något slags generell bemärkelse, utan just det prosaiska vardagsspråket och dess dämpande inverkan på affekt, samma vardagsspråk som enligt min erfarenhet är det som till största delen används på konstnärliga utbildningar då vi talar om vad vi gör. Denna tanke om det konventionella språkets ”avkylande” effekt är inbegripen i litteraturvetaren Greenblatts begreppspar återklang och förundran, tidigare beskrivet i essän ”Omtagning”.⁹⁹ Konstnären Anish Kapoor ger sin syn på saken:

I’m not a journalist. I don’t want to have anything to say, it just gets in the way. I think the journey of an artist is a journey of discovery and some engagements with paint, with the nature of material, with bodily things. I’m obviously very engaged with bodily things, and all that

has led me to this place – a fascination with red [...]. Of course red has a terrifying darkness in it which I've always been fascinated by. So does all that coming together make it a commentary about the current state of the world? Perhaps, but it's not for me to say. I feel that that ties the work down too hard. One wants to open the story, not close it.¹⁰⁰

Språket som stänger in, dämpar och döljer – antropologen Mazzarella riktar sig här mot sin egen och närbesläktade discipliner, men citatet med sina anspelningar på brott och brottsplats har bäring även för de konstnärliga praktikerna:

Seen this way, conventional social analysis is always arriving too late at the scene of a crime it is incapable of recognizing: culture has already done its covering work, a more-or-less hegemonic symbolic qualification has already been achieved.¹⁰¹

Vad döljer vi när vi pratar om våra egna konstnärliga processer och de resultat de frambringar? Vilka spår sopar vi undan? Och i vilken grad är vi ens medvetna om att detta sker? Formgivningspraktiken och dess utbildningar, som Nobel och jag refererar till, är inga undantag vad gäller hur diskurser skapas och hur de styr vad som är möjligt att säga, och på vilka sätt. Men, om vi tänker oss att talandet återfick sin roll och status inom utbildningskontexten, på bekostnad av textualisering, skulle det då i denna nya situation också vara möjligt att som student eller lärare få hävda sin rätt att vara tyst? Tyst i bemärkelsen att man tillät att de affekter, sensationer, intensiteter, som konsten i sig själv frammanar och vidarebefordrar, fick ljuda och verka utan tolkande förmyndarröst?

~

I den här essän, ”[do] You have the right to remain silent [?]”, försöker jag att med konstformen shibori som ingång upp-

märksamma aspekter av det möjlighetsrum som shibori och alla konstformer kan sägas tillhöra.¹⁰² Till min hjälp har jag drygt 7 000 ord, inklusive en handfull användbara begrepp, som gör att jag kan ifrågasätta just ordets centrala roll både i det konstnärliga skapandet och i upplevelsen av konst. Med hjälp av ord, och inte minst med stöd av en rad inspirerande och utmanande ordanvändare och begreppsskapare, kan jag formulera att det finns upplevelser, erfarenheter, tänkande och kunskap, som orden inte räcker till för att beskriva – att det också finns situationer och händelser där orden kanske rent av gör mer skada än nytta. Detta skulle kunna ses som en paradox, men visar istället hur det diskursiva språket i allra högsta grad kan användas i konstens tjänst.

I det inledande påståendet ”for the skin is faster than word” ställs ordet inte bara mot den kanske oväntade motståndaren huden, utan mäts och värderas också rent bokstavligt. Det visar sig då att huden vinner över ordet med cirka en halv sekund. I essän bjuder jag in en vän, Mr. Shibori, som med sin blotta närvaro och sin hud är en sensation – eller rättare sagt överlämnar en sensation, en affekt, till läsaren. Shibori är min ingång till ett slags tänkande om världen. Jag ser också hur denna specifika konstform, liksom många andra konstformer, har allt att vinna på att skapas och erfaras med dessa begrepp och teorier i ryggen. I den här essän skapar jag med andra ord en kontaktyta mellan konstformen shibori och teori som understödjer eller ingår i det vittförgrenade fält som går under namnet affekt-teori. Den här essän kan också förstås som att jag låter konstformen shibori bli del av den så kallade affektiva vändningen. Här finns egentligen inga klara och tydliga definitioner att stödja sig mot. Istället växer ett slags sammansatt förståelse fram. Vad jag däremot med säkerhet kan säga är att begreppen affekt och sensation, och det som begreppen försöker ringa in, i allra högsta grad är betydelsefulla dimensioner av konstskapandet och konstupplevelsen. Gäller detta all slags konst? Kanske i viss mån, samtidigt som Elisabeth Grosz förtydligar följande om sensation:

Sensation impacts the body, not through the brain, not through representations, signs, images, or fantasies, but directly, on the body's own internal forces, on cells, organs, the nervous system. Sensation requires no mediation or translation. It is not representation, sign, symbol, but force, energy, rhythm, resonance.¹⁰³

Det är uppenbart att vissa konstformer kan ingå allians med detta slags tänkande lättare än andra. Jag menar att shibori i mångt och mycket är en sådan konstform.

Filosoferna Deleuze och Guattari intar en särställning bland de personer som jag tar stöd av i den här essän. För att understryka det betydelsefulla fundament de skapat, och på grund av avhandlingens textila kontext, har jag här låtit deras textila analogier få utrymme. Dessa filosofers textila förståelse är initierad och gör det möjligt för dem att utveckla och kommunicera begreppen räffling och utslätning. Att låta Mr. Shibori få kliva ut ur det encyklopediska fängelset, att dekontextualisera honom, förstår jag därför nu tack vare detta begreppspar som en utslätande handling. Likaså kan jag förstå min vision som curator för den tätt hängda utställningen *Upperud Cabinet of Curiosity*, som en strävan efter utslätning. Det går även att se curatering generellt som en rörelse mellan räffling och utslätning. Detta begreppspar innefattar ett spänningsförhållande som går att uppfatta som något konstruktivt, och som på ett besläktat sätt också ingår i begreppsparen återklang och förundran, samt känsla och affekt. En känsla är en ägd och igenkänd affekt, säger Massumi.¹⁰⁴ I den stund affekten görs till känsla, är affekten samtidigt borta. Att sätta ord på affekt och sensation är att påstå att man känner igen, och att man vill äga; att känna igen och att äga är att räffla. I det räfflade rummet förhindras, enligt Deleuze och Guattari, affektens och sensationens fria rörelse.

Affekt ska, som Thrift hävdar, förstås som en form av kunskap och som ett slags tänkande.¹⁰⁵ Men vilket utrymme har denna kunskapsform och detta tänkande i konstens rum idag? Om vi uppfattar affekter och sensationer som krafter centrala för konsten, och om vi accepterar att vårt konventionella språk

är mer eller mindre olämpligt för att undersöka och möta dessa krafter – borde vi då inte vara mer kritiska till den dominant roll som detta språk spelar idag? Borde vi då inte vara mer kritiska till hur räfflade konstens rum har blivit? Min förhoppning är att den här essän, som är skriven med konstformen shibori och affekt-teori som utgångspunkter och blickfång, kan utgöra ett bidrag till omförhandlingar om hur vi uppfattar konstens möjlighetsrum.

~

Sammanfattning

I kapitel 3 har avhandlingens kunskapande rörelse varit dubbelriktad. Samtidigt som jag belyst shibori utifrån en curatorposition har görandet curatering belysts med shibori som utställningstematik. Shibori och curatering har flätats samman genom en intuitivt driven kunskapsprocess som innefattar upplevelser som lust, attraktion och förväntan – men också besvikelse. Denna dubbelriktade process och erfarenhet har berikat min förståelse av curatering både som undersökningsmetod och gestaltungsprocess. Curatering kan ses som en konstnärlig metod som förenklat innebär urval och sammanställning – två moment som bygger på såväl intuition som uttalade kriterier. I sammanställningen kan nytt fokus, nya brännpunkter skapas – vilket kan innebära nya insikter. Jag förstår min rörelse mot begrepp som förundran, sensation och affekt just som en rörelse mot en ny brännpunkt som har uppstått i mötet mellan shibori och curatering. I den avslutande essän "[do] You have the right to remain silent [?]" har jag riktat ljuset på dessa begrepps relevans idag, inte bara för shibori utan även för konstnärligt skapande i en vidare bemärkelse. Som jag ser det kan dessa begrepp, som kan sägas tillhöra den affektiva vändningen, användas för att skapa en intressant förskjutning: från tilltro till det diskursiva språkets potential, till insikten att det finns diffusa, flytande och motsägelsefulla erfarenheter och

tillstånd som detta språk inte bara är oförmöget att greppa utan kanske även har en direkt negativ inverkan på. Uppmaningen "You have the right to remain silent!" blir konkret uppfattad kritik mot rådande konstparadigm. Konkret innebär detta tänkande också en Deleuziansk uppmaning till den som möter konst att inte slentrianmässigt leta efter mening i konsten utan att istället uppmärksamma vad konsten gör med den egna betraktande kroppen.

Ett till synes enkelt svar på frågan om vad shibori är, ges i kapitel 3: de verk som visas i *Plenitude*, *Upperud Cabinet of Curiosity* samt *Glomus 1-9* är shibori. Upplev och lär – detta är shibori! I dessa tre curaterade sammanhang har det övergripande urvalskriteriet varit att de ingående verken på ett eller annat sätt ska kunna gå att definiera som shibori. Detta svar visar också hur jag som curator, med ambitionen att arbeta utslätande, ändå har varit delaktig i skapandet av räfflade rum. Detta är shibori – och ändå gör utställningarna inte anspråk på att försöka representera all slags shibori. Sökljuset har istället, som beskrivits ovan, kommit att riktas mot den shibori som *gör* något speciellt med betraktaren, mot shibori som frambringar sensationer och affekt, och som väcker förundran. I kapitel 3 framträder och artikuleras med andra ord en intressant och betydelsefull aspekt av shibori, som visserligen inte är unik för just denna konstform men likväl framträdande. Denna artikulering ligger till grund för mitt svar på frågan vad shibori innebär i en konstnärlig kontext i Sverige. Shibori innebär ett vitalt och relativt nytt tillskott till det slags konst som intresserar sig för sensationer, affekt och icke-diskursivt underbyggd förundran.

1. *Plenitude* visades på Svenska ambassaden i Tokyo, 4-20/10 2013.
Upperud Cabinet of Curiosity visades på Dalslands konstmuseum i Upperud, 29/3-18/5 2014.
2. Hiroko Watanabe är den främsta drivkraften bakom utställningsprojektet *Fiber Futures – Japan's Textile Pioneers*, som nu turnerar världen runt. Projektet är dokumenterat i en bok med samma namn, utgiven år 2011 av Yale University Press.
3. Reiko Sudo startade år 1984 textilföretaget *Nuno* tillsammans med Junichi Arai. Nunos innovativa textilier finns representerade bland annat på MOMA i New York. Reiko Sudo/Nuno samarbetar regelbundet med världskända arkitekter som Toyo Ito och Kengo Kuma. Se <http://www.nuno.com/home.html>, (131104).
4. Keiko Kawashima leder ett av Japans mest inflytelserika gallerier med fokus på fiberart: *GalleryGallery* i Kyoto. Se <http://www.fiberart-jp.com/indexEn.html>, (131104).
5. Smith, T. (2012). *Thinking Contemporary Curating*, s. 255.
6. Curatorundersökningen. *Paletten* (2013), nr 3, s. 28-29.
7. Curatorundersökningen. *Paletten* (2013), nr 3, s. 24.
8. Se http://www.worldofthreadsfestival.com/curator_interviews_menu.html, (140409).
9. Kossman, H., Mulder, S. & den Oudsten, F. (2012). *Narrative Space*, s. 29.
10. Curatorundersökningen. *Paletten* (2013), nr 3, s. 28.
11. Hoptman, L. (2012, 8 november). A Curator Observing an Artist Being a Curator [Blogginlägg]. http://www.moma.org/explore/inside_out/2012/11/08/a-curator-observing-an-artist-being-a-curator, (131125).
12. Kossman, H., Mulder, S. & den Oudsten, F. (2012), s. 74.
13. Nationalencyklopedin: amatör (franska *amateur* 'älskare').
14. Föreningens mål är visserligen att varje medlem ska utveckla ett eget konstnärligt uttryck så att traditionen därigenom kan utvecklas och förnyas, men uttrycken ligger ändå inom ett relativt snävt register. Se <http://www.shibori-community.org/english.html> och www.shibori-community.org, (140114).
15. Eneroth, B. (2013). *Vetenskap som konst*, s. 154-155.
16. Se s. 150-153 i denna avhandling.
17. Thunberg var huvudsakligen stationerad på den lilla konstgjorda och övervakade ön Dejima i Nagasaki, men fick som en av få icke-japaner ändå möjlighet att besöka Edo (Tokyo). Under denna resa färdades han för övrigt genom byn Narumi som redan vid denna tid var känd för sin shibori-produktion.
18. Kossman, H., Mulder, S. & den Oudsten, F. (2012), s. 140.
19. Ibid., s. 28.
20. Ibid., s. 47.
21. Curatorundersökningen. *Paletten* (2013), nr 3, s. 28.
22. Obrist, H. U. (2014), s. 28.
23. Ibid., s. 39.
24. Konstvetaren och -kritikern Terry Smith kallar detta för *reflexive recursion*, och uppmanar curatorer att reflektera över görandet curatering och utställningsmediets möjligheter och brister genom att *ta om* i högre grad än vad som är brukligt.
 Se Smith, T. (2012). *Thinking Contemporary Curating*, s. 218.
25. Denna nya gestaltningsmöjlighet byggde på en ny kontrollsituation. Den nya utställningsarrangören och de svenska deltagarna gav mig ett nytt curator-mandat. Med detta mandat och en ny egen budget kunde jag börja göra val av japanska verk som bättre passade den gestaltning som intresserade mig och som var min vision och mitt mål.
26. Greenblatt, S. (1991). Resonance and Wonder. I *Exhibiting cultures: the poetics and politics of museum display*, (red.) I. Karp & S. D. Lavine, s. 42-56.
27. Ibid., s. 49.
28. Dewey, J. (1934). *Art as Experience*, s. 85.
29. Greenblatt, S. (1991), s. 54.
30. Ibid., s. 54.
31. Ibid.
32. Se <http://www.amuseumuseum.com/english/boro/index.html>, (140207).
33. Se <http://africa.si.edu/exhibits/gawu/index.html>, (140207).
34. Ibid.
35. Se s. 135 i denna avhandling.
36. "Berättarrösten" kan finnas i utställningstexter på väggar, i kataloger eller i annat tryckt mate-

- rial. Om det exempelvis arrangeras en praktisk workshop i anslutning till en utställning finns den naturligtvis även där.
37. Magnusson, J. (2013). Side-by-sideness in Sao Paulo (a conversation with Homi K. Bhabha), *OEI* #60-61, s. 40-41.
38. Se s. 143-144 i denna avhandling.
39. Ur min utställningstext från *Upperud Cabinet of Curiosity*.
40. Ravini, S. (2013). Curatering ur ett postkolonialt, marxistiskt och feministiskt perspektiv. *Paletten*, nr.4 #294, s. 21.
41. Curatorn Dawne Rudman berättar. Se http://www.worldofthreadsfestival.com/curator_interviews_menu.html, (140409).
42. Curatorn Evan Tyler berättar, ibid.
43. Curatorn Gareth Bate berättar, ibid.
44. Hedås, K. (2013). *Linjer. Musikens rörelser – komposition i förändring*, s. 12.
45. *Glomus* är latin för nystan eller bollformad mängd. Ordet ingår bland annat som del i sammansättningen *conglomerato* (konglomerat), med betydelsen att koncentrera eller att kompakt samla ihop något.
46. Glomus 2: MJUKA GEOMETRIER, samt Glomus 3: KNYTA OM OCH LINDA IN.
47. Glomus 7: FESTIVITAS OCH OSÄKRAD LEK.
48. Glomus 8: TROLLBINDANDE.
49. Glomus 1: ELEMENTEN.
50. Glomus 9: UTSTRÄCKKANDE.
51. Glomus 4: KLIPPA SÖNDER OCH SÄTTA IHOP.
52. Glomus 5: DET DIFFUSA, SKIKTADE, GENOMSIKTLIGA.
53. Glomus 6: RÖRELSE OCH FLÖDE.
54. Här kan exempelvis nämnas konstvetaren och curatorn Jill Bennetts argumentation för hur vi kan studera och bearbeta traumatiska minnen genom konst och affekt, samt Kate Gregorys och Andrea Witcombs arbete om hur man inom musei- och kulturarvsvärlden försöker gestalta utställningar utifrån fokus på affekt, med syftet att öka publikens engagemang.
 Bennett, J. (2005). *Empathic Vision – Affect, Trauma, and Contemporary Art*.
 Gregory, K. & Witcomb, A. (2007). Beyond Nostalgia. I *Museum Revolutions: How museums change and are changed*, (red.) S. J. Knell, S. MacLeod & S. Watson, s. 263-275.
55. Massumi, B. (1995). The Autonomy of Affect. *Cultural Critique*, No. 31, part II, s. 86.
56. Gregg, M. & Seigworth, G. J. (2010). An Inventory of Shimmers. I *The Affect Theory Reader*, (red.) M. Gregg & G. J. Seigworth, s. 2.
57. Ibid., s. 5-8.
58. Grosz, E. (2008). *Chaos, territory, art*, s. 70-81.
59. Se Glomus 1; *En solig morgon vid marginalen*, av Eva Lagnert.
60. Citatet är hämtat ur essän "Kunskap ur besvikelse" som återfinns i denna avhandling. Citatet har här ändrats för att inte ställa till ordförvirring: "Kvantitet som kvalitet" har ändrats till "Kvantitet som sensation" som en konsekvens av hur Brian Massumi med flera använder ordet *quality*. Det var min upplevelse av *myckenhet* som gav upphov till utställningens titel *Plenitude*.
61. Grosz, E. (2008), s. 32.
62. Ibid., s. 9.
63. Gregg, M. & Seigworth, G. J. (2010), s.12. Författarna uppmärksammar här Bruno Latours arbete om parfymindustrin och de så kallade *näsorna*, men formuleringen överensstämmer väl med konstformen shibori.
64. Grosz, E. (2008), s. 60.
65. Bennett, Jill (2005). *Empathic Vision – Affect, Trauma, and Contemporary Art*, s. 37.
66. Deleuze, G. (2003 [1981]). *Francis Bacon – the Logic of Sensation*, s. 35.
67. Bennett, Jane (2004). The Force of Things – Steps toward an Ecology of Matter. *Political Theory*, Vol. 32, No. 3, s. 351.
68. Ibid.
69. Ibid.
70. Detta är av intresse för det textila fältet även om det naturligtvis inte ska förväxlas med att Deleuze och Guattaris filosofi och texter handlar om de textila begreppen.
71. Deleuze, G. & Guattari, F. (1987 [1980]). 1440: The Smooth and the Striated, i *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, s. 474-477. Översättning av Brian Massumi.
72. Ibid.
73. Attfield, J. (2000). *Wild Things, The Material Culture of Everyday Life*, s. 121-124.
74. Grosz, E. (2008), s. 103.
75. Massumi, B. (1995), s. 84.
76. Ibid., s. 85.
77. Ibid.
78. Ibid., s. 86.
79. Ibid., s. 90.

80. Ahmed, S. (2010). Happy Objects. I *The Affect Theory Reader*, (red.) M. Gregg & G. J. Seigworth, s. 30.
81. Katalogtext av Kate Fowle (2010). I *Sterling Ruby – Asltrays*.
82. I antologin *The Affect Theory Reader* redogör redaktörerna Seigworth och Gregg för de två huvudlinjer som affekt-teori följer inom ramen för humaniora, (s. 5-9). En av dem bygger på: ”Gilles Deleuze’s Spinozist ethology of bodily capacities. [...] Deleuze’s Spinozan route locates affect in the midst of things and relations (in immanence) and, then, in complex assemblages that come to compose bodies and worlds simultaneously. [...] Affect as an entire, vital, and modulating field of myriad becomings across human and nonhuman.”
83. Massumi, B. (2002). *Parables For the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, s. 25.
84. Highmore, B. (2010). Bitter after taste: affect, food and social aesthetics. I *The Affect Theory Reader*, (red.) M. Gregg & G. J. Seigworth, s. 118.
85. Mazzarella, W. (2009). Affect: What is it Good for?. I *Enchantments of Modernity – Empire, Nation, Globalization*, (red.) S. Dube, s. 291.
86. Grosz, E. (2008), s. 59.
87. Ibid.
88. Massumi, B. (2002), s. 30-32.
89. Mazzarella, W. (2009), s. 292.
90. Bennett, Jane (2004), s. 350.
91. De Waal, F. (2013). *Bonobon och tio guds bud – på jakt efter humanism bland primater*, s. 140-142.
92. Ibid.
93. Massumi, B. (1995), s. 88.
94. Massumi, B. (1995), s. 96.
95. Gregg, M. & Seigworth, G. J. (2010), s. 2.
96. Thrift, N. (2007). *Non-representational Theory: Space, Politics, Affect*, s. 175.
97. Nobel, A. (2014). *Dimmer på upplysningen – text, form och formgivning*, s. 117-160.
98. Massumi, B. (1995), s. 86.
99. Se s. 156-158 i denna avhandling.
100. Phaidon. (2015). *Anish Kapoor ‘An artist’s job is to say I’m lost’*. <http://uk.phaidon.com/agenda/art/articles/2015/march/24/anish-kapoor-an-artist-s-job-is-to-say-i-m-lost/>, (150610).
101. Mazzarella, W. (2009), s. 293.
102. Grosz, E. (2008), s. 70-81.
103. Grosz, E. (2008), s. 73.
104. Massumi, B. (1995), s. 88.
105. Thrift, N. (2007), s. 175.

Sammanfattning och reflektion

Introduktion

Som struktur för detta kapitel använder jag huvudrubriker från kapitel 1-3. Varje stycke inleds med en kort sammanfattning av de olika slags göranden och händelser som är framträdande i respektive avhandlingsdel. Därefter lyfter jag fram resultat och fynd som härrör ur den studerade shibori- och curateringskontexten, följt av hur dessa fynd kan betraktas i ett större perspektiv. Kapitlet avslutas med en utåtriktad diskussion.

Första rubrikordet – lust – härrör från intervjuer med konstnärer gjorda tidigt i avhandlingsprojektet, men detta ord säger samtidigt något väsentligt om mitt eget förhållningssätt till projektet som helhet. Lust, nyfikenhet och öppenhet har varit drivkrafter i detta konstnärliga avhandlingsprojekt. Jag har känt lust inför de uttryck som shibori kan ta, nyfikenhet inför de olika händelser som shibori varit upphov till inom ramen för min forskning, och öppenhet inför de riktningar som projektet har tagit – inte minst gällande hur curatering kommit att påverka min kunskapande rörelse.

Lust och olust

I en undran över vad textilbegreppet shibori egentligen innebär och vilka föreställningar som kringgärdar detta görande, genomförde jag en intervjuserie med personer som i en svensk kontext arbetar konstnärligt med shibori. Eftersom shibori kan betraktas som besläktat med knytbatik, och i många sammanhang också likställs med knytbatik, ställde jag bland annat frågor som behandlade föreställningar om eventuella likheter och skillnader mellan de båda begreppen. Därefter tolkade och bearbetade jag mitt intervjumaterial med hjälp av begrepp från kritisk kultur- och globaliseringsdiskurs samt begreppet performativitet, som innebär uppmärksamhet på det som exempelvis ett ord gör och förändrar mer än vad det kan sägas betyda.

Intervjumaterialet visade tydligt att flertalet av de intervjuade beskrev shibori i termer av *lust*, och knytbatik i termer av *olust*. Shibori upplevdes som attraktivt och vitaliserande att arbeta med medan knytbatik upplevdes som problematiskt. Detta gjorde mig medveten om att det gick att uppfatta knytbatikens tekniker och uttryck som fångade i en semiotisk fälla. Jag fann en rad exempel på hur konstnärerna, som individer och som grupp, mer eller mindre medvetet arbetade med dekontextualisering och rekontextualisering av tekniker och uttryck, och att denna förändring möjliggjordes genom performativa situationer och förhandlingar. Intervjuarbetet synliggjorde med andra ord att en betydelsefull del av *att göra* shibori i Sverige också har varit *att säga* shibori – men att dessa upprepade performativa akter också inneburit att ett nytt konstnärligt handlingsutrymme kunnat skapas. Jag fann vidare att i det textila *craftscape* som konstnärerna kunde sägas tillhöra gick arbetet med shibori påfallande ofta hand i hand med ett slags orientering mot Japan och ett bejakande av detta kulturområdes attraktion och dominans. Mitt arbete med ”Lust och olust” visade att trots att de enskilda konstnärerna tolkade och omarbetade shibori på självständiga sätt kunde det ändå beskrivas som att en växande grupp konstnärer i Sverige intresserade sig för och förvaltade ett japanskt kulturarv.

I avsnittet ”Lust och olust”, kapitel 1, har visserligen en specifik förvandling i en specifik kontext påvisats och dokumenterats, men denna förvandling är också exempel på hur vi människor, i vidare bemärkelse, kan förändra föreställningar och förutsättningar. ”Lust och olust” läggs därmed till en större diskurs om identitet, där identitet uppfattas som process och resultat av ständigt pågående konstruktioner.

Jag är med

Som ett sätt att undersöka glappet mellan vad som sägs och vad som görs bytte jag nu forskarposition; från att ha haft ett uttalat utifrånperspektiv började jag gradvis inta ett inifrånperspektiv. Under intervjuerna hade jag förstått att det viktigaste sociala rummet för shibori i Sverige var konstnären Eva Lagnerts återkommande fortbildningskurser i shibori. Jag såg därför till att själv följa två av dessa kurser, vilket innebar deltagande och delaktighet i det sociala rummet, men också en bättre förtroghet med shibori som teknik och uttryck. Under kurserna dokumenterade jag mina upplevelser och erfarenheter genom att föra fältanteckningar och konstnärliga arbetsnoteringar – ett material som sedan i bearbetad form kom att bli avhandlingens kapitel 2: ”Jag är med”.

Under deltagandet i de två kurserna uppstod ofta distinkta situationer som bekräftade arbetet med ”Lust och olust”; jag fann med andra ord inget glapp mellan hur tidigare kursdeltagare beskrivit vad som hände på kurserna, och hur jag sedan själv upplevde dem. Några exempel på distinkta situationer: ett plötsligt gemensamt hjärtligt men rått skratt över någons retsamma och oväntade färgningsresultat, tystnaden och koncentrationen under bläddrandet i de framlagda japanska shibori-böckerna, en frustrerad suck från något hörn i kursrummet eller någons belättna inåtvända leende efter ett lyckat experiment. Jag uppfattade dessa situationer som tecken på den enskilde konstnärens kritiska sökande efter konstnärlig precision, och förståelse för de grundläggande förutsättningarna och koderna i just detta möjlighetsrum; jag fann här att

den enskilde personens självvalda men också påbjudna sökande efter ett eget konstnärligt uttryck var det som präglade möjlighetsrummet mest.

Under den konstnärliga processen med det egna verket *Att märka bark* skrev jag ner tankar som uppstod i direkt anslutning till det praktiska arbetet. Genom detta skrivarbete blev både min kropp och dess upprepade interaktioner med verktyg och material medvetandgjorda.

Mina bearbetade fältanteckningar och arbetsnoteringar beskriver ett konstnärligt rum och en konstnärlig process som uppstod i just detta rum; denna process präglades av såväl intention som ingivelse och inlevelse. Som framskrivet exempel bidrar ”Jag är med” till ökad förståelse och kunskap om vad som kan konstituera konstnärligt arbete.

Kunskap ur besvikelse | *Plenitude*

Mot slutet av processen som innebar att jag bytte position som forskare – från att jag inledningsvis ställde frågor till andra om shibori till att jag själv började komma med påståenden och bidra med svar – utförde jag ett uppdrag som curator för ett utställningsprojekt med konstnärer från Sverige och Japan.

Trots att utställningsprojektet, som jag gav titeln *Plenitude*, på flera plan kunde beskrivas som en framgång upplevde jag ändå en känsla av besvikelse under utställningsperioden – och jag insåg också att denna känsla huvudsakligen hörde ihop med curator-erfarenheten. Eftersom besvikelse är kopplat till förväntningar och föreställningar om något såg jag nu en möjlighet att i ett essäskrivande använda erfarenheten av besvikelse som ett sätt att nå kunskap om curatering: ett görande som i min forskning om shibori innebar en form av triangulering.

Ett konkret resultat av projektet *Plenitude* var naturligtvis utställningen i sig själv, det vill säga utställningen som en faktisk rumslig, tidslig och social konstnärlig händelse. Denna utställning visade verk av arton utvalda konstnärer som på olika sätt förhåller sig till shibori. Genom det curatorielle arbetet med ut-

ställningen fann jag att en upplevelse av myckenhet (*plenitude*) kunde ringas in som en betydelsefull aspekt av shibori.

Med stöd av ett antal curator-röster ur litteratur reflekterade jag i essän ”Kunskap ur besvikelse” över min nyvunna curator-erfarenhet. Tillsammans med dessa röster slog jag fast att curatorns huvuduppgift är att göra urval och att sammanställa. Att curatorns arbete är att skapa ett övergripande koncept, en berättelse eller ett anslag – ett helhetsverk i relation till de ingående delarna. Min besvikelse handlade om att jag inte tillräckligt väl lyckades konkretisera den helhet som hade varit min vision: en tätt hängd utställning med verk i dialog med varandra. Genom den erfarna känslan av besvikelse över en ofullbordad gestaltning blev det tydligt för mig att curatering är att betrakta som ett konstnärligt arbete. Jag fann vidare att den konstnärliga dimensionen var framträdande i arbetsprocessens båda ändar – dels under det dynamiska urvalsförfarandet då jag upplevde det som att verken sökte sig till varandra och att de gemensamt formulerade ett anslag, dels under mitt arbete med hur verken skulle bilda en helhet och möta en betraktare.

Omtagning | *Upperud Cabinet of Curiosity*

Några månader efter att utställningen *Plenitude* hade visats fick jag möjlighet att sätta upp utställningen ytterligare en gång. Jag bestämde mig för att skapa en förändrad version av den tidigare utställningen med målet att komma min ursprungliga vision närmare. Detta innebar att jag behövde göra nya val av verk men också begränsa antalet deltagande konstnärer. Även denna utställningsprocess resulterade i en essä, men där jag i skrivandet av essän ”Kunskap ur besvikelse” blickade bakåt, riktade jag nu istället i essän ”Omtagning” blicken framåt. Den här gången understödde med andra ord essäskrivandet själva gestaltningsarbetet.

Under arbetet med *Upperud Cabinet of Curiosity* fann jag att begreppsparat återklang/förundran, utvecklat av litteraturvetaren Greenblatt, samt begreppet side-by-sideness, utvecklat av språkvetaren Homi K. Bhabha, var användbara för mig i

rollen som curator. Dessa begrepp gav på ett konkret sätt stöd åt min helhetsvision, som utöver upplevelseaspekten *myckenhet* (plenitude) nu även innefattade utställningsformatet *Wunderkammer/Cabinet of Curiosity* – ett format som hade uppstått ur min dialog med de ingående verken. Jag upptäckte att mitt dittills intuitivt drivna arbete både berikades och utmanades av mötet med begreppen och att de stärkte mig i mina konstnärliga val.

Glomus 1–9

Efter att ha skapat och genomfört två grupputställningar samt reflekterat över dem i två essäer, och då främst utifrån curatoriska frågor och ett helhetsperspektiv, ville jag nu fortsätta med att lyfta fram enskilda verk och deras upphovspersoner; detta för att ytterligare ringa in svar på frågan vad shibori är och gör. Jag öppnade upp en ny curatorisk process där ytterligare verk och konstnärer som jag kommit i kontakt med plockades in. Utifrån detta utökade material, och med begreppet *side-by-sideness* i åtanke, skapade jag nio grupperingar av bilder på verk, där jag genom varje gruppering, varje *glomus*, kunde lyfte fram en framträdande aspekt av shibori. Dessa aspekter beskrev jag sedan i korta texter. Bildgrupperingarna och texterna kom tillsammans att bilda en form av utställning ämnad att upplevas i den tryckta avhandlingens rumslighet.

Erfarenheten av arbetet med *Glomus 1–9* kompletterade min tidigare vunna insikt i att curatering kan innebära en konstnärlig metod att genom urval och sammanställning finna övergripande anslag och berättelser. Arbetet med *Glomus 1–9* visade även metodens potential som hjälp att ur ett mångfacetterat utgångsmaterial finna och tydliggöra aspekter som kan ligga till grund för skapandet av kategorier. Ett resultat av denna process blev insikten att då jag behandlade curatering som en konstnärlig metod skapade denna metod vad som skulle kunna betraktas som brokiga och ojämförbara kategorier. Dessa kategorier gör dock inte anspråk på att vara generellt giltiga utan belyser istället de aspekter som blivit viktigast för *min* förståelse av shibori.

Eftersom arbetet med *Plenitude, Upperud Cabinet of Curiosity* och *Glomus 1–9* genomfördes i en kunskapande kontext, med krav på transparens och dokumentation, valde jag att skriva tillhörande reflekterande texter. Dessa texter är nu att betrakta som verkberättelser och som sådana utgör de ytterligare erfarenhetsbaserade bidrag till kunskap om vad konstnärligt arbete kan innebära.

[do] You have the right to remain silent [?]

Mitt möte och min erfarenhet av arbete med shibori och curatering gjorde mig efterhand lyhörd för teoribildning som intresserar sig för spänningsförhållandet mellan kroppsliga fördiskursiva erfarenheter och kulturellt medierade diskursiva erfarenheter. Jag valde därför att i en essä skapa en kontaktyta mellan shibori och begrepp såsom sensation, förundran och affekt.

I essän ”[do] You have the right to remain silent [?]

 visade jag att shibori inte bara kan fungera som ingång till ovan nämnda teoribildning, utan att shibori också kan betraktas som del av den så kallade affektiva vändningen. Att låta begreppen sensation, förundran och affekt möta upplevelsen och erfarenheten av shibori innebär konkretisering av begreppen. Samtidigt erbjuder begreppen ett intressant och relevant sätt att förstå shibori, både som konstnärligt görande och som konstupplevelse. I essän omsluts shibori av en processfilosofisk konstsyn – i vår tid artikulerad av filosoferna Deleuze och Guattari, och vidareutvecklad av bland andra filosofen Elizabeth Grosz. Detta är en konstsyn som innebär konsekvenser för både konstnären själv och för konstpubliken.

Essän gav upphov till en reflektion; de för-diskursiva upplevelserna som undersöks i det affekt-teoretiska fältet, upplevelserna som enligt denna teori inte kan förstås genom det diskursiva språket, förekommer sannolikt som väsentligheter också i de flesta andra konstnärliga uttrycksformer och konstnärliga sammanhang. Denna reflektion synliggjorde och aktualiserade ett problem samt väckte en fråga till ”konsten”:

hur kommer det sig att det diskursiva konventionella språket, trots sin uppenbara otillräcklighet och ibland även olämplighet i sammanhanget, givits en sådan central och auktoritär roll inom de konstnärliga fälten och då inte minst inom de konstnärliga utbildningarna? Frågan som väcktes i mötet mellan den konstnärliga uttrycksformen shibori och affekt-teori, och som visade sig räckta långt bortom shibori, var alltså i vilken utsträckning konstnärer idag kan välja att vara ”tysta”. Våra svar på denna fråga säger något om vår tilltro, eller kanske snarare brist på tilltro, till vad konstformernas egna språk kan undersöka och förmedla.

Shibori i Sverige, nu och framöver

Sverige, våren 2016 – vad är och gör shibori? Det har aldrig erbjudits så många kurser i shibori som nu när jag skriver denna avslutande reflektion. Det är snart tjugofem år sedan som begreppet och görandet introducerades i Sverige, och uppenbarligen fortsätter shibori att attrahera personer som vill utöka sina möjligheter att uttrycka sig med och genom textil. Shibori har också på allvar börjat etablera sig som ett begrepp inom kommersiella design- och livsstilssammanhang. Det går att argumentera för att shibori just nu är en trend. Det går också att argumentera för att det idag i bredare lager görs shibori som är svår att skilja från vad som under en lång tidsperiod definierats som knytbatik i en svensk kontext eller tie-dye i en anglosaxisk.¹ Om jag har fel i detta kan shibori fortsätta att fungera som ett ”nytt” konstnärligt möjlighetsrum och som ett finrum med japansk inredning. Om jag har rätt, att shibori är en trend och att skillnaden mellan shibori och knytbatik håller på att bli alltmer diffus, kommer shibori rimligtvis att följa alla trenders kurva. Vi kommer med andra ord att få se mer av förnöjsamt skapad det-blir-som-det-blir-shibori under åren som kommer vilket då också förmodligen innebär början på slutet för shibori som konstnärligt begrepp i Sverige. Men detta eventuella förlopp behöver naturligtvis inte innebära att de konstnärer i Sverige som har kommit att omfamna shibori, och som har bidragit till



Vänster bild: ”Messing around with #shibori at the creek.”

Instagram: skärmdump, (14-0930)

Höger bild: ”Shibori sample drying in the sun.”

Instagram: skärmdump, (14-0930)

dess utveckling som konstform, slutar att *göra* shibori. För att värna det skapade möjlighetsrummet kan det räcka med att de slutar att *säga* shibori. Detta scenario får stöd från ett oväntat håll. I december 2015 står jag framåtböjd över en femtonhundra år gammal för-columbiansk textil tillsammans med textilhistorikern och konstnären Yoshiko Iwamoto Wada.² Den intrikata textilen har mönstrats med hjälp av en shibori-liknande teknik. Eller knytbatik-liknande. Eller, som den tillhörande äldre beskrivningen slår fast: det för-columbianska museiföremålet har mönstrats genom *plangi*, vilket är ett malajiskt ord och ett textilt fackbegrepp som användes under en lång period på 1900-talets mitt. Wada, som sedan tidigt 1980-tal förespråkat att ordet shibori kan och bör användas för att beskriva besläktade mekaniska reservagetekniker, oavsett geografiskt och kulturellt ursprung, delar där framför den för-columbianska textilen med sig av sin nyvunna insikt att det just är lokala och konkreta verb-baserade ord som bör användas då vi pratar om dessa besläktade men geografiskt spridda tekniker. I en svensk kontext behöver vi då återvända till verb som exempelvis knyta, vrida, pressa och dra åt. Wadas tanke får mig att minnas hur jag själv i projektets början funderade på om inte orddelen knyt-på 1980-talet och -90-talet hypotetiskt hade kunnat omladdas med attraktiva betydelser.

Om nedmonteringen av associationen till det japanska innebär en förlust eller inte återstår att se. Mycket har hänt – bara de senaste åren – som har påverkat självbilden bland aktiva konstnärer här i Sverige. Så sent som år 2011 uttrycker sig konstnären Elsa Chartin på följande sätt: ”Det finns ett band någonstans, en liten tråd till traditionen, till mästarna. Men samtidigt, de märker väl inte vad jag gör! I det finns en stor frihet.”³ Chartin uttrycker här sin uppskattning över att kunna verka obemärkt, fri från de berömda hantverkarnas och konstnärernas möjligtvis konservativa och kritiska blickar. År 2013 förändras spelplanen i och med den uppmärksammade Tokyo-utställningen *Plenitude*. Året därpå deltar en större grupp svenska konstnärer aktivt på det internationella shibori-symposiet i kinesiska Hangzhou, där affischer och stora väggvepor med en bild på konstnären



Yoshiko Iwamoto Wada på besök i Göteborg.

Eva Marmbrandts verk *P.U. II* välkomnar deltagarna från hela världen.⁴ Hösten 2015 gör Yoshiko Iwamoto Wada ett nästan månadslångt så kallat expertbesök i Sverige, där hon träffar och utbyter erfarenheter med en rad svenska konstnärer.⁵ Denna förändring vad gäller den ”svenska” shiborins synlighet bekräftas slutligen, och blir extra talande, då vi vänder oss tillbaka till Elsa Chartin vars verk nu visas på den officiella hemsidan för det kommande shibori-symposiet i Mexiko hösten 2016.⁶ Ett flertal konstnärer från Sverige ingår nu på ett självklart sätt i en internationell gemenskap. Denna nya position gör paradoxalt nog själva ordet shibori mindre betydelsefullt, och Japans roll i sammanhanget framöver kan därmed tänkas minska.

Ut ur farkosten

I den här avhandlingens inledning skriver jag att jag betraktar shibori som en farkost, och att jag sätter denna farkost och mig själv i en kunskapande rörelse. Nu är jag i någon mån framme och det är dags att kliva ur. Jag räcker fram bilder, berättelser, mitt kunskapsbidrag, min praxisteori: detta har hänt och gjorts. Jag räcker också fram själva farkosten, som innebär ännu ett exempel på hur konstnärlig forskning kan förstås och genomföras. Jag skulle nu gärna se och ta del av hur denna farkost döptes om, och hur någon annan sätter den i en annan slags kunskapande rörelse.

Avhandlingens sista essä berättas fram med hjälp av två gestalter: Mr. Shibori och den lilla taggiga ödlan. Eftersom jag inte känner mig färdig med dessa två vill jag ha dem vid min sida när jag nu börjar röra mig mot nya konstnärliga forskningsrum. På min ena sida står Mr. Shibori, eller Edward Lambert som jag nu vet att han heter. Edward föddes i England år 1717 med en genetisk variation (*ichthyosis hystrix*) som gav honom och senare även flera av hans barn och barnbarn en alldeles egen hudtyp. När den unge Edward år 1731 visades upp på Royal Society i London beskrevs hans hud bland annat som bark.⁷ Denna säregna hud och yta på en i övrigt fullt frisk människa väckte förundran. På min andra sida kilar Elisabeth Groszs taggiga

ödla fram och tillbaka. Denna varelse fungerar för mig som en påminnelse om konstskapandets och konststuplelevelsens autonoma dimensioner: ”Art takes what it needs – the excess of colors, forms, materials – from the earth to produce its own excesses, sensations with a life of their own.”⁸ Jag tänker att om konsten placeras så att säga utanför människan kan den också potentiellt delas med andra livsformer. På detta sätt kan den icke-diskursiva och den ”sensationella” konsten betraktas som en bro mellan världar. Edward, ödlan och jag står nu utanför farkosten shibori, men tack vare min kunskapande rörelse och riktning, möjliggjord av farkosten, kan jag nu orientera mig vidare. Jag rör mig mot ett kritiskt tvärdisciplinärt fält som försöker förstå och skapa en ny världsbild, och därmed också på sätt och vis en ny sorts människa. Detta är en människa med nya slags möjligheter, friheter och ansvar; en människa som nyfiket och sensibelt försöker förstå mångfalden av de krafter och flöden som påverkar livet och världen; en människa som är villig att omförhandla tidigare skarpt dragna gränser mellan sig själv och exempelvis djuren, tingen och materian. Detta framväxande fält, som just nu bland annat kallas för grön humaniora (*environmental humanities*) bjuder in och behöver konsten för sin utveckling. Det är dit jag nu går och det är där jag kommer att fortsätta undersöka vad konstnärliga perspektiv och konstnärlig forskning kan innebära och bidra med. Dit tar jag med mig min kunskap om form, textil och curatering, jag tar med mig begrepp som sensation, affekt och förundran, och inte minst tar jag med mig mitt intresse för händelser på ytan.

1. En hashtag-sökning på det sociala mediet Instagram bekräftar denna bild.
2. Vi befinner oss i Världskulturmuseets magasin i Göteborg tillsammans med intendenterna Anna Javér, Jan Amnehäll, Petra Holmberg samt textiltvetaren Anna Fabler.
3. Ur intervju (Stockholm, 110526).
4. 9ISS International Shibori Symposium. http://en.chinasilkmuseum.com/exhibitions/detail_42_detail_____html, (besökt 150604) och <https://se.pinterest.com/pin/454230312392180226/>, (150604).
5. Wada har blivit inbjuden av IASPIS (Konstnärsnämndens internationella program för bild- och formkonstnärer) på initiativ av konstnären Åsa Pärson.
6. <https://10iss.org/>, (160222).
7. <http://rsl.royalsocietypublishing.org/content/37/417-426/299.full.pdf+html>, (160226).
8. Grosz, E. (2008). *Chaos, territory, art*, s. 9.

Summary

Chapter 0

Shibori as question

What is shibori? Shibori signifies tangible ways of dyeing, patterning, shaping, and reshaping mainly textile materials. Shibori signifies basic principles that invite reinterpreting as well as experimenting with expression. Shibori signifies *more*: shibori signifies a woman in England, a man in India, tying, and tying, and tying. Shibori is an artistic space, a venue, but also a point of departure. For me, shibori is a vehicle – and together we set off in a knowledge-forming motion. For the botanist Carl Peter Thunberg, shibori is what he must have seen, when, on the seventeenth of April 1776, he passed through the Japanese village of Narumi.

What does shibori do? Shibori does what a “thorny lizard” does; what a furrowed, striated seabed does; what a breathtaking sunset does; what a man with an all but smooth skin does – *that* is also what shibori does.

Shibori, and a derivation of this noun, the verb shiboru, are originally Japanese words with open, shifting, related meanings signifying twisting, wringing, squeezing, and the like. When creating different kinds of compressions in connection

with the process of dyeing, the dye is obstructed from reaching the parts that are pressed together. In this process, patterning, and/or a three-dimensional structure, generating visual and tactile experiences, is/are created.

In a Japanese textile and artistic context, shibori is perceived as an ancient craft tradition – an umbrella term for a hundred or so related craft techniques. In terms of contemporary artistic aims and expressions, shibori is also perceived as an enabler of material transformation. Putting all these things together, shibori as sign, as expression and as experience, can be said to be deeply embedded in Japanese culture today.

Since the early 1990's, shibori has also come to be understood as an international umbrella term for related techniques independent of geographical origin. In this dissertation, my main interest concerns the meaning of shibori in an artistic context in Sweden, where Japan still plays a somewhat important role for a group of artists in their efforts to incorporate shibori into their own work. Japan has, since long, had a strong position in the artistic world – not least within the different textile fields. Thus, it is not surprising that when taking part in an artistic act of making, such as shibori-making, which has distinct connections to Japan, one both wants and must relate to this culture and the values that come with it. Values here comprise concepts and realities such as quality, craft, consumption of time, and artistic expressions. However, in this dissertation project, Japan is not only present in the form of conceptions, but also as a reality, where a tangible point of contact is created between “Swedish” and “Japanese” art and artistry.

What then is shibori, and what does it do? And what does this question being asked within the context of artistic research involve? This dissertation tries to provide an answer to these general, all-embracing, and, at the same time, specific questions. Through the question “what does shibori do”, a view of art, influenced by Process Philosophy, is made explicit. This view implies an interest in art as events and experiences of the body, rather than art as bearers of meaning in need of deciphering and interpretation. The twofold question “What is shibo-

ri, and what does it do?” is more complex than what it appears to be at first glance, and makes visible a field of tension to be articulated as the dissertation project proceeds. This dissertation takes shibori as its point of departure – but the answers to the more all-embracing questions are also relevant for artistic work and how art is experienced on a more general level.

The thesis' title

Events. The surface. I experience the surfaces I encounter round about me as places where different events are enacted. I see the sky and the ground, the wall and the bark, as compositions of events; I experience them as chaotic or organised, low-voiced or loud, interesting or uninteresting. Hence, when I work to shape and form, when I compose surface, I ask myself the question: what kind of events do I want to occur and come about here? Examples of events may include densifications, fusions, the sudden, differences, the thinning out, pauses and vibrations. Events like these can be felt in the body that observes – and can affect it. Through shibori as a method, artists can create *Events on the Surface.*

Shibori. A knowledge-forming motion. I set shibori and myself in a knowledge-forming motion. Shibori becomes a vehicle. I am as interested in the vehicle as in its motion forward, and the places and the situations that this motion leads us to. In the dissertation, my motion in relation to the research object is made visible – from being at a distance and round about, to being close and within. The motion leads to aspects and concepts such as cultural heritage, performativity, curating, and affect. These aspects and concepts shed light on shibori – and, in a two-way dynamics – shibori sheds light on them.

Artistic background

The introductory path that takes me to shibori goes through pattern and surface design, that is, an art form constituted by repetition and mass effect. In a number of previous artistic and

explorative projects, pattern creation plays a prominent role, but in the different projects, patterns and their creation serve different aims. On pages 16–24, a number of selected projects and works are shown and commented upon. In all the examples, I see my work revolving around the composing and staging of “form events”. Some visual elements that can be seen as something may exist, such as a tree or an aeroplane, denotations and connotations, which in a conventional sense, point to meanings, but first and foremost it is the events related to form, “form events” that interest me, which, in a more direct way connect to, and affect, experiences of the body; these include: rhythms and movements, balance and imbalance, fade-ins and fade-outs, pulse and vibration, to name but a few. The projects that I have selected also reveal more than my interest in “form events”. For example, during the course of my work with the pattern *kizuku kisoku*, I apply my professional background and competence as a way to activate and get access to a social situation, with the aim of forming knowledge, and in the project *FEAT*, I act as a kind of curator with my view and aim directed towards creating a more holistic expression and form than the sum of the integral parts.

Theory, concepts, methods

Chapter 0 consists mainly of a reflexive account of my choices and points of departure with regard to theory, concepts and methods.

This dissertation mainly reflects a hermeneutic knowledge interest, where I am interested in, and pay attention to, other people, their driving forces, conceptions and conditions. Herein, so-called praxis questions and poetics in the form of: how, why and what we do in certain practices, also find their place.

In *Events on the Surface* a knowledge-forming motion between two, in part, demarcated theoretical perspectives is taking place. The dissertation project begins with a social constructionist perspective but ends with a post-human perspective. This motion can also be described as a shift of inte-

rest, from signs and discursive language to matter and affect. However, the two perspectives can also be said to intersect since they both build on Process Philosophy, where there is interest in the dynamic, ever-changing and constructive nature of how the world is made and comes into being, as opposed to essentialist explanations of being in the world.

To set up and apply theoretical perspectives is but one way of approaching and interpreting activities and experiences. Proven experience may also act as an approach. In “normal” artistic work, this approach plays a main role, but can, and should, also be given a main role in artistic research. In this dissertation project my own working experience drives and shapes the parts related to expression and form, at the same time as I try, through conversations with physical people, as well as through dialogues with voices in texts, to highlight and reflect on the proven experience articulated by other artists and curators.

In this dissertation project, I follow the philosopher and scholar Feyerabend’s recommendation for a researcher to be allowed to accept and recognise the abundance of theories, concepts, and methods already developed – and that one can relate to them in a rather eclectic and anarchist way. I personally use concepts with origins in different fields and discourses such as critical heritage studies, social anthropology, globalisation discourse, language philosophy, semiotics, affect theory, process philosophy, postcolonial theory and literature history. Examples of concepts used in the latter are: *craftscape* (Appadurai and Benu), *performativity* (Austin), *The Other* (Said), *the space of possibles* (Bourdieu), *resonance and wonder* (Greenblatt), *side-by-sideness* (Bhabha), *the striated and the smooth* (Deleuze and Guattari), and *sensation* (Deleuze and Guattari, and Grosz).

In this chapter I give an account of the difficulties and possibilities of interviews in relation to method. The theoretician and scholar Alvesson says that the interview may, with all right, be criticised, but that it may also, with the help of metaphors as interpretative support, be regarded as a usable and relevant source for the gathering of conceptions and experiences. In addition to this, I illustrate Alvesson’s critical take

on the interview with examples from my own interview material. Furthermore, I give a description of my ethnographic stance, which also includes self-ethnography, and my ambition to produce *thick and dense descriptions* (Ryle and Geertz). The anthropologist Ingold understands ethnography as part of a forward-striving, directed, reflexive, and transformative knowledge-forming process called anthropology. I draw on this understanding when saying that ethnography, in a similar way, can be a suitable submethod for artistic research. I then describe how I, in my research process and in relation to my research object, gradually change position, from distance to closeness – and how the anthropologist Ingold terms this approach *The Art of Inquiry*. A good example of what this art of inquiry can achieve in the dissertation project is how I perceive and manage the possibilities that open up when the role of the curator enters the project. Chapter 0 ends with a section on the essay as a method. Within artistic research, the essay is perceived, more often than not, as a possible and even favourable method for knowledge-forming reflection. Being in motion and being sensitive to the value of one's own experience, whilst, at the same time, experimenting with openings that enable a further motion forward, characterise not only the art of inquiry, but also the essay – to say the least.

Chapter 1

Desire and Undesire

Chapter 1 consists of the text “Desire and Undesire”. Being curious and wondering what the concept of shibori means and signifies, and what conceptions surround the artistic act of making shibori in a Swedish context, I decide to conduct a series of semi-structured interviews with ten artists who work with shibori in different ways. Since shibori may be regarded as being related to, and in a number of contexts, even being equated with tie-dye – or *knytbatik* in Swedish – I pose questions that

address and discuss conceptions on the similarities and differences between the two concepts. The interview material is then interpreted and processed with the help of concepts from critical heritage and globalisation discourse, as well as with the help of the concept of performativity.

In the text “Desire and Undesire” I describe how a new textile artistic form of expression has been established and developed in Sweden during the last twenty-five years. I show how artists from various disciplines have created, and are still creating, a new artistic space of acting, by placing notions and conceptions of two textile techniques and forms of expression, represented through shibori and *knytbatik*, in confrontation with each other in performative situations. In other words, I show that an important aspect of making shibori in the Swedish context is also to *say* shibori. In this process of constructing, shibori – with its roots in Japanese tradition, as well as its connections to contemporary Japanese fashion – is perceived as attractive, as well as life-giving and desire-producing, whilst *knytbatik* is often perceived as problematic and as causing a sense of “undesire”. In a professional artistic context, *knytbatik* comes to be considered as problematic, since the techniques associated with it tend to lead to a form of expression that has become semiotic and emblematic – signaling “hippie”, “amateur”, and “easy-to-make”. Thus, *knytbatik* and its techniques and forms of expression may be viewed as though caught in a semiotic trap. The professionally active artist can of course regard the semiotic symbol as a resource, and through active choices use it and make something interesting with it; however, one cannot pretend that this symbol doesn't exist. This dilemma can, to a great extent, also be solved by placing the artistic work in an explicit shibori context. The interview material shows that in the textile craftscape the artists inhabit and belong to, making shibori seems to overlap and go hand in hand with the artists orienting themselves towards Japan – recognising the prevailing attraction Japanese culture exerts. Despite the fact that the individual artists interpret and transform shibori in their own unique and unconventional ways, this situation can still be depicted as an



Junichi Arai, noren (shop curtain), detail (2005), 360 x 360 cm.

Part of the touring exhibition *Fiber Futures: Japan's Textile Pioneers* (2011-).

ever-growing collective group of artists in Sweden who show an interest in, whilst also nurturing, Japanese cultural heritage – both materially and immaterially.

In the text “Desire and Undesire” a specific transformation of meaning, in a specific context, is demonstrated and documented; this transformation, however, can also serve as an example of how we human beings, in a wider sense, and on a more general level, can take part in the transforming of conceptions and conditions. “Desire and Undesire” can, accordingly, come to be situated in a larger discourse on identity, where identities are perceived as processes and continuously ongoing constructions. In the text, shibori is framed as a cultural heritage, and, as such, shows how a cultural heritage can be kneaded and incorporated into new contexts, for new purposes. In a Swedish context, the Japanese cultural heritage of shibori, has undoubtedly developed to form the basis for a new artistic space of acting. However, this new space is, at the same time, part of a space of possibles. To gain a better understanding of shibori in relation to this space of possibles, I need to change position. I therefore now leave my research perspective – from without, and instead move towards a point of observation and participation – from within.

The text is a revised text combining two conference presentations: 1) “I see the Masters, but the Masters don’t see me! – Voices from the Swedish Shibori Practice: a Contemporary *Node of Japanisation?*”, for the conference NAJS 2012 - Nordic Association for the Study of Contemporary Japanese Society, March 22-23 2012 in Gothenburg, and 2) “Desire and Undesire – Performing Cultural Heritage: Voices from the Artistic Practice of Shibori in Sweden”, for the conference Re/theorising heritage – the Inaugural Conference of the Association of Critical Heritage Studies, June 5-8 2012 in Gothenburg.

The text has been translated to English as part of the anthology *Crafting Cultural Heritage* (2016), published at the Department of Conservation, the University of Gothenburg.

Chapter 2

I am in on it

Chapter 2 consists of material that has come into being as a result of my own participation in two shibori courses. These courses were initiated and run by the artist Eva Lagnert, who, since the year 2000, has conducted approximately fifteen free-standing CPD (continuing professional development) courses at Konstfack University College of Arts, Crafts and Design in Stockholm. For shibori in Sweden, these courses have become the most important space for knowledge-forming and socialising. In the chapter I share my prior understanding of shibori courses, and report upon my observations and interpretations of what is taking place in this course space. Supported by my own field notes and written thoughts from the artistic process, I try to bring about a thick and dense description of situations and experiences from the core of this shibori space of possibles.

As a way to identify and study the gap between what is said and what is done, I try, step by step, to be in on it, so to speak, and place myself from a perspective of the within, moving to the core of the matter. Through first-hand experience from within, I wish to better understand and interpret the interviews conducted previously. My own practical making, or, in other words, my taking part in artistic practice also leads to a better understanding of the artistic idioms of shibori – which, in turn, is tied to an incipient desire to get hands on contact with these specific techniques, as well as a desire to meet and feel for myself the possibilities and difficulties shibori entails. The field notes that I worked through and processed, as well as written thoughts on my own artistic work, are included in the dissertation, the purpose of which, hopefully, is to give the reader a sense of co-experience, i.e. to give the uninitiated reader the possibility to become engaged in the course of events and settings regardless of any own first-hand experience.

It is apparent that the making of shibori, in this context, meet and correspond to conventions and norms for artistic

work in our times; the quest for a so-called unique and personal expression can here be seen both as an individual driving force and as an articulated learning outcome (in terms of educational goals). The search for a personal form of expression, which is both self-chosen, from within, and, imposed, from without, affects and characterises this artistic space of possibles; shibori comes to become a challenge that the participants need to overcome in unique ways in order to be able to continue. My conveyed experience also shows my own approach and reaction to this: from the starting point when I do of course appreciate the different experiments with material and forms of expression, without knowing where they will lead, to an experience in a photo exhibition that was both odd and inspiring, and that directed my energy and path from then on. This process, which results in the artwork *Att märka bark* (*To Notice/Mark Bark*), deeply affects my understanding of, and desire for, shibori as an artistic means of expression; from now on shibori is no longer something strange or alien. During the course of the process with the artwork *Att märka bark* I take notes on thoughts that surface, whilst, at the same time, working practically with the piece. This writing makes me specifically aware of my body and its repeated interactions with matter and tools.

Whilst participating in the two courses, distinct situations often arise that confirm my text “Desire and Undesire”; in other words, I find no major gap between how former course participants have talked about what takes place, and how I now experience this myself. A few examples of distinct situations include: us all suddenly laughing together both heartily, and, at the same time, coarsely, over the irritating and unexpected result of someone’s dyeing; the silence and concentration of participants dipping into the Japanese books on shibori that were on display; a frustrated sigh from some corner; or the satisfied inward smile when an experiment is successful. I interpret these situations as signs of the individual artist’s critical search for artistic precision and understanding of the basic prerequisites and codes in this particular space of possibles. These examples reflect how the expression and meaning of *knytbatik* affect and

create a border that one has to be aware of, and that conceptions of Japanese craft as well as different Japanese expressions of art and form play an active role in the context. As an example expressed in words, the text “I am in on it” (when regarded as a whole), contributes to increased understanding and knowledge of what it is that can be said to constitute artistic work.

Chapter 2 supports chapter 1, but builds on recently acquired experience as a complement to the perspective from without. Chapter 2 also opens up for the development that will be dealt with in chapter 3; a critical mass has come into being following the regularly recurring courses I took part in, which has organised itself, and whose chief articulated aim is to initiate and perform shibori-based exhibitions. In connection with a new exhibition project, the need for a curator becomes apparent, and the question goes to me. This implies yet another change of position – from me initially asking other people questions about shibori, to me taking the position of starting to put statements into words and also contributing with answers.

Chapter 3

Chapter 3 consists of the parts “Knowledge out of Disappointment”, “Retake”, “Glomus 1–9” and “[do] You have the right to remain silent [?]”. “Knowledge out of Disappointment” and “Retake” are essays written – from a curatorial perspective – and in direct connection to the work with the two shibori-based exhibitions *Plenitude* and *Upperud Cabinet of Curiosity*. The third part of the chapter, “Glomus 1–9”, is a thematically organised compilation of approximately thirty commented pieces of art by sixteen artists primarily based in Sweden or Japan. “Glomus 1–9” is part of the dissertation, and takes on the form of yet another curatorial act. Since the work with *Plenitude*, *Upperud Cabinet of Curiosity* and *Glomus 1–9* is performed in a knowledge-forming context requiring transparency and documentation, I decide to write related reflexive texts. These texts are now to be perceived as work stories, and as such, they

contribute with experience-based knowledge on what shape the constituents of artistic work may take.

In Chapter 3 the knowledge-forming motion that we launched on at the beginning of the dissertation now becomes two-way. At the same time as I shed light upon shibori from the position of a curator, I shed light upon the doing of curating related to shibori as an exhibition theme. Shibori and curating are intertwined through an intuitively driven knowledge process that comprises the experiences of desire, attraction and expectation – but also disappointment. This two-way process and experience enriches my understanding of curating, both as a method of inquiry and as a process of expression and form. Curating can be regarded as an artistic method, which, put in simple terms, involves selecting and putting together – two integral parts based on intuition as well as explicit criteria. In the act of putting together and combining, new focal points are created – which can involve new insights. I understand my moving, my motion, towards concepts such as wonder, sensation and affect, just as it is – a movement towards a new focal point that has emerged in the meeting that comes into being between shibori and curating. Put in other words: an interesting and significant aspect of shibori appears and is articulated in Chapter 3, which is of course not unique for this art form, but nevertheless prominent. This articulation forms the basis for my answer to the question what shibori signifies in an artistic context in Sweden, that is, that shibori signifies a vital new-comer on the artistic stage with an interest in sensation, where “[do] You have the right to remain silent [?]” addresses and discusses these very concepts in relation to artistic activities in general, and shibori in particular.

Knowledge out of Disappointment | *Plenitude*

The exhibition project *Plenitude*, which includes the works of eighteen artists, who, in different ways, have a relationship with shibori, can, on a number of different levels, be described as a success. In spite of this, I experience a sense of disappointment during the exhibition period – and I realise that this is main-

ly related to how I experience curating. Since disappointment is connected to expectations and conceptions of something, I now see a possibility to use this experience of disappointment – in essay writing – as a way of gaining knowledge with regard to curating, that is, an act of doing, which, in my research on shibori signifies a form of triangulation.

With the support of a number of curator voices taken from research literature I reflect on my newly acquired curator experience in the essay entitled “Knowledge out of Disappointment”. In a joint effort our voices establish that a curator’s main task is to select and put together – that a curator’s work is to create an all-embracing concept, a story, a whole that is larger than the sum of the parts. My disappointment revolves around me not completely succeeding in making the whole that is my vision sufficiently tangible, in this particular case an exhibition with works tight and close and in dialogue with each other. Through this experienced feeling of disappointment over an unfinished work of expression, it becomes apparent to me that curating is to be regarded as an artistic activity, an act of making. I also discover that the artistic dimension is prominent at both ends of the work process – in part during the dynamic procedure of selecting artworks, when I experience these works seeking each other out and jointly putting a storyline into words, in part during my work to explore how the works are to form a whole and meet an observer.

A more tangible result of the project entitled *Plenitude* is the very exhibition itself, that is, the exhibition as an actual spatial, temporal and social artistic event. Through this curatorial work I discover that an important aspect of shibori can be narrowed down to it being an experience of plenitude and abundance.

Plenitude was shown at the Swedish Embassy in Tokyo, October 4–20 2013. Participating artists: Masae Bamba, Eva Best, Sara Casten Carlberg, Elsa Chartin, Eva Davidsson, Reiko Hara, Hiroshi Ishizuka, Yasuko Iyanaga, Eva Lagnert, Eva Marmbrandt, Yuh Okano, Kerstin Petersson, Åsa Pärson, Chie Sakai, Anita Swahn, Sachiko Teramura, Yuko Umeda & Takumi Ushio.

The project is archived at: <https://gupea.ub.gu.se/handle/2077/34687>

Some months after the exhibition *Plenitude*, I am given the opportunity to set up the exhibition one more time. I make the decision to create a changed version of the previous exhibition, where my goal is to come closer to my original vision. This involves me not only making new choices of works but also limiting the number of artists taking part.

This exhibition process also results in an essay, but where, in the writing of the essay entitled “Knowledge out of Disappointment”, I look backward, and, in the essay “Retake” I look forward. This time the essay-writing acts as a support to the work related to expression and form. During the course of the work with the exhibition entitled *Upperud Cabinet of Curiosity*, I find that the concepts of resonance/wonder as well as side-by-sideness are useful to me in my role as curator. These concepts act, in a tangible way, as a support to my holistic vision, which, in addition to the aspect of experience constituted by *plenitude* now also embrace the format of the exhibition: Wunderkammer/Cabinet of Curiosity – a format that comes into being out of my dialogue with the works that make up the exhibition. I discover that my intuitively-driven work up to now is both made richer and challenged through the meeting that takes place between me and the concepts, and that the latter strengthen me in the artistic choices I make.

Upperud Cabinet of Curiosity was shown at Dalslands konstmuseum in Upperud, Sweden, from March 29th–May 18th, 2014. Participating artists: Sara Casten Carlberg, Elsa Chartin, Eva Davidsson, Kim Hedås, Eva Lagnert, Eva Marmbrandt, Yuh Okano, Kerstin Petersson, Åsa Pärson, Chie Sakai, Anita Swahn, Sachiko Teramura & Takumi Ushio. The exhibition was commissioned by Museum Director Helen Backlund.

The project is archived at: <https://gupea.ub.gu.se/handle/2077/3622>

After the creation and completion of two group exhibitions, as well as reflections on these in two essays, primarily based on curatorial questions and a holistic perspective, I now wish to put particular emphasis on individual works and the individuals who created these – in an endeavour to further narrow down answers to the question of what shibori is and what it does. I open up a new curating process where additional works and artists that I have come in contact with are picked and included. Based on this expanded material and with the concept of side-by-sideness in mind, I create nine groups of images of works, where, through each group, each *glomus*, I can place emphasis and highlight a prominent aspect of shibori. I then describe these aspects in short texts. The groups of images, the artists’ statements, my commentary texts, together take the shape of a form of exhibition intended to be experienced within the spatiality of the printed dissertation.

The experience gained from my work with *Glomus 1–9* acts as a complement to insight previously gained with regard to shibori and curating. My work with *Glomus 1–9* demonstrates curating as a practicable method to find and define aspects that may form the basis for creating categories out of a multifaceted material or documentation.

- Glomus 1 | *The Elements*
- Glomus 2 | *Soft Geometry*
- Glomus 3 | *Tucking and Wrapping In*
- Glomus 4 | *Cutting to Pieces and Putting Together*
- Glomus 5 | *The Diffuse, the Layered, the Semi Transparent*
- Glomus 6 | *Motion and Flow*
- Glomus 7 | *Festivity and Uncertain Play*
- Glomus 8 | *Spellbound*
- Glomus 9 | *Extended*

[do] You have the right to remain silent [?]

My meeting and my experience of work with shibori and curating makes me, as time goes by, sensitive to theory that form an interest in the tension between pre-discursive experiences of the body and culturally mediated discursive experiences. I therefore choose to create a surface of contact, an interface, between shibori and concepts such as sensation, wonder and affect – in and through an essay. As I see it, these concepts are used to create an interesting shift of position: from believing and relying upon the potential of discursive language to the insight that there are also intangible, blurred, fluid experiences and states contradicting each other, which this language is not only incapable of tangibly grasping, but maybe even has a directly negative effect upon. In “[do] You have the right to remain silent [?]” I demonstrate that shibori not only works as a way-in to the theory-making mentioned above, but that shibori can also be regarded as a part of the so-called affective turn. To give the concepts sensation, wonder and affect free rein to meet experiences related to, as well as experience of, shibori, involves making the concepts tangible. At the same time, an interesting and relevant way to understand shibori is enabled through these concepts – both in terms of shibori as doing/making and in terms of shibori as an art experience.

The essay arouses a reflection: the pre-discursive experiences to be explored and inquired into in the field of affect theory, as well as the experiences, which according to this theory, cannot be made understandable through discursive language, materially and essentially occur and come about in the majority of artistic forms of expression and artistic contexts. Through this reflection, a problem is made visible and brought to the fore, and the following question to “art” arises: how is it that discursive conventional language, in spite of its apparent insufficiency and inability, and it sometimes being inappropriate and out of place within this context, is given such a central and authoritative role in the arts field, and

not least in artistic programmes? The question that is aroused when shibori as a form of expression meets affect theory, and is a question that appears to reach far beyond shibori, is to what extent artists today may make the choice to be “quiet”. Our answers to this question say something about our trust or rather lack of trust in, or our relying or not relying on what art’s own languages can explore and expose in order to convey and communicate what comes into being. The invitation and appeal: “You have the right to remain silent!” comes to be tangible critique of the art paradigm in force today, and, when encountering art, this critique signifies a Deleuzian appeal not to seek out meaning in art in a standard customary way, but, instead, to be attentive to what art does with one’s own body when one beholds.

Summarising Reflection

In this reflection, parts are tied together. I highlight and focus findings and results and behold them from a larger perspective. Accordingly, I incorporate the text “Desire and Undesire” into a broader discourse on identity, wherein identity is perceived as a process and a momentary result of continuously ongoing constructions. And the text “I am in on it” comes to contribute to knowledge not only on what constitutes the act of making shibori, but on artistic work in general. The two work stories “Knowledge out of Disappointment” and “Retake” come to become contributions to an ongoing debate on whether curating is to be regarded as artistic work or not, and where I, from my own recent experience, clearly see that curating can indeed be regarded as artistic work. Lastly, the essay “[do] You have the right to remain silent [?]” raises questions about the relation between artistic work and our discursive and conventional verbal language, where the answers to these questions, which, I wish to add, ought to be of general interest, contain, in my view, usable concepts such as sensation, affect, and wonder.

As I do the final touches to my dissertation before the printing process, I describe, in brief – in the epilogue – shibori in Sweden today. There I point out that the word shibori within a Swedish context will probably be replaced by another word relatively soon, and, with an educated guess, by a word in Swedish. I also make a point of expressing that shibori from Sweden is equally part of a global shibori community, and that Japan's dominant role in this community will presumably decrease in the years to come.

I have set shibori and myself in a knowledge-forming motion. In the very last passage I write about stepping out of the vehicle, and how I am now starting to walk towards a partly new research space. A thorny lizard runs back and forth along my one side. It is a gift from the philosopher Elisabeth Grosz, and is there to remind us about art's autonomous and non-discursive dimensions. On my other side is Edward Lambert, with a skin like bark. He is there to remind us about borders; how the borders between humans and other life forms, or the borders between humans and machines for that matter, no longer can be considered stable, natural, or maybe not even desirable to uphold. I walk towards an emerging research field, which, at the moment, is called environmental humanities – a field that invites and needs artistic practices and approaches for its development. I bring along knowledge with regard to form, textiles, and curating; I bring along concepts such as sensation, affect, and wonder; I bring along my interest in *Events on the Surface*.

Referenser

- Ahmed, Sara (2010). Happy Objects. I *The Affect Theory Reader*, (red.) M. Gregg & G. J. Seigworth. Durham & London: Duke University Press.
- Alm, Albert (1931). *Orsadräkten – uppgifter insamlade på uppdrag av Nordiska Museet*.
- Alvesson, Mats (2011). *Intervjuer – genomförande, tolkning och reflexivitet*. Malmö: Liber.
- Alvesson, Mats & Sköldbäck, Kaj (2008). *Tolkning och reflektion*. Lund: Studentlitteratur.
- Appadurai, Arjun (1995). The Production of Locality. I *Counterworks: Managing the Diversity of Knowledge*, (red.) Fardon. London: Routledge.
- Atfield, Judy (2000). *Wild Things: The Material Culture of Everyday Life*. Oxford, New York: Berg.
- Austin, J. L. (1962). *How to Do Things with Words: The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*, (red.) J. O. Urmson & M. Sbisà. Oxford: Clarendon Press.
- Befu, Harumi (2003). Globalization Theory from the Bottom Up: Japan's Contribution. *Japanese Studies*. London: Routledge.
- Bennett, Jane (2004). The Force of Things – Steps toward an Ecology of Matter. *Political Theory*, Vol. 32, No. 3.
- Bennett, Jill (2005). *Empathic Vision – Affect, Trauma, and Contemporary Art*. Stanford: Stanford University Press.
- Bourdieu, Pierre (1995). *Praktiskt förnuft – bidrag till en handlingsteori*. Göteborg: Daidalos.
- Bårtås, Magnus (2013). Verkberättelse som pilgrimage. I *Rostockseminariet*, (red.) A. Gedin. Göteborg: ArtMonitor.
- Carr, Wilfred & Kemmis, Stephen (2004 [1986]). *Becoming Critical*. London & New York: Taylor & Francis.
- Condry, Ian (2006). *Hip-Hop Japan – Rap and the Paths of Cultural Globalization*. Durham & London: Duke University Press.
- Condry, Ian & Fujita, Yuiko (2011). Introduction. *International Journal of Japanese Sociology*, nr. 20.
- Csikszentmihalyi, Mihaly (1990). *Flow: The Psychology of Optimal Experience*. New York: Harper & Row.
- Deleuze, Gilles (2003 [1981]). *Francis Bacon – the Logic of Sensation*. London & New York: Continuum.
- Deleuze, Gilles (1995). *Negotiations, 1972-1990*. New York: Columbia University Press.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (1987 [1980]). 1440: The Smooth and the Striated, i *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- De Waal, Frans (2013). *Bonobon och tio guds bud – på jakt efter humanism bland primater*. Stockholm: Karneval förlag.
- Dewey, John (1934). *Art as Experience*. New York: Capricorn Books.
- Duranti, Alessandro & Goodwin, Charles (1992). *Rethinking Context: Language as an Interactive Phenomenon*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Edenholm, Gunnel & Åhlberg, Gudrun (1965). *Batik som hobby*. Västerås: ICA-förlaget.
- Eglash, Ron (1999). *African Fractals: Modern Computing and Indigenous Design*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Eckström, Gunnar (1935). Sockendräkten i Rättvik. I *Dalarnas hembygdskbok*. Falun: Dalarnas fornminnes- och hembygdsförbund.
- Eneroth, Bo (2013). *Vetenskap som konst*. Ljusterö: Bokförlaget Exil.
- Fornäs, Johan (2010). Exclusion, Polarization, Hybridization, Assimilation: Otherness and Modernity in the Swedish Jazz Age. *Popular Music and Society*, 33:2. London: Routledge.
- Fowle, Kate (2010). *Sterling Ruby: Asltrays*. Bryssel: Gallery Pierre Marie Giraud.
- Fridh, Kristina & Laurien, Thomas (2009). *Ytans materialitet*. Göteborg: ArtMonitor.
- Geertz, Clifford (1973). *The Interpretation of Cultures*. London: Fontana Press.
- Gibson, James J. (1986 [1979]). *The Ecological Approach to Visual Perception*. Hillsdale, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.
- Greenblatt, Stephen (1991). Resonance and Wonder. I *Exhibiting cultures: the poetics and politics of museum display*, (red.) I. Karp & S. D. Lavine. Washington: Smithsonian Institution Press.
- Gregg, Melissa & Seigworth, Gregory J. (2010). An Inventory of Shimmers. I *The Affect Theory Reader*, (red.) M. Gregg & G. J. Seigworth. Durham & London: Duke University Press.
- Gregory, Kate & Witcomb, Andrea (2007). Beyond Nostalgia. I *Museum Revolutions: How museums change and are changed*, (red.) S. J. Knell, S. MacLeod & S. Watson. New York: Routledge.
- Grosz, Elizabeth (2008). *Chaos, territory, art*. New York: Columbia University Press.
- Handler, Richard & Linnekin, Jocelyn (1984). Tradition, Genuine or Spurious? *Journal of American Folklore*, 97:385.
- Hannula, Mika, Suoranta, Juha & Vadén, Tere (2005). *Artistic Research – theories, methods and practices*. Göteborg: ArtMonitor.
- Hedås, Kim (2013). *Linjer, musikens rörelser – komposition i förändring*. Göteborg: ArtMonitor.
- Highmore, Ben (2010). Bitter after taste: affect, food and social aesthetics. I *The Affect Theory Reader*, (red.) M. Gregg & G. J. Seigworth. Durham & London: Duke University Press.
- Holborn, Mark (1999). Irving Penn and Issey Miyake. I *Irving Penn regards the work of Issey Miyake*. New York: Bulfinch Press.
- Hoptman, Laura (2012, 8 november). *A Curator Observing an Artist Being a Curator* [Blogginlägg]. MoMA Blog. http://www.moma.org/explore/inside_out/2012/11/08/a-curator-observing-an-artist-being-a-curator, (besökt 140803).
- Ingold, Tim (2013). *Making – Anthropology, archaeology, art and architecture*. London & New York: Routledge.
- Iwabuchi, Koichi (1998). Marketing 'Japan': Japanese cultural presence under a global gaze. *Japanese Studies*, 18:2.
- Johansson, Thomas (2009). *Etnografi som teori, metod och livsstil*. Malmö: Educare – Malmö högskola.
- Kossmann, Herman, Mulder, Suzanne & Den Ouden, Frank (2012). *Narrative Space*. Rotterdam: 010 Publishers.
- Kuhn, Thomas (2009 [1962]). *De vetenskapliga revolutionernas struktur*. Stockholm: Thales.
- Laurien, Thomas (2016). Pleasure/Unpleasure. Performing Cultural Heritage: Voices from the Artistic Practice of Shibori in Sweden. I *Crafting Cultural Heritage*, (red.) A. Palmköld, J. Rosenqvist & G. Almqvist. Göteborg: University of Gothenburg.
- Magnusson, Jonas (J.) (2013). Side-by-sideness in Sao Paulo (a conversation with Homi K. Bhabha), *OEI* #60-61.
- Massumi, Brian (2002). *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham: Duke University Press.
- Massumi, Brian (1995). The Autonomy of Affect. *Cultural Critique*, No. 31, part II. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Mazzarella, William (2009). Affect: What is it Good for?. I *Enchantments of Modernity – Empire, Nation, Globalization*, (red.) S. Dube. London, New York & New Delhi: Routledge.
- McGray, Douglas (2002). Japan's Gross National Cool. *Foreign Policy*. May-June.
- Melberg, Arne (2013). *Essä*. Göteborg: Daidalos.
- Néa, Sara (1969). *Knytbatik*. Västerås: ICA-förlaget.
- Nobel, Andreas (2014). *Dimmer på upplysningen – text, form och formgivning*. Stockholm: Nilleditions.
- Norlind, Tobias (1912). *Svenska Allmogens Lif*. Stockholm: Bohlin & Co.

- Nye, Joseph (1990). *Bound to Lead: The Changing Nature of American Power*. New York: Basic Books.
- Nordström, Gert Z. (1985). *Bildanalys: Teorier. Metoder. Begrepp*, (red.) P. Cornell. Möklinta: Gidlunds.
- Obrist, Hans Ulrich (2014). *Ways of Curating*. London: Penguin Books.
- Pellitteri, Marco (2006). Manga in Italy: History of a Powerful Cultural Hybridization. I *International Journal of Comic Art*, 8:2.
- Penn, Irving (1999). *Irving Penn Regards the Work of Issey Miyake*. New York: Bulfinch Press.
- Phaidon (2015). *Anish Kapoor 'An artist's job is to say I'm lost'*. <http://uk.phaidon.com/agenda/art/articles/2015/march/24/anish-kapoor-an-artist-s-job-is-to-say-i-m-lost/>, (besökt 150610).
- Plenitude (2013). GUPEA (Göteborgs Universitets Publikationer - Elektroniskt Arkiv) <http://hdl.handle.net/2077/34687>, (besökt 160313).
- Ravini, Sinziana (2013). Curatering ur ett postkolonialt, marxistiskt och feministiskt perspektiv. *Paletten*, nr. 4.
- Ravini, Sinziana & Svensk, Fredrik (2013). Curatorundersökningen. *Paletten*, nr. 3.
- Ricoeur, Paul (1977). *The Rule of Metaphor*. London & New York: Routledge.
- Rosengren, Annette (2002). Beskrivningar – att förmedla det sedda och hörda. I *Beskrivningens metodik – om att sätta ord på det upplevda*, (red.) M. Eriksson. Stockholm: Samdok/Nordiska museet.
- Säid, Edward W. (1978). *Orientalism*. New York: Pantheon Books.
- Smith, Laura Jane (2006). *Uses of Heritage*. London: Routledge.
- Smith, Terry (2012). *Thinking Contemporary Curating*. New York: Independent Curators International.
- Svenska Shiborisällskapet. <http://www.svenskashiborisallskapet.se/sv>, (besökt 160221).
- Takeda, Sharon S. (2011). Ties That Bind: The Transmission of Shibori to the United States and Beyond. Bidrag till konferensen *35th International Symposium on the Conservation and Restoration of Cultural Property*, september 2011, Tokyo.
- Thrift, Nigel (2007). *Non-representational Theory: Space, Politics, Affect*. Hoboken: Taylor and Francis.
- Tilesius von Tilenau, Wilhelm Gottlieb (1802). *Ausführliche Beschreibung und Abbildung der beiden sogenannten Stachelschweimmenschen aus der bekannten englischen Familie Lambert. Oder The Porcupine-Man*. Altenburg: Literarisches Comtoir.
- Trilling, James (2001). *The Language of Ornament*. London: Thames & Hudson.
- Upperud Cabinet of Curiosity (2014). GUPEA (Göteborgs Universitets Publikationer - Elektroniskt Arkiv), <http://hdl.handle.net/2077/36220>, (besökt 160313).
- Wada, Yoshiko Iwamoto (2002). *Memory on Cloth – Shibori Now*. Tokyo: Kodansha International.
- Wada, Yoshiko Iwamoto m.fl. (1983). *Shibori – the Inventive Art of Japanese Shaped Resist Dyeing*. Tokyo: Kodansha International.
- World Shibori Network. <https://shibori.org/>, (besökt 160221).
- Yanagi, Sōetsu (1989). *The Unknown Craftsman: a Japanese insight into beauty*. Tokyo & New York: Kodansha International.
- Åsberg, Cecilia, Hultman, Martin & Lee, Francis (2012). Möt den posthumanistiska utmaningen. I *Posthumanistiska nyckeltexter*, (red.) C. Åsberg, M. Hultman & F. Lee. Lund: Studentlitteratur.

Intervjuer

- Eva Best, Göteborg, 2010-06-14.
- Sara Casten Carlberg, Stockholm, 2011-09-17.
- Elsa Chartin, Stockholm, 2011-05-26.
- Eva Davidsson, Stockholm, 2010-03-21.
- Marianne Erikson, Göteborg, 2012-10-22.
- Eva Lagnert, Stockholm, 2010-05-04 och 2010-06-03.
- Boel Matzner, Löderup, 2011-08-18.
- Kerstin Nilsson, Göteborg, 2010-06-18.
- Åsa Pärson, Stockholm, 2010-04-21.
- Tomas Robefelt, Stockholm, 2012-01-21.
- Karin Lundgren Tallinger, Stockholm, 2012-01-21.

TACK FÖR ERT STORA ENGAGEMANG!
UTAN ER INGEN AVHANDLING.

Cecilia Häggström, huvudhandledare.
Inger Bergström och Lars-Henrik Ståhl, bihandledare.
Kristina Fridh, examinator och studierektor för forskarutbildningen på HDK.

TACK FÖR KONSTRUKTIV KRITIK
I SAMBAND MED ETAPPSEMINARIERNA!

Maria Hellström Reimer, Eva Londos, Johanna Rosenqvist
och Nina Malterud.

TACK ALLA MEDFORSKARE SOM JAG MÖTT UNDER RESAN!
TACK ALLA SOM HJÄLPT MIG ATT FÖRSTÅ VAD SHIBORI KAN VARA OCH
VAD SHIBORI KAN GÖRA!
TACK ALLA SOM PÅ OLIKA SÄTT BIDRAGIT TILL ATT UTSTÄLLNINGARNA
KUNDE GENOMFÖRAS!
TACK ALLA SOM HAR FÅTT DEN JAPANSKA FONDEN ATT
BLI LEVANDE!

TACK *alla*, MEN SÄRSKILT:

David Andréén, Kayo Aoyama, Junichi Arai, Helen Backlund, Masae Bamba, Eva Best, Camilla Brudin Borg, Barbro Erlandsson Bratt, Carl Cassegård, Sara Casten Carlberg, Elsa Chartin, Ami Skånberg Dahlstedt, Eva Davidsson, Kirsti Emaus, Toshiki Enomoto, Marianne Erikson (1939-2013), Anna Fabler, Christine Guth, Karl Hallberg, Christine Hansen, Reiko Hara, Kim Hedås, Petra C E Holmberg, Momoyo Homma från Mitaka Reversible Destiny Lofts, Hiroshi Ishizuka, Yasuko Iyanaga, Kumi Edström Kawaji, Reiko Kawakami, Maya Kessler, Masashi Kondo, Tsuyoshi Kuno, Eva Lagnert, Eva Marmbrandt, Boel Matzner, Gill Marshall Meréus, Pia Moberg, Kerstin Nilsson, Masayoshi Ohashi, Yuh Okano, Hironobu Okuda, Keiji Otani, Kerstin Petersson, Åsa Pärson, Tomas Robefelt, Chie Sakai, Reiko Sudo, Masaru Suzuki, Svenska Shiborisällskapetets medlemmar, Arne Svensson, Ulrika Roslund Svensson, Anita Swahn, Tadashi Takahashi, Karin Lundgren Tallinger, Kazuko Tamura, Hideho Tanaka, Sachiko Teramura, Yuko Umeda, Takumi Ushio, Pasi Välimaa och Yoshiko Iwamoto Wada.

TIDIGARE OCH NUVARANDE FORM- OCH UNIVERSITETSKOLLEGOR AV
ALLA DE SLAG: TACK FÖR HJÄLP OCH INSPIRERANDE ÅTERKOPPLING!

TACK *alla*, MEN I DETTA SAMMANHANG SÄRSKILT:

Gunnar Almevik, Sven Andersson, Martín Ávila, Elisabeth Belgrano, Henric Benesch, Otto von Busch, Kersti Sandin Bülow, Mattias Bäckström, Katarina Wetter Edman, Annika Ekdahl, Tobias Engberg, Kajsa G Eriksson, Jonas Fridén, Anna Frisk, Fredric Gunve, Helena Hansson, Annika Hellman, Ingrid M Holmberg, Marcus Jahnke, Maja Jakobsson, Franz James, Annie Jönsson, Helga Krook, Karin Landahl, Ulrika Wänström Lindh, Ole Lützow-Holm, David McCallum, Mårten Medbo, Timo Menke, Andreas Nobel, Birgitta Nordström, Fredrik Nyberg, Maria Nyström, Anneli Palmköld, Lynn Preston Odengård, Pascal Prošek, Adrienne Riseley, Mats Rosengren, Sten Sandell, Kari Steihaug, Peter Ullmark, Evren Uzer, Jorunn Veiteberg, Mirjana Vukoja, Karin Wagner, Elisabet Yanagisawa och
Margareta Zetterblom

SIST MEN INTE MINST
– FÖR KÄRLEK OCH OVÄRDERLIGT VARDAGSSTÖD –
TACK!

Åsa, Elvira, Lova, mamma och pappa, familj och vänner

* * *

Detta avhandlingsprojekt har möjliggjorts tack vare stöd från: HDK Högskolan för design och konsthantverk vid Göteborgs universitet, Konstnärliga fakulteten vid Göteborgs universitet, Designfakulteten, Japanstiftelsen, Kulturrådet, IASPIS, Göteborgs slöjdförening, Svensk Form, Estrid Ericsons Stiftelse, Gerda Boëthius minnesfond/Zornmuseet, Knut och Alice Wallenbergs stiftelse, samt Wilhelm och Martina Lundgrens vetenskapsfond.

STORT TACK!



ART MONITOR

Doktorsavhandlingar och licentiatuppsatser publicerade vid Konstnärliga fakulteten, Göteborgs universitet:

1. Monica Lindgren (Musikpedagogik)
Att skapa ordning för det estetiska i skolan. Diskursiva positioneringar i samtal med lärare och skolledare
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2006
ISBN: 91-975911-1-4

2. Jeoung-Ah Kim (Design)
Paper-Composite Porcelain. Characterisation of Material Properties and Workability from a Ceramic Art Design Perspective
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2006
ISBN: 91-975911-2-2

3. Kaja Tooming (Design)
Toward a Poetics of Fibre Art and Design. Aesthetic and Acoustic Qualities of Hand-tufted Materials in Interior Spatial Design
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2007
ISBN: 978-91-975911-5-7

4. Vidar Vikören (Musikalisk gestaltning)
Studier omkring artikulation i tysk romantisk orgelmusikk, 1800–1850. Med ett tillägg om registreringspraxis
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2007
ISBN: 978-91-975911-6-4

5. Maria Bania (Musikalisk gestaltning)
“Sweetenings” and “Babylonish Gabble”: Flute Vibrato and Articulation of Fast Passages in the 18th and 19th centuries
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2008
ISBN: 978-91-975911-7-1

6. Svein Erik Tandberg (Musikalisk gestaltning)
Imagination, Form, Movement and Sound – Studies in Musical Improvisation
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2008
ISBN: 978-91-975911-8-8

7. Mike Bode & Staffan Schmidt (Fri konst)
Off the Grid
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2008
ISBN: 978-91-977757-0-0

8. Otto von Busch (Design)
Fashion-Able: Hacktivism and Engaged Fashion Design
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2008
ISBN: 978-91-977757-2-4

9. Magali Ljungar Chapelon (Digital gestaltning)
Actor-Spectator in a Virtual Reality Arts Play. Towards new artistic experiences in between illusion and reality in immersive virtual environments
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2008
ISBN: 978-91-977757-1-7

10. Marie-Helene Zimmerman Nilsson (Musikpedagogik)
Musiklärares val av undervisningsinnehåll. En studie om musikundervisning i ensemble och gebörs- och musiklära inom gymnasie-skolan
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2009
ISBN: 978-91-977757-5-5

11. Bryndís Snæbjörnsdóttir (Fri konst)
Spaces of Encounter: Art and Revision in Human-Animal Relations
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2009
ISBN: 978-91-977757-6-2

12. Anders Tykesson (Musikalisk gestaltning)
Musik som handling: Verkanalys, interpretatio och musikalisk gestaltning. Med ett studium av Anders Eliassons Quartetto d’Archi
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2009
ISBN: 978-91-977757-7-9

13. Harald Stenström (Musikalisk gestaltning)
Free Ensemble Improvisation
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2009
ISBN: 978-91-977757-8-6

14. Ragnhild Sandberg Jurström (Musikpedagogik)
Att ge form åt musikaliska gestaltningar. En socialsemiotisk studie av körledares multimodala kommunikation i kör
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2009
ISBN: 978-91-977757-9-3

15. David Crawford (Digital gestaltning)
Art and the Real-time Archive: Relocation, Remix, Response
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2009
ISBN: 978-91-977758-1-6

16. Kajsa G Eriksson (Design)
Concrete Fashion: Dress, Art, and Engagement in Public Space
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2009
ISBN: 978-91-977758-4-7

17. Henric Benesch (Design)
Kroppar under träd – en miljö för konstnärlig forskning
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2010
ISBN: 978-91-977758-6-1

18. Olle Zandén (Musikpedagogik)
Samtal om samspel. Kvalitetsuppfattningar i musiklärares dialoger om ensemblespel på gymnasiet
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2010
ISBN: 978-91-977758-7-8

19. Magnus Bårtås (Fri konst)
You Told Me – work stories and video essays / verkberättelser och videoessäer
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2010
ISBN: 978-91-977758-8-5

20. Sven Kristersson (Musikalisk gestaltning)
Sångaren på den tomma spelplatsen – en poetik. Att gestalta Gilgamesheposet och sånger av John Dowland och Evert Taube
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2010
ISBN: 978-91-977758-9-2

21. Cecilia Wallerstedt (Estetiska uttrycksformer med inriktning mot utbildningsvetenskap)
Att peka ut det osynliga i rörelse. En didaktisk studie av taktart i musik
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2010
ISBN: 978-91-978477-0-4

22. Cecilia Björck (Musikpedagogik)
Claiming Space: Discourses on Gender, Popular Music, and Social Change
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2011
ISBN: 978-91-978477-1-1

23. Andreas Gedin (Fri konst)
Jag hör röster överallt – Step by Step
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2011
ISBN: 978-91-978477-2-8

24. Lars Wallsten (Fotografisk gestaltning)
Anteckningar om Spår
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2011
ISBN: 978-91-978477-3-5

25. Elisabeth Belgrano (Scenisk gestaltning)
“Lasciatemi morire” o farò “La Finta Pazza”: Embodying Vocal Nothingness on Stage in Italian and French 17th century Operatic Laments and Mad Scenes
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2011
ISBN: 978-91-978477-4-2

26. Christian Wideberg (Estetiska uttrycksformer med inriktning mot utbildningsvetenskap)
Ateljésamtalets utmaning – ett bildningsperspektiv
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2011
ISBN: 978-91-978477-5-9

27. Katharina Dahlbäck (Estetiska uttrycksformer med inriktning mot utbildningsvetenskap)
Musik och språk i samverkan. En aktionsforskningsstudie i årskurs 1
ArtMonitor, licentiatuppsats. Göteborg, 2011
ISBN: 978-91-978477-6-6

28. Katharina Wetter Edman (Design)
Service design – a conceptualization of an emerging practice
ArtMonitor, licentiatuppsats. Göteborg, 2011
ISBN: 978-91-978477-7-3

29. Tina Carlsson (Fri konst)
the sky is blue
Kning Disk, diss. Göteborg, 2011
ISBN: 978-91-976667-2-5

30. Per Anders Nilsson (Musikalisk gestaltning)
A Field of Possibilities: Designing and Playing Digital Musical Instruments
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2011
ISBN: 978-91-977477-8-0

31. Katarina A Karlsson (Musikalisk gestaltning)
Think’st thou to seduce me then? Impersonating female personas in songs by Thomas Campion (1567–1620)
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2011
ISBN: 978-91-978477-9-7

32. Lena Dahlén (Scenisk gestaltning)
Jag går från läsning till gestaltning – beskrivningar ur en monologpraktik
Gidlunds förlag, diss. Göteborg, 2012
ISBN: 978-91-7844-84-0-1

33. Martín Ávila (Design)
Devices. On Hospitality, Hostility and Design
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2012
ISBN: 978-91-979993-0-4

34. Anniqa Lagergren (Estetiska uttrycksformer med inriktning mot utbildningsvetenskap)
Barns musikkomponerande i tradition och förändring
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2012
ISBN: 978-91-979993-1-1

35. Ulrika Wänström Lindh (Design)
Light Shapes Spaces: Experience of Distribution of Light and Visual Spatial Boundaries
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2012
ISBN: 978-91-979993-2-8

36. Sten Sandell (Musikalisk gestaltning)
På insidan av tystnaden
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2013
ISBN: 978-91-979993-3-5

37. Per Högberg (Musikalisk gestaltning)
Orgelsång och psalmspel. Musikalisk gestaltning av församlingssång
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2013
ISBN: 978-91-979993-4-2

38. Fredrik Nyberg (Litterär gestaltning)
Hur låter dikten? Att bli ved II
Aktor, diss. Göteborg, 2013
ISBN: 978-91-979948-2-8

39. Marco Muñoz (Digital gestaltning)
Infrafaces: Essays on the Artistic Interaction
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2013
ISBN: 978-91-979993-5-9

40. Kim Hedås (Musikalisk gestaltning)
Linjer. Musikens rörelser – komposition i förändring
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2013
ISBN: 978-91-979993-6-6

ART MONITOR

41. Annika Hellman (Estetiska uttrycksformer med inriktning mot utbildningsvetenskap)
Intermezzon i medicinundervisningen – gymnasieelevers visuella röster och subjekt-positioneringar
ArtMonitor, licentiatuppsats. Göteborg, 2013
ISBN: 978-91-979993-8-0 (tryckt version)
ISBN: 978-91-981712-5-9 (digital version)

42. Marcus Jahnke (Design)
Meaning in the Making. An Experimental Study on Conveying the Innovation Potential of Design Practice to Non-designerly Companies
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2013
ISBN: 978-91-979993-7-3

43. Anders Hultqvist (Musikvetenskap, konstnärlig/kreativ inriktning)
Komposition. Trädgården – som förgrenar sig. Några ingångar till en kompositorisk praktik
Skrifter från musikvetenskap nr.102, diss. Göteborg 2013.
Institutionen för kulturvetenskaper, Göteborgs universitet, i samverkan med Högskolan för scen och musik
ISBN: 978-91-85974-19-1

44. Ulf Friberg (Scenisk gestaltning)
Den kapitalistiska skådespelaren – aktör eller leverantör?
Bokförlaget Korpen, diss. Göteborg 2014
ISBN: 978-91-7374-813-1

45. Katarina Wetter Edman (Design)
Design for Service: A framework for exploring designers’ contribution as interpreter of users’ experience
ArtMonitor, diss. Göteborg 2014
ISBN 978-91-979993-9-7

46. Niclas Östlind (Fotografi)
Performing History. Fotografi i Sverige 1970–2014
ArtMonitor, diss. Göteborg 2014
ISBN: 978-91-981712-0-4

47. Carina Borgström Källén (Estetiska uttrycksformer med inriktning mot utbildningsvetenskap)
När musik gör skillnad – genus och genrepraktiker i samspel
ArtMonitor, diss. Göteborg 2014
978-91-981712-1-1 (tryckt version)
978-91-981712-2-8 (digital version)

48. Tina Kullenberg (Estetiska uttrycksformer med inriktning mot utbildningsvetenskap)
Signing and Singing – Children in Teaching Dialogues
ArtMonitor, diss. Göteborg 2014
ISBN: 978-91-981712-3-5 (tryckt version)
ISBN: 978-91-981712-4-2 (digital version)

49. Helga Krook (Litterär gestaltning)
Minnesrörelser
Aktor, diss. Göteborg 2015
ISBN 978-91-979948-7-3

50. Mara Lee Gerdén (Litterär gestaltning)
När andra skriver: skrivande som motstånd, ansvar och tid
Glänta produktion, diss. Göteborg 2014
ISBN: 978-91-86133-58-0

51. João Segurado (Musikalisk gestaltning, i samarbete med Piteå universitet)
Never Heard Before – A Musical Exploration of Organ Voicing
ArtMonitor, diss. Göteborg/LTU 2015
ISBN: 978-91-981712-6-6 (tryckt version)
ISBN: 978-91-981712-7-3 (digital version)

52. Marie-Louise Hansson Stenhammar (estetiska uttrycksformer med inriktning mot utbildningsvetenskap)
En avestetiserad skol- och lärandekultur. En studie om lärprocessers estetiska dimensioner
ArtMonitor, diss. Göteborg 2015
ISBN: 978-91-981712-8-0 (tryckt version)
ISBN: 978-91-981712-9-7 (digital version)

53. Lisa Tan (Fri konst)
For every word has its own shadow: Sunsets, Notes From Underground, Waves
ArtMonitor, diss. Göteborg 2015
ISBN 978-91-982422-0-1 (printed version)
ISBN 978-91-982422-1-8 (digital version)

54. Elke Marhöfer (Fri konst)
Ecologies of Practices and Thinking
ArtMonitor, diss. Göteborg 2015
ISBN 978-91-982422-2-5 (printed version)
ISBN 978-91-982422-3-2 (digital version)

55. Birgitta Nordström (Konsthantverk)
I ritens rum – Om mötet mellan tyg och människa
ArtMonitor, licentiatuppsats. Göteborg 2016
ISBN 978-91-982422-4-9 (printed version)
ISBN 978-91-982422-5-6 (digital version)

56. Thomas Laurien (Design)
Händelser på ytan – shibori som kunskapande rörelse
ArtMonitor, diss. Göteborg 2016
ISBN: 978-91-982422-8-7 (tryckt version)
ISBN 978-91-982422-9-4 (digital version)

