

## Aarhus School of Architecture // Design School Kolding // Royal Danish Academy

### Hvad er tekstil design?

Riisberg, Vibeke

*Publication date:*  
2002

*Document Version:*  
Tidlig version også kaldet pre-print

[Link to publication](#)

*Citation for pulished version (APA):*  
Riisberg, V. (2002). *Hvad er tekstil design?*

#### General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal ?

#### Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

## Hvad er textildesign? (1. del)

### Indledning

Mennesket har i 20.000 år fremstillet tekstiler<sup>i</sup>, men kun de sidste 234 år er det sket vha. maskiner drevet først af damp og siden elektricitet. Industrialiseringen tog sin begyndelse i England med opfindelsen af spindemaskinen i 1768 og maskinvæven i 1789<sup>ii</sup>. Før da blev hvert enkelt stykke tekstil fra fiber til færdig vare fremstillet i hånden. Feltet betjener sig af en lang række teknikker og strækker sig fra det super funktionelle til ren udsmykning via beklædning, mode, interiør og kunst. Man kan opfatte tekstiler som en del af de historisk kulturelle manifestationer, der fortæller hvem vi er, og fra historien henter vi til stadighed inspiration til nye design. Tekstiler anvendes til et utal af formål, så når vi vil forsøge at besvare, hvad design af tekstiler er, kan det være hensigtsmæssigt at skille tingene lidt ad.

Lad os starte med at definere de to ord tekstil og design. Gyldendals Fremmedordbog definerer Design som et engelsk ord, der kan spores til det franske *dessein*, der kommer fra italiensk *disegno*, som er afledt af *disegnare*, der betyder afmærke. Encyklopedien oversætter *disegnare* lidt anderledes nemlig med aftegne, gøre udkast, planlægge. På dansk oversættes design som formgivning, og bruges bl.a. om udformningen af industrielle produkter og brugskunst. I det følgende anvendes ordet design i betydningen formgivning, senere forsøger jeg at belyse tekstiler som tegn, der bl.a. anvendes til at afmærke/aftegne vore omgivelser og derved tilføre dem mening.

Ordet tekstil kommer fra det latinske *texere*: at væve, der som bekendt er en af måderne at frembringe et tekstil, men vævning var ikke den første konstruktionsteknik. Man må derfor formode, at der rent sprogligt har været andre ord for tekstiler, som nu er gået tabt.

I denne forelæsning vil vi se på tekstiler og dermed også textildesign ud fra følgende fire aspekter: Konstruktion, taktilitet, funktion og dekoration. Via konstruktionen bliver tekstilet en fysisk realitet, taktilitet bibringer det specifikke egenskaber, der har betydning for anvendelsen og appellerer til følesansen. Funktionen imødekommer et behov, og gennem dekorationen sættes øje og erindring i spil. I en senere forelæsning vil målgrupper og produktionsmetoders indflydelse på textildesign blive taget op.

### Konstruktion

For at kunne konstruere et tekstil må vi først have et råstof i form af fibre. De kan anvendes direkte til filt og andre typer af nonwoven produkter, eller spindes til garn, der kan væves og strikkes til tekstiler. Udover disse to konstruktionsteknikker kan nævnes tuftning, raschel, flet, hækling og knipling. Tekstiler kan karakteriseres som relativt tynde, flexible og bøjelige todimensionelle flader, der ved bearbejdning kan blive tredimensionelle rummelige beholdere. Tekstiler er i de fleste tilfælde råmaterialet for andre produkter, så som beklædning, møbelbetræk, gardiner, sengetøj etc. Textilprodukter der ikke kræver videre forarbejdning er f.eks. afsluttede gulvtæpper, plaider og gobeliner. Tekstiler kan også formes direkte til tredimensionelle produkter, som vi kender det fra bla. hatte, strømper, jurter (fildede telte) og tekstilskulpturer. Som et eksempel på nytænkning hvor konstruktion og produkt smelter sammen, kan nævnes designeren Issey Miyake, der med sin A-Poc kollektion har vist, hvordan beklædning kan udformes direkte i tekstilet uden syning. Kunden klipper selv tøjet ud af en rundstrikket metervare, hvor tøjets form er designet igennem partiel sammenstriking af de to lag, derved elimineres syning. Det skal også nævnes, at textile konstruktionsprincipper kan anvendes i andre materialer som f.eks. træ og metal. Tænk blot på flettede møbler, hytter, brynjer og den engelske designer Ron Arads stole i strikket metal. Det er i øvrigt tankevækkende at designere med en helt anden faglig baggrund ofte frembringer overraskende produkter vha. textile teknikker.

## Taktilitet

Taktil betyder, det som kan føles, og udgør et vigtigt element i perceptionen af tekstiler. Stoffets taktilitet skabes i et komplekst samspil af fibre, spinding af garnet, konstruktionsmetode og efterbehandling. Det er designeren af strikkede og vævede tekstiler, der har indflydelse på disse processer, mens designeren af trykte tekstiler må have en veludviklet sans for at udvælge stoffer hvis taktilitet spiller sammen med dekorationens udtryk. Teknisk har textilets overflade og porøsitet stor betydning for trykdesignets færdige udtryk. Taktilitet er ofte undervurderet, fordi følesansen i vor kultur ikke er nær så højt prioriteret som synssansen. Men da tekstiler omgiver og berører os fra vugge til grav alle døgnets 24 timer, er taktilitet et vigtigt element i helhedsopfattelsen af tekstiler. Vi taler også om "grebet" i et tekstil og dets "fald". Ved at berøre og gribe om tekstilet bedømmer vi dets egnethed i forhold til funktionen. Tænk blot på hvor forskelligt grebet af et tykt uldent frakkestof og et tyndt silketørklæde føles, og på hvor forskelligt de falder. Taktiliteten appellerer imidlertid også til en anden og noget mere udefinerlig side af perceptionen, nemlig den der knytter sig til erindring. Ligesom lugtesansen, der opererer på det ubevidste plan, endnu før vi når at tænke, kan også følesansen fremkalde minder og derved sammen med dekorationen sætte tanken og fantasien i gang. Det vender jeg tilbage til senere. Men først skal vi se på et meget mere rationelt aspekt af textildesign, nemlig det der vedrører tekstilers funktion.

## Funktion

Textiler opfylder utallige funktioner, som kræver forskellige egenskaber. De skal opfylde krav som: isolering mod kulde og varme, absorbering af fugt og sved, være vindtætte, vandafvisende, smudsafvisende, vaskbare, farveægte, slidstærke, lysgennemskinnelige, afskærmende osv. En vigtig del af funktionen er desuden hensynet til vedligeholdelse, og ved design af bæredygtige tekstiler er funktionsanalysen et af kernepunkterne, idet holdbarheden både fysisk og visuelt er betinget af denne. I boligen og det offentlige rum indgår tekstiler, som væsentlige elementer i form af f.eks. møbelbetræk, gardiner, gulvtæpper, sengetøj, håndklæder, viskestykker og som udsmykning. Designeren kan med udgangspunkt i textilets anvendelse udarbejde en funktionsanalyse, og dermed fra start opstille kriterier der sammen med de æstetiske aspekter bearbejdes løbende igennem designprocessen. Som et banalt eksempel kan nævnes forskellen i de krav til slidstyrke, man må forvente af et gulvtæppe i forhold til et billedtæppe. Om funktionen af beklædning skriver Broby Johansen i *Krop og Klær*<sup>iii</sup>, at den måske er udviklet for at spare på maden, idet man ved et stort varmetab øger kroppens forbrænding. En mere videnskabelig tilgang finder vi i læge Leif Vanggaards artikel *Mennesket og beklædningen*, hvor han behandler forskellige krav til beklædning, og betydningen af at holde specielle dele af kroppen varm under ekstreme vejrforhold<sup>iv</sup>. Man kan diskutere om den æstetiske fremtræden skal henregnes til funktionen, men jeg har valgt her at se på dekoration som et selvstændigt aspekt.

## Dekoration

Textiler er mere end imødekommelse af forskellige behov og funktioner, de er også udsmykning, og afspejler dermed menneskets trang til skønhed udtrykt gennem en uendelig mængde af æstetiske udsagn. I essayet *Om skønhed - et teoretisk tabu*, skriver Inga R. Gammel følgende : "Da Charles Darwin ombord på ekspeditionsskibet HMS "Beagle" kom til Ildlandet og så de nøgne ildlændere i regn og sne, tog han helt spontant sit røde tørklæde og gav til den første, der i båd nåede ud til skibet. Ildlænderen tog tørklædet, rev det i tynde strimler, som han derefter delte ud til sit følge. Udsmykning af den nøgne krop var altså centrum for den æstetiske aktivitet."<sup>v</sup> Man må konstatere at vi ikke kender til kulturer, hverken fortidige eller moderne, som ikke på en eller anden måde forholder sig til dekoration af både kroppen, redskaber og de nærmeste omgivelser.

Textilers konstruktion er imidlertid forudsætningen for den visuelle fremtræden i form af farver, ornamentik og dekoration. Den simpleste måde at tilføje tekstiler variation er ved farvning af den færdige vare. Langt mere sofistikeret bliver mulighederne, når der anvendes farvede garner i konstruktionsfasen af væv og strik eller tilføjes ornamentik i form af tryk. Striber, tern og mønstre giver uendelige variationsmuligheder, og kendes i alle tænkelige stilarter og mangfoldige teknikker fra de tidligste tider. En af de ældste teknikker er vævning, men da håndvævede mønstrede stoffer var tidkrævende og kostbare at fremstille, formodes det, at trykte tekstiler er opstået som imitationer af disse.

Der findes ingen entydig forklaring på menneskets trang til dekoration, men allerede ordet *disegnare* peger på, at design kan være tegn. *Disegnare* betyder, som tidligere nævnt afmærke, aftegne, gøre udkast eller planlægge. Planlægning og udkast er udgangspunkt for menneskets frembringelse af artefakter, der aftegner og afmærker verden omkring os. Kunsthistorikeren E.H. Gombrich har i bogen *The Sense of Order*<sup>vi</sup> formuleret vores trang til dekoration og orden således:

"Jeg tror at i kampen for overlevelse udviklede organismer en sans for orden, ikke fordi omgivelserne generelt var ordentlige, men snarere fordi sansning kræver en ramme, mod hvilken man kan plote afvigelser fra regelmæssighed. For at foregribe det simpleste af disse forhold, er det den brudte orden, som vækker opmærksomhed og resulterer i den elementære visuelle eller lyttende betoning, som ofte tegner sig for interessen ved dekorative og musikalske former".

Gombrich siger endvidere, at en organisme må være udstyret med to basisfunktioner for at løse problemer. Den må kunne besvare spørgsmålene *hvad?* og *hvor?* Med andre ord må organismen være i stand til at finde ud af, hvad et objekt i dets omgivelser betyder, og at klassificere det som enten en mulig kilde til føde eller som fare, og i hvert tilfælde tage de nødvendige forholdsregler for enten forfølgelse eller flugt.

Om man ligefrem kan tolke menneskets trang til dekoration som en nødvendig overlevelsesstrategi, der i de tidlige kulturer skulle tjene til at skelne mellem ven og fjende, vil jeg her lade stå åbent. Men dog henlede opmærksomheden på oprindelige folks krigsmaling, og den historiske anvendelse af militæruniformer, som elementer for overlevelse i krig. Gombrich hævder også, at det regelmæssige er et tegn på intention, og det faktum at det er gentaget, viser at det er repeterbart, og dermed hører til indenfor kulturen og ikke i naturen. Måske kan regelmæssige mønstre ses som udtryk for menneskelig organiseret aktivitet, til forskel fra de mange uregelmæssige mønstre, som vi oplever i naturen, tænk blot på leopardens pletter. For det meste sker der en tolkning, når vi imiterer naturen, og således kan vi skelne det menneskeskabte fra det naturlige. Der findes dog afvigelser som f.eks. stilarten *trompe l'œil*, der betyder øjenbedrag. Den tager netop sit udgangspunkt i den fuldkomne illusion, men mere om det en anden gang, i det følgende skal vi se på dekoration som symboler og tegn.

### **Symbol/Tegn<sup>vii</sup>**

Elisabeth Wayland Barber<sup>viii</sup> skriver om dekoration som tegn og symbol bl.a. At mennesket er indbegrebet af et socialt dyr, der modtager og sender komplekse sociale informationer konstant. For tusinder af år siden valgte vi sproget som den primære kilde til kommunikation. Men lyd dør ud ganske hurtigt, visuelle symboler derimod kan let gøres permanente. F.eks. kan kongen bære et septer, for at markere sin autoritet, eller han kan stå inde i en stencirkel for at markere en religiøs begivenhed. Men et septer optager hænderne, hvilket er en ulempe, og at stå i en stencirkel binder ham til stedet. Ved i stedet at male kroppen undgår man begge disse problemer. Næste skridt var at overføre de kodede dekorationer til tekstilerne, som vi efterhånden udviklede til at dække kroppen. Barber konkluderer på den baggrund, at tøj er den smarteste løsning til at overbringe sociale meddelelser visuelt, lydløst og

kontinuerligt. Endvidere giver Barber en række eksempler på, hvordan man i folkedragter kan aflæse 3 forskellige formål med dekoration som symbol.

1. For det første kan tekstiler og beklædning markere og annoncere information, f.eks. jeg er ugift eller gift.
2. For det andet kan tekstiler bruges som en memorerende anordning, der optager begivenheder og andre data, f.eks. fortællinger om dramatiske begivenheder. Tænk på Bayeuxtæppet, der viser det berømte slag mellem England og Frankrig omkring år 1066, eller vor hjemlige Bjørn Nørgaards gobeliner til droningen og ganske vist i en anden genre T-shirts fra d. 11 september.
3. For det tredje kan tekstiler bruges til at fremmane magi - til at beskytte, sikre frugtbarhed og rigdom, velsigne fremtiden og måske forbande.

Barber henviser til, at man i mange kulturer iklæder sig og hænger specielle tekstiler op i forbindelse med religiøse handlinger. Et eksempel fra vor egen kultur er kirketextiler dekoreret med kristne symboler. Hun peger på, at tekstil også kan markere en person, som deltager i en ceremoni. Den minoiske kvinde bar således et prikket tørklæde for at markere, at hun var centrum for ceremonien for safranplukning. I vor tid kan man, iagttage hvordan hooligans gennem klaphatte og tørklæder markere hvilket fodboldhold, de hører til.

### **Opsummering**

Gennem tekstilerne kan vi følge historiens skiftende skønhedsideal og de teknologiske fremskridt. I dag er vi omgivet af dekorerede tekstiler, som udtrykker vor kultur, sociale status og individuelle identitet, og som sådan indgår i modens komplekse tegnsystem. Om det skriver Christa Lykke Christensen:

"Påklædningen har signalkarakter, giver et førstehåndsindtryk af de mennesker, vi står overfor, og er derfor central for de opfattelser og billeder, vi danner af hinanden. Dette ikke mindst fordi påklædning er under indflydelse af moden, som spiller en hovedrolle i sanktioneringen af det velfungerende, det vil sige det dynamiske og fleksible moderne menneske"<sup>ix</sup>

Christa Lykke Christensen trækker her på den franske sociolog Pierre Bourdieu, der i sit kendte værk *Distinktionen* nøje har redegjort for hvordan vi igennem vore handlinger, og de ting vi omgiver os med, signalerer hvilken gruppe i samfundet vi tilhører.

Jeg har i denne forelæsning forsøgt at redegøre for nogle af de aspekter, der er involveret i design af tekstiler. På den baggrund kan vi opsummere at textildesign foreløbig forholder sig til et fysisk visuelt produkt, der tager sit udgangspunkt i en funktion og/eller kontekst som tekstilet indgår i. Men det betyder ikke, at textildesigneren skal afholde sig fra at bruge sine evner i forhold til formgivning i andre materialer eller benytte de digitale medier til dekoration af virtuelle produkter. Vi vil i fremtiden stå overfor nye teknologiske udviklinger, der ganske givet vil vende op og ned på hvad tekstil og dekoration er. Det åbner imidlertid op for andre vinkler så som produktionsmetoder, textildesignerens "æstetiske råderum" og selvforståelse, som jeg vil søge at belyse i det næste foredrag.

---

<sup>iii</sup> Elisabeth Wayland Barber, *Womens Work The First 20.000 years, Women, Cloth, and Society in Early Times*, W.W. Norton & Company, New York, London 1995

<sup>ii</sup> Erling Bjøl: *Verdens Historie* bind 1, Fra urtid til nutid, Det ny Lademann 1988

---

<sup>iii</sup> Broby Johansen: Krop og Klær, klædedragtens kunsthistorie, Gyldendal 2000 side 7

<sup>iv</sup> Leif Vanggaard, Mennesket og beklædningen, Ugeskrift for jordbrug 1988, no. 8

<sup>v</sup> Inga R. Gammel: Om skønhed-et teoretisk tabu i Passepartout no. 16, 2000

<sup>vi</sup> E.H. Gombrich: The Sense of Order, A study in the psychology of decorative art, Phaidon 1994

<sup>vii</sup> Den Store Danske Encyklopædie: Symbol= (gr. symbolon tegn, skillemærke af syn- og rod beslægtet med ballein= kaste, anbringe) oprindeligt brugt om dele eller brudstykker, der anvendes som aftalt tegn, hvor to eller flere personer kunne give sig til kende overfor hinanden; som et kendetegn kunne den ene medbringe feks. halvdelen af et potteskår, som passede til den halvdel, den anden besad. Den nutidige anvendelse af symbolbegrebet er omfattende. Mest almindeligt bruges det om anskuelige og sansbare fænomener, der opfattes som et sindbillede eller tegn på betydning, der ikke selv er konkret anskueligt; feks. når en rød rose betyder kærlighed. (uddrag)

Gyldendals Fremmedordbog: Symbol= (lat. symbolum, gr. symbolon= tegn, af symballein= kaste sammen, sammenholde) symbol er hvad der repræsenterer noget andet især om en "genstand" der repræsenterer noget abstrakt, et sindbillede (duen som fredens symbol)

Den Store Danske Encyklopædie: Tegn= Form eller begivenhed, der kan opfattes af sanserne, og som kan tolkes som henvisende til noget andet. Tegnbegrebet er fundamentalt i de humanistiske videnskaber, da al menneskelig kultur bygger på tegngivning, først og fremmest gennem sproget, men feks. også gennem kropssprog, minespil, klædedragt, varemærker, logoer, våbenskjold, boligindretning og kunsthåndværk.

<sup>viii</sup> Elisabeth Wayland Barber, Womens Work The First 20.000 years, Women, Cloth, and Society in Early Times, W.W. Norton & Company, New York, London 1995

<sup>ix</sup> Christa Lykke Christensen: "Smag, stil og mode" essay i bogen: Identiteter i forandring, red. Hans Fink & Hans Hauge, Århus Universitetsforlag 1991.

## Hvad er textildesign? (2. del)

### Indledning

I den første forelæsning, så vi overordnet på følgende aspekter ved textildesign: Konstruktion, taktilitet, funktion og dekoration.

I denne forelæsning vil vi se på designerens "æstetiske råderum", der bl.a. afhænger af fremstillingsmetoden, økonomi og hvem designet henvender sig til. Disse tre parametre kan det være formålstjenligt at have for øje sideløbende med den kreative designproces. Man kalder da også arkitektur, design og kunsthåndværk for de bundne kunstarter i modsætning til den frie kunst.

Textildesign er i sin ideale form en kreativ, skabende proces, der omsættes til en praksis, som forholder sig til den omverden, textilet skal indgå i. Den kreative proces må derfor på et givet tidspunkt tage højde for den fremstillingsform, hvorved designet senere skal realiseres.

Men lad os først kaste et blik på professionen textildesigner, der forsøgsvis kan opdeles i følgende kategorier:

- Designeren som fastansat i industrien
- Designeren som free-lance for industrien
- Designeren med egen kollektion produceret af andre
- Kunsthåndværkeren som fremstiller unika og serier på eget værksted
- Textilkunstneren

Ofte vil designeren i løbet af sin karriere skifte mellem disse kategorier, eller sprede sig over flere på samme tid. Hun/han må imidlertid gøre sig klart at det færdige produkt indgår i forskellige kredsløb.

### Produktionsmetoder

Textiler kan fremstilles enten i hånden eller vha. maskiner. I dag masseproduceres hovedparten af alle textiler på maskiner i industrien, og hvert nyt design er forbundet med varierende startomkostninger på det nuværende produktionsapparat. Det medfører at designet må fremstilles i en vis mængde for at være rentabelt, og at der er et tilsvarende marked, som vil købe netop det æstetiske udtryk. Derudover skal produktionspris og salgspris, forholde sig sådan, at der opnås en rimelig profit.

Textiler fremstillet i hånden er ikke på samme måde bundet af maskinernes restriktioner og krav om minimumsproduktion. I primært Kina, Indien og det øvrige østen fremstilles serier af håndlavede textiler både som unika og serier, men også i Sydamerika, Afrika og Asien fremstilles håndlavede textiler. Ligeledes fremstiller textilkunstnere og kunsthåndværkere i den vestlige del af verden textiler i hånden på egne værksteder. Men de har ikke altid nemt ved at få økonomien til at hænge sammen i konkurrencen med de industrielle produkter og de håndlavede textiler fra andre dele af verden.

I moderne industriel produktion er CAD/CAM (computer aided design/ computer aided manufacturing) fuldt integreret i hele processen, og mange kunsthåndværkere og textilkunstnere benytter i dag også de digitale medier i designprocessen. Det skal indskydes, at der stadig findes en hel del ældre produktionsapparater udenfor Europa og USA, der ikke er CAD/CAM styrede.

Med de digitale produktionsteknologier frisættes æstetikken fra de restriktioner, som er indbygget i masseproduktionen, og i fremtiden vil grænsen mellem unika og industriel replika måske udviskes. Ved f.eks. digitalprint er det ikke forbundet med

ekstra omkostninger at sætte nye design i gang, og man kan ligeså godt producere 2 meter som 200 meter, prisen pr. meter er den samme. På nuværende tidspunkt er teknologien væsentlig langsommere end de konventionelle trykmetoder, men op til 500 meter kan bedre betale sig at producere digitalt, og i takt med at teknologien bliver hurtigere vil designerens "æstetiske råderum" udvide sig. Man kan således forestille sig helt personlige produkter, der ligesom fortidens skrædderkunst tager udgangspunkt i det enkelte menneske, eller at designeren viser kollektionen virtuelt, og først producerer når kunden afgiver bestilling.

Som ansat i industrien er der et givet produktionsapparat og en eller flere målgrupper, alt efter virksomhedens størrelse og struktur. Man skelner her mellem virksomheder, som producerer egne kollektioner, og lønvirksomheder der producerer for andre firmaer. En blanding imellem disse former for virksomhed forekommer også.

Den fastansatte designer må tilpasse sin kreativitet efter de faktiske forhold. Kollektionerne planlægges ikke kun efter designerens gode ideer, men i et samspil mellem firmaets afdelinger, hvor også inspiration fra trendbureauer spiller en afgørende rolle. Som eksempel på virksomheder med faste designere og egne kollektioner kan nævnes Gabriel og Ege-Tæpper, der fremstiller boligtextiler.

Lønvirksomheder producerer de design, som kunderne medbringer, eller som de bestiller hos virksomhedens designstudie. Et eksempel på et løntrykkeri er Danish Colour Design, og en kombination af lønvirksomhed og egen kollektion findes hos strikkeriet Thygesen og Dansk Transfertryk.

Designere kan også arbejde for en forlagsvirksomhed, dvs. en virksomhed der ikke selv ejer produktionsmidlerne, men designer og markedsfører færdige produkter. Et eksempel på en sådan forlagsvirksomhed er Kvadrat, der får produceret deres kollektion af boligtextiler mange forskellige steder i Europa. Kvadrat har ingen fastansatte designere, men en artdirector og en assistent, der sammen udvælger og forelægger design for et udvalg af firmaets ledelse og sælgere. Kvadrat arbejder med free-lance designere, som aflønnes med royalty afhængig af hvor mange meter, der sælges. Forlagsstruktur er meget fleksibel, fordi firmaet kan vælge de fabrikker, som har det nødvendige produktionsapparat. Her er free-lance designeren i langt mindre grad afhængig af de tekniske begrænsninger i forhold til et givent produktionsapparat.

Konfektionsindustrien producerer i nogle tilfælde egne design, hvilket fortrinsvis sker på fabrikker i Østen, Kina, Øst-og Syd Europa. I Danmark er der forholdsvis få fastansatte tekstildesignere i beklædningsindustrien, som for det meste køber af free-lance designere, eller overlader opgaven til virksomhedens modedesignere. De behersker ofte alle modulerne i de professionelle CAD programmer, som indeholder værktøj til både tilskæring, graduering, tekstildesign og farvesætning. Via internettet eller på en CD-rom kan filerne sendes til de fabrikker, der skal producere tekstilerne og tøjet.

IC Company er et eksempel på en dansk virksomhed, der fremstiller egne design til kollektionerne. Virksomheden havde før 1985 12 tekstildesignere tilknyttet, men da man anskaffede CAD blev de 11 sagt op.<sup>ii</sup> Der var ikke længere brug for så mange, og man fortrak derefter at købe af free-lance designere. Den ene fastansatte designer var tilstrækkelig til at bearbejde designene på computeren, og gøre dem klar til produktion.

### **Målgrupper eller hvem designet henvender sig til**

Det er vigtigt at forstå designerens forskellige "æstetiske råderum", som knytter sig til henholdsvis industriel masseproduktion, mindre serier, unika kunsthåndværk og tekstil kunst. Disse råderum flytter sig hele tiden, men indeholder også konstanter, der forholder sig til, hvad der giver mening for os som mennesker. *Kort sagt hvis ikke vi*



*kan genkende og dermed anvise det æstetiske en placering i verden, kan vi heller ikke forstå, hvad vi ser.*

Ifølge Pierre Bourdieu har de forskellige grupper i samfundet varierende kulturel horisont, som er en del af de tillærte sociale kompetancer. Dette udmønter sig i forskellige livsstile og målgrupper. Imidlertid er det et fælles træk for den kommercielle æstetik, at den nødvendigvis må vække genklang hos sit publikum. Inga R. Gammel peger i bogen *Skønhedens filosofi* på, at skønhed altid er forbundet med forestillingen om det gode liv, og at æstetikken fungerer som en seismograf for hvilke værdier, der har høj status i den sociale virkelighed.<sup>iii</sup> På den anden side er der en slags matrix, som moden konstant forholder sig til. Man kan således i den samme sæson næsten altid finde kategorierne: Klassisk, dramatisk, funktionelt, sportsligt, romantisk, eksotisk og avantgardistisk, hævder Inga R. Gammel.<sup>iv</sup>

Både den fastansatte, free-lance designeren og designeren med egen kollektion må forholde sig til den kommercielle side af æstetikken. Kunsthåndværkerens lille håndlavede serie eller unika må nødvendigvis skille sig ud fra den kommercielle æstetik, og udtrykke andre værdier og give anledning til overraskelse og undren. Kunsthåndværkeren er dog stadig nødt til at kende sin målgruppe, og indrette sine produkter derefter, hvis hun/han vil leve af at sælge af sine produkter.

Textilkunstneren indgår i et andet kredsløb, der udgøres af formidlingsinstanser i form af gallerier, censurerede udstillinger og museer. Gallerier sælger til private samlere eller firmaer og offentlige institutioner, men i Danmark har vi ingen gallerier, der er specialiserede i tekstilkunst, det har man derimod i bla. USA og Japan, hvor denne kunstart er højt værdsat.

Nogle af de censurerede udstillinger har en separat sektion for kunsthåndværk, og i den forbindelse er det hensigtsmæssigt, inden man søger ind, at tage stilling til om man vil indgå i kunsthåndværkets eller i kunstens kredsløb. Grunden er, at de fleste i løbet af en kunstnerisk karriere vil være nødt til at finde et galleri og at søge legater. I Danmark er "systemet" delt op således, at kunsthåndværk og kunst har separate puljer, og i legatudvalgene sidder henholdsvis billedkunstnere og kunsthåndværkere. Hvis man vil have del i legatmidlerne, må man anerkendes inden for sit felt.

Man kan håbe på at denne noget rigide opdeling i tildeling af støtte står for fald, da det i visse tilfælde ikke længere er muligt at placere værkerne i disse skarpt adskilte kategorier.

Der er som nævnt ikke special gallerier for tekstilkunst i Danmark, og de etablerede gallerier åbner sjældent for kunsthåndværk. Derfor må tekstilkunstnere enten selv starte gallerier eller søge afsætning i udlandet. Det er efter min mening problematisk, at man fastholder nogle grænser, der bygger på brugen af materialer og teknikker, hvilket i dag må siges at være irrelevant for selve det kunstneriske udtryk. Men da billedkunstnerne fastholder deres position som værende den "rigtige" kunst, kan disse grænser kun flyttes, hvis kunsthåndværket kæmper sig ind på billedkunstens område ud fra kunstens kriterier, i stedet for som hidtil at fastholde et specielt ståsted, der tager afsæt i bestemte materialer og teknikker. Textilkunsten kan naturligvis forsøge at fastholde sin position som et helt eget felt, men må da i langt højere grad på banen, og forklare hvori dets kvaliteter består, og hvorved det adskiller sig fra kunsten.

Museerne udstiller primært kunst, vi har kun Kunstindustrimuseet, der udelukkende har kunsthåndværk og design som sit område, og Kunstmuseet Trapholt har i sit komitorium at udstille både kunst, kunsthåndværk og design. Derudover har vi Textilforum i Herning, der udstiller tekstil og beklædning, og desuden har en samling af gamle redskaber. Nationalmuseet i Brede og Den Gamle By i Århus har ligeledes tekstil- og dragtsamlinger og en del redskaber, men udstiller ikke nutidig tekstilkunst.

### **Opsummering/selvforståelse**

Den fastansatte designer i industrien må tage udgangspunkt i firmaets målgruppe, produktionsapparat og omkostningsniveau. Det er her textildesignerens opgave

kontinuerligt at frembringe nye design, der tolker tiden i forhold til de givne rammer, som derved afgrænser designerens "æstetske råderum".

Free-lance designeren må beslutte sig for, om hendes/hans kollektion skal være mangfoldig, og henvende sig til mange forskellige firmaer og målgrupper, eller om der skal satses på en egen stil og få udvalgte firmaer. Designeren skal på den ene side præsentere og tolke det nye i tiden, som virksomhederne ikke har tid og fantasi til selv at designe. Og på den anden side må designene ikke blive så meget avantgarde, at de falder helt ved siden af sæsonens trends. Free-lance designerens "æstetske råderum" er således større end den fastansatte designers.

For den tekstildesigner der vælger at sætte sin egen kollektion i produktion, er det også essentielt at forstå målgruppen. Designeren vælger selv denne og kan derved bestemme sit "æstetisk råderum". Som egen producent står designeren overfor valget mellem selv at fremstille kollektionen i hånden, eller at sætte den i produktion via en lønvirksomhed. Hvis kollektionen produceres som lønarbejde, kræver det en minimumsordre pr. design, hvilket indebærer store investeringer. Fremstilling i hånden på eget værksted, har ikke så store startomkostninger, men produktet bliver pga. lang forarbejdnings tid væsentlig dyrere i udsalg.

Imidlertid bliver de digitale produktionsmetoder i disse år tilgængelige for mindre og fleksible produktioner. Det åbner nye muligheder for designeren med egen produktion, idet investeringerne og dermed den økonomiske risiko bliver mindre. Men under alle omstændigheder må designeren/kunsthåndværkeren etablere et salgsled, og overveje hvordan kollektionen skal markedsføres. Netop denne del har vist sig vanskelig for mange, og der findes ikke tilnærmelsesvis så mange tekstildesignere med egne kollektioner som modedesignere.

Kunsthåndværkeren som satser på unika, må være opmærksom på hvorved produkterne adskiller sig fra de massefremstillede tekstiler og etablere et salgsled. Der vil i fremtiden ikke kun være unika fremstillet i hånden, men også digitalt fremstillet unika. Derved skærpes konkurrencen, som i forvejen er hård. En oplagt mulighed er derfor at udvide sit "æstetiske råderum" til også at omfatte digitalt kunsthåndværk, og markedsføre sine produkter på internettet.

Textilkunstneren har nok de vanskeligste økonomiske vilkår, og er måske i fremtiden bedst tjent med at indgå i kunstens etablerede kredsløb, og derved udvide sit "æstetiske råderum". Det er naturligvis min personlige mening, som bunder i de få afsætnings- og udstillingsmuligheder, der er for tekstilkunst i Danmark. Men der er dog som tidligere omtalt andre lande, der ser og accepterer tekstilkunst som et helt eget felt, og hvor der er et kredsløb knyttet til etablerede gallerier og museer. Textilkunst nyder stor respekt som selvstændig kunstart i både i Japan og USA, og det kunne man jo sætte sig som mål også for Danmark.

---

<sup>i</sup> Kilde: BASF seminar Herning 2002

<sup>ii</sup> Kilde Anne-Grete Kousgaard, der var ansat på In-Wear fra 1980 til -85

<sup>iii</sup> Inga R. Gammel: Skønhedens filosofi s. 143-144

---

<sup>iv</sup> Inga R. Gammel: Skønhed og stil i varens æstetik s. 207, i *Sanseligheder*, red: Christensen Christa Lykke, Eliassen Knut Ove, Eriksen Tore, Aarhus Universitetsforlag 1993.