

Studies in Textiel 7

Kunst en Textiel

Symposium gehouden op 18 mei 2017

TEXTIELCOMMISSIE

STICHTING TEXTIELGESCHIEDENIS

Hilversum
Verloren
2019



Inhoud

Introductie	6
Kunst en Textiel	8
Craft kills? Over het spanningsveld tussen beeldende kunst, ambacht en textiel <i>Suzan Rüsseler</i>	10
Touching colours. Hoe ik werd geraakt en geïnspireerd door het werk van Anna Verweij <i>Wilma Kuil</i>	32
Flexibel als textiel. Het veranderende klimaat op de textielafdelingen van de Gerrit Rietveld Academie en de Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten <i>Desiree Hammen en Joost Post</i>	43
Draad <i>Alya Hessy</i>	56
Textiel als kunstenaarsmateriaal. Conservering van beeldbepalende textiele onderdelen in moderne kunst <i>Lydia Beerkens</i>	61
Het project <i>Suits</i> : Documentatie en opslag van vijf maatpakken van Alex Farrer. Textielrestauratoren werden onderdeel van het kunstwerk <i>Marijke de Bruijne en Sjoukje Telleman</i>	71
Liquid Garden <i>Tanja Smeets</i>	81

Textiele zaken	96
The Secret Garden Project. Een nieuwe aanwinst voor TextielMuseum Tilburg <i>Suzan Rüsseler</i>	98
Boekenrubriek <i>Jantiene van Elk</i>	102
TC te gast	105
Summaries	109
Over de auteurs	113

Introductie

Grote lappen van kleurrijk textiel in de Turbine Hall in Londen maakten in 2014 deel uit van een installatie van beeldend kunstenaar Richard Tuttle, getiteld *I Don't Know. The Weave of Textile Language*. Tuttle was voor deze presentatie uitgenodigd door de directeur van Tate Modern in Londen, Chris Dercon. Bij de opening sprak Dercon de volgende woorden over textiel uit: 'It's not an embarrassing material any more.' (textiel is geen gênant of pijnlijk materiaal meer).

In feite vat deze enkele zin samen wat het onderwerp was van het voorjaarssymposium van 2017. Lange tijd werd er vanuit de kunstwereld schamper gedaan over de *Fiber Art*, zoals de textielkunst vanaf de jaren 1960 is gaan heten. Zij werd geassocieerd met breien, haken, quilten: kortom met AMBACHT, huisvlijt en naaldwerk. En wat zeker niet mee heeft geholpen ten aanzien van de acceptatie ervan: met VROUWEN. Kunst gemaakt door mannen stond (en staat) hoger in aanzien, waarbij de schilderkunst zich bevindt op de hoogste trede van de ladder. Textielkunst werd duidelijk lager gewaardeerd, althans door beeldend kunstenaars, kunstmusea en -galerieën.

In de jaren 1960 ontstond het begrip 'textielkunst' of *Fiber Art*. De *Biënnales de la Tapisserie*, die van 1962 tot 1995 in Lausanne werden georganiseerd, speelden een belangrijke rol in de ontwikkeling ervan tot een zelfstandige kunstvorm. Vóór de Tweede Wereldoorlog ging het bij textiel vooral om borduursels, batiks, applicaties en geweven wandtapijten als een vorm van toegepaste, gebonden kunst. De Biënnales vormen een eerste groot platform voor de nieuwe tendensen. De grenzen van het materiaal textiel en de textieltechnieken werden opgerekt, de wand werd verlaten en de ruimte veroverd. De zaalvullende sculpturale werken van textiel maakten furore. Nederlandse textielkunstenaars als Herman en Desirée Scholten, Margot Rolf, Ria van Eyk en Lam de Wolf toonden hier hun werk. Sommige kunstenaars, zoals Loes van der Horst, distantiëerden zich van textielkunsttentoonstellingen omdat in hun visie uiteenlopende kunstwerken in zulke presentaties werden beoordeeld op hun materiële en technische kwaliteiten en niet op hun immateriële aspecten, de inhoud of de verbeelding van een persoonlijke visie.

De textielkunst circuleerde veelal in de eigen kring. Gespecialiseerde textielgalerieën, musea en tijdschriften besteedden er aandacht aan terwijl zij niet of nauwelijks doordrong in het gerespecteerde beeldende kunstcircuit. Het Stedelijk Museum in Amsterdam bouwde vanaf begin jaren 1960 een mooie collectie textielkunst op. De kunstwerken van Sheila Hicks, Magdalena Abakanowicz, maar ook die van Marian Bijlenga, Beppe Kessler en anderen werden echter niet opgenomen in de kunstcollectie maar in de verzameling toegepaste kunst!

Het tijdstip lijkt echter gekeerd. Publiek en pers zijn lovend over de omvangrijke textieltentoonstellingen van de laatste jaren in belangrijke kunstmusea in Boston, Parijs, Bielefeld en Wolfsburg, waarin de grote namen van textielkunstenaars van weleer de revue passerden. In Nederland organiseerde museum Schunck in Heerlen in 2017 de tentoonstelling *Paint it soft*, waar ook werd ingegaan op de her-acceptatie van de textiele kunsten. Het TextielMuseum heeft dit onderwerp eveneens al jarenlang hoog op de agenda staan.

Er is een jonge generatie kunstenaars die het werken met textiel heeft herontdekt. Het materiaal, maar ook typisch textiele technieken als borduren, weven en breien zijn de laatste jaren op grote schaal opnieuw geëxploreerd en genieten een toenemende populariteit. Niet in de laatste plaats omdat het brede veld van ambachtelijke technieken in de beeldende kunst volop in de belangstelling staat. Vooroordelen zijn langzaam opzij gezet en textiel met zijn rijke beeldtaal en symboolwaarde lijkt ook door beeldend kunstenaars ‘herontdekt’ te zijn.

Voor de *Textielcommissie* was dit allemaal de aanleiding om een symposium te organiseren met als thema de verhouding tussen KUNST en TEXTIEL. Zij benaderde een werkgroep met de vraag om het programma samen te stellen en sprekers te zoeken. Eerst was het echter zaak om in een wirwar van benamingen een lijn te zoeken: textielvormgeving, textieldesign, modevormgeving, textielkunst, toegepaste kunst, beeldende kunst. Waar gingen we het over hebben? We hebben er voor gekozen om ons te richten op autonome kunst, de kunstvorm die niet toegepast en gebonden is, én op textielkunst. Textielvormgeving en -design, maar ook modevormgeving laten we in dit symposium buiten beschouwing.

Over de vraagstelling waren de commissieleden het snel eens: wat betekent de vernieuwde aandacht voor textiel? Zorgt deze ervoor dat een nieuwe generatie kunstenaars geen last meer zal hebben van de hokjesgeest uit de jaren 1960 en later? Speelt de huidige aandacht van kunstenaars voor het ambacht een rol?

Het voorjaarssymposium van 2017 bestond uit een afwisselend programma, met een blik op de geschiedenis van de textielkunst, een persoonlijk verhaal van een textielkunstenaar met haar *roots* in de jaren 1970 én van een beeldend kunstenaar die recent in opdracht een textielwerk heeft vervaardigd. De spraakmakende expositie *Textiles: Open Letter; Abstraktionen, textilien, Kunst* in Museum Abteiberg in Mönchengladbach (2013) kwam aan de orde, evenals veranderende tendensen op de textielafdelingen van de Nederlandse academies. Ook voor de restauratie- en conservering van hedendaagse textiele materialen was aandacht. Flitspresentaties van het werk van Bart Hess en Lulu Cuyvers en tot slot een performance van Alya Hussy sloten het symposium af.

Caroline Boot, dagvoorzitter
Conservator Textiel Museum

Studies in Textiel wil een platform zijn voor iedereen die wil publiceren over textiel. Heeft u een artikel dat u wilt publiceren, of kent u iemand die dat wellicht graag zou willen, aarzel dan niet om contact op te nemen via het e-mailadres redactie@textielcommissie.nl.





Kunst en Textiel

**Textielsymposium
gehouden op 18 mei 2017**

Craft kills?

Over het spanningsveld tussen beeldende kunst, ambacht en textiel

Suzan Rüsseler

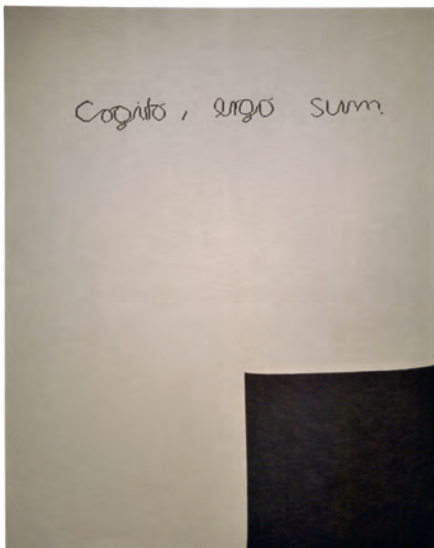
Inleiding

Een gebreid menselijk silhouet, half dwangbuis, half bodywarmer, hangt losjes in de ruimte. Breinaalden zijn in het silhouet gestoken en liggen verstrooid op de grond. In gebreide letters staat op borsthoogte CRAFT KILLS (afb. 1). Het is tevens de programmatische titel van dit werk uit 2002 van de Engelse textielkunstenaar Freddie Robins. Robins beschrijft *Craft Kills* als een zelfportret gebaseerd op de christelijke iconografie van de martelaar Sint Sebastiaan. De pijlen, die diens lichaam doorboren, zijn vervangen door breinaalden om het stereotype beeld van het breien als een vrouwelijke, ambachtelijke bezigheid aan de kaak te stellen.¹ Dit werk van Robins vormt de conceptuele opmaat voor deze verkenning van het spanningsveld tussen kunst, ambacht en textiel als artistiek medium in de afgelopen eeuw. Dit artikel focust op de kunsthistorische receptie vanaf de naoorlogse periode en de hedendaagse belangstelling voor textiel als medium in de beeldende kunst.

Thematisch verwant aan *Craft Kills* en in hetzelfde jaar ontstaan, is de textiele sculptuur *Sainte Sébastienne* (2002) van de Frans-Amerikaanse kunstenaar Louise Bourgeois (1911-2010). Bourgeois, wier ouders antieke wandkleden restaureerden, is opgeleid als schilder en beeldhouwer. Na een korte periode van artistiek succes met stenen en houten sculpturen eind jaren 1940, is zij tot in de late jaren 1970 in de kunstwereld amper zichtbaar. Na de dood van haar echtgenoot in 1973 werkt Bourgeois, intussen al boven de zestig, intensief en vindt gaandeweg veel publieke erkenning. In 1982 toont het Museum of Modern Art in New York een retrospectief van haar werk, in 1993 vertegenwoordigt zij de Verenigde Staten op de Biënnale van Venetië en in 1999 ter gelegenheid van de opening van de Turbine Hall van Tate Modern in Londen, wordt Bourgeois gevierd met een indrukwekkende solo-expositie. De jaren 1980 markeren ook het begin van een groot textiel oeuvre. In tegenstelling tot Robins' geslachtloze silhouet toont Bourgeois' *Sainte Sébastienne* (in het Frans de vrouwelijke taalvorm van de heilige Sebastiaan) een voluptueus, vrouwelijk lichaam met volle borsten, echter zonder armen. Het lichaam is

1 Freddie Robins, *Craft
Kills*, 2002. Foto: Douglas
Atfield.





Rosemarie Trockel, *Cogito, ergo sum*, 1988. © c/o Pictoright Amsterdam 2018.

van oudroze dekenstof in elkaar gestikt en er steken metalen pijlen uit. Het motief van deze geamputeerde, vrouwelijke versie van de christelijke martelaar is in tal van tekeningen van de kunstenaar terug te zien. Bourgeois verwerkt traumatische herinneringen en psychische kwetsuren in haar werk en raakt tegelijkertijd aan universele thema's rondom seksualiteit, identiteit, vervreemding en dood. Ook kritisch commentaar op de kunstwereld en de positie van de vrouwelijke kunstenaar heeft Bourgeois in krachtige bewoordingen geuit. 'Women had to work like slaves in the art world, but a lot of men got to the top through their charm.'²

Een andere kunstenaar die sinds medio jaren 1980 kritisch reflecteert op de ambivalente verhouding tussen kunst, ambacht en de rol van de vrouw in het kunstbedrijf, is de Duitse kunstenaar Rosemarie Trockel

(1952). Trockel verwerft bekendheid met haar machinaal gebreide schilderijen en kledingobjecten. Zij laat reeksen Playboy-bunnies naast emblemen van het wolmerk breien als ironisch commentaar op clichés omtrent vrouwelijke identiteit en beeldende kunst. In haar breiwerken maakt zij strategisch gebruik van de culturele connotaties van breien als typisch vrouwelijke, huiselijke activiteit, die weinig intellectuele inspanning vereist. Het werk *Cogito, ergo sum* uit 1988 is een beige-grijs, machinaal gebreid doek, dat evenals klassieke schilderijen over een frame heen is gespannen (afb. 2). In het midden prijkt in kinderlijk handschrift de Latijnse zin 'Cogito, ergo sum' ('Ik denk, dus ik ben'). Dit statement van de zeventiende-eeuwse Franse filosoof René Descartes (1596-1650) staat symbool voor de scheiding tussen geest en lichaam, die zich in de Westerse filosofie mede dankzij Descartes' theorie heeft voltrokken. In het verlengde van dit denken worden de ratio en wiskundige, machinale processen gerekend tot het mannelijke domein, terwijl zintuiglijke ervaring en lichamelijkeheid beschouwd worden als het domein van de vrouw, dat lager op de ladder van culturele waardering staat. Schuin onder de uitspraak van Descartes is een zwart vierkant gebreid, een verwijzing naar het beroemde schilderij uit 1913 van de Russische constructivist Kasimir Malevich (1879-1935). Malevich zocht naar de ultieme uitdrukking van het geestelijke in een abstracte, schilderkunstige vorm. Door deze woord- en beeldcitaten te verwerken in een machinaal breisel eigent Trockel zich modi van mannelijk geacht denken en productie toe en speelt met het contrast tussen filosofie en abstracte schilderkunst en de genderspecifieke associatie van het breien.³

De Britse kunstenaar Grayson Perry (1962) mengt zich eveneens in het debat over gendervragen en het spanningsveld tussen kunst en ambacht. Met zijn textiele en kera-

mische werk deed hij veel stof opwaaien vanwege de confronterende figuratieve afbeeldingen omtrent thema's als seks, religie, politiek en geweld. Dat Perry in zijn kunst voor ambachtelijke materialen en technieken kiest en in 2003 zelfs de prestigieuze Britse Turner Prize wint met zijn keramiek, is in die periode een zekere sensatie. Perry schopt ook tegen het zere been van de kunsthistorische receptie aan met zijn uitspraak: 'I am a conceptual artist, masquerading as a craftsman.'⁴ Volgens de twintigste-eeuwse kunsthistorische canon vormen immers conceptuele kunst en ambacht elkaars tegenpolen. In zijn publieke optredens tart Perry ook traditionele rolverwachtingen. De Turner Prize neemt hij in ontvangst als zijn alter ego Claire, uitgedost in roze jurk met pofmouwen en rode dansschoenen.

De scheiding tussen kunst en ambacht

De media-gerelateerde en genderspecifieke vraagstukken, die de werken van Robins, Bourgeois, Trockel en Perry aanstippen, geven een indicatie van het spanningsveld tussen beeldende kunst, ambacht en textiel tussen de jaren 1980 en 2000. Een lange geschiedenis in de receptie van kunst en ambacht gaat eraan vooraf. Zo heeft zich in de kunstgeschiedenis vanaf de renaissance geleidelijk aan een scheiding tussen kunst en ambacht afgetekend en meer specifiek tussen schilderkunst en wandtapijt. Daarmee gepaard gaat ook een waardenverschuiving. In de middeleeuwen worden schilders en beeldhouwers nog als ambachtsman gezien. Vanaf de renaissance groeit echter de intellectuele uitwisseling tussen humanistische geleerden, kunstenaars en rijke, wereldlijke opdrachtgevers. In het verlengde van deze contacten stijgt de status van het kunstenaarschap en van middeleeuws ambacht klimt de schilder- en beeldhouwkunst op naar het niveau van de vrije kunsten. Volgens kunsthistorica Hillie Smit leggen schilderijen het echter in de zestiende eeuw in waarde nog af tegen geweven wandtapijten, die zeker in de fijnere uitvoeringen tot de duurste kunstvormen en belangrijkste uitingen van vorstelijke rijkdom, macht en praal behoren.⁵ De oorspronkelijke functie van wandtapijten als wandbekleding in koude en tochtige ruimten, die bovendien gemakkelijk vervoerd kunnen worden, blijft van belang, maar wordt gaandeweg ruimschoots overstegen door de status en waarde die ze vertegenwoordigden. Ook in de zeventiende eeuw is de tapijtkunst nog een waardige concurrent van de schilderkunst, terwijl deze kunstvorm in de achttiende eeuw bijna geheel verdwijnt en na een opleving aan het eind van de negentiende eeuw tanende is.⁶

De veranderde verhouding tussen kunstenaar en ambachtsman heeft ook zijn weerslag op de totstandkoming van wandtapijten. Belangrijke schilders uit de zestiende eeuw ontwerpen de kartons, de voorbeelden op ware grootte, waar de wevers naar werken. Het weven ervan is in het Europa van de middeleeuwen een gemeenschapskunst, waarin de talenten van de schilder of ontwerper hand in hand gaan met die van de wever. De vroegste Europese tapisserieën zijn uitgevoerd door meesterwevers, die niet schuwen om hun eigen inventiviteit en artistiek gevoel te gebruiken in de omzetting van de aangereikte schets. Echter, met de verandering van het kunstbegrip gedurende de renaissance, stijgt de kun-

stenaar in de maatschappelijke en culturele hiërarchie. Vandaar dat de wever niet langer wordt beschouwd als medeschepper, maar slechts als uitvoerder van het artistieke idee.⁷

De scheiding tussen de kunst en het ambacht en de daarmee gepaard gaande waardenverschuiving heeft doorgezet onder invloed van de industrialisering in de negentiende eeuw. De nieuwe industriële productiewijze heeft de receptie van kunst ten aanzien van ambachtelijk gemaakte objecten eveneens veranderd. Terwijl in de kunst het individuele handschrift steeds belangrijker wordt, blijft de ambachtelijke maker anoniem en bovendien begint ambachtelijke productie te worden geassocieerd met imperfectie. In het kader van het vooruitgangdenken is de hoop nu gevestigd op de perfecte, seriematige productie die machinale vervaardiging van gebruiksvoorwerpen garandeert.

De devaluatie van het ambacht stuit eind van de negentiende eeuw echter op verzet. Reformbewegingen als de Engelse Arts & Crafts en Europese groeperingen rondom Jugendstil en Art Nouveau leveren met hun ideaal van het *Gesamtkunstwerk* een wezenlijke bijdrage aan de herwaardering van het ambacht en de integratie van de vrije en toegepaste kunsten. William Morris (1834-1896), geestelijk vader van de Engelse Arts & Crafts, is een groot voorstander van een heropleving van het ambacht. Hij bekritiseert de mensonterende arbeidsomstandigheden, maar ook het kwaliteitsverlies dat gepaard gaat met de industriële productie. In 1861 richt Morris samen met andere kunstenaars en architect Philip Webb het bedrijf Morris, Marshall, Faulkner & Co. op, dat naar voorbeeld van middeleeuwse gildes meubilair, glaswerk, textiel en behang vervaardigt. De Duitse Jugendstil en de Franse Art Nouveau, die zich tussen 1890 en 1910 door heel Europa manifesteren, bepleiten eveneens om architectuur, kunst en interieurobjecten vanuit een totaalconcept te ontwerpen.

Ook in het Duitse Bauhaus (1919-1933), dat in 1919 door architect Walter Gropius (1883-1969) in Weimar wordt gesticht, staat de integratie van verschillende disciplines in het ontwerpen van architectuur en interieur hoog op de agenda. Het Bauhaus ontwikkelt een modern kunstonderwijs waarin het onderzoek naar materialen en naar de grondwetten van kleur, vorm en compositie centraal staat. Bij de oprichting staat Gropius nog het ideaal van een ambachtelijke werkgemeenschap, geïnspireerd op de middeleeuwse *Bauhütte* voor ogen. Mede onder economische druk maar ook door veranderde inzichten over de verhouding tussen kunst, ambacht en industrie vindt halverwege de jaren 1920 gaandeweg een koerswijziging plaats in de richting van een sterkere focus op het ontwerpen voor de industrie. Ook voor de textielwerkplaats, die in 1922 wordt opgezet, heeft deze koerswijziging consequenties. De eerste producten van de textielwerkplaats van het Bauhaus zijn figuratieve wandtapijten, met een nadruk op ambachtelijkheid, gevolgd door artistieke weefsels met abstracte patronen. De Zwitserse architect Hannes Meyer (1889-1954), die Gropius in 1928 opvolgt als directeur van het Bauhaus, zet deze nieuwe koers uit politieke overtuiging en economische noodzaak door. De vervaardiging van artistiek textiel moet wijken voor de ontwikkeling van gebruikstextiel voor de industrie.

Hoewel het Bauhaus zich als vooruitstrevend onderwijsinstituut afficheert, schiet het in de gelijkwaardige behandeling van vrouwen tekort. Wanneer vrouwelijke studenten uitzwermen over de werkplaatsen van keramiek, beeldhouwkunst en architectuur, zoekt