

ARoS FOCUS // NEW NORDIC

Unlearning Optical Illusions

Toril Johannessen

Udstillingens tilblivelse er støttet af / The realisation of the exhibition is supported by:



INDHOLD / CONTENTS

8 Forord / Foreword

Direktør / Director Erlend G. Høyersten

14 *Tekstiler, afgifter og kulturelle variationer:*

Det hollandske voksbatikkædes ændrede betydning

Jessica Hemmings, Professor i kunsthåndværk

Göteborgs Universitet, Sverige

22 *Textiles, Taxes and Translations:*

the Changing Meaning of Dutch Wax Resist

Jessica Hemmings, Professor of Crafts

University of Gothenburg, Sweden

30 *Synet bedrager - Om Toril Johannessens kunst*

Museumsinspektør Jakob Vengberg Sevel

38 *Our Eyes Deceive Us: About Toril Johannessen's art*

Curator Jakob Vengberg Sevel

46 *Værker / Works*





TEKSTILER, AFGIFTER OG KULTURELLE VARIATIONER: DET HOLLANDSKE VOKS-BATIKKLÆDEDES ÆNDREDE BETYDNING

*Jessica Hemmings, Professor i kunsthåndværk
Göteborgs Universitet, Sverige*

Den nigerianske nobelprismodtager Wole Soyinka har beskrevet landkortet over det nuværende Afrika som et stykke arbejde udført af en forrykt [koloni]skrædder:

For ét hundrede år siden [1884-1885] mødtes kolonimagterne til Berlinkonferencen for at varetage deres interesser gennem en udstykning [af det afrikanske kontinent, red.] i stater. Visse steder samlede de således vidt forskellige stammer, mens de andre steder splittede dem ad som en forrykt skrædder, der overhovedet ikke tog hensyn til stof, farve eller mønster på det patchwork-tæppe, han var ved at sy sammen. (1994: 20)

Soyinkas udsagn har til hensigt at belyse kolonimagternes tilfældige fastlæggelse af de landegrænser, der endnu i dag definerer mange af landene på det afrikanske kontinent. Berlinkonferencen, også kendt som Congokonferencen eller Vestafrikakonferencen, markerede en epoke med intens kolonisering af Afrika, det såkaldte kapløb om Afrika.

Det afrikanske kontinent og den udviklede historie om dets kolonisering kan være et lige så godt udgangspunkt som noget andet for en udredning af historien om voksbatiktekstiler. Teknikken, der også kendes under betegnelsen batik, hollandsk voksbatik eller Wax Hollandaise,

repræsenterer en fornyelse, som mange har villet tage æren for. Mønstrene på voksbatiktekstiler fremstilles ved hjælp af voks, der danner en barriere, som herefter beskytter udvalgte områder af stoffet mod farven. Dette kræver, at designeren tænker bagvendt. I stedet for en arbejdsgang, hvor farven tilføjes som i mange tekstiltrykprocesser, træder mønstret frem, ved at man beskytter specifikke områder af klædet. Den kendsgerning, at mange kulturer i dag hævder, at netop de udviklede denne metode, skyldes sandsynligvis, at den oprindelige idé opstod flere steder samtidigt, men geografisk isoleret.

Øgruppen, der udgør det nuværende Indonesien, har en særlig tilknytning til denne tradition. Statsansatte mænd og kvinder i dagens Indonesien bærer batik som uniform, og som følge af at batik i 2009 blev optaget på UNESCOs liste over menneskehedens immaterielle kulturarv (<http://www.unesco.org>), tilskyndes alle indonesere nu til at klæde sig i batik om fredagen. Under den hollandske kolonisering af området blev batik sat i produktion i Holland såvel som i andre områder med tekstilproduktion, herunder Manchester i England, med henblik på afsætning i øgruppen. (Kent 2008: 12) Men den hollandske handel med Java var ingen stor succes. Faktisk var det slet ikke nogen succes.

Der eksisterer flere forskellige forklaringer på denne fiasko. Den mere poetiske forklaring går ud på, at de fejl og uregelmæssigheder, der opstod som følge af den mekaniserede produktionsproces, hollænderne havde udviklet, stødte de forskellige øgrubebefolkningers forfinede æstetiske sans. (Picton 2001) *Batik tulis*, indbegrebet af dette kunsthåndværk, kræver, at voksen trækkes hen over stoffet manuelt, hvilket sikrer en effektiv kontrol. Den hollandske masseproduktion efterlod netlignende årer på stoffet forårsaget af revner i voksen, der dannede små striber, hvor farven var sivet igennem. En mindre romantisk men måske mere realistisk forklaring på afvisningen af det hollandske voksbatikstof er den skat, som den hollandske regering udskrev for at beskytte værdien af den allerede eksisterende batik på øerne. (Hobbs 2008 og Vergès 2014) I bund og grund var de hollandske interesser indbyrdes modstridende. På den ene side var hollænderne på jagt efter nye forretningsmuligheder, mens de på den anden forsøgte at beskytte værdien af de eksisterende produkter i deres kolonier.

Løsningen var et nyt marked. Før bygningen af Suez-kanalen (1859-1869) lagde de hollandske skibe til langs Vestafrikas kyst, før de fortsatte den lange rejse rundt om Kap det Gode Håb og videre mod øst. Hollandske tekstiler fremstillet af virksomheder som f.eks. Vlisco fik med tiden en varm modtagelse langs Afrikas vestkyst, hvor de

formodentlig blev handlet under skibenes ophold her. Men et andet, mindre kendt, historisk forhold kunne også være en del af forklaringen på den begejstring, batik blev mødt med i området her. Fra 1830'erne arbejdede værnepligtige afrikanske soldater på Java, og nogle af dem kan være vendt hjem med gaver til familiemedlemmer i form af batik, hvilket skabte et kendskab til og en smag for disse tekstiler i særdeleshed i Ghana:

Dette er et fascinerende og lidet kendt kapitel af syd-syd-samhandlen affødt af europæisk imperialism. Ineke van Kessel fortæller os, at hollænderne i 1830'erne hvervede "unge mænd på 'Guldkysten' til den kongelige hær i Hollandsk Indien. De lavede en aftale med ashantifolkets konge i Kumasi: denne leverede rekrutter, og selv købte de slaver på slavemarkederne. Krigsfanger og slaver kunne, når de én gang var indrullet i hæren, købe sig fri ved at afstå en del af deres månedlig løn. De afrikanske soldater blev fragtet med skib fra kystbyen Elmina til Batavia på øen Java [...] Blandt de 3.000 rekrutter, som var blevet sejlet til Batavia, vendte et par hundrede hjem til Elmina i Ghana." (Ineke van Kessel citeret i Vergès 2014: upag.)

Batikken fulgte naturligvis mange og forskelligartede ruter til Vestafrika. Men det er først i nyere tid, at der sker et endeligt identitetsskift og en afgørende ændring i de associationer, vi knytter til batikstoffer.

Da de vest- og centralafrikanske lande begyndte at opnå uafhængighed fra kolonimagterne sidst i 1950'erne og 1960'erne, blev batikstof benyttet som symbol på en ny nationaldragt forbundet med uafhængighed. Det, der engang var en importeret kolonivare, blev nu anvendt som en post-uafhængig nationaldragt. Hollandske virksomheder som f.eks. Vlisco, der har produceret voksbatikkulde til det afrikanske marked siden slutningen af det nittende århundrede (Arts 2012), er nu del af en atypisk global samhandel: tidligere kolonimagt (Nederlandene), nu producent (med egne design- og produktionsanlæg i Helmond nær Eindhoven) af eksklusive tekstiler, fremstillet i Europa med salg på det afrikanske kontinent for øje.

Det er disse indbyrdes forbundne historier og de mangfoldige kulturelle referencer, som voksbatikkuldet rummer, der er centrale for dets betydning i nutidig brug. Den britisk-nigerianske kunstner Yinka Shonibares vedholdende anvendelse af batikstoffer illustrerer måske tydeligst denne fortsatte interesse. Kunstneren beretter om erfaringer, han gjorde som studerende, og som førte til hans oprindelige interesse for stoffet:

Stofferne er betydningsbærere, der, om man vil, rummer 'afrikanskhed', i og med at de, der ser stoffet første gang, tænker Afrika. Da jeg gik på college i London, var mine ting meget politiske. Jeg skabte værker om *perestrojka* [omstrukturerings] opstået i det daværende Sovjetunionen, og tanken om en snarlig ende på den kolde krig fascinerede mig også. Men da min vejleder så disse arbejder, sagde han til mig: "Du er afrikansk, ikke; hvorfor laver du ikke autentisk afrikansk kunst?" Jeg blev ret så overrasket over dette, men det var de tanker, jeg gjorde mig om autenticitet, der fik mig til at spekulere på, hvordan betydningsbærere for sådan noget som 'autentisk afrikanskhed' ville se ud. (2008: 39)

Batikstoffer optræder konsekvent i Shonibares værker. Som endnu et skridt på denne diasporiske rejse er tekstilerne blevet erhvervet på steder som Brixton Market i det sydlige London. Ser man nøje på værker som *Scramble for Africa (Kapløb om Afrika)* (2003), er det de selvsamme åreaftegninger, som for nogle var ensbetydende med en forringelse af stoffets værdi, der stadig optræder i dag.

Godfried Donkors video *The Currency of Ntoma (Fabric)* (Den gangbare mønt i Ntoma (Stof)) (2012) understreger derimod det personlige og familiære. Donkor er ghanesisk kunstner bosiddende i London, og *The Currency of Ntoma (Fabric)* er en optagelse af hans afdøde mors stemme, der forklarer navnene og betydningen af hendes omfattende samling af hollandske voksbatiktekstiler. Betegnelsen 'Holland-tryk', et andet navn for hollandske voksbatiktekstiler, høres anvendt, klippet sammen med optagelser af Ashanti-kongens øverste påklæder i færd med at folde et massivt mørkt klæde rundt om sig selv. *The Currency of Ntoma (Fabric)* gør hvert stof til noget unikt, fordi videoen navngiver og forklarer de betydningsfortolkninger, der gemmer sig bag mønsteret på hvert enkelt stykke stof. Videoens miljø er uformelt og viser to unge kvinder, der indimellem er tydeligt trætte af mængden af tekstiler, de skal holde op foran linsen på det snurrende kamera. Ved udstilling af installationen holdes beskueren fanget mellem to skærme, trukket frem og tilbage mellem tekstilet, den talendes stemme og de engelske undertekster.

Denne bevægelse frem og tilbage mellem mønster og betydning og batiktekstilernes udviklede historie er centrale aspekter i den norske kunstner Toril Johannessens projekt *Unlearning Optical Illusions (Aflæring af optiske illusioner)*. Som en iterativ refleksion over tekstilfremstilling tog Johannessen sit udgangspunkt i *Unseeing* i 2013, en bog udgivet i to dele i Hordaland Kunstscenters Dublett-serie af kunstnerbøger.

Denne publikation dokumenterer optiske teorier (Oppel-Kundt, Hering, Wundt, Hermann, Müller-Lyer, Zöllner og Poggendorf), som kunstneren studerede og benyttede som inspiration til udformning af en kollektion af trykte tekstiler, der anvender voksbatikstoffets æstetik. Selvom Johannessens tekstil ikke er fremstillet med voksbatikteknikken, er stilen en tydelig henvisning til denne tradition og den indviklede historie om dens spredning og handel. Det bliver faktisk mere og mere almindeligt at finde tekstiler med ordene 'Guaranteed Real Wax (Garanteret ægte voks)' trykt på stoffets ægkant – en gestus der kobler trykketeknikken sammen med en æstetisk stil. Johannessen benytter den samme tradition og gengiver ordene på ægkanten af sit tekstil, hvilket ifølge hende selv "er et tegn på, at 'voksbatik' nu henviser til en bestemt stil ud over selve teknikken." (2017)

I forordet til *Unseeing* forklarer Johannessen, at "Denne bog handler om verdensanskuelser og muligheden for en anderledes perception, visuel såvel som kognitiv." (2014: 6)

Selvom de tidlige teorier om optisk-geometriske illusioner var modstridende, herskede der dog generel enighed om, at måden man ser en illusion på, skyldes fortolkningsforskelle, hvilket betyder, at det, man ser, er et resultat af det, man kan genkende og af ens forventninger; hvilket igen betyder, at måden, man ser på, afhænger af, hvad man allerede ved. (Johannessen 2014: 64)

De optiske teorier, som Johannessen finder frem, antyder ofte, i lighed med de erfaringer Shonibare gjorde sig som studerende, en ubehagelig kulturel fordom. "Nogle af eksperimenterne og teorierne omkring kulturel variation inden for sanseopfattelse gav let anledning til idéer om vesterlændingenes overlegenhed, som om sansevariationer udgjorde et bevis på forskelle mellem 'primitive' og 'moderne' sind". (Johannessen 2016) Men hun påpeger også, at empiriske data fra nyere forskning "viser, at visuel perception faktisk bliver påvirket af indlæringsprocesser, hvor faktorer i omgivelserne spiller en rolle", dog ikke på grund af den missionerende overlegenhed der kan have påvirket teoretikernes oprindelige hensigter.

Fra *Unseeing*-publikationen (2014) udviklede Johannessens projekt sig til syv indrammede fotografier i stort format af hendes digitaltrykte tekstildesigns, der blev vist samme år på *Paradise Reclaimed*-udstillingen i forbindelse med Festspillutstillingen i Harstad i Norge. Fotografierne indfanger mønstrene i tekstilerne, som er behændigt foldet og stablet og forsynet med praktiske retningslinjer, der anmoder beskuerne om at placere sig langs stiplede vinylinjer i udstillingslokalet,

mens de med det ene øje lukket bevæger sig frem og tilbage foran værket og tester den blinde plet, vi alle har i øjnene.

Fra fotografierne gennemgik Johannessen så de typiske trin i tekstilets produktionsproces bagfra. Hvor fotografier normalt tages ved afslutningen af en produktion med henblik på anvendelse til marketing, fik Johannessens fotografier hende til bestille trykning af et lille parti klæde i Ghana, der blev udstillet som *Unlearning Optical Illusions (III)*. Inden vi kaster os ud i hastige beskyldninger om neokolonialistiske eventyr, bør vi huske den negative effekt, som Verdenshandelsorganisationens tekstilaftale (ATC) har haft på Ghanas lokale tekstilindustri. ATC-aftalen erstattede multifiberaftalen (MFA) og var indledningen til en gradvis afvikling af kvoteordningen for tekstilproduktion over en ti-årig periode, der sluttede i 2005. (WTO: 2017) Som følge heraf er den lokale tekstilproduktion i mange lande, herunder Ghana hvor Johannessen producerede dette værk, blevet oversvømmet af kinesiske importvarer, som har decimeret den lokale industri.

I næste fase af projektet satte Johannessen ekstra fokus på de trykte stofruller, der var fremstillet i Ghana. Oprullede stoflængder hang ned fra loftet i Vigeland-museet som del af udstillingen *Kunsten tilhører dem som ser den, Norsk Skulpturbiennale* i 2015. I Kunsthuset Kabuso øst for Bergen bølgede det samme stof fra gulv til loft. Disse dynamiske installationer ansporer øjet til at se stof som noget, der er i evig bevægelse. De antyder ligeledes noget om den måde, stoffet bæres på kroppen inden for de talrige klædetraditioner, der anvender ikke-tilskåret klæde som f.eks. saronger. Stoflængder viklet rundt om kroppen betyder, at klædet kan tilpasses ændringer i kroppens form, bl.a. når man taber sig, tager på eller er gravid, uden at det er nødvendigt at ændre på det. Klædningsstykker bliver ikke kasseret, når de ikke passer, for vikletraditionerne er egnede til konstant forandring.

I en yderligere genoptagelse af projektet har Johannessen samarbejdet med modedesignerne HAIK fra Oslo, der er i øjeblikket er ved at fremstille en tøjkollektion i Ghana baseret på Johannessens printdesigns. Her bliver stoffet brugt til faconsyet modetøj, der kombinerer Johannessens trykte tekstiler med andre stoffer, som HAIK har fundet lokalt i Ghana. Referencerne til voksbatikstofferne er atter i bevægelse: disse tekstiler finder aldrig ro – de bevæger sig mellem kulturelle referencepunkter, når deres betydning og endog funktion på ny skifter.

Bibliografi

Arts, J.: *Visco*, Zwolle: BOOKS og ArtEZ Press, 2012.

Hobbs, R.: "Yinka Shonibare MBE: The Politics of Representation", i: R. Kent, R. Hobbs og A. Downey (red.), *Yinka Shonibare MBE*, London: Prestel, 2008, s. 24-37.

Johannessen, T.: Email-korrespondance med kunstneren 20. april 2017.

Johannessen, T.: Email-korrespondance med kunstneren 14. december 2016.

Johannessen, T.: "Unlearning Optical Illusions", i: *Unseeing*, Hordaland Kunstsenter, 2014.

Kent, R.: "Time and Transformation in the Art of Yinka Shonibare MBE", i: R. Kent, R. Hobbs og A. Downey (red.): *Yinka Shonibare MBE*, London: Prestel, 2008, s. 12-23.

Picton, J.: "Undressing Ethnicity", *African Arts*, 2001, årg. 34 nr. 4, s. 66-73.

Shonibare, Y.: "Yinka Shonibare in conversation with Anthony Downey", i: R. Kent, R. Hobbs og A. Downey (red.): *Yinka Shonibare MBE*, London: Prestel, 2008, s. 39.

Soyinka, W.: "The Bloodsoaked Quilt of Africa", *Guardian Newspaper*, 17. maj 1994, s. 20.

<http://www.unesco.org/culture/ich/en/RL/indonesian-batik-00170> [Tilgået 10. april 2017].

Van Kessel, I. (2017) "The Black Dutchmen: The Story of African Soldiers in The Netherlands East Indies", <http://elwininternational.com/hitam.html> citeret af Vergès, F. (2014), "The Invention of an African Fabric", SMBA Newsletter Nr. 130, upag. [Tilgået 9. april 2017].

Vergès, F. (2014), "The Invention of an African Fabric", SMBA Newsletter Nr. 130, upag., <http://www.smba.nl/static/en/newsletters/n-130-hollandaise/smba-newsletter-130.pdf> [Tilgået 9. april 2017].

WTO (2017), https://www.wto.org/english/thewto_e/whatis_e/tif_e/agrm5_e.htm [Tilgået 9. april 2017].

TEXTILES, TAXES AND TRANSLATIONS: THE CHANGING MEANING OF DUTCH WAX RESIST

*Jessica Hemmings, Professor of Crafts
University of Gothenburg, Sweden*

Wole Soyinka, Nigerian Nobel Laureate, described the map of present-day Africa as the work of a demented [colonial] tailor:

One hundred years ago, at the Berlin Conference [1884-1885], the colonial powers met to divvy up their interests into states, lumping various tribes together in some places, or slicing them apart in others like some demented tailor who paid no attention to the fabric, colour or pattern of the quilt he was patching together. (1994: 20)

Soyinka's evocation is intended to illustrate the haphazard assembly by the colonial powers of the national boundaries which continue to make up many of the nations of the African continent today. Also referred to as the Congo Conference or the West Africa Conference, the Berlin Conference marked an era of rapid colonial occupation in Africa often known as the Scramble for Africa.

The continent of Africa and the complex history of colonisation may be as good a place as any to begin untangling the history of wax-resist textiles. Also referred to as batik, Dutch Wax Resist or Wax Hollandaise, the technique represents an innovation for which many have claimed the credit. The patterns of wax-resist textiles are created

using wax as a barrier to protect selected areas of the textile from the dye, requiring the designer to think in reverse. Rather than working with the addition of colour as in many textile-printing processes, pattern emerges through the process of protecting specified areas of the cloth. The fact that many cultures today lay claim to this way of working is most likely the result of the initial idea emerging simultaneously, but in geographic isolation.

The archipelago of present-day Indonesia is particularly associated with the tradition. Men and women working in government positions in Indonesia today wear batik as a uniform and following the UNESCO Intangible Cultural Heritage of Humanity designation bestowed on batik in 2009 (<http://www.unesco.org>), Indonesians are now all encouraged to wear batik on Fridays. During the Dutch colonisation of the region, batik production was taken up in the Netherlands as well as in other textile manufacturing centres such as Manchester in England, intended for trade with the islands. (Kent 2008: 12) But Dutch trade with the island of Java was not a spectacular success. In fact, it was not much of a success at all.

Several explanations of this business failure circulate. The more poetic explanation is that the highly attuned aesthetic tastes of the diverse populations of the islands were affronted by the flaws introduced through the mechanised production developed by the Dutch. (Picton 2001) *Batik tulis*, the epitome of the craft, requires wax to be drawn by hand onto the cloth, offering a high degree of control. Mass production by the Dutch introduced web-like veins on the cloth caused by the wax cracking and creating small lines of dye seepage. A less romantic, but perhaps more realistic explanation for the rejection of the Dutch wax-resist cloth is a tax levy imposed by the Dutch government to protect the value of existing batik in the islands. (Hobbs 2008 and Vergès 2014) Essentially, Dutch interests were in competition with themselves. On the one hand the Dutch were searching for new business opportunities, while on the other attempting to protect the value of existing commodities in their colonies.

The solution was a different market. Before the construction of the Suez Canal (1859-1869) Dutch ships would stop along the coast of West Africa before continuing their long journey around the Cape of Good Hope and then east. The Dutch textiles manufactured by companies such as Vlisco eventually found a warm reception along the west coast of Africa, traded, presumably, during these stops. But a second, less well-known, historical fact could also help explain the enthusiasm with which batik was received in the region. From the 1830s conscripted African soldiers worked in Java and some may have returned with

gifts of batik for family members, establishing a familiarity and taste for the textile in Ghana in particular:

This is a fascinating and barely known chapter of the South-South exchanges triggered by European imperialism. Ineke van Kessel tells us that in the 1830s, the Dutch recruited “young men at the ‘Gold Coast’ for the Royal Army of the Dutch Indies. They made a deal with the king of the Ashanti in Kumasi to deliver recruits and bought slaves on slave markets themselves. Once enlisted by the army, prisoners of war and slaves could buy their freedom with an advance on their monthly pay. The African soldiers were shipped from the coastal town of Elmina to Batavia on the island of Java [...] Among the 3,000 recruits who had been shipped to Batavia, a few hundred returned to Elmina, Ghana.” (Ineke van Kessel cited in Vergès 2014: n. pag.)

The routes batik travelled to arrive in West Africa are, clearly, numerous and varied. But the final shift in the identity of and the associations we make with batik cloth is more recent.

When West and Central African nations began to gain independence from colonial rule in the late 1950s and 1960s, wax-resist cloth was adopted as the symbol of a new national costume associated with independence. What was once a colonial import was adopted as a post-independence national costume. Dutch companies such as Vlisco, which have been producing wax-resist cloth for the African market since the late nineteenth century (Arts 2012), are now part of an atypical global trade: former colonial power (the Netherlands), now the producer (at their design and manufacturing facilities in Helmond near Eindhoven) of high-end textiles made in Europe for sale on the African continent. It is these connected histories and the multiple cultural references held by wax-resist cloth that are central to its meaning in contemporary practices today. The British-Nigerian artist Yinka Shonibare’s sustained use of wax-resist textiles perhaps best exemplifies this ongoing interest. The artist recounts his experience as a student, which prompted his initial interest in the cloth:

The fabrics are signifiers, if you like, of ‘Africaness’ insofar as when people first view the fabric they think Africa. When I was at college in London my work was very political. I was making work about the emergence of *perestroika* [restructuring] in the then Soviet Union and I was also quite intrigued by the idea of the Cold War coming to an end. However my tutor, upon seeing

this work, said to me: ‘You are African aren’t you; why don’t you make authentic African art?’ I was quite taken aback by this but it was through the process of thinking about authenticity that I started to wonder about what the signifiers of such as ‘authentic’ Africaness would look like. (2008: 39)

Wax-resist cloth has made a consistent appearance in Shonibare’s work. The textiles have been acquired, in one further step of diasporic travel, at places like the Brixton Market in South London. If you look closely at works such as *Scramble for Africa* (2003), the very veining that for some people has reduced the cloth’s value continues to make an appearance today.

In contrast, Godfried Donkor’s video *The Currency of Ntoma (Fabric)* (2012) emphasises the personal and familial. Donkor is a Ghanaian artist based in London, and *The Currency of Ntoma (Fabric)* is a recording of his late mother’s voice explaining the names and meanings of her extensive Dutch wax-resist textile collection. The term ‘Holland prints’, another name for Dutch wax-resist textiles, is heard, spliced with footage of the King of the Ashanti’s Chief Dresser folding a massive dark cloth around himself. *The Currency of Ntoma (Fabric)* turns each fabric into an individual item through the process of naming and explaining interpretations of meaning behind the pattern of each cloth. The setting of the video is informal, showing the two young women clearly tired at times with the sheer volume they are tasked with holding before the camera lens for recording. When exhibited as an installation, the viewer is caught between two screens, drawn back and forth between the textile, the speaker’s voice, and the English subtitles.

This movement back and forth between pattern and meaning and the complex histories of wax-resist textiles are central to Norwegian artist Toril Johannessen’s project *Unlearning Optical Illusions*. As an iterative reflection on textile manufacturing, Johannessen’s starting point in 2013 was *Unseeing*, a book published in two sections as part of the Hordaland Art Centre’s Dublett artist book series. The publication documents optical theories (Oppel-Kundt, Hering, Wundt, Hermann, Müller-Lyer, Zöllner and Poggendorf), which the artist studied and used as inspiration for the design of a collection of printed textiles that adopt the aesthetic of wax-resist cloth. While Johannessen’s cloth is not produced using the wax-resist technique, its style refers closely to this tradition and its complex histories of movement and trade. In fact, it is increasingly common to find textiles labelled with the text ‘Guaranteed Real Wax’ printed on the selvedge edge of the cloth – a gesture that elides the print technique with an aesthetic style. Johannessen

adopts this tradition as well, reproducing the text on the selvedge of her cloth which, she suggests, “indicates that ‘wax print’ has come to mean a certain style besides the technique.” (2017)

In the preface to *Unseeing* Johannessen explains that “This book is about world views and the possibility of perceiving differently, visually and cognitively.” (2014: 6)

Although contradictory, what most of the early theories of geometrical optical illusions held in common belief was that how you see an illusion is due to differences in interpretation, meaning that what you see is a result of what you can recognize and of your expectations; meaning that how you see is dependent on what you already know. (Johannessen 2014: 64)

The optical theories that Johannessen unearths, much like Shonibare’s experience as a student, often suggest an uncomfortable cultural bias. “Some of the experiments and theories of cultural variation in perception easily lent themselves to ideas about the superiority of Western man, as if variation in perception were evidence of differences between ‘primitive’ and ‘modern’ minds”. (Johannessen 2016) But she also points out that empirical data from recent studies “hold that visual perception is indeed influenced by learning processes where environmental factors play a role”, albeit not for the proselytising superiority that may have influenced the thinkers’ original intentions.

Johannessen’s project evolved from the *Unseeing* publication (2014) to seven large-scale framed photographs of her digitally printed textile designs exhibited the same year in the *Paradise Reclaimed* exhibition at Festspillutstillingen in Harstad, Norway. The photographs capture the textile patterns subtly folded on top of themselves and displayed with viewing guidelines, which request visitors to stand along dotted vinyl lines in the gallery while moving back and forth in front of the work with one eye closed, testing the blind spot that we all have in our eyes.

From the photographs Johannessen then unwound the typical steps of textile manufacturing. While photographs are normally taken at the conclusion of a production to be used for marketing purposes, Johannessen’s photographs led her to then commission a small production run of cloth printed in Ghana and exhibited as *Unlearning Optical Illusions (III)*. Before we make any hasty accusations of neo-colonial power at play, it is worth remembering the negative impact the World Trade Organisation’s Agreement on Textiles and Clothing (ATC) has had on Ghana’s local textile industry. The ATC replaced the Multifibre

Arrangement and triggered the phaseout of production quotas over a ten-year period concluding in 2005. (WTO: 2017) As a result, in many countries including Ghana where Johannessen produced this work, local textile manufacturing has been swamped by Chinese imports that have decimated local industry.

In the next step of the project Johannessen focused her attention on the bolts of printed textiles manufactured in Ghana. Unspooled lengths hung from the ceiling of the Vigeland Museum as part of the exhibition *Kunsten tilhører dem som ser den, Norsk Skulpturbiennale* in 2015. At the Kabuso Centre east of Bergen in Norway, the same cloth billowed from floor to ceiling. These dynamic installations encourage the eye to see cloth as something in continuous motion. They also suggest how the cloth is worn on the body in the numerous dress traditions that use uncut cloth such as sarongs. Wrapped lengths of cloth around the body mean that the textile can adapt to changes in body shape such as weight loss or gain and pregnancy without requiring any change to the cloth. Garments are not discarded when they do not fit, because wrapping traditions lend themselves to constant change.

In a further iteration of the project, Johannessen has collaborated with the Oslo-based fashion designers HAIK, who are currently manufacturing a collection of garments in Ghana made from Johannessen’s print designs. Here the cloth is made into shaped fashion garments, combining Johannessen’s printed textiles with other fabrics sourced locally in Ghana by HAIK. Reference to wax-resist textiles is on the move yet again: ever restless textiles – travelling between cultural reference points as meaning and even function shift once more.

Bibliography

Arts, J.: *Visco*, Zwolle: BOOKS and ArtEZ Press, 2012.

Hobbs, R.: 'Yinka Shonibare MBE: The Politics of Representation', in: R. Kent, R. Hobbs and A. Downey (eds): *Yinka Shonibare MBE*, London: Prestel, 2008, pp. 24-37.

Johannessen, T.: E-mail correspondence with the artist 20 April, 2017.

Johannessen, T.: E-mail correspondence with the artist 14 December, 2016.

Johannessen, T.: 'Unlearning Optical Illusions', in: *Unseeing*, Hordaland Art Centre, 2014.

Kent, R.: 'Time and Transformation in the Art of Yinka Shonibare MBE', in: R. Kent, R. Hobbs and A. Downey (eds): *Yinka Shonibare MBE*, London: Prestel, 2008, pp. 12-23.

Picton, J.: 'Undressing Ethnicity', *African Arts*, 2001, vol. 34 no. 4, pp. 66-73.

Shonibare, Y.: 'Yinka Shonibare in conversation with Anthony Downey', in: R. Kent, R. Hobbs and A. Downey (eds), *Yinka Shonibare MBE*, London: Prestel, 2008, p. 39.

Soyinka, W.: 'The Bloodsoaked Quilt of Africa', *Guardian Newspaper*, 17 May, 1994, p. 20.

<http://www.unesco.org/culture/ich/en/RL/indonesian-batik-00170> [Accessed 10 April 2017].

Van Kessel, I. (2017) 'The Black Dutchmen: The Story of African Soldiers in The Netherlands East Indies', <http://elwininternational.com/hitam.html> cited by Vergès, F. (2014), 'The Invention of an African Fabric', SMBA Newsletter No 130 n. pag. [Accessed 9 April 2017].

Vergès, F. (2014), 'The Invention of an African Fabric', SMBA Newsletter No. 130, n. pag., <http://www.smba.nl/static/en/newsletters/n-130-hollandaise/smba-newsletter-130.pdf> [Accessed 9 April 2017].

WTO (2017), https://www.wto.org/english/thewto_e/whatis_e/tif_e/agrm5_e.htm [Accessed 9 April 2017].

ARoS under protektion af Hendes Majestæt Dronning Margrethe II

ARoS under patronage of Her Majesty Queen Margrethe II

Udgivet i forbindelse med udstillingen / published in connection with the exhibition:

ARoS FOCUS // NEW NORDIC

Toril Johannessen - Unlearning Optical Illusions

17.06 - 03.09, 2017

ARoS Aarhus Kunstmuseum

Aros Allé 2, DK - 8000 Aarhus C - T: +45 8730 6600 www.aros.dk info@aros.dk

©2017 ARoS Aarhus Kunstmuseum, forfattere og fotografer / Authors and photographers

©Toril Johannessen

ARoS har gjort sit ypperste for at opnå den korrekte ophavsretslige kreditering /

ARoS has done its utmost to secure the proper copyright

Kurator / Curator: Jakob Vengberg Sevel

Kunstfaglig assistent / Assistant: Mathilde Renberg

Ansvarshavende redaktør / Responsible editor: Erlend G. Høyersten

Redaktører / Editors: Jakob Vengberg Sevel, Mathilde Renberg

Tekster / Texts: Erlend G. Høyersten, Jakob Vengberg Sevel, Jessica Hemmings

Fagfællebedømmelse / Peer Review: Peter Ole Pedersen

Grafisk Design / Graphic Design: Spine Studio

Oversættelse / Translation: SprogBiz

Korrektur / Proofreading: SprogBiz

Produktion / Production: Narayana Press

Typografi / Font: Gotham

Papir / Paper: Arctic Volume White 150g

Omslag / Cover: Curious Matter Black Truffle 380G

Oplag / Edition: 500

EAN: 9788792184504

Fotos / Photos: Anders Solberg (Trondheim Kunstmuseum): p. 50-51, 57, 64-65, 68-69, 72-73, Nii Odzenma (HAIKw/): p. 74, 75, Indigital Images (HAIKw/): p. 76, 77, Annar Bjørgli (Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design): p. 146-147, 148-149, Anthony R. Kampf: p. 87, Ross Pogson: p. 88, Stefan Ansermet: p. 91, Vegard Kleven: p. 98, 99, 100-101, 103, 104-105, 106, 107, Randi Thommessen (LAUTOM Contemporary): p. 109, All other photos: Toril Johannessen, courtesy of OSL Contemporary

Hovedsponsorer / Main Sponsors 2017:

Sponsor for udstillingsrækken ARoS FOCUS // NEW NORDIC:

Sponsor for the Exhibition Series ARoS FOCUS // NEW NORDIC:

