

# Speglingar över samtidighet, nakenhet och klädnad

I.

Den arkaiska termen för spegel är latinets "speculum" som betyder "att betrakta". De första speglarna i historien var inte gjorda av glas, det var mörka dammar eller kärl med stilla vatten. Frammana bilden av **Narcissus** som sitter vid källans kant och betraktade sin egen spegelbild i vattnet tills han dog. Senare i historien var speglarna gjorda av blankpolerad koppar, sådana har hittats i Mesopotamien från 4000 f.Kr. Under den grekiska antiken var speglarna gjorda av solid metall som brons eller silver. Det var först under 500-talet e.Kr. som man i Kina började tillverka speglar med yta som bestod av en blandning av silver och kvicksilver. Under renässansen blev Venedig Europas centrum för spegeltillverkning, med tillverkningen förlagd till ön Murano. Längre var det dolt i hemlighet hur man tillverkade det reflekterande höljet som täckte glasskivan. I modern tid uppfann man i Tyskland den silverbeläggning som lades på planglas, och därmed kom massproduktionen igång.

Spegeltemat har under historiens gång fascinerat många konstnärer; **Rembrandt**, **Dürer**, **Van Gogh** och **Frida Kahlo** är bara några få av otaliga konstnärer som har använt spegeln för att måla självporträtt.

**Filippo Brunelleschi** uppfann en metod att rita perspektiv med hjälp av en spegel. **Leonardo da Vinci** använde sig ofta av en spegel för att undersöka om hans målning återgav ett korrekt perspektiv av verkligheten. Spegel som tema har även fängslat filosofer och författare att skriva om olika spegelteman; den motsatta världen; om tid som går bakåt; och om att gå igenom en spegel för att komma in i en annan dimension, som **Lewis Carroll** i *Alice i Underlandet* och *Alice i Spegellandet och vad hon fann där*.

Varför vill jag betrakta min egen bild i en spegel? Är spegelns bild verklig? Kan spegelns bild ljuga för mig? När jag ställer dessa frågor till mig själv, så måste jag erinra mig att spegelreflektionen är en naturlag, precis som gravitationslagen.

Men själva spegelbildens kvalitet kan variera, den beror på spegelglasets yta och form, somliga spegelglas är konkava och andra är konvexa. Jag behöver säkerställa att spegelglasets substrat, dvs. dess yta är plan och inte böjd. (Å andra sidan, varför skulle den inte få vara böjd?)

Genom att manipulera spegelsubstratets plan, ytans topografi, blir spegelbilden förvrängd. Man kan se sin egen förvanskade spegelbild i den konkava skålen av en blank sked. På liknande sätt kan man i den konvexa ytan av en blankputsad metallvas få syn på sitt ansikte som en skevhet, inte alls motsvarande verklighetens bild. Nu frågar jag därför mig själv, måste spegelglasets substrat vara plant, för att vi ska kunna lita på en spegelbild? Visst vet jag att spegelglasets måste vara plant för att jag ska kunna känna igen mig själv som jag är van att se mig. Men, tänk tanken av ett spegelveck? Om jag kunde uppfinna ett mjukt, formbart material som speglade sig, så att jag skulle kunna vecka det och att det samtidigt skulle reflektera som ett spegelglas? Om jag reflekteras inne i ett veck, så försvinner jag in i en veckning. Och omvänt, om jag speglas i en konvex veckkurva, så skulle jag kunna repelleras bort från reflektionen och studsas bort från ytan. Jag skulle göras osynlig.

Veckbildningens ytor är allestädes närvarande, även om de saknar spegelsubstratets reflekterande hölje av kvicksilver. Hur ska jag förstå detta? Ja, veckbildningen är en metafysisk modell av verklighetens dimensioner. Det var detta som var

kärnan i **Leibniz** tankar om monadologin, och de olika varianterna av veckens karaktär. Där det konvexa övergår till det konkava sker en passage, en punkt av stillstånd med ingen riktning. Enligt Leibniz motsvaras detta av de punkter i realiteten som fungerar som passager mellan dimensionerna. Denna tanke hade också **Spinoza**, vars metafysiska verklighet grundar sig på de två attributen, tanke och materia (materia är utsträckning eller kropp), vilka båda två är olika sidor i immanensen, dvs. den fysiska verkligheten. Men, bakom denna konstruktion finns attributens *krafter*, som abstraktioner som driver immanensens utveckling. Kraften av tanken, och kraften av materian. Det är dessa abstraktioner som är orsaken, och de immanenta attributen tanke och kropp, eller materia är dess verkan.

Jag kan på detta sätt komma åt kraften som finns bakom tanken och materian. Den finns som en spegelreflektion som är osynlig. Det är denna kraft som driver alltings existens. Den existerar osynligt som reflektionen inne i ett veck. Endast genom att undersöka livets veckbildning kan jag komma åt denna källa. Jag behöver veckla ut (eng. *unfold*) verkligheten, och gör det genom att leva den. Allt jag säger, tänker och gör blir nya veckbildningar som reflekterar. Även om de verkar vara osynliga, så är det bara för att det skymms av en död vinkel. För i realiteten följer allt en naturlag, likasom gravitationen inte kan fuskas bort. Alla händelser som sker nu återkastas som ljus i en okänd framtid. Jag reflekterar inne ifrån ett konkavt veck.

||.

I början av januari var det isande kallt när färjan från Stockholm angjorde kajen i Tallin. Jag reste med stort bagage, alla provtyger var nerpackade i stora väskor, som fastnade i tullen. Den ryske fabriksägaren Michael och jag fick tillbringa en hel dag på hans kollegas kontor, för att få hjälp med införtullningen utan större utgifter. Frammot eftermiddagen kunde resan fortsätta till Riga med Michaels rostiga lilla bil. I Tallin låg snön i höga vallar och trähusens sirliga fasader, verandor och snickarglädje låg höljda under dignande mjuk snö. Solen lyste klart och värmande, världen glänste i skimret. Känslan påminde om att vara inne i en filmsekvens från

Doktor Zjivago. Landsvägen mellan Tallin till Riga hade jag kört med bil bara sex månader innan med min lilla familj; min man och vår pojke August som var ett år. Vi bilade genom Estland till Riga för att besöka Michael vid hans textilfabrik. Nu var det rysk vinter i Lettland. Jag hade hört att i de centrala delarna av Riga skedde det minst ett mord om dagen. På gatorna körde det många svarta lyxmodeller av Mercedes Benz och BMW. De höga husen från sekelskiftet hade fönsterrutorna utslagna i trappuppgångarna, som stank av katturin. På Michaels fabrik fick man sparka upp dörren till vinden med foten. Däruppe arbetade några ryska och lettiska flickor med tillskärning och sömnad på stora mörka träbord. En katt strök omkring. Vi gick igenom produktionsritningarna, mallarna och instruktionerna till alla modeller, och Michael och jag skakade hand om den stora ordern. När jag skulle ta bussen tillbaka till Tallin frågade Michael mig vilken bok jag läste. "Orlando, av Virginia Woolf" sa jag. "Jag läser aldrig böcker av kvinnliga författare", sa Michael, och bussen startade.

När e.yanagisawa-kollektionen skulle levereras till Stockholmsbutikerna samma höst, åkte jag själv runt med min Ford Sierra och lille August var med. Jag var stolt och glad över att plaggen anlant i tid, så att det gick att leverera inom utlovat datum. Väl hemkommen, fick jag ett snäsiggt samtal av en butiksägare på Söder. Jag var tvungen att genast åka dit och ta tillbaka leveransen. Jag tog med August igen och åkte vänligen dit och fick slängt i ansiktet en vit blus med kimonoskärning. Butiksägaren hotade med att anmäla mig till konsumentombudsmannen, plagget hade blodfläckar av nålstick.

|||.

Skälen till att jag började intressera mig för att skapa kläder var mitt intresse för människans fysiska gestaltning. För mig har klädskapande aldrig handlat om att skapa olika identiteter eller sociala statussymboler, vissa stilar eller ikoniska tecken. Min relation till kläder är ontologisk, det har att göra med gestaltandet av en kraft som materialiserats – människan i sin kropp. Jag ser det som att kläderna utgör en ram för människans individuella framträdande och som sådant är det med största omsorg som jag värnar om att detta framträdande, att tillblivandet blir värdigt. Det är något som kontinuerligt tillbliver och framhårdar i sin fysiska manifestation. Det finns mycket som konkurrerar om kroppens synlighet; tecken, symboler, representationer som vill ta över med en pragmatisk och okänslig vanemässighet. Jag drev mitt arbete i motvind, i problemlösning, i kamp, men ständigt framåt och med ett djupt intresse för människans materiella förkroppsligande. Det är själva förkroppsligandet jag vill ge gestalt, den materiella utsträckningen av den plats som är helig – människan.

Att röra sig i modeskapandets lätta sfär, är som att andas en dofts flyktiga toppnot, att förflyktigas i en ständigt omformulerad saga, som i själva verket inte är något annat än berättelsen om verkliga livet som en teater, en scen där allt kan hända i realtid. Kan det bli mer spännande att skapa?

Det är sant en "repetitionens teater" och inte en "representationens teater", som **Gilles Deleuze** formulerar det i *Diffrerens and repetition*, hans stora metafysiska opus magnum. Repetitionens teater handlar om verkliga krafter som sätts

i spel, dynamiska linjer, som i handling möter anden, naturen, historien, språket i dess konkreta ljud, gestiken med dess åtbörder och maskerna innan ansiktena, spökerna och andarna innan karaktärerna och "hela repetitionens teater är en fruktansvärd kraft".

En artikulering av materians relevans på ett poetiskt plan har jag ofta hämtat från litteraturen. Genom litteraturen lär vi oss om sinnesupplevelsernas förfining. Oftast möter vi **Marcel Proust** som sinnesförnimmandets språkliga gestaltare, men i min värld existerar en annan författare, **Rainer Maria Rilke**. Genom Rilkes *Malte Laurids Brigge* lärde jag mig att se, genom att lyssna till de nyanser av materiella urskiljningar som Rilke beskriver sinnebilder. Rilke visade vägen. Rilkes Malte lärde mig se. Med *att se* menar Rilke att ta in ett multisensibelt intryck av en mängd samexisterande iakttagelser, i en och samma stund. I ett stycke är det Malte som hör en blomkålsförsäljare skrika *Chou fleur, Choufleur, Choufleur...* detta fångar han i en enda lång sammanhängande beskrivning av en atmosfär; Färgnyanser av överlagrade mögelfält, dofter av inbitna rum, rockärmar, skjortkragar... Sekvenser som denna har legat och grott i mitt inre... Tillsammans blir det en moduskompilation. Ett assemblage av osammanhängande element som alla samexisterar i ett ackord. Något i själva kompilationen är i disharmoni, det är i själva verket det som utgör nerven, en otippad ingrediens som egentligen stör, men stör på ett elegant sätt, eller ett skört sätt, eller ett berörande sätt.

Allt är exakt, bit för bit. Det är detta sätt, denna *façon de faire*, som är själva navet i kompilationen. I navet finns en opropotion, en disharmoni, en *disproportion*.

## IV.

Den italienske filosofen och politiske teoretikern **Giorgio Agamben** skriver om vad som menas med att vara samtida i *Nudities*. Det finns samtid, dåtid men – otid? Agamben refererar först till vad Nietzsche sade om det samtida: "Det samtida är det otidsenliga", och i enlighet med Nietzsche menar Agamben också att vara samtida handlar om att försöka förstå en sjukdom, en oförmögenhet. Agamben reflekterar över detta:

De som är verkligt samtida, de som verkligen tillhör sin egen tid, är de som varken sammanfaller med den eller anpassar sig till dess krav. [...] Men precis därför, precis på grund av denna fränkoppling och denna anakronism, är de också mer kapabla än andra att varsebli och greppa sin egen tid.

En säregen och helt unik intensitet i materian träder fram som om det vore *kairos* för dess manifestation. Denna kraft är summan av en viss differentiering som sker av en sensibel kännare och sedan amplifieras denna differentiering genom en repetition. *Differens och repetition*, är mycket riktigt Gilles Deleuzes uttryck för sin metafysik. Denna differens och repetition är en utveckling av Leibnitz veckning och Spino-



zas attributlära. Dramatiseringen i livets sensibilitetsvärld är veckbildningens mångfald. Dess plasticitet är greppbar genom haptiken. Dess doft och synlighet är likt det synliga i vecken. Men kraften bakom attributen är fortfarande osynlig, rentav otidsenlig och därför kan den inte greppas av alla och envar. Men att kraften ligger bakom en dold vinkel betyder inte att den ej existerar. Det är detta som Deleuze menar vara viktigt för en filosof: för att kunna filosofera över metafysiken behöver man frångå det synliga, det empiriska. Vi måste överskrida vanan. Nietzsche lade grunden, bröt upp marken för en ny framtida filosofi. Han lade fram tanken om den eviga återkomsten, och viljan till kraft. Detta var användbara begrepp, men framtiden skulle handla om *rörelse*, en ny filosofi som formas, en metafysik som är levd erfarenhet i reflektion.

Arkaisk betyder att vara nära arkhé, vilket menas det forntida, ålderdomliga, det ursprungliga. Agamben förklarar:

Men det ursprungliga är inte bara situerat i en kronologisk dåtid: det är samtida genom att vara ett historiskt tillblivande och slutar inte att operera inom det samtida, precis som ett embryo fortsätter att vara aktivt i den mogna organismens vävnad, och barnet i det psykiska inre livet hos den vuxna människan. Både distanseringen och närheten, som definierar samtidigheten, har dess grund i den omedelbara närheten till det ursprungliga, som inte pulserar med större kraft än som det gör i det närvarande.

Allting existerar i nuets tid, men någon måste avslöja *arkhé*, och återkoppla det till det otidsenliga; detta ligger inte endast i historien utan alldeles här, inom oss som en potential, en virtualitet, och genom att göra det kommer ursprunget, eller *arkhé*, alltid att hållas i åminnelse och bli igenkänt. Vad som gör mig orolig idag är att sinneskunskapens *arkhé* känns vara hotat. Skönhetens *arkhé* och glädjens *arkhé* känns äventyrat och utsatt för fara, och jag känner av behovet att försvara deras existensberättigande inom fälten för konstnärlig forskning inom design och konst.

Att vara samtida behöver inte betyda att man bara lever i den samtida tiden. Att vara samtida har att göra med en kapacitet för att leva samtidigt i olika tider; i arkaisk tid som en fixerad punkt att mäta ifrån, och i en närvarande tid, ett nu, där det ständigt sker en kontinuerlig förändring.