



# Stof tot nadenken

Hoe en waarom geëngageerde hedendaagse kunstenaars  
textiel inzetten om de thema's gender en postkolonialisme  
aan de orde te stellen

Sophie Beekelaar  
3818934

3 juli 2016

Masterscriptie moderne en hedendaagse kunst  
17 835 woorden  
Begeleider: Linda Boersma  
Tweede lezer: Patrick van Rossem

## **Inhoudsopgave**

Inleiding .....	2
Hoofdstuk 1: De populariteit van textiel verklaard .....	10
Hoofdstuk 2: Gender in de hedendaagse textielkunst.....	16
2.1. Wat is gender?.....	16
2.2. Textiel als symbolisering van vrouwelijkheid .....	19
2.3. Een link met het verleden .....	21
2.4. Verschillende technieken en hun connotaties .....	23
2.5. Textiel als 'De Ander' .....	26
Hoofdstuk 3: Postkolonialisme in de hedendaagse textielkunst .....	28
3.1. Wat is postkolonialisme?.....	28
3.2. De koloniale geschiedenis en de hedendaagse tijd.....	31
3.3 Postkoloniale kritiek en neokolonialisme.....	33
3.4. Hybriditeit en transculturele uitwisseling .....	36
Conclusie .....	40
Literatuurlijst .....	43
Lijst van afbeeldingen.....	48
Afbeeldingen .....	51

## Inleiding

Textiele materialen als draad en stof spelen al eeuwen een belangrijke rol in het dagelijks leven van de mens. Textiel wordt gebruikt voor warmte-isolatie, in de vorm van dekens, en als decoratiemateriaal in huizen. Daarnaast functioneert textiel in de vorm van kleding ook als een middel voor het uitdrukken van een eigen identiteit. De eerste indruk van iemand is zeer bepalend en wordt vaak veroorzaakt door onder andere de kleding die iemand draagt. De kleur, vorm, textuur en print van textiel kan volledig aangepast worden, waardoor het onder andere kan verwijzen naar een specifiek land of cultuur. Kleding kan dan ook worden gebruikt om onderlinge overeenstemming aan te geven in status of ideeën. Textiel kan zo een verbindende factor zijn voor subgroepen in een samenleving. Dit geldt niet alleen voor de print of kleur van het textiel, maar ook voor de specifieke toepassing van technieken en materialen, en de manier waarop er van de stof gebruik wordt gemaakt.

Het gebruik van textiel in de hedendaagse kunst is de laatste jaren in populariteit sterk toegenomen. Van Duitsland tot de Verenigde Staten, van Tilburg tot Parijs, in allerlei (grote) kunstinstituten en toonaangevende kunsttentoonstellingen valt op dat steeds meer kunstenaars met textiel werken. De gewraakte associaties met textiel uit de jaren tachtig van de vorige eeuw, zoals braafheid en huisvlijt, lijken definitief te zijn verdwenen. Textiel neemt een volwaardige plek in binnen de hedendaagse kunst. Yinka Shonibare (1962, Londen) maakt bijvoorbeeld sinds halverwege de jaren negentig op originele manier gebruik van 'dutch wax'-stoffen om aan te geven hoe de uitwisseling van culturen zorgt voor onderlinge beïnvloeding. Een van de meest indrukwekkendste paviljoens op de Biënnale van Venetië in 2015, bestond uit een ruimte-vullend werk van een kunstenaar die het draad gebruikt als drager van betekenis. Chiharu Shiota (1972, Osaka) spande voor haar installatie *The Key in the Hand* door het hele Japanse Paviljoen duizenden rode draden, waaraan sleutels hingen. Deze draden werden gebruikt om de herinneringen te symboliseren die kleven aan het gebruik van de sleutels.

Lange tijd werd het discipline textiel gescheiden van de beeldende kunst en gezien als een vorm van "toegepaste kunst". Tapijtkunst was bijvoorbeeld een belangrijk discipline, omdat het zowel functioneel was als kunstzinnig, in de zin dat het de mogelijkheid gaf tot het vertellen van een verhaal. Vanaf het begin van de twintigste eeuw begon textielkunst steeds meer onderdeel te worden van de beeldende kunst, onder andere doordat bekende kunstenaars als Henri Matisse (1869, Le Cateau-Cambrésis – 1954, Nice) en Pablo Picasso (1881, Málaga – 1973, Mougins) naast hun meer traditionele beeldende werk ook wandtapijten ontwierpen.<sup>1</sup> Inmiddels wordt tapijtkunst

---

<sup>1</sup> Victoria Anastasyadis, 'Rode Draden', in: *Metropolis M* 35 (2014) nr. 1 (februari/maart), p. 55.

dan ook gezien als volwaardig onderdeel binnen de beeldende kunst en tentoongesteld in kunstmusea.<sup>2</sup> Het *Textiellab* in Tilburg en de *Fabric Workshop* in Philadelphia bieden kunstenaars de mogelijkheid te experimenteren met textiele technieken, waardoor steeds meer kunstenaars de mogelijkheid hebben om zich te verdiepen in textiel en de bijbehorende ambachtelijke technieken te leren.<sup>3</sup>

De emancipatie van textiele technieken kent een geschiedenis die zich uitstrekt over de twintigste eeuw. Vooral in de overgang van figuratie naar abstractie heeft textiel een belangrijke rol gespeeld en al was dat nog wel als apart discipline. Dit was met name het geval in het Bauhaus, waaronder het werk van Anni Albers (1899, Berlijn – 1994, Orange (VS)). Dit toonde aan dat de tapijtkunst eenzelfde ontwikkeling doormaakte als de beeldende kunst.<sup>4</sup> Het eerste serieuze gebruik van textiel als materiaal voor autonome kunstwerken ontstond halverwege de twintigste eeuw met de overgang van het platte vlak naar meer driedimensionaal werk, zoals het gebruik van kleding in de kunstwerken van Robert Rauschenberg (1925, Port Arthur – 2008, Captiva). In de jaren zestig werd textiel voor het eerst op grote schaal toegepast in de beeldende kunst door kunstenaars uit de *Fluxus* beweging en *Minimal Art*.<sup>5</sup> Het wandtapijt kwam zo steeds meer los van de muur en nam verschillende vormen aan, iets dat goed terug te zien is in het werk van Robert Morris (1931, Kansas City).

In de jaren zestig werd textiel bovendien ook voor het eerst ingezet in de kunst om maatschappelijke verandering te bewerkstelligen. Tot het einde van de jaren zeventig gebruikten veel feministische kunstenaars textiel om hiermee hun vrouwelijkheid te bevestigen.<sup>6</sup> Textiel staat traditioneel gezien voor huiselijkheid en huisvuil, waardoor het behoorde tot het domein van de vrouw. Feministische kunstenaars eigenden zich het textiel opnieuw toe.<sup>7</sup> Het gebruik van textiel was ook een manier om materiaal met vrouwelijke connotaties een plek te geven in het overwegend mannelijke kunstdiscours en aan te tonen dat textielkunst een volwaardige beeldende kunstvorm kon zijn. Voor Judy Chicago (1939, Chicago) en Miriam Schapiro (1923, Toronto – 2015, Hampton

---

<sup>2</sup> Anastasyadis 2014, zie noot 1, p. 55: *Internationaal erkende hedendaagse kunstenaars als Marlene Dumas en Grayson Perry maken bijvoorbeeld ook wandtapijten.*

<sup>3</sup> Website textiellab Tilburg: <http://www.textiellab.nl/en/> op 28 juni 2016; Anastasyadis 2014, zie noot 1, p. 56.

<sup>4</sup> Anastasyadis 2014, zie noot 1, p. 56; Markus Brüderlin, Laura Breede, *The Birth of Abstraction from the Spirit of the Textile*, in: Markus Brüderlin (ed.), *Kunst und Textil. Stoff als Material und Idee in der Moderne von Klimt bis heute*, tent. Cat. Stuttgart (Staatsgalerie Stuttgart)/Wolfsburg (Kunstmuseum Wolfsburg), 2013-14, pp. 119 – 120.

<sup>5</sup> Marga van Mechelen (ed.), *Zero Squared*, tent. Cat. Tilburg (Textielmuseum) 2015; Laura Breede, *Texture: The Surface of Space*, in: Markus Brüderlin (ed.), *Kunst und Textil. Stoff als Material und Idee in der Moderne von Klimt bis heute*, tent. Cat. Stuttgart (Staatsgalerie Stuttgart)/Wolfsburg (Kunstmuseum Wolfsburg), 2013-14, pp. 177-178.

<sup>6</sup> Caroline Boot, *Under the Skin*, tent. Cat. Tilburg (Textielmuseum) 2015, pp. 2 – 3.

<sup>7</sup> Mirjam Westen, *Threads en Verbinding*, in: Mirjam Westen (ed.), *Threads*, tent. Cat. Arnhem (Museum Arnhem), 2014, p. 7.

Bays) was dit een reden om in *Woman House* (1972) onder andere textiel in te zetten. Textiel werd dus toegepast om een kritisch statement te maken over politieke of sociale kwesties.<sup>8</sup> Een belangrijke kunstenaar die zich hiermee bezighield was de Amerikaanse kunstenaar Suzanne Lacy (1945, Wasco), die met het project *The Crystal Quilt* (1985 -1987) honderden vrouwen samenbracht die samen aan een grote quilt werkten. Zo werden de textiele technieken ingezet om saamhorigheid tussen vrouwen te versterken.

Veel kunstenaars die met textiel werkten kunnen worden gerekend tot de in Europa minder bekende stroming *Fiber Art*. Deze stroming ontstond na de Tweede Wereldoorlog in met name de Verenigde Staten en werd vanaf de jaren tachtig en negentig overgenomen en verder ontwikkeld door kunstenaars uit onder andere Japan en Korea.<sup>9</sup> Er is in de literatuur nogal wat onenigheid over wat de term precies betekent. Sommige auteurs stellen dat *Fiber Art* nauw verband houdt met de feministische kunst, vanwege de centrale rol die het vrouwelijk lichaam in de stroming heeft.<sup>10</sup> Anderen zien *Fiber Art* breder en stellen dat het de Amerikaanse equivalent is van het Britse begrip 'Textile Art' en dus in feite alle kunst is waarin 'fiber', oftewel vezels, worden gebruikt.<sup>11</sup> Hierin zijn vooral de specifieke eigenschappen van het textiel en de driedimensionaliteit van belang.<sup>12</sup> In elk geval kunnen tot *Fiber Art* kunstenaars gerekend worden die in de naoorlogse periode kunstwerken maakten die vrijwel uitsluitend uit textiel bestonden en vaak ook geëngageerde thema's in hun werk behandelden, zoals de positie van de vrouw. Vertegenwoordigers waren onder andere Magdalena Abakanowicz (1930, Falentyn), Lenore Tawney (1907, Lorain – 2007, New York City) en Sheila Hicks (1934, Hastings (VS)), de laatste twee worden gerekend tot de eerste golf *Fiber Art* kunstenaars.<sup>13</sup>

In de jaren tachtig nam textiel door het vele en specifieke gebruik in voorgaande decennia in populariteit af.<sup>14</sup> Daar kwam vanaf halverwege de jaren negentig verandering in en vanaf dat moment werd textiel steeds meer gezien als een volwaardig materiaal in de kunst. Dit betekent dat het niet langer alleen functioneert als middel om een politiek of sociaal statement te maken, maar dat kunstenaars het ook gebruiken om de beeldende en sculpturale mogelijkheden te onderzoeken.<sup>15</sup>

---

<sup>8</sup> Suzan Rüsseler, *Knitted Worlds*, tent. Cat. Tilburg (Textielmuseum) 2009, p. 1.

<sup>9</sup> Markus Brüderlin, *Vorwort*, in: Markus Brüderlin (ed.), *Kunst und Textil. Stoff als Material und Idee in der Moderne von Klimt bis heute*, tent. Cat. Stuttgart (Staatsgalerie Stuttgart)/Wolfsburg (Kunstmuseum Wolfsburg), 2013-14, p. 7.

<sup>10</sup> Anastasyadis 2014, zie noot 1, p. 60.

<sup>11</sup> Jessica Hemmings, *Defining a Movement: Textile & Fiber Art*, 1 september 2015, bron: <http://www.jessicahemmings.com/defining-a-movement-textile-fibre-art/> op 30 juni 2016.

<sup>12</sup> Margo Shermeta, *New Dialogues: Contemporary Fiber*, in: Kya H. Park (ed.), *International Contemporary Fiber Art, Now*, tent. Cat. Kyongju (Sonje Museum of Contemporary Art) 1992, p. 6 – 8.

<sup>13</sup> Marie-Amélie zu Salm-Salm, *The "Un-winding": Liberating the Thread from the Image into Space*, in: Markus Brüderlin (ed.), *Kunst und Textil. Stoff als Material und Idee in der Moderne von Klimt bis heute*, tent. Cat. Stuttgart (Staatsgalerie Stuttgart)/Wolfsburg (Kunstmuseum Wolfsburg), 2013-14, p. 142; Shermeta 1992, zie noot 12, p. 6.

<sup>14</sup> Anastasyadis 2014, zie noot 1, p. 55.

<sup>15</sup> Rüsseler 2009, zie noot 8, p. 1.

De toename in het gebruik van textiel kan te maken hebben met verschillende factoren, waar in hoofdstuk 1 op in zal worden gegaan. De Duitse kunstenaar Rosemarie Trockel (1952, Schwerte) is één van deze kunstenaars en is bekend vanwege haar sculpturen waarin zij textiel en breitechnieken verwerkt.<sup>16</sup> Vanaf dit moment ligt de nadruk voor het eerst niet meer alleen op het cliché van textiel als geslachts-specifieke uitdrukking, al komen in Trockels werk nog steeds feministische thema's aan de orde.<sup>17</sup> De politieke en sociale functie van textiel bleef dus ook in de jaren negentig aanwezig. Tracy Emin (1963, Croydon) benadrukte in haar activistische werk (zoals *Everyone I Have Ever Slept With 1963 – 1995* (1995) en in haar latere quilts, zoals *Hate and Power Can Be a Terrible Thing* (2004)), de sociaal-activistische functie van textiel.

Ondanks dat het gebruik van textiel in de kunst de laatste circa 20 jaar sterk is toegenomen, heeft het onderzoeksgebied nog geen volwaardige plaats binnen het discipline kunstgeschiedenis. Textielwetenschapper Jessica Hemmings heeft daar de laatste jaren verandering in proberen te brengen, door teksten over textiel te bundelen in een aantal 'readers', zoals *The Textile Reader* (2012) en *Cultural Threads* (2015). Dit thesisonderzoek richt zich op het gebruik van textiel in de geëngageerde kunst. Het is belangrijk om hier te vermelden dat niet alle hedendaagse kunstenaars textiel gebruiken om sociale en maatschappelijke thema's aan de orde te stellen. Er is ook een grote groep kunstenaars die het materiaal vooral inzet vanwege de esthetische en sculpturale eigenschappen, zoals Fransje Killaars (1959, Maastricht) of Claudy Jongstra (1963, Roermond).

Wat betreft geëngageerde hedendaagse kunst waarin textiel een belangrijke rol speelt, lag de focus in academische teksten tot nu toe of op de sociaal-maatschappelijke thematiek van het werk, of juist alleen op het textiele materiaal. Door deze twee aspecten nu te combineren in een verkennend onderzoek, zal een bijdrage geleverd worden aan het hedendaagse textielkunstdiscours. Het doel van dit onderzoek is dan ook om erachter te komen hoe hedendaagse kunstenaars de connotaties van textiel inzetten om verschillende maatschappelijke en sociale thema's te tonen, bekritisieren of veranderen. Een van de eerste tentoonstellingen waarin dit werd onderzocht, was de tentoonstelling *Textiles. Art and the Social Fabric* (in 2009 in het MuHKA, Antwerpen) van curator Grant Watson, waarin werd ingegaan op de redenen waarom kunstenaars met textiel werken, om de mogelijkheden hiervan aan te wenden om "complexe lagen van sociale betekenis over te brengen en het politieke element in onderwerpen als werk, cultuur, identiteit, protest en demonstratie aan te kaarten".<sup>18</sup> Hier waren vooral kunstenaars van oudere generaties te zien. Meer recent zijn ook in de tentoonstelling *Threads* (in 2014 in Museum Arnhem) hedendaagse kunstenaars bijeengebracht die

---

<sup>16</sup> Westen 2014, zie noot 7, p. 7.

<sup>17</sup> Brüderlin 2013-2014, zie noot 9, p. 7.

<sup>18</sup> Auteur onbekend, *Textiles. Kunst en het Sociale Weefsel*, op: website MuHKA, bron: <http://www.muhka.be/nl/toont/event/3014/TEXTILES> op 22 februari 2016.

de draad en het textiele materiaal inzetten om te verwijzen naar sociaal-maatschappelijke connotaties.<sup>19</sup> Deze laatste tentoonstelling is dan ook een aanleiding om verder onderzoek te doen naar de sociaal-maatschappelijke thema's die door hedendaagse kunstenaars onder de aandacht worden gebracht met behulp van textiel. De concrete onderzoeksvraag is: wat zijn de eigenschappen en mogelijkheden van textiel waardoor het door kunstenaars als geschikt wordt bevonden om sociaal-maatschappelijke thema's zichtbaar te maken? Onder textiel worden in deze thesis verschillende typen materiaal verstaan. Het gebruik van textiel door geëngageerde kunstenaars is namelijk in te delen in een aantal categorieën: het gebruik van ready-made textiel, zoals gekochte stoffen die verwerkt worden tot kledingstukken of de kledingstukken zelf, het zelf maken van textiel met behulp van ambachtelijke dan wel nieuwe technieken (zoals de traditionele breitechniek of juist computergestuurd weven) en het gebruik van de draad, de onbewerkte basis van textiel. Daarnaast onderzoeken sommige kunstenaars het "idee" van textiel. Het textiele materiaal is niet in fysieke vorm aanwezig, maar hier wordt aan gerefereerd op beeld of in woord. In deze thesis is ervoor gekozen om al deze soorten textielkunst te onderzoeken en er zal ook blijken dat voor bepaalde thema's bepaalde technieken typerend zijn. Naast de aanwezigheid van textiel als toonaangevend materiaal is van belang dat de artistieke component van het object belangrijker is dan de functionaliteit ervan, om zo de beeldende kunst van de toegepaste kunst te scheiden. Een goede leidraad hiervoor zijn dan ook de tentoonstellingen met hedendaagse kunstenaars die met textiel werken, wat zal worden aangevuld met relevante kunstenaars die naar voren komen in de literatuur, zoals de readers van Jessica Hemmings, maar ook in overzichtsboeken met hedendaagse textielkunstenaars, zoals *Contemporary Textiles* en *Textiles Today*.<sup>20</sup>

Ter verdere afbakening is ervoor gekozen om onderzoek te doen naar kunstwerken gemaakt tussen 2001 en 2016. In 2001 vond "9/11" plaats, de aanslag op het World Trade Centre in New York. Deze gebeurtenis heeft een grote impact gehad op de westerse maatschappij en zou er bovendien

---

<sup>19</sup> Hedwig Saam/Mirjam Westen, *Threads. Textiel in Kunst en Vormgeving*, in: Mirjam Westen (ed.), *Threads*, tent. Cat. Arnhem (Museum Arnhem), 2014, p. 5.

<sup>20</sup> Mirjam Westen (ed.), *Threads*, tent. Cat. Arnhem (Museum Arnhem), 2014; G.I. Holtegaard, *Out of Fashion. Textiles in Contemporary Art*, Aalborg (Museum of Modern Art) 2013-14; Caroline Boot (ed.), *Under the Skin*, tent. Cat. Tilburg (Textielmuseum) 2015; David Revere McFadden (ed.), *Radical Lace & Subversive Knitting*, tent. Cat. New York Museum of Arts and Design) 2007; Friedrich Meschede/Jutta Hülsewig-Johnen, *To Open Eyes: Kunst und Textil vom Bauhaus bis heute*, tent. Cat. Bielefeld (Kunsthalle Bielefeld) 2013-2014; Markus Brüderlin (ed.), *Kunst und Textil. Stoff als Material und Idee in der Moderne von Klimt bis heute*, tent. Cat. Stuttgart (Staatsgalerie Stuttgart)/Wolfsburg (Kunstmuseum Wolfsburg), 2013-14; Rike Frank, Grant Watson, *Textiles: Open Letter. Abstraktionen, Textilien, Kunst*, tent. cat. Mönchengladbach, (Museum Abteiberg) 2014; David Revere McFadden, *Pricked Embroidery*, tent. Cat. New York (Museum of Arts and Design) 2008; Chloë Colchester, *Textiles Today*, Londen 2007; Nadine Monem (ed.), *Contemporary Textiles. The Fabric of Fine Art*, Londen 2008; Jessica Hemmings, *Cultural Threads. Transnational Textiles Today*, New York 2015; Abbie Coppard, *Aware. Art Fashion Identity*, tent. Cat. Londen (Royal Academy) 2010- 2011.

indirect voor hebben gezorgd dat textiel en handwerk een verbindende rol ging vervullen.<sup>21</sup> Volgens curator van de tentoonstelling *Radical Lace & Subversive Knitting* David Revere McFadden, stond textiel vanaf “9/11” symbool voor betere tijden en werd het specifiek gezien als een manier om de wereld “mooier” te maken. Het is lastig vast te stellen of 2001 daadwerkelijk een keerpunt is geweest, maar zeker is dat vanaf het begin van eenentwintigste eeuw textiel in populariteit toenam onder hedendaagse kunstenaars. Daarom is 2001 gekozen als beginpunt voor dit onderzoek.

De hoofdvraag zal worden beantwoord aan de hand van een aantal deelvragen die in de verschillende hoofdstukken aan de orde zullen komen. In het eerste hoofdstuk komt de deelvraag aan de orde waarom textiel de laatste twintig jaar zo’n belangrijke rol is gaan spelen in de kunst. Dit zal worden gekoppeld aan een aantal maatschappelijke gebeurtenissen en veranderingen die ervoor hebben gezorgd dat handwerken en ambachten in het algemeen weer populairder zijn geworden. Hier zullen argumenten uit onder andere de teksten van Cornel Bierens en Richard Sennett worden gebruikt om een verklaring te geven voor de herwaardering van ambachten, naast de teksten van conservatoren gespecialiseerd in hedendaagse textielkunst, zoals Mirjam Westen en Markus Brüderlin.<sup>22</sup> Er zullen een aantal factoren besproken worden die zouden kunnen verklaren waarom textiel nu populair is in de kunst. Daarnaast zal ook de algemene thematiek aan de orde komen die geëngageerde hedendaagse textielkunstenaars veel gebruiken, van waaruit het onderzoek naar de verschillende thema’s start.

Het tweede gedeelte, opgedeeld in hoofdstuk 2 en 3, zal bestaan uit een onderzoek naar de twee meest voorkomende geëngageerde thema’s in het werk van hedendaagse textielkunstenaars: gender en postkolonialisme. Dat deze meest voorkomend zijn blijkt vooral uit de meest recente textieltentoonstellingen met hedendaagse kunstenaars, zoals *Threads*, *Out of Fashion* en *Radical Lace and Subversive Knitting*.<sup>23</sup> De thema’s hangen nauw samen met de connotaties die textiel heeft en waar kunstenaars gebruik van maken in hun werk. Deze hebben vooral te maken met textiel als (koloniale) handelswaar en textiel als traditioneel ‘vrouwendom’. Dit leidt tot thema’s die te maken hebben met identiteit en cultuur: gender (in het bijzonder vrouwelijkheid) en

---

<sup>21</sup> David Revere McFadden, *Knitting and Lace: Radical and Subversive?* in: David Revere McFadden (ed.), *Radical Lace and Subversive Knitting*, tent. Cat. New York (Museum of Art & Design) 2007, pp. 8 – 9.

<sup>22</sup> Cornel Bierens, *De Handgezaagde Ziel*, Amsterdam 2013; Richard Sennett, *The Craftsman*, New Haven 2008; Mirjam Westen (ed.), *Threads*, tent. Cat. Arnhem (Museum Arnhem), 2014; Markus Brüderlin (ed.), *Kunst und Textil. Stoff als Material und Idee in der Moderne von Klimt bis heute*, tent. Cat. Stuttgart (Staatsgalerie Stuttgart)/Wolfsburg (Kunstmuseum Wolfsburg), 2013-14.

<sup>23</sup> *Threads* (2014, Museum Arnhem), *Out of Fashion. Textiles in Contemporary Art* (2013-14, Aalborg (Denemarken)), *Radical Lace & Subversive Knitting* (2007, Museum of Arts and Design, New York), *To Open Eyes* (2014, Bielefeld), *Kunst & Textil : Stoff als Material und Idee in der Moderne von Klimt bis heute* (2013-2014 Wolfsburg/Stuttgart), *Textiles: Open Letter. Abstraktionen, Textilien, Kunst* (2014, Museum Abteiberg Mönchengladbach), *Under the Skin* (2015, Textielmuseum Tilburg), *Social Fabric* (2012, Iniva London) en *Pricked. Extreme Embroidery* (2008, Museum of Arts and Design, New York), *Aware. Art Fashion Identity* (2010-2011, Royal Academy London).



(post)kolonialisme. Binnen deze beide thema's wordt een antwoord gezocht op de volgende deelvragen: hoe wordt het textiel ingezet in het werk? Waarom wordt er gekozen voor textiel en niet voor andere materiaal? Hoe houdt het thema of onderwerp van het werk verband met het textiel? Welke rol spelen de esthetische en sociaal-culturele eigenschappen van textiel in het werk? Per hoofdstuk is een representatieve selectie van kunstenaars opgenomen, die de verschillende manieren waarop textiel per thema wordt gebruikt goed weergeven.

In het tweede hoofdstuk komt het gebruik van textiel als bekritisering van de positie in de maatschappij op basis van gender aan de orde. Omdat de geëngageerde textielkunst vanuit het feminisme is ontstaan, is het logisch om dit als eerste te onderzoeken hoe dit thema zich nu manifesteert in de hedendaagse kunst en te onderzoeken waarom dit nog steeds een van de belangrijkste thema's is waarin textiel wordt toegepast. In dit hoofdstuk wordt ingegaan op hoe textiel wordt gebruikt door hedendaagse kunstenaars om een accurater en completer beeld te creëren van de geschiedenis, waarbij ook het vrouwelijke een plek krijgt in het algemene discours. Daarnaast wordt textiel ook gebruikt om kritiek te leveren op de positie van achtergestelde *genders*, met name vrouwen, in de maatschappij. Tot slot wordt textiel ook veel gebruikt om verschillende genderidentiteiten te deconstrueren en zo kritiek te leveren op de stereotype weergave van gender in media en cultuur.

In het derde hoofdstuk zal worden ingegaan op het thema (post)kolonialisme. Textiel, en dan vooral de textielindustrie, heeft een belangrijke rol gespeeld in het koloniale verleden van veel Europese landen. Daarnaast speelt textiel een belangrijke rol in het weergeven van een stereotype culturele identiteit. Door deze twee factoren te combineren, gebruiken kunstenaars textiel om het koloniale verleden zichtbaar te maken en te laten zien hoe dit doorwerkt in de hedendaagse tijd. Tot slot is hybriditeit een belangrijk onderdeel van de postkoloniale theorie. Door transculturele beïnvloeding tussen de kolonies en koloniserende landen zijn mengvormen ontstaan van verschillende culturen. Door de geschiedenis hiervan te onderzoeken blijkt dat zaken die in Europa worden gezien als Europees, eigenlijk zijn ontstaan in voormalige kolonies, of andersom. Daarnaast wordt aan de orde gesteld dat stereotypen niet zo duidelijk zijn als ze misschien lijken. In dit hoofdstuk zal aan de hand van een aantal kunstenaars worden aangetoond dat culturele identiteit in die zin onderhevig is aan veranderingen en al lang niet meer zo statisch is als soms wordt gedacht.

De hoofd- en deelvragen zullen worden beantwoord met behulp van een literatuuronderzoek. Het beginpunt zijn de tentoonstellingen tussen 2001 en 2016 waarin textiel een grote rol speelt. Jessica Hemmings is één van de belangrijkste onderzoekers op het gebied van hedendaagse textielkunst. Haar *Textile Reader*<sup>24</sup>, de catalogusteksten van bovengenoemde

---

<sup>24</sup> Jessica Hemmings (ed.), *Textile Reader*, New York 2012.

tentoonstellingen en een aantal overzichtsboeken met hedendaagse textielkunstenaars, zoals *Textiles Today* en *Contemporary Textiles* zijn het uitgangspunt van dit literatuuronderzoek.<sup>25</sup> Daarnaast is in de bibliotheek van het *Textielmuseum* in Tilburg, het *RKD* in Den Haag, de bibliotheek van het *Stedelijk Museum* in Amsterdam en via de websites van verschillende kranten en (kunst)tijdschriften verdiepend onderzoek gedaan naar de achtergronden en beweegredenen van de hier besproken kunstenaars. Op deze manier is gepoogd een representatieve weergave te geven van de verschillende manieren waarop hedendaagse geëngageerde kunstenaars gebruik maken van textiel en de redenen die zij daarvoor hebben.

---

<sup>25</sup> Chloë Colchester 2007, zie noot 20; Monem 2008, zie noot 20.

## Hoofdstuk 1: De populariteit van textiel verklaard

Vanaf de jaren negentig van de vorige eeuw is het gebruik van textiel en de toepassing van textiele technieken in de hedendaagse kunst sterk toegenomen. Het is niet alleen zo dat textiel meer wordt gebruikt, maar het wordt ook daadwerkelijk als volwaardig materiaal geaccepteerd in het algemene hedendaagse kunstdiscours. De laatste tien jaar zijn er veel textieltentoonstellingen te zien geweest in (grote) kunstinstellingen in onder andere Boston, Arnhem of Wolfsburg.<sup>26</sup> Deze werden lovend ontvangen.<sup>27</sup> Ook tijdens Documenta 12 (2007) werden opvallend veel werken met textiel gepresenteerd.<sup>28</sup> Het gebruik van textiel door kunstenaars blijft toenemen: bij het bezoek aan een algemene hedendaagse kunstbeurs of andere grote hedendaagse kunsttentoonstelling valt op dat er veel kunstenaars zijn die met textiel werken.<sup>29</sup> Een groot aantal gerenommeerde hedendaagse kunstenaars, zoals Michael Raedecker (1963, Amsterdam), Rosemarie Trockel en Yinka Shonibare, gebruiken textiel als belangrijkste materiaal in hun werk en worden daar ook voor gewaardeerd. Jonge kunstenaars voor wie textiel vaak het belangrijkste materiaal is in hun werk, kennen steeds vaker grote populariteit in de grote kunstmusea en op kunstbeurzen. De manier waarop deze kunstenaars textiel gebruiken verschilt overigens wel van de traditionele textielkunstenaars uit de jaren zestig en zeventig. Dit hangt samen met de hernieuwde populariteit van textiel en kan worden verklaard vanuit een aantal maatschappelijke en kunsthistorische redenen.

De opleving in populariteit van textiel als materiaal kan worden gezien in een breder perspectief waarin de herwaardering van ambachten sinds de jaren negentig van de vorige eeuw. Verschillende auteurs, zoals Cornel Bierens en Richard Sennett, maar ook de curatoren van de recente textieltentoonstellingen die hierboven werden genoemd, hebben deze terugkeer naar het ambacht gesignaleerd en geven hier een aantal redenen voor.<sup>30</sup> In deze tijd van digitalisering, anonimiteit en individualiteit lijken veel mensen op zoek te zijn naar iets wat hen bindt met elkaar en het verleden.<sup>31</sup> Dit zou te vinden zijn in textiele ambachten, zoals breien of het zelf naaien van kleding, maar ook in onder andere het maken van keramiek of het brouwen van bier. Naar Amerikaans voorbeeld ontstaan in Europa zogenaamde “Stich ’n Bitchcafés” waar vrouwen samenkomen om te handwerken en elkaars gezelschap vinden.<sup>32</sup> Textiel kan dus gezien worden als

---

<sup>26</sup> Zie voor de precieze tentoonstellingen noot 21.

<sup>27</sup> Boot 2015, zie noot 6, p. 3.

<sup>28</sup> Marco Constantini, Tristan Weddigen, *Introducing Metatextile*, in: Tristan Weddigen, *Metatextile: Identity and History of a Contemporary Art Medium*, Emsdetten/Berlijn 2010, p. 7.

<sup>29</sup> Uta Ruhkamp, *Textile Zeitenwende. Zur Rolle von Material und Idee in der zeitgenössischen Kunst*, in: Markus Brüderlin (ed.), *Kunst und Textil. Stoff als Material und Idee in der Moderne von Klimt bis heute*, tent. Cat. Stuttgart (Staatgalerie Stuttgart)/Wolfsburg (Kunstmuseum Wolfsburg), 2013-14, p. 318.

<sup>30</sup> Bierens 2013, zie noot 22; Sennett 2008, zie noot 22.

<sup>31</sup> Revere McFadden 2007, zie noot 22, pp. 8 – 9.

<sup>32</sup> Rüsseler 2009, zie noot 8, p. 5.

een verbindende factor, als aanleiding voor met name vrouwen om elkaar op te zoeken en samen textiele vaardigheden te beoefenen.

In de herwaardering van ambachten zou de toenemende aanwezigheid van computer en internet in het dagelijks leven ook een belangrijke rol spelen. Het feit dat we vooral veel met ons hoofd werken, verlangt een balans die gevonden zou kunnen worden in het handwerk, waardoor de wereld ook meer zintuiglijk wordt begrepen, aldus Bierens en ook Zoë Gray, curator van de tentoonstelling *Making is Thinking* (2011 in Witte de With, Rotterdam).<sup>33</sup>

Een andere reden voor de popularisering van ambachtelijke vaardigheden kan een verlangen naar rust zijn. Handwerken kan in een druk leven waarin alles snel moet als een vorm van onthaasting dienen.<sup>34</sup> Een kenmerk van het ambacht is volgens Cornel Bierens tijd. Tijd die goed besteed wordt in de vorm van aandacht, geduld, oefening en traagheid.<sup>35</sup> Het procesmatige werken dat hoort bij het beoefenen van ambachten leidt tot reflectie en alleen door tijd in het leren van de technieken te steken, wordt het mogelijk om deze uiteindelijk uit te voeren met een voortreffelijk resultaat. Daarbij zorgt productie met behulp van handwerktechnieken voor een uniek resultaat, iets dat in deze tijd waarin het individu centraal staat, sterk van belang is.<sup>36</sup>

Curator van de tentoonstelling *Knitted Worlds* (2009 in het Textielmuseum, Tilburg) Suzan Rüsseler stelt dat in tijden van oorlog en economische malaise het breien ter voorziening van de behoefte aan kleding altijd een belangrijker rol ging spelen in het dagelijks leven van (met name) vrouwen, tot aan de recente Irak-oorlog aan toe.<sup>37</sup> Dit baseert zij op de theorie van breideskundige Sylvia Greiner (*Kulturphänomen Stricken*, 2002), waarin wordt ingegaan op de historische en culturele betekenis van het breien. Het zou kunnen zijn dat de economische crisis vanaf het jaar 2007 en de verschillende oorlogen die het westen vanaf circa 2001 voerde ter bestrijding van onder andere terroristische dreiging een reden zijn voor de opleving van textiel en ambachten. Echter speelden oorlog en crisis op eenzelfde manier ook in de jaren tachtig en daarvoor, maar toen was er van populariteit van textiel in de hedendaagse kunst op zulke grote schaal geen sprake. Een verdere verklaring voor de toename in populariteit van ambachten en in het bijzonder van textiele vaardigheden zou de bewustwording zijn van het feit dat met de verplaatsing van productieprocessen en de mechanisering ervan kennis over ambachten verloren gaat. Door de verplaatsing van deze productieprocessen ontstaan bovendien nieuwe problemen, zoals uitbuiting

---

<sup>33</sup> Bierens 2013 zie noot 22, pp. 7 – 8; Zoë Gray, *Introduction*, in: Zoë Gray (ed.) *Making is Thinking Ebook*, tent. Cat. Rotterdam (Witte de With) 2011, p. 6.

<sup>34</sup> Rüsseler 2009, zie noot 8, p. 5.

<sup>35</sup> Bierens 2013, zie noot 22, p. 27.

<sup>36</sup> Ruhkamp 2013-14, zie noot 29, p. 318.

<sup>37</sup> Rüsseler 2009, zie noot 8, p. 11.

van werknemers in lagelonenlanden en negatieve gevolgen voor het milieu.<sup>38</sup> De hang naar 'zelf maken' lijkt een duidelijke reactie op de ziellose massaproductie in onze tijd, waarin de meeste producten door anonieme arbeiders worden geproduceerd.<sup>39</sup> Dit vindt plaats in 'derdewereldlanden' en in het westen weet men vaak maar weinig over deze productie- en transportprocessen.<sup>40</sup> Het repareren van producten gebeurt daarnaast vaak niet meer omdat men niet meer weet hoe dat moet en omdat het meestal goedkoper is om iets nieuw te kopen.<sup>41</sup> In het bijzonder de textielindustrie is hier een goed voorbeeld van: kleding is zo goedkoop dat het eenvoudiger is en minder geld kost om nieuwe kleding te kopen, dan om het te repareren. Met de terugkeer naar het ambacht wordt het weer mogelijk om grip te krijgen op de processen van het maken, transporteren en repareren van onder andere kleding en kan men de stap naar duurzaamheid maken. Dit verklaart dan ook gedeeltelijk het inzetten van textiel door hedendaagse geëngageerde kunstenaars. Textiel is daarbij vaak ook een natuurlijk materiaal, wat een factor kan zijn voor het gebruik ervan in geëngageerde kunst, omdat het niet zorgt voor een toename in milieuproblematiek.<sup>42</sup> Aangezien de relatie tussen de productie van textiel en arbeidsomstandigheden hoog op de nationale en Europese politiek-economische agenda staat, is het voor kunstenaars voor de hand liggend om dit aan de kaak te stellen door het gebruik van textiel in hun werk.<sup>43</sup>

Het samenkomen van al deze verschillende factoren heeft ervoor gezorgd dat de toepassing van ambachten en in het bijzonder textiele technieken de laatste jaren is toegenomen in populariteit. In de kunstwereld zijn er nog een aantal extra redenen aan te wijzen waardoor textiel vanaf de jaren negentig steeds meer gebruikt wordt. De vervaging tussen de strikte disciplines binnen de kunsten zelf en tussen de 'hoge' kunst, volkskunst en populaire (massa)cultuur, ingezet vanaf het begin van het postmodernisme, is een belangrijke aanleiding voor deze toename.<sup>44</sup> Het gevolg hiervan is interdisciplinariteit en de herwaardering van ambachtelijke technieken en het textiele, waardoor kunstenaars steeds meer verschillende technieken naast elkaar gebruiken én hierbij vaker teruggrijpen op technieken die traditioneel niet bij de 'hoge' kunst horen, zoals die gerelateerd aan textiel.<sup>45</sup> Een andere recente verandering in de kunstwereld die zich afspeelt sinds het begin van de jaren negentig is de toenemende aandacht voor niet-westerse kunst en culturen.<sup>46</sup> Binnen deze culturen is minder sprake van een hiërarchisch gewaardeerde scheiding van beeldende kunst en

---

<sup>38</sup> Westen 2014, zie noot 7, p. 6.

<sup>39</sup> Brüderlin 2013-14, zie noot 9, p. 8.

<sup>40</sup> Gray 2011, zie noot 33, p. 6.

<sup>41</sup> Gray 2011, zie noot 33, p. 6.

<sup>42</sup> Westen 2014, zie noot 7, p. 6.

<sup>43</sup> Westen/Saam 2014, zie noot 19, p 4; Rüsseler 2009, zie noot 8, p. 1.

<sup>44</sup> Westen 2014, zie noot 7, p. 6.

<sup>45</sup> Westen 2014, zie noot 7, p.6.

<sup>46</sup> Westen 2014, zie noot 7, p. 6.

toegepaste kunst zoals in westerse landen. Dit zou ook van invloed kunnen zijn op de westerse kunstwereld.

Daarnaast hebben textiel en de draad zich grotendeels van de negatieve connotaties als huisvuil en decoratie hebben bevrijd, aldus Mirjam Westen, curator van de tentoonstelling *Threads*.<sup>47</sup> Er is nu een jongere generatie kunstenaars aan het werk, die minder ‘last’ hebben van de vooroordelen die gepaard gingen met (het gebruik van) textiel. Deze traditionele connotaties spelen overigens nog steeds wel een rol, maar textiel wordt ook gebruikt om nieuwe toepassingen en betekenissen te creëren.

Conservator van het Textielmuseum in Tilburg Caroline Boot meent dat textiel vooral geliefd is in de hedendaagse kunst, omdat het materiaal tactiel is, het uitnodigt tot aanraken en een “eigen” uitstaling heeft.<sup>48</sup> Het kan op veel verschillende manieren bewerkt worden en is bovendien een materiaal dat zeer dicht bij de mens ligt. In het bijzonder de eenvoudige manipuleerbaarheid maakt het textiel populair bij kunstenaars, volgens Boot.<sup>49</sup>

Het is opvallend dat in de hernieuwde interesse voor textiel de focus niet meer per definitie ligt op het handwerkproces zelf, wat vóór de jaren tachtig nog wel het geval was.<sup>50</sup> De textiele technieken en materialen die worden gebruikt, zijn niet meer altijd het onderwerp of thema in het werk.<sup>51</sup> Dit wordt versterkt door het feit dat kunstenaars vaak niet zelf de ambachtelijke technieken uitvoeren, maar dat dit veelal wordt gedaan door een studio, extern bedrijf of machine. Hiermee worden de technieken en materialen uit hun voormalige kunstnijverheids- of huiselijke context gehaald en in een hedendaagse context geplaatst, waarin ze opnieuw geïnterpreteerd worden.<sup>52</sup> De geschiedenis van het materiaal blijft hier wel in meespelen, zoals de associaties met gender of andere sociale, culturele en politieke dimensies.

Volgens kunsthistorica en textielspecialiste Victoria Anastasyadis kan de toename in populariteit van textiele materialen dan ook verklaard worden vanuit het zogeheten “postmaterialisme”.<sup>53</sup> Vanaf eind jaren negentig zijn kunstenaars steeds meer met verschillende materialen gaan werken en wijden ze zich niet langer aan één discipline of materiaal. Dit is ook terug te zien in de organisatie van kunstopleidingen: op Nederlandse kunstacademies ging de afdeling textiel bijvoorbeeld op in de richtingen ‘Monumentaal’ of ‘Driedimensionaal’.<sup>54</sup> Volgens Mirjam

---

<sup>47</sup> Westen/Saam 2014, zie noot 19, p. 4.

<sup>48</sup> Christiane Braun, *Textil und Kleidung als Materialien in der Kunst. Kulturhistorischer Überblick und Ideen für den Textil- und Kunstunterricht*, Hamburg 2012, p. 17

<sup>49</sup> Braun 2012, zie noot 48, p. 17.

<sup>50</sup> Ruhkamp 2013-14, zie noot 29, pp. 326-327.

<sup>51</sup> Ruhkamp 2013-14, zie noot 29, pp. 326-327.

<sup>52</sup> Ruhkamp 2013-14, zie noot 29, pp. 326-327.

<sup>53</sup> Victoria Anastasyadis, *Art Lezing: Textiel en Kunst*, Lezing in Utrecht op 15 maart 2016.

<sup>54</sup> Westen 2014, zie noot 7, p. 6.

Westen leidde dit tot een accentverschuiving: de techniek was niet langer het uitgangspunt en het gaat nu om de “uitdrukingskracht van het materiaal in relatie tot het concept”.<sup>55</sup> Het gevolg is dan ook dat materialen steeds meer door en naast elkaar worden gebruikt en er meer met verschillende materialen wordt geëxperimenteerd. Eigenlijk kan er dus niet echt meer gesproken worden van pure ‘textielkunstenaars’.<sup>56</sup>

Dit was duidelijk anders in de jaren zestig en zeventig van de vorige eeuw, toen de verschillende kunstdisciplines strikter van elkaar waren gescheiden. Textielkunstenaars richtten zich vaak alleen op het medium textiel en dit werd vooral gebruikt om de traditionele thema’s als ambacht, (vrouwelijke) huisvlijt en naaldwerk te verbeelden.<sup>57</sup> In het geval van geëngageerde kunstenaars die met textiel materiaal werkten, lag de focus met name op het feminisme. Inmiddels is dit opengebrosen. De thematiek in het werk van hedendaagse kunstenaars die textiel gebruiken om sociale en maatschappelijke thema’s aan de orde te stellen is nu veel gevarieerder. Het textiel leent zich uitstekend voor het aan de orde stellen van persoonlijke en maatschappelijke kwesties, om ons een blik te gunnen in de ideeën en gevoelens van de kunstenaar, om commentaar te leveren op historisch gegroeide opvattingen of gewoon om verhalen te vertellen.<sup>58</sup> De meest voorkomende thema’s vinden echter nog steeds hun oorsprong in de traditionele connotaties van textiel, zoals huisvlijt en vrouwelijkheid. Hedendaagse feministische kunstenaars maken dan ook nog steeds veelvuldig gebruik van textiele materialen om deze thema’s aan de orde te stellen. Daar zijn in de geëngageerde kunst nog een aantal thema’s bij gekomen die sterk verband houden met de redenen waarom textiel een opleving aan populariteit kent. Een van de belangrijkste thema’s is het overkoepelende thema postkolonialiteit, waarin zowel hybriditeit (zich bevinden tussen bijvoorbeeld verschillende culturen), als de rol van de textielindustrie binnen koloniale verhoudingen een rol spelen. Dit thema houdt sterk verband met globalisering en de toename van “niet-westerse” kunstenaars in de westerse kunstwereld en hun positie in de (kunst)wereld.

Textiel wordt ook veel gebruikt om het thema kapitalisme zichtbaar te maken. Hierin speelt de hedendaagse kledingindustrie een belangrijke rol, een onderwerp dat nauw samenhangt met globalisering, de verplaatsing van de kledingindustrie naar lagelonenlanden en de problematiek die daaruit voortkomt. Hierbij moet men ook denken aan milieuproblemen die het gevolg zijn van een kapitalistische samenleving waarin men steeds méér wil kopen en een wegwerpindustrie.

De toepassing van textiel is ook aan verandering onderhevig. Hoewel ambachtelijke technieken wel degelijk worden overgenomen, worden deze ook verder ontwikkeld. Er zijn

---

<sup>55</sup> Westen 2014, zie noot 7, p. 6.

<sup>56</sup> Anastasyadis 2014, zie noot 1, p. 60.

<sup>57</sup> Boot 2015, zie noot 6, p. 3

<sup>58</sup> Boot 2015, zie noot 6, p. 3.

kunstenaars die gebruik maken van 3D-printers om materiaal te printen dat doet denken aan textiel.<sup>59</sup> Het is daarmee duidelijk dat de opleving van ambachtelijkheid in de kunsten, maar gedeeltelijk ten grondslag ligt aan het nieuwe gebruik van textiel en dat hedendaagse kunstenaars vooral op zoek zijn naar materialen om hun artistieke boodschap te verduidelijken. Dit vinden zij in textiel vanwege de specifieke eigenschappen zoals manipuleerbaarheid en tactiliteit. Daarnaast wordt het door de meeste kunstenaars vooral gebruikt vanwege de traditionele connotaties die het heeft om zo specifiek te refereren aan thema's waarin textiel een belangrijke rol speelt, zoals de kledingindustrie, koloniale verhoudingen of 'vrouwenrollen'. Dit zal ook blijken in de volgende twee hoofdstukken, waarin het gebruik van textiel binnen de thema's gender en postkolonialisme wordt onderzocht.

---

<sup>59</sup> Voorbeeld hiervan zijn de ontwerpen van Iris van Herpen. Zij maakt kleding met behulp van een 3D-printer die materiaal print dat lijkt op textiel, maar echter plastic is. Zie ook: <http://www.irisvanherpen.com/>.



## Hoofdstuk 2: Gender in de hedendaagse textielkunst

### 2.1. Wat is gender?

De laatste tien jaar is er niet alleen een opleving in de toepassing van textiele materialen in de kunst te signaleren, maar is er ook een opleving van feministische thema's te ontstaan. Vanaf circa 2006 zijn er tientallen tentoonstellingen met feministische kunst te zien geweest in westerse kunstinstellingen.<sup>60</sup> Dit waren zowel historische tentoonstellingen waarin een overzicht getoond werd van feministische kunst vanaf de jaren zestig tot het heden, als tentoonstellingen waarin een platform werd geboden voor hedendaagse feministische kunstenaars. Het is opvallend dat deze 'feminaissance' samenvalt met een toename van het gebruik van textiel. Het is logisch om te stellen dat beide oplevingen met elkaar te maken hebben, hoewel ze ook duidelijk los van elkaar bestaan. Binnen de feministische hedendaagse kunst werken namelijk zeker niet alle kunstenaars met textiel en de kunstenaars die met textiel werken, gebruiken dit niet altijd om feministische thema's aan de orde te stellen. Toch is er wel degelijk overlap en het is dan ook relevant om te onderzoeken op welke wijze hedendaagse kunstenaars textiel inzetten om het thema gender te beschouwen en aan de orde te stellen.

Hoewel textiel verschillende connotaties kan hebben, wordt 'vrouwelijkheid' nog steeds gezien als de belangrijkste. Textiel wordt namelijk vaak gerelateerd aan het huiselijk leven, dat traditioneel gezien behoort tot het domein van de vrouw. Daarnaast worden ook handwerktechnieken, zoals breien, haken en borduren, gelieerd aan de culturele identiteit van de vrouw. Daarom is het niet verwonderlijk dat veel kunstenaars in het heden en verleden textiel inzetten om het vrouwelijke te symboliseren in de kunst. Vanuit de traditie van de feministische kunst uit de jaren zestig en zeventig van de vorige eeuw worden textiel en textiele technieken vooral gebruikt als dragers van betekenis, om zo het vrouwelijke een plek te geven in het algemeen (kunst)discours.

In de hedendaagse feministische kunst ligt de nadruk minder op de representatie van het vrouwelijke in het algemeen discours. De meeste kunstenaars leveren vooral kritiek op de positie van de vrouw in de maatschappij en houden zich bezig met de vrouwelijke identiteitsvorming. Wanneer deze kunstenaars textiel gebruiken, valt op dat de nadruk dan ligt op de representatie van het vrouwelijke in het heden en verleden en op het onderzoeken wat vrouwelijkheid is of kan zijn in de maatschappij. Er kan dus worden gesteld dat in de geëngageerde kunst de symbolisering van het vrouwelijke een van de belangrijkste functies van textiel is.

---

<sup>60</sup> Dit was op het hoogtepunt tussen ca. 2006 en 2010 en de focus lag zowel op het actualiseren van het thema feminisme als het teruggrijpen naar oudere voorbeelden. Zie hiervoor eerdere papers van dezelfde auteur over hedendaagse feministische kunst, namelijk *'Kunst, politiek en revolutie'* (2015) en *'Kunst voor een nieuwe revolutie'* (2014)

In dit hoofdstuk wordt onderzocht hoe textiel tussen 2001 en 2016 wordt gebruikt om het thema gender aan de orde te stellen. Hierbinnen zijn een aantal verschillende thema's te herkennen, namelijk het toevoegen van (de stemmen van) genderminderheden aan de geschiedenis, representatie van genderminderheden (in het bijzonder 'het vrouwelijke') in het algemeen discours, kritiek op de positie van genderminderheden in de maatschappij en deconstructie van de genderidentiteit. Bij de meest voorkomende thema's is er een duidelijke relatie met het feministisch gedachtegoed en bekritisieren de desbetreffende kunstenaars de positie van gemarginaliseerde genders in de hedendaagse maatschappij of in de geschiedschrijving. Hoewel sommige kunstenaars beargumenteren dat de positie van de man verbeterd kan worden, ligt het zwaartepunt bij de meeste kunstenaars op de gemarginaliseerde positie van de vrouw. Een belangrijke manier om concreet iets te doen aan deze positie, is extra aandacht schenken aan de vrouw en wat het vrouwelijke kenmerkt. Dit wordt door deze kunstenaars bijvoorbeeld gedaan door het textiel een plek te geven binnen het kunstdiscours, in relatie tot het leveren van kritiek op de positie van in het bijzonder vrouwen. Daarnaast wordt ook algemener het thema gender aan de orde gesteld, door kunstenaars die onderzoeken wat iemand tot man of vrouw maakt, hoe daar in de maatschappij naar gekeken wordt en daar eventueel kritiek op leveren.

De kunstenaars die hier worden besproken, kunnen worden gezien als representanten van de verschillende manieren waarop textiel wordt gebruikt binnen het thema gender. Deze zijn gebaseerd op de verschillende tentoonstellingscatalogi waarin hedendaagse kunstenaars met textiel te zien zijn en handboeken waarin hedendaagse kunstenaars die met textiel werken opgenomen waren, zoals *Contemporary Textiles*.<sup>61</sup> De samenstelling van de verschillende thema's komt voort uit het interdisciplinaire onderzoeksveld Gender Studies, waarin niet alleen het feministisch gedachtegoed aan de orde komt, maar de positie van verschillende op gender gebaseerde identiteiten in het algemeen. De nadruk in het onderzoek ligt hierbinnen op de "inventarisatie en analyse van machtsverhoudingen tussen mannen en vrouwen, waarbij tegelijkertijd [...] de verschillen tussen mannen en vrouwen worden meegenomen, alsook rekenschap wordt afgelegd van de aanwezigheid van genders die zich aan die twee binaire categorieën onttrekken".<sup>62</sup> Gender Studies kent haar oorsprong in de feministische beweging van de jaren zestig en zeventig, maar kan worden gezien als breder dan deze beweging alleen. Er wordt namelijk niet alleen gekeken naar de positie van de vrouw, maar naar verschillende posities van identiteiten in het algemeen: of dit nou vrouwen, mannen, transgenders of iets daartussenin zijn.<sup>63</sup> De focus ligt vooral op identiteiten die op

---

<sup>61</sup> Monem 2008, zie noot 20.

<sup>62</sup> Rosemarie Buikema, Liedeke Plate, *Leeswijzer*, in: Rosemarie Buikema en Liedeke Plate (ed.), *Handboek Genderstudies in Media, Kunst en Cultuur*, Bussum 2015<sup>2</sup> (1993/2007), p. 13.

<sup>63</sup> Buikema/Plate 2015, zie noot 62, p. 12.

de één of andere manier worden gezien als 'De Ander' of tot een minderheid behoren. Gender Studies richt zich op zowel "het schrijven van ongeschreven, vergeten of uitgewiste geschiedenissen vanuit een feministisch, post- en dekoloniaal perspectief als op de analyse van in- en uitsluitingsprocessen in media, kunst en cultuur en de werking van dominante machts- en betekenisregimes."<sup>64</sup> In dit hoofdstuk zal de nadruk daarom dan ook vooral liggen op de wijze waarop kunstenaars proberen om een andere stem te laten horen dan gebruikelijk is in het algemeen discours. Deze stem van 'De Ander' is in dit geval vaak die van de vrouw, maar kan ook de stem zijn van een transgender of 'minder mannelijke man' volgens traditionele begrippen. Een manier om 'De Ander' een stem te geven is het schrijven van een inclusievere geschiedenis, het representeren van alle mogelijke genderidentiteiten in de cultuur of het leveren van kritiek op de positie van genderminderheden in de hedendaagse maatschappij. In de praktijk ligt het zwaartepunt binnen het thema gender vooral op de positie van de vrouw, omdat deze vaak minder hoog wordt gewaardeerd dan het mannelijke in onze samenleving, al zijn er ook een aantal (mannelijke) kunstenaars die beargumenteren dat de man ook op een bepaalde manier een achtergestelde positie in de maatschappij heeft.<sup>65</sup>

Omdat er veel overlap is tussen de verschillende thema's zowel wat betreft de redenen voor het gebruik van textiel als de toepassingen ervan, is dit hoofdstuk niet ingedeeld op thema, maar ligt de nadruk op de overeenkomsten tussen de verschillende thema's in de redenen voor het gebruik van textiel en hoe textiel wordt toegepast. Vooral wat betreft de drie thema's die sterk samenhangen met het feminisme is veel overlap te herkennen: textiel wordt vooral gebruikt om het vrouwelijke te symboliseren of om een verbinding te leggen met eerdere generaties (vrouwen). Om een nu *genderinclusieve* geschiedenis te schrijven, het vrouwelijke te representeren in het algemeen discours en kritiek te leveren op de positie van de vrouw in de maatschappij, wordt textiel (in het bijzonder de borduurtechniek) toegepast om te verwijzen naar (eerdere generaties) vrouwen. Daarnaast blijkt er ook overlap te zijn tussen de verschillende thema's: veel van de kunstenaars beperken zich niet tot slechts één van de drie thema's, maar incorporeren meerdere aspecten in één kunstwerk. Wat opvallend, maar niet verwonderlijk is, is dat binnen het thema genderidentiteit textiel op een volledig andere manier wordt gebruikt. Textiel is hierin vooral een middel om te onderzoeken hoe genderidentiteiten worden samengesteld, waardoor de nadruk ook minder ligt op het uitvoeren van de specifieke technieken en verwijzingen naar het verleden. Vrouwelijkheid, de geschiedenis van het gebruik van textiel en (voorheen) de gemarginaliseerde positie van textiel zijn de belangrijkste redenen om binnen de textiel toe te passen. Daarnaast valt ook op dat de

---

<sup>64</sup> Buikema/Plate 2015· zie noot 62, p. 11.

<sup>65</sup> Buikema/Plate 2015· zie noot 62, p. 13.

borduurtechniek het meest wordt gebruikt, iets dat in het verlengde ligt van de redenen voor het gebruik van textiel. Samen staan de deelthema's voor de toepassing van textiel in de hedendaagse kunst om het thema gender te verbeelden, te onderzoeken en open te breken.

## 2.2. Textiel als symbolisering van vrouwelijkheid

Voor de meeste kunstenaars is de belangrijkste reden voor de toepassing van textiel binnen het thema gender de associatie met vrouwelijkheid. Om de geschiedenis zo te herschrijven dat een accuraat beeld wordt gegeven van een bepaalde tijd, is het van belang dat vrouwelijke verhalen en ervaringen die door de vaak mannelijke geschiedschrijvers niet werden opgetekend, worden toegevoegd aan de geschiedenis. Het met vrouwelijkheid geconnoteerde textiel en de bijbehorende vaardigheden worden ingezet om de specifieke vaardigheden en ervaringen van eerdere generaties vrouwen naar het heden te transporteren en een volwaardige plek te geven in het (kunst)discours. Een voorbeeld van een kunstenaar die de met vrouwelijkheid geassocieerde connotaties van textiel aanwendt om een completer beeld te geven van de geschiedenis is Ke-Sook Lee (1941, Seoul). Voor het werk *One Hundred Faceless Women* (2007, afbeelding 1) borduurde zij *vintage* zakdoeken uit verschillende werelddelen met referenties aan haar eigen leven of verhalen van andere vrouwen, uit oudere generaties.<sup>66</sup> Het thema van het werk is de rol van de vrouw in de huiselijke omgeving, in het bijzonder die van haar Koreaanse grootmoeders.<sup>67</sup> Vandaar de keuze voor de zakdoeken die soms wel meerdere tientallen jaren oud zijn en toebehoorden aan eerdere generaties. De honderd zakdoeken worden getoond aan een lange door de tentoonstellingsruimte gespannen draad en wapperen door luchtcirculatie als een waslijn in de wind.<sup>68</sup> De kleur van de meeste zakdoeken is lichtblauw, volgens Lee een contradictie met het feit dat voor veel vrouwen het leven zich dag en nacht binnenshuis afspeelde. Daarom wil zij hen nu vrijheid geven, door de zakdoeken die hun gezicht zo vaak aanraakten, laten wapperen in de wind onder een symbolische lichtblauwe hemel.<sup>69</sup> Lee kiest ervoor om in plaats van woorden, afbeeldingen te borduren: ze is zich ervan bewust dat de meeste van haar vrouwelijke voorouders niet konden lezen.<sup>70</sup> *“Like most women of their generation, my grandmother and great-grandmother did not know how to read or write, but they did know how to express their impassioned thoughts through embroidery with patience. My work is influenced by their graceful endurance and their creativity to transform their thoughts into beautiful embroidery.”*<sup>71</sup>

---

<sup>66</sup> Elisabeth Kirsch, *One Hundred Faceless Women*, op: <http://www.ke-sooklee.com/press01/faceless.html> op 14 juni 2016.

<sup>67</sup> David Revere McFadden, *Pricked Embroidery*, tent. Cat. New York (Museum of Art & Design) 2008, p. 60.

<sup>68</sup> Kirsch, zie noot 66.

<sup>69</sup> Kirsch, zie noot 66.

<sup>70</sup> Monem 2008, zie noot 20, p. 15.

<sup>71</sup> McFadden 2008, zie noot 67, p. 60.

Dus net als de generaties voor haar, gebruikt Lee de borduurtechniek om zich uit te drukken en om de posities van vrouwen te tonen.<sup>72</sup> Op één van de zakdoeken is een Hindoestaanse godin geborduurd met meerdere armen. Godinnen worden binnen de hindoestaanse traditie vaak met meerdere armen afgebeeld, om zo te laten zien dat zij de kracht hebben meerdere taken tegelijkertijd uit te voeren. Lee voegt daaraan toe dat vrouwen meerdere armen en benen moeten hebben om alles wat ze moeten doen in het huishouden te kunnen volbrengen.<sup>73</sup> Op andere zakdoeken zijn bloemknoppen of zaaddozen te zien, die vrouwen representeren.<sup>74</sup> Volgens Lee hadden veel vrouwen een groot potentieel, maar kregen zij niet de kans om dat te ontwikkelen. Op enkele van de kleinere zakdoeken zijn mythische figuren te zien die verwijzen naar het baren en opvoeden van kinderen, een van de meest traditionele taken van de vrouw. Samen vormen alle afbeeldingen op de zakdoeken een kritische verhandeling van de achtergestelde positie van vrouwen uit het verleden en de ontberingen die zij moesten doorstaan. Lee vult in feite niet alleen de geschiedenis aan, maar geeft ook de met vrouwen geassocieerde vaardigheden en materialen een volwaardige plek binnen het kunstdiscours.

Binnen het thema genderidentiteit wordt textiel op een heel andere manier toegepast, namelijk om te onderzoeken wat staat voor het mannelijke of juist voor het vrouwelijke en om hier meer nuance in aan te brengen. Zoals Lisa Solomon (1973, Tucson) stelt: *“I am [...] interested in gender – what signifies and constitutes something as masculine or feminine? In rendering objects that may be seen as “male” or “female”, can I alter or emphasize the perception, or can I create some sort of hybrid take on them as objects?”*<sup>75</sup> Door de traditionele taal van het vrouwelijke, de handwerktechnieken, te gebruiken voor het verbeelden van eerder mannelijke geconnoteerde onderwerpen probeert Solomon traditionele ideeën over mannelijkheid en vrouwelijkheid open te breken. Voor de installatie *Synchronized Tanks* (2004, afbeelding 2) nam zij de als typisch mannelijk en vaak zelfs agressief geziene tank als uitgangspunt en knipte dit motief uit in verschillende zachte, felroze getinte stukken vilt. Een interessante uitkomst van haar onderzoek naar het femininiseren van objecten en onderwerpen, is dat het voor Solomon eenvoudiger bleek om iets er vrouwelijk uit te laten zien, dan mannelijk: *“I have found that it’s much easier to feminize masculine things – I can make planes polka dotted, or tanks cute by making them out of felt and bright candy colors. It’s harder for me to masculinize feminine things”*.<sup>76</sup> Met haar werk bewijst Solomon in feite dat het

---

<sup>72</sup> Kirsch, zie noot 66.

<sup>73</sup> Kirsch, zie noot 66.

<sup>74</sup> Kirsch, zie noot 66.

<sup>75</sup> Lisa Solomon, *His and Hers*, op: [http://www.lisasolomon.com/misc/his\\_hers.html](http://www.lisasolomon.com/misc/his_hers.html) op 14 juni 2016.

<sup>76</sup> Arianne Keegan, *Interview With Artist Lisa Solomon*, 1 februari 2015 bron: <http://www.shfolk.com/creatorinterviewsrss/2015/1/29/interview-with-artist-lisa-solomon> op 14 juni 2016.

concept “vrouwelijkheid” dominantier is dan het concept “mannelijkheid”. Zowel het textiele materiaal als kleur en print blijken hierbij doorslaggevend dan het onderwerp van de voorstelling.

De vrouwelijke connotaties van textiel worden ook veel gebruikt om de specifieke vaardigheden en ervaringen van vrouwen onder te representeren binnen het algemeen discours. Dit komt voort uit de traditie van de feministische kunst van de jaren zestig en zeventig. Door deze kunstenaars werd door het gebruik van textiel en textiele technieken de nadruk wordt gelegd op de vrouwelijke stem in het kunstdiscours en maatschappij. Een hedendaags voorbeeld is het werk van Tamar Stone (1962, New York). Deze kunstenaar gebruikt textiel om de ervaringen die specifiek zijn voor vrouwen op te tekenen. Deze worden weergegeven op het losse beddengoed van een ouderwets poppenbed, waardoor verschillende verhaallagen ontstaan. Hierop zijn machinaal teksten geborduurd die kunnen worden gelezen als een boek, door de verschillende lagen beddengoed open te slaan. In *A Case of Confinement* (2005, afbeelding 3) zijn op de lakens documentaties van bevallingen in de achttiende tot en met de twintigste eeuw te lezen.<sup>77</sup> Hierin zijn dagboeken, verslagen en publicaties opgenomen, zowel van barendende vrouwen zelf als van de dokters en vroedvrouwen die hen bijstonden.<sup>78</sup> Een passage uit een dagboek uit 1847 tekent de ervaringen van Peris Sibley Andrews op: "*As the time draws near I fear and tremble...I have suffered much...God help me.*"<sup>79</sup> Daarnaast zijn er fragmenten uit brieven te zien die geschreven zijn aan de feministische anti-conceptie advocate Margaret Sanger, waarin vrouwen hun meest intieme angsten, spijtbetuigingen en zelfbeschuldigingen delen.<sup>80</sup> Het gebruik van het beddengoed als drager van de teksten verwijst naar de plek waar de cyclus van verwekking tot geboorte begint en eindigt. Daarnaast is het opmaken van het bed ook één van de traditionele taken van de vrouw. Stone geeft aan dat de teksten op het beddengoed symbolisch zijn bedoeld voor vrouwen die tijdens het opmaken van het bed de teksten zouden kunnen lezen. Zo geeft dit werk aan dat textiel niet alleen kan staan voor de handwerktechnieken, maar ook voor de huishoudelijke taken waaraan textiel gelieerd is. Het werk staat voor een plek waar verhalen van en voor vrouwen te lezen zijn, en niet de ervaring van de man, maar die van de vrouw leidend is.

### **2.3. Een link met het verleden**

Naast het symboliseren van het vrouwelijke, wordt textiel ook veel gebruikt om een link te leggen met het verleden en in het bijzonder met de geschiedenis van eerdere generaties vrouwen. Door

---

<sup>77</sup> McFadden 2008, zie noot 67, p. 28.

<sup>78</sup> Auteur Onbekend, *The Bed Work. A Case of Confinement*, bron: <http://www.tamarstone.com/ACaseofConfinement.html> op 14 juni 2016.

<sup>79</sup> McFadden 2008, zie noot 67, p. 28.

<sup>80</sup> McFadden 2008, zie noot 67, p. 28.

veel kunstenaars wordt dit gedaan door handwerktechnieken die al eeuwenlang door vrouwen worden uitgevoerd, toe te passen op een drager die fysiek direct in verband staat met eerdere generaties vrouwen. Zoals hierboven werd beschreven legt Lee een link met het verleden door zakdoeken te gebruiken die door verschillende generaties vrouwen werden gemaakt en gebruikt. De Israëlische kunstenaar Orly Cogan (1971, Jaffa) gaat hierin nog een stap verder. Het beginpunt van haar werk zijn stukken stof met borduursels gemaakt door onbekende vrouwen, waar zij letterlijk zelf op voortborduurde.<sup>81</sup> Hoewel deze historische borduursels de basis zijn voor haar werk, stelt Cogan vooral de positie van de vrouw in het heden aan de orde. Het uitgangspunt van haar werk zijn vragen die gerelateerd zijn aan de veranderende positie van de vrouw in de hedendaagse maatschappij, zoals welke rol willen vrouwen spelen? Wie willen vrouwen zijn? Wat voor soort relaties willen vrouwen hebben? Wie is het moderne vrouwelijke rolmodel?<sup>82</sup> Zo toont haar werk de vrouwelijke blik op de hedendaagse maatschappij, door de borduursels en de historische ondergrond verweven met het verleden. Haar doel is het creëren van een directe connectie met de vergeten vrouwen die de stukken textiel gebruikten en/of decoreerden, maar wel door dit te relateren aan hoe vrouwen vandaag de dag naar deze vraagstukken kijken. Orly stelt dat haar eigen geborduurde voorstellingen *“ask questions about relationships, sources of emotional sustenance, and feminine archetypes”*.<sup>83</sup> Door het voortborduren op eerdere generaties toont het werk dat er een rode draad loopt door de ervaringen van vrouwen. *Tangled Up in You* (2006, afbeelding 4) is een goed voorbeeld van deze persoonlijke blik van Cogan. Het werk toont Cogan samen met haar partner en de verschillende rollen die zij inneemt in haar leven, of in zou kunnen nemen.<sup>84</sup> Door de combinatie van de historische borduursels en de met behulp van de borduurtechniek geschetste fantasieën en gedachten over de hedendaagse maatschappij, ontstaat op de stof een dialoog tussen het heden en het verleden.<sup>85</sup> De borduurtechniek is hiervoor in het bijzonder van belang. Cogan stelt dat *“Embroidery itself is intrinsically intimate and naturally takes time to create with every stitch being deliberate. The history of women using embroidery to learn, decorate, socialize, tell stories, beautify their homes, earn money from the skill and so on is a long labor of love and tradition. I’m continuing to build on this history by respecting what was before me, collaborating and continuing to reinvent and contemporarize the act of making art using crafty materials.”*<sup>86</sup>

---

<sup>81</sup> Orly Cogan, *Statement*, bron: <http://www.orlycogan.com/> op 14 juni 2016.

<sup>82</sup> Contemporary Textiles, p. 74-5; McFadden 2008, zie noot 67, p. 76.

<sup>83</sup> Joetta Maue, *Future Heirlooms: Orly Cogan and the Fantasy Of Life*, 2 juni 2010, bron: <http://www.mrxstitch.com/future-heirlooms-orly-cogan/>. op 14 juni 2016.

<sup>84</sup> Monem 2008, zie noot 20, p. 74-5.

<sup>85</sup> The Coveted, *Collection Artist Orly Cogan Interview*, 24 juni 2007, bron: <http://tullman.blogspot.nl/2007/06/orly-cogan-interview-in-coveted.html> op 14 juni 2016.

<sup>86</sup> Maue 2010, zie noot 83.

## 2.4. Verschillende technieken en hun connotaties

Van alle handwerktechnieken lijkt het borduren een van de meest gebruikte technieken om het thema gender onder de aandacht te brengen. Dit is niet toevallig: al in 1984 schreef Rozsika Parker in *The Subversive Stitch* dat de borduurtechniek voor vrouwen een manier is zich te verzetten, al was het op dat moment ook een juist een symbool voor alles waar het feminisme tegen ageerde omdat het zo was verweven met de positie van de vrouw.<sup>87</sup> Vlak voor haar overlijden in 2010 concludeerde Parker dat er niet zo veel veranderd is sinds de eerste editie van haar boek werd gepubliceerd: de borduurtechniek wordt weliswaar door meer kunstenaars gebruikt, ook buiten het thema gender, maar bevat nog steeds dezelfde connotaties van vrouwelijkheid en verzet.<sup>88</sup> Algemeen gesproken geven kunstenaars aan dat de techniek eenvoudig toegankelijk is en voor hen dezelfde waarde heeft als de schetstechniek. De hierboven besproken Lee geeft bijvoorbeeld aan dat de borduurtechniek, net als de naaitechniek, voor haar in het verlengde ligt van het tekenen: "*It evolves with stitching and embroidery to create a new kind of drawing that could hold my identity and experiences from my life in America as well as in Korea*".<sup>89</sup> Met een draad is eenvoudig en snel een beeltenis of tekst op een drager te zetten.

De belangrijkste reden voor de keuze voor het borduren lijkt toch vooral gemotiveerd te worden doordat met de draad een verbinding gelegd kan worden met het verleden, zoals tussen verschillende generaties vrouwen. De draad, die vooral in de borduurtechniek nog sterk herkenbaar blijft, wordt dan ook gebruikt om de eerdere en de huidige generatie letterlijk met elkaar te verbinden. Dit is terug te zien in het werk van Lin Tianmiao (1961, Taiyuan). Deze Chinese kunstenaar laat in haar werk de verschillende maatschappelijke posities van vrouwen in China zien en levert hierbij kritiek op het feit dat er pas heel recent speciale Chinese woorden zijn bedacht om rol van de vrouw in de maatschappij te typeren.<sup>90</sup> De installatie *Constructive Dimension. Badges* (2010-2012, afbeelding 5) is samengesteld uit circa zestig met textiel bespannen borduurramen. Hierin borduurde Lin Engelse en Chinese woorden die in het Chinees worden gebruikt voor vrouwen. Het uitgangspunt voor dit werk was een onderzoek in traditionele Chinese woordenboeken, waarin Lin vond dat in duizenden jaren Chinese geschiedenis er weinig woorden zijn ontstaan voor de rollen die een vrouw kan hebben in de maatschappij, en dat de meeste woorden die bestaan vaak nog

---

<sup>87</sup> Rozsika Parker, *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine*, Londen 1984.

<sup>88</sup> Rozsika Parker, *Introduction*, in: *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*, Londen, 2010, in: Jessica Hemmings. *The Textile Reader*, Londen/New York 2012, pp. 303-4.

<sup>89</sup> Monem 2008, zie noot 20, p. 15.

<sup>90</sup> Westen 2014, zie noot 20, p. 57; Auteur onbekend, *Lian Tianmiao. Badges. Press Release*, bron: [http://www.galerieelong.com/exhibition\\_pr/1438](http://www.galerieelong.com/exhibition_pr/1438) op 30 juni 2016.



achterhaald zijn ook.<sup>91</sup> In samenspraak met haar team volgde een onderzoek naar het ontstaan van woorden voor vrouwen: vele werden geïmporteerd uit de massacultuur van bijvoorbeeld Japan of Hong Kong, via onder andere televisie programma's of boeken die vertaald in China werden uitgebracht.<sup>92</sup> Door deze woorden uit te vergroten tot een badge, iets wat het Chinese uniform kenmerkt, verwijst ze naar deze veranderende maatschappelijke positie van vrouwen. De erin geborduurde termen als Diva, Cougar, Dyke, Ho, Gold Digger zijn voorbeelden van woorden voor vrouwen die wél bestaan in de Chinese taal en worden gebruikt om vrouwen op vaak neerbuigende wijze te typeren.<sup>93</sup> Het werk toont tevens aan dat de woorden die gebruikt worden vaak gerelateerd zijn aan seksualiteit en uiterlijk voorkomen en bekritiseert dit.<sup>94</sup> De keuze voor het gebruik van de traditionele borduurtechniek lijkt voort te komen uit de wens van Lin om te benadrukken dat dit nieuwe definities van vrouwelijkheid zijn, maar door deze uit te vergroten, maakt ze deze ook bespottelijk en stelt zij de vraag of dit dan wel de juiste benamingen zijn.<sup>95</sup> De borduurtechniek is zo bijna letterlijk de (rode) draad die door de geschiedenis van de achtergestelde positie van de vrouw in China loopt. Dit gebruik ligt ook in het verlengde van de theorie van Parker: voortgaande op het traditionele gebruik van de borduurtechniek door vrouwen wordt door Lin een activistische dimensie toegevoegd. Het borduursel is zo een vorm van verzet tegen onderdrukking.

Hoewel de borduurtechniek het meeste voorkomt binnen het thema gender, blijkt dat binnen het deelthema genderidentiteit vaker gebruik wordt gemaakt van andere technieken. Over het algemeen ligt de focus hier meer op het textiele materiaal zelf, in plaats van op het uitvoeren van handwerktechnieken. Met de connotaties van vrouwelijkheid die traditioneel kleven aan textiel, worden verschillende genderidentiteiten geconstrueerd. Kleding speelt hierin ook een belangrijke rol. Geen enkel stuk stof is zo beladen met genderspecifieke connotaties als een kledingstuk. Op basis van de kleding die iemand draagt vormt men zich gelijk een beeld van de persoon die zich onder deze kleding bevindt en hoe deze zichzelf ziet of wil zien. Daarnaast bestaan er kledingconventies voor verschillende genderidentiteiten: vrouwen en in het bijzonder mannen worden verwacht kleding te dragen die bij geslacht hoort of worden anders gezien als 'outcast'. Door dit als uitgangspunt te nemen, bekritisieren kunstenaars op welke manier de maatschappij kijkt naar bepaalde genderidentiteiten en welke verwachtingen daarbij horen. Een van de meest bekende kunstenaars die textiel op deze manier toepast is Grayson Perry (1960, Chelmsford). Anders dan de

---

<sup>91</sup> Sun Yunfan, *Interview: Lin Tianmiao on Art, Influence, and 'Bodily Reaction' as Inspiration*, 26 september 2012, bron: <http://asiasociety.org/blog/asia/interview-lin-tianmiao-art-influence-and-bodily-reaction-inspiration> op 14 juni 2016

<sup>92</sup> Sun 2012, zie noot 91.

<sup>93</sup> Westen 2014, zie noot 20, p. 57.

<sup>94</sup> Auteur onbekend, *Lian Tianmiao. Badges. Press Release*, bron: [http://www.galerieelong.com/exhibition\\_pr/1438](http://www.galerieelong.com/exhibition_pr/1438) op 28 juni 2016.

<sup>95</sup> Sun 2012, zie noot 91; Auteur onbekend, zie noot 94.

meeste kunstenaars die met textiel werken, levert Perry geen kritiek op de positie van de vrouw, maar op die van de man. Perry, zelf man met een vrouwelijke kant, beargumenteert dat de man in feite veel minder keuzes heeft om zijn eigen identiteit uit te drukken dan de vrouw.<sup>96</sup> Sinds het jaar 2000, toen hij in vrouwenkleding als zijn alter ego Claire 'uit de kast kwam', zet hij zich actief in voor meer acceptatie voor de transgenderman. In 2005 maakte hij bijvoorbeeld de documentaire *Why Men Wear Frocks*, waarin hij suggereert dat de genderidentiteiten van vrouwen in 'ontwikkelde samenlevingen' meer nuances kunnen bevatten dan de genderidentiteit typisch gezien bij mannen hoort.<sup>97</sup> Hij stelt "*women can choose to be anything from sex kitten to the tomboy, boys and men who show their vulnerability are regularly taunted as unmanly 'sissies'.*"<sup>98</sup> In zijn werk zet Perry textiel dan ook in om bewustheid te creëren van de dubbele moraal die heerst op het gebied van genderidentiteiten, door tijdens officiële gelegenheden als Claire naar buiten te treden. Hij zegt zich te willen kleden in alles wat een man niet hoort te zijn: "*all that vulnerability, sweetness, preciousness and impracticality.*"<sup>99</sup> Voor Claire laat Perry elk jaar kleding ontwerpen door studenten van de St. Martin's School of Art. In de kleding die hij draagt als Claire, gaat hij voor het meest extreem vrouwelijke (afbeelding 6). "*Of course you immediately go for the absolutely most forbidden, most unmale things, which are frilly and girly and pink and cute, because that's the crack, if you like, of cross-dressing.*"<sup>100</sup> Al met al kan het werk van Perry worden gezien als een onderzoek naar de grenzen tussen en van het mannelijke en het vrouwelijke en hoe de maatschappelijke verwachtingen die daarbij horen, doorbroken kunnen worden.

Niet alleen door het gebruik van kleding wordt geprobeerd om de verwachtingen die horen bij een bepaalde genderidentiteit te bekritisieren. De Amerikaanse kunstenaar Mark Newport (1964, Amsterdam NY) bekritiseert met behulp van de breitechniek de verwachtingen die horen bij een bepaald geslacht en de invloed die sociale verhoudingen hebben op de vorming van onder andere identiteit.<sup>101</sup> Net als Perry richt Newport zich op de verwachtingen die men heeft van mannen en jongens: zij moeten van kinds af aan hun emoties in bedwang houden. Newport zoekt niet het uiterste op, zoals Perry doet. Hij onderzoekt het ideaalbeeld van de man in de vorm van de superheld: de macho.<sup>102</sup> Newport breidt de pakken van verschillende superhelden, door zo de verschillende connotaties die horen bij verschillende genderidentiteiten te vermengen, bevraagt hij

---

<sup>96</sup> Jacky Klein, *Grayson Perry*, Londen 2009, p. 99.

<sup>97</sup> Klein 2009, zie noot 96, p. 99.

<sup>98</sup> Geciteerd uit Documentaire *Why Men Wear Frocks* (2005) bron: Klein 2009, zie noot 96, p. 99.

<sup>99</sup> Stuart Jeffries, *Top of the Pots*, op: Website The Guardian 21 november 2003, bron: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2003/nov/21/art.turnerprize2003> op 28 juni 2016.

<sup>100</sup> Elizabeth Fullerton, 'Dressing for Success', in: *ArtNews* 111 (2012), nr. 8 (september), bron: <http://www.artnews.com/2012/09/24/dressing-for-success/> op 30 juni 2016.

<sup>101</sup> McFadden 2008, zie noot 67, p. 50.

<sup>102</sup> Monem 2008, zie noot 20, p. 149.

genderassociaties en zwakt deze af. Vooral in de serie *Real Heroes* (2003-2006, afbeelding 7), gebaseerd op de bekende superhelden als 'Batman' en 'Superman', ontdoet de kunstenaar de superheld van zijn heroïteit en maakt hem tastbaar en niet langer 'ideaal'. Waar het onderwerp verwijst naar mannelijkheid en afstandelijkheid, verwijst het materiaal naar vrouwelijkheid en zachtheid. Door deze te combineren ontstaat een nieuwe superheld met andere eigenschappen: wel beschermend, maar ook bereikbaar.

## 2.5. Textiel als 'De Ander'

Tot slot lijken kunstenaars textiel en handwerktechnieken ook te gebruiken vanwege de positie die het lange tijd heeft gehad binnen de beeldende kunst, maar ook in de maatschappij op zich. Textiel werd vaak niet als volwaardig gezien en ook binnen de beeldende kunst niet altijd serieus genomen. Dit kan ook een reden zijn voor het gebruik van textiel. Lisa Solomon stelt bijvoorbeeld: *"I think textiles also seemed like an "underdog" in "fine art"... And I like underdogs. I also loved all the implications of using textiles in the work. They come loaded with their own history and connotations – and it felt exciting and different than say the history of painting or ceramics."*<sup>103</sup>

Ook voor de Canadese kunstenaar Janet Morton (1963, Ontario) is de ondergeschikte positie van textiel ook een reden om het materiaal te gebruiken. Voor het werk *Femmebomb* (2004, afbeelding 8) bedekte ze (in samenwerking met University of Wisconsin-Madisonstudenten) het volledige 'Human Ecology' gebouw met roze quilts, grote knopen en naald en draad. Het materiaal had tot doel te refereren aan de vele generaties vrouwen die in dat gebouw de vaardigheden leerden die gerelateerd zijn aan textiel, zoals textieldesign en huishoudkunde.<sup>104</sup> Textiele technieken worden over het algemeen toch meer met het 'kleine' en huiselijke geassocieerd, maar door deze uit te vergroten, heeft Morton tot doel de uitdrukingskracht van deze materialen te tonen. *Femmebomb* staat zo niet alleen voor representatie van het vrouwelijke, dat wordt gesymboliseerd door zowel de roze kleur als het materiaal, als van textiele technieken in het algemeen. Bovendien probeert Morton stereotypen die horen bij vrouwelijkheid en textiele technieken te ontcrachten. Deze worden namelijk beiden over het algemeen met huiselijkheid, zwakheid en iets dat klein is geassocieerd. Door het vrouwelijke textiele letterlijk uit te vergroten, probeert Morton het niet alleen een volwaardige plek te geven in de wereld, maar trekt ze ook een parallel tussen de posities van vrouwen en textiel. Zowel het idee dat vrouwen niet krachtig zouden zijn, als het idee dat textiel een gemarginaliseerde positie dient in te nemen wordt hier gedeconstrueerd, door de associaties die

---

<sup>103</sup> Joe Pitcher, *Lisa Solomon Interview: Being in Between* op: <http://www.textileartist.org/lisa-soloman-interview/> op 14 juni 2016

<sup>104</sup> Beverly Gordon, *Textiles the Whole Story*, Londen 2011, p. 242.

men heeft met het vrouwelijke, letterlijk uit te vergroten en zo een andere kant te laten zien van vrouwelijkheid en textiel.

## Hoofdstuk 3: Postkolonialisme in de hedendaagse textielkunst

### 3.1. Wat is postkolonialisme?

Het begrip postkolonialisme verwijst letterlijk naar het tijdperk waarin de koloniale afhankelijkheid tussen voormalige kolonies en Europese landen zou zijn opgeheven en waarin wordt geprobeerd om een nieuwe relatie tussen deze landen op te bouwen. Het is echter ook meer dan dat. Het postkolonialisme biedt een manier van denken, waarin de postkoloniale kritiek ingezet wordt als “een instrument om de nog altijd doorwerkende erfenissen en discursieve effecten van de koloniseringsdrift van voormalige wereldrijken bloot te leggen, te bestuderen en te problematiseren. Het [...] neemt het perspectief in ogenschouw dat door het kolonialisme buiten spel is gezet.”<sup>105</sup> Hiermee wordt ook ingegaan op hoe de samenleving en cultuur van niet-Europese volken werden gezien vanuit het perspectief van westerse culturele kennis; hoe dit werd gebruikt om een volk te onderwerpen tot een kolonie van het Europese ‘moederland’; met de identiteiten ‘kolonisator’ en ‘gekoloniseerde’ tot gevolg.<sup>106</sup> Een kritische postkoloniale houding aannemen, betekent erkennen dat (onze kijk op) de wereld nog steeds in belangrijke mate bepaald wordt door de koloniale erfenis, aldus curator Alice Smits.<sup>107</sup>

Binnen het postkoloniale discours wordt door sommige auteurs beargumenteerd dat de term postkolonialisme niet juist is, aangezien er nog steeds een zekere koloniale verhouding bestaat tussen de voormalige kolonies en koloniserende landen. T.J. Demos stelt bijvoorbeeld in *Return to the Postcolony. Specters of Colonialism in Contemporary Art* dat we in een tijd van neokolonialisme leven, waarin de beheersing niet op militair vlak plaatsvindt, maar op politiek en economisch vlak.<sup>108</sup> De oorzaak hiervan is volgens hem het neoliberalisme, waarin waarden als liberale democratie, vrijheid, maar ook economische ongelijkheid worden opgelegd.<sup>109</sup> Deze denkwijze is terug te zien in het werk van enkele postkoloniale kunstenaars: zij hebben kritiek op het kapitalisme en de globalisering, waarvan het opgaan van kleinere culturen in een monocultuur en het ontstaan van economische ongelijkheid belangrijke gevolgen kunnen zijn.

Binnen de kunstwereld richt postkoloniale kritiek zich vooral op het tentoonstellen van ‘niet-westerse’ kunst.<sup>110</sup> Kunst gemaakt door kunstenaars uit niet-westerse landen wordt vanuit een etnocentrisch oogpunt getoond, waardoor de nadruk komt te liggen op de afkomst van de

---

<sup>105</sup> Sandra Ponzanesi, *De kolonie als strijdtoneel: Phoolan Devi en de postkoloniale kritiek*, in: Rosemarie Buikema, Liedeke Plate (ed.), *Handboek Genderstudies in Media, Kunst en Cultuur*, Bussum 2015, p. 135.

<sup>106</sup> Mark Crinson, “Fragments of Collapsing Space”: *Postcolonial Theory and Contemporary Art*, in: Amelia Jones (ed.), *A Companion to Contemporary Art since 1945*, Malden/Oxford/Carlton 2006, p. 450.

<sup>107</sup> Alice Smits, ‘Niet Willen Weten’, in: *Metropolis M* 32 (2011) no. 5 (oktober/november), bron: <http://metropolism.com/magazine/2011-no5/niet-willen-weten/> op 30 juni 2016.

<sup>108</sup> T.J. Demos, *Return to the Postcolony. Specters of Colonialism in Contemporary Art*, Berlijn 2013, p. 12.

<sup>109</sup> Demos 2013, zie noot 108, p. 12.

<sup>110</sup> Mark Crinson 2006, zie noot 106 p. 451.

kunstenaar, in plaats van op de artistieke kwaliteit van het werk zelf.<sup>111</sup> Het postkolonialisme pleit er voor dat de nadruk op afkomst niet prominent aanwezig is; de focus moet komen te liggen op het kunstwerk zelf en de plaats die het inneemt binnen het kunstdiscours.

Postkoloniale kunstenaars bekritisieren het feit dat koloniale verhoudingen nog steeds invloed uitoefenen op de kunst en de kunstwereld. Dit wordt door westerse instellingen zelf nog maar weinig onderzocht. In 2010 – 2012 deed Stedelijk Museum Bureau Amsterdam (SMBA) met *Project 1975* een poging om de relatie tussen hedendaagse kunst en de notie van postkolonialiteit te onderzoeken. Een reeks tentoonstellingen met kunstenaars die deze thema's onderzochten en een publicatie met essays was het resultaat.<sup>112</sup> Centrale vragen in dit project waren: hoe zien kunstenaars tegenwoordig het historische of hedendaagse machtsvertoon van koloniale mogendheden? Is de koloniale *mindset* nog aanwezig in de kunst en haar instituten? Wat kan de stilzwijgend geaccepteerde multiculturele normalisatie van jaren 1990 vervangen?<sup>113</sup> Het jaar 1975, waarin Suriname onafhankelijk werd van Nederland, staat voor de complexe en onopgeloste problemen die voortkomen uit het kolonialisme en voor de ambivalentie die inherent is aan de term 'postkoloniaal'. Hedendaagse kunst wordt ingezet om hierop te reflecteren. *Project 1975* bestond dan ook uit tentoonstellingen, seminars, leesgroepen, presentaties, artikelen en een blog. De meeste bijdragen tonen dat het moderne imperialisme niet tot een einde kwam na de onafhankelijkheid van de voormalige kolonies.<sup>114</sup>

In het werk van hedendaagse kunstenaars die postkoloniale thema's verbeelden, is vooral te zien dat zij kritiek leveren op de nog bestaande koloniale verhoudingen die afgeschaft zouden moeten zijn na de koloniale onafhankelijkheid. Recent is het thema postkolonialisme en daarbij ook het neokolonialisme in het bijzonder geactualiseerd door de vluchtelingenproblematiek die anno 2016 in Europese landen een belangrijk thema is, waardoor de ongelijke verhoudingen nog eens extra zichtbaar worden.

Binnen de kunst worden wel gebeurtenissen uit het koloniale tijdperk zichtbaar gemaakt, om de gevolgen van het kolonialisme voor de huidige tijd te onderzoeken en te tonen.<sup>115</sup> Er wordt een

---

<sup>111</sup> Smits 2011, zie noot 107.

<sup>112</sup> Jelle Bouwhuis, Kerstin Winking (ed.), *Project 1975. Contemporary Art and the Postcolonial Unconscious*, Londen 2014.

<sup>113</sup> Met multiculturele normalisatie wordt bedoeld dat wordt uitgegaan van een samenleving waarin meerdere culturen naast elkaar bestaan. Het gevolg weinig tot geen integratie en van een samenleving is dus eigenlijk nauwelijks sprake. De doelstellingen van *Project 1975* werden beschreven in: Jelle Bouwhuis, Kerstin Winking, *Preface*, in: *Project 1975. Contemporary Art and the Postcolonial Unconscious*, Londen 2014, p. 19.

<sup>114</sup> Dit dat kan worden aangetoond door de oorlog in Irak en de invasie van Afghanistan door de VS. Hierin opereert het westen namelijk nog steeds volgens dezelfde machtsverhoudingen als tijdens het koloniale tijdperk. Centraal hierin staat dat het westen als belangrijker wordt gewaardeerd dan de rest van de wereld. Bron: Bouwhuis/Winking 2014, zie noot 113, p. 25.

<sup>115</sup> Crinson 2006, zie noot 106, p. 450.

link gelegd tussen het heden en het verleden, omdat relaties tussen landen zoals deze nu zijn, worden gezien als een direct gevolg van de koloniale verhoudingen uit het verleden. Een voorbeeld hiervan is de economische afhankelijkheid die bestaat tussen 'derde wereldlanden' en het westen, wat door kunstenaars kan worden verbeeld door de slechte arbeidsomstandigheden van arbeiders in (textiel)fabrieken te laten zien. Dit is een gevolg van de kapitalistische consumptiemaatschappij waarin producten, zoals kleding, steeds goedkoper moeten worden geproduceerd.

Een ander belangrijk thema is hybriditeit, zowel in de geschiedenis van persoonlijke identiteit als die van voorwerpen. Ook wordt benadrukt dat het te simpel is om te stellen dat 'labels' met betrekking tot afkomst te herleiden zijn tot eenduidige termen. Deze zijn juist veranderlijk en 'vloeibaar' in plaats van statisch: identiteit is constant in ontwikkeling en kan niet worden gereduceerd tot slechts één term. Typisch voor het thema postkolonialisme is dan ook de kunstenaar met een migratie-achtergrond of dubbele nationaliteit, die zowel de eigen afkomst onderzoekt als wat het betekent om het product te zijn van verschillende culturen.

In dit hoofdstuk wordt onderzocht op welke wijze hedendaagse kunstenaars textiel inzetten om postkoloniale kritiek te uiten. Zij tonen de wijze waarop de koloniale tijd nog steeds invloed uitoefent op de hedendaagse relaties tussen landen en geven voorbeelden van hybride geschiedenissen van zowel personen als voorwerpen. Daarbij leggen enkele kunstenaars de nadruk op culturen die in de koloniale tijd onderdrukt werden en nu (bijna) vergeten zijn. De kunstenaars die hier genoemd worden geven een dwarsdoorsnede van de kunstenaars die op verschillende (textiel)tentoonstellingen te zien waren en die genoemd worden in textielhandboeken en -readers. Anders dan bij het thema gender, zijn de toepassingen van textiel binnen het thema postkolonialisme zeer divers. Er is daarom geprobeerd met behulp van deze voorbeelden een redelijk compleet caleidoscopisch beeld te vormen van het gebruik van textiel binnen het thema postkolonialisme, zodat kan worden verklaard hoe en waarom juist textiel wordt gebruikt om dit thema te verbeelden. De meeste kunstenaars zetten textiel in omdat het verwijst naar de cultuur van een (voormalige) kolonie, (gebeurtenissen uit) de koloniale geschiedenis of postkoloniale relaties. Het materiaal zorgt ervoor dat deze thema's zichtbaar gemaakt kunnen worden. Daarnaast wordt textiel ook gebruikt omdat het direct verband houdt met de problematiek van het postkoloniale gedachtegoed. Er wordt bijvoorbeeld gerefereerd aan slechte omstandigheden in (textiel)fabrieken, waar goedkope arbeid wordt verricht voor westerse producten. Een laatste belangrijke reden om textiel te gebruiken is de veelal hybride geschiedenis die dit materiaal heeft, iets dat wordt veroorzaakt door de eenvoudige verhandelbaarheid. Omdat hybriditeit inherent is aan postkolonialisme, ligt het voor de hand om textiel daarvoor in te zetten.

### 3.2. De koloniale geschiedenis en de hedendaagse tijd

In de serie *Colony* (2011, afbeelding 9) van het duo Studio Formafantasma, dat bestaat uit Andrea Trimarchi (1983, Sicilië) en Simone Farresin (1980, Vicenza), wordt aangetoond dat de Italiaanse kolonisatieperiode zijn weerslag heeft op het heden. Dit is bijvoorbeeld terug te zien in de immigratieproblematiek. *Colony* bestaat uit drie mohair wollen dekens die werden gemaakt in het *Textiellab* in Tilburg en waarop drie afbeeldingslagen te lezen zijn. Op elke deken is een voorbeeld van Italiaanse modernistische architectuur te zien uit de hoofdstad van een voormalige Italiaanse kolonie in Noord-Afrika: Tripoli (Libië), Asmara (Eritrea) en Addis Ababa (Ethiopië). Daaronder is de plattegrond te zien van de desbetreffende stad, die is ontworpen door een Italiaanse architect. Zo maakt de serie de invloed van de koloniale overheersing op de voormalige kolonies zichtbaar. De indeling van de steden is uitgevoerd naar Italiaanse plannen en de ingeweven gebouwen dragen duidelijk de sporen van stilistische beïnvloeding tussen diverse culturen. Deze wederzijdse beïnvloeding heeft een lange geschiedenis: de koloniale tijd heeft veel sporen achter gelaten in het maatschappelijk leven en de cultuur van de bezette landen.<sup>116</sup> Het project staat dan ook voor de complexiteit van nationale identiteit en toont hoe lokale tradities, zoals de Italiaanse, ook ver van de oorsprong teruggevonden kunnen worden.<sup>117</sup> Een derde laag toont details die verwijzen naar het koloniale verleden en de hedendaagse vluchtelingenstroom vanuit Afrika naar Italië. Een geweven kopie van een 2-lire postzegel uit de koloniale tijd bevat de woorden ‘colonie italiane’ en ‘poste-etiopia’.<sup>118</sup> Daarnaast tonen de dekens historische data, de cartografie van migratiestromen en geborduurde tekstuele referenties aan een verdrag tussen Italië en Libië uit 2005-2007, waarin Italië compensatie voor de voormalige militaire overheersing beloofde en in ruil daarvoor de toezegging van Libië kreeg om te helpen de migratie van Afrika naar Europa een halt toe te roepen.<sup>119</sup> Studio Formafantasma werkt niet uitsluitend met textiel, maar kiest materiaal dat het beste aansluit bij de thematiek van het werk. De keuze voor het textiele materiaal voor dit werk verklaren zij in een interview met Frederic Baas in 2013 als volgt: ‘door de thematiek te verbeelden in een serie dekens, maken we abstracte en politieke kwesties persoonlijk. Je wikkelt jezelf in een deken wanneer je het koud hebt, het is dus een heel intiem voorwerp’.<sup>120</sup>

---

<sup>116</sup> Louise Schouwenberg, Tradition is a dynamic process, in: Libby Sellers/Fredric Baas/Marco Petroni, *Prima Materia*, tent. Cat. Den Bosch (Stedelijk Museum Den Bosch) 2014, p. 124.

<sup>117</sup> Auteur onbekend, *Colony*, in: Libby Sellers/Fredric Baas/Marco Petroni, *Prima Materia*, tent. Cat. Den Bosch (Stedelijk Museum Den Bosch) 2014, p. 148.

<sup>118</sup> Schouwenberg 2014, zie noot 116, p. 124.

<sup>119</sup> Schouwenberg 2014, zie noot 116, p. 124.

<sup>120</sup> Frederic Baas, *Prima Materia or How to master matter and influence people. An interview with Andrea Trimarchi and Simone Farresin*, in: Libby Sellers/Fredric Baas/Marco Petroni, *Prima Materia*, tent. Cat. Den Bosch (Stedelijk Museum Den Bosch) 2014, pp. 42 – 44.



Ook Jasleen Naur (geboortjaar niet teruggevonden, Glasgow) maakt de gevolgen van de koloniale geschiedenis voor de hedendaagse tijd zichtbaar. De focus in haar werk ligt op het onderzoeken van de geschiedenis van haar Indiase familie die naar Groot-Brittannië verhuisde in de jaren 1950 en het tonen hoe deze geschiedenis in het heden doorwerkt. Voor het werk *Dear Lord Robert Napier* (2010, afbeelding 10) schreef ze een brief aan Lord Robert Napier, de achterkleinzoon van Sir Robert Napier, een centrale figuur in de geschiedenis van Brits India. Napier speelde een belangrijke rol in het toelaten van immigranten uit India, waardoor haar Sikh-grootvader naar Engeland kon komen.<sup>121</sup> Om de historische relatie tussen Groot-Brittannië en India zichtbaar te maken, nodigde Kaur de huidige Lord Robert Napier uit om samen met haar Sikh-vader een tulband om zijn hoofd te knopen en dit vast te leggen. Zo werd de interculturele beïnvloeding tussen Groot-Brittannië en India gesymboliseerd. Met het werk toont Kaur aan dat er wederzijdse beïnvloeding is tussen landen sinds de koloniale tijd. De Britten hebben niet uitsluitend hun eigen cultuur opgelegd aan de Indiërs, er zijn ook invloeden van de Indiase cultuur terug te vinden zijn in de Britse samenleving. Dit is onder andere een gevolg van de migratie van veel Indiërs naar Groot-Brittannië, want hoewel de eerste migranten in de jaren vijftig zich aanpasten aan hun nieuwe omgeving, grijpt de huidige generatie steeds vaker weer terug naar hun “traditionele” wortels en past deze culturele uitingen ook aan de huidige tijd aan.<sup>122</sup>

Julie Ryder (1960, Australië) liet zich voor haar werk inspireren door de reizen van Charles Darwin door de South Pacific naar Australië. In het triptiek *Pollinate: Originate, Infiltrate en Eliminate* (2008, afbeelding 11) wordt het effect van kolonisering op inheemse culturen verbeeld.<sup>123</sup> Directe gevolgen hiervan zijn de uitroeiing van traditionele waarden en overtuigingen, talen, gewoontes en ook heilige en symbolische objecten en denkbelden.<sup>124</sup> In *Polinate* wordt de geleidelijke uitroeiing zichtbaar gemaakt in de drie delen van het triptiek. Op elk werk is een ontwerp uit de Samoa-cultuur te zien, een voormalige Australische kolonie, dat is geprint op Tapa-stof (gemaakt van boomstam). Dit specifieke materiaal is niet toevallig gekozen. Tapa werd op de Pacifische Eilanden door verschillende inheemse volken, waaronder de Samoa, gebruikt als kleding of voor ceremonies en maakte lange tijd deel uit van het dagelijks leven aldaar.<sup>125</sup> Het Samoa-ontwerp gaat geleidelijk over in een Engels damast print gemaakt van stuifmeel, dat op de Tapa-stof is bevestigd met archieflijm.

---

<sup>121</sup>Jasleen Kaur, *Dear Lord Robert Napier*, bron: <http://jasleenkaur.co.uk/projects/about/contactc-jasleenkaurlord-robert-napier-by-jasleen-kaur-artist-designer-royal-college-of-art-rca-degree-show-2010-lord-robert-napier-2011-dear-lord-robert-napier-i-am-a-postgradua/> op 16 juni 2016.

<sup>122</sup> Jessica Hemmings, *Introduction*, in: Jessica Hemmings, *Cultural Threads. Transnational Textiles Today*, New York 2015, p. 18.

<sup>123</sup> Julie Ryder, *Reflections on Charles Darwin's South Pacific*, in Jessica Hemmings, *Cultural Threads. Transnational Textiles Today*, New York 2015, p. 33.

<sup>124</sup> Julie Ryder, *Generate*, 8 maart 2016, bron: <http://handeyemagazine.com/content/generate> op 16 juni 2016.

<sup>125</sup> Ryder 2016, zie noot 124.

Het gebruik van stuifmeel refereert volgens Ryder aan Darwins celtheorie waarin hij het proces van erfelijke overdracht beschrijft in het boek *Variation of Plants and Animals and Domestication* uit 1868.<sup>126</sup> De specifieke variaties stuifmeel zijn dan ook afkomstig van planten die inheems zijn of juist zijn geïntroduceerd in een andere cultuur.<sup>127</sup> In *Originate* gebruikte Ryder het stuifmeel van een inheemse plant en in *Infiltrate* werd een mengsel gebruikt van twee verschillende inheemse planten. In het laatste werk, *Eliminate*, werd het stuifmeel gebruikt van een uitheemse plant, waardoor het overnemen van de inheemse cultuur wordt gesymboliseerd.

### 3.3 Postkoloniale kritiek en neokolonialisme

Naast het zichtbaar maken van de koloniale geschiedenis en het tonen van koloniale misstanden die doorwerken tot in de hedendaagse tijd, bekritisieren kunstenaars ook de koloniale relaties die nu nog steeds bestaan. Het zwaartepunt ligt hier op de hedendaagse tijd, in plaats van het verleden. Zo is tentoonstellen van zogenaamde 'niet-westerse' kunst in een etnografisch museum in plaats van een museum voor beeldende kunst een terugkerend punt van kritiek, net als hoe westerse musea hebben bijgedragen aan het creëren van een stereotype Afrikaanse identiteit.<sup>128</sup> Vincent Vulmsa (1982, Zaandam) onderzocht in 2011 met zijn tentoonstelling *A Sign of Autumn* (Stedelijk Museum Bureau Amsterdam, in het kader van *Project 1975*) wat er gebeurt als objecten uit 'niet-westerse' culturen in een instelling voor hedendaagse kunst worden geplaatst. Het uitgangspunt waren foto's die Walker Evans in 1935 maakte van de tentoonstelling *African Negro Art* in het MoMa New York. Deze foto's gebruikte Vulmsa als bron voor de serie *WE 4555 (I-XIII)*, (2011, afbeelding 12).<sup>129</sup> *WE 4555 (I-XIII)* bestaat uit een aantal computergestuurd jacquard geweven doeken waarvan het patroon is gereproduceerd van de typische uit Congo afkomstige Kubastoffen die in 1935 in New York tentoongesteld werden. De foto's van Evans bekeek Vulmsa als computeroriginelen in lage resolutie, waardoor het uiteindelijke patroon van de weefsels pixelig is.<sup>130</sup> Vulmsa wil met de tentoonstelling, waar ook onder andere Afrikaanse maskers te zien waren, de vraag stellen of door verplaatsing van Afrikaanse culturele objecten naar een hedendaagse kunstomgeving het mogelijk is om ook de

---

<sup>126</sup> Ryder 2015, zie noot 123, p 33.

<sup>127</sup> Het stuifmeel gebruikt in *Originate* is van *Acacia pycnantha*, in *Infiltrate* is het een mengsel van *Acacia pycnantha* en *Acacia genistifolia*, en in *Eliminate* gebruikte Ryder stuifmeel van een geïntroduceerde plant, namelijk de 'Oriental lily'. Zie: Ryder 2016, zie noot 124.

<sup>128</sup> De kritiek hierop begon met de tentoonstelling *La Magiciens de la Terre* (Centre Pompidou, Parijs) in 1989. In deze tentoonstelling werd het werk van westerse en 'niet-westerse' kunstenaars voor het eerste op een gelijkwaardige manier naast elkaar tentoongesteld in een instelling voor moderne kunst. Sindsdien is er veel gebeurd op het gebied van acceptatie van kunst uit 'niet-westerse' culturen binnen de kunstwereld, maar er wordt ook nog steeds veel kritiek geleverd op hoe het werk van deze kunstenaars wordt geïntroduceerd.

<sup>129</sup> Kerstin Winking, *Vincent Vulmsa. A Sign of Autumn*, in: SMBA Newsletter no. 124 (2011).

<sup>130</sup> Jessica Hemmings, *An imagined Africa. Stories told by contemporary textiles*, in: Jessica Hemmings, *Cultural Threads. Transnational Textiles Today*, New York 2015, p. 102. (total is 92 -117).

koloniale classificatiemethoden te doorbreken, of dat zo juist de betrokkenheid van hedendaagse kunstinstellingen bij eigentijdse vormen van kolonisatie wordt geaccentueerd.<sup>131</sup>

Als verklaring voor de keuze voor de jaquardgeweven tapijten geeft Vulsma aan dat hij zijn onderzoek naar het Kubatextiel wilde materialiseren.<sup>132</sup> Doordat bij de door de beroemde Walker Evans gemaakte foto's de aandacht vooral uitgaat naar de foto zelf en niet naar de afgebeelde objecten, wilde Vulsma met deze serie de nadruk leggen op het onderwerp van de foto's: het originele Kubatextiel. Door daarom foto's zo uit te vergroten dat hierop alleen nog pixels te herkennen zijn en elke pixel te verbeelden door het kruisen van een wit en een zwart draad, ontstaat een motief dat weer doet denken aan deze typische textielvorm, dat bovendien ook een weefsel is.<sup>133</sup>

Een ander aspect van postkoloniale relaties die neigen naar neokolonialisme, is terug te zien in economische ongelijkheid. In het werk van de Mexicaanse kunstenaar Ana de la Cueva (1968, Guadalajara) die nu in New York woont en werkt, staat de complexe relatie tussen Mexico en de Verenigde Staten centraal. De installatie *Maquilla* (2007, afbeelding 13) bestaat uit een borduurraam en een video waarop een machine te zien is die witte stiksels borduurt op een witte doek, die zowel Mexico als Amerika symboliseren. Op de achtergrond klinkt populaire Mexicaanse en Amerikaanse muziek.<sup>134</sup> Wanneer de muziek stilvalt begint de machine met het stikken van de rode grens tussen de beide landen. Met het werk wordt verwezen naar de muur die werd gebouwd om te voorkomen dat migranten illegaal naar de Verenigde Staten komen. Maar terwijl Mexicaanse migranten niet toegelaten worden in de Verenigde Staten, maken Amerikaanse bedrijven wel gebruik van goedkope Mexicaanse arbeidskrachten in "talloze borduur-sweatshops" die vlak over de Mexicaans-Amerikaanse grens in Mexico te vinden zijn, volgens De la Cueva.<sup>135</sup> Het werk kan dan ook gezien worden als een kritisch commentaar op specifiek deze praktijk, vanwege de keuze voor de borduurtechniek.<sup>136</sup> Het werk is hiermee een voorbeeld van een reactie op de neokoloniale verhouding tussen de Verenigde Staten en Amerika: ongelijke onafhankelijkheid op economisch vlak, met de textielindustrie als schrijnend voorbeeld.

De Pakistaanse Aisha Khalid (1972, Faisalabad) stelt in *Conversation* (2002, zie afbeelding 14) de ongelijke machtsverhoudingen tussen het postkoloniale verre oosten en het westen aan de

---

<sup>131</sup> Winking 2011, zie noot 129.

<sup>132</sup> Hemmings 2015, zie noot 129, p. 102.

<sup>133</sup> Kerstin Winking, *Stories of Displacement. Kerstin Winking in Conversation with Vincent Vulsma*, in: *Project 1975. Contemporary Art and the Postcolonial Unconscious*, Londen 2014, p. 140.

<sup>134</sup> Westen 2014, zie noot 20, p. 23; Auteur onbekend, *Ana De La Cueva*, in: *Hispanic Magazine* 8 oktober 2008, bron: [http://www.anadelacueva.com/pdfs/Hispanic\\_2008.pdf](http://www.anadelacueva.com/pdfs/Hispanic_2008.pdf) op 16 juni 2016.

<sup>135</sup> Westen 2014, zie noot 20, p. 23.

<sup>136</sup> Westen 2014, zie noot 20, p. 23.

orde.<sup>137</sup> In het ene videobeeld is te zien hoe een roos wordt geborduurd door handen die aan Khalid zelf toebehoren. Op het andere scherm is te zien hoe door een paar blanke handen, verwijzend naar het westen, de roos weer wordt uitgehaald. Het werk gaat volgens Khalid zelf over de afwijzing van tradities en schoonheid door het westen. De geborduurde roos staat voor deze schoonheid, die vervolgens door de westerse handen wordt weggenomen.<sup>138</sup> Daarnaast refereert Khalid aan haar eigen ervaringen met het leven in een westers land en hoe het westerse publiek reageerde op haar werk.<sup>139</sup> Khalid stelt dat er op verschillende manieren naar haar werk gekeken wordt en dat dit vooral cultureel bepaald is: *“My miniatures were considered beautiful and exotic but beyond that the viewers could not read anything significant in them. They would ask me, is it about religion, ethnicity, or typical oriental traditions? It was surprising to discover the difference in perception – in Pakistan my miniature was labeled as unconventional and modern, while western audiences considered them archaic.”*<sup>140</sup> In haar werk ageert Khalid ook tegen het idee dat men in het westen op een niet-kritische manier kijkt naar geloven wat westerse media tonen van andere plekken op de wereld.<sup>141</sup> Met betrekking tot deze thematiek maakte Khalid een aantal werken die de neokolonisering van Pakistan aan de orde stellen. Zo levert ze in *Covered/Uncovered II* (2002, afbeelding 15) kritiek op het feit dat de moslimvrouw in het westen wordt gepresenteerd als onderdrukt en daardoor in het westen het idee bestaat dat zij ‘gered’ moet worden van de onderdrukkers.<sup>142</sup> Khalid bevraagt met dit werk in het bijzonder de reacties op ‘9/11’, waarin de vrouw wordt gepresenteerd als slachtoffer zodat militair ingrijpen gerechtvaardigd wordt.<sup>143</sup> De textiele boerka staat voor de westerse stereotypering van de onderdrukte islamitische vrouw waarop Khalid kritiek levert.

De Brits-Nigeriaanse kunstenaar Yinka Shonibare (1962, Londen) is één van de meest bekende hedendaagse kunstenaars die textiel gebruiken om postkoloniale thema’s te verbeelden. Shonibare houdt zich met dit thema bezig sinds een docent hem tijdens zijn studie vroeg iets met zijn Afrikaanse achtergrond te doen.<sup>144</sup> Als reactie hierop zette Shonibare de ‘dutch wax’ stoffen van Vlisco in, gekocht op Brixton Market in Londen, om met behulp van de complexe geschiedenis van

---

<sup>137</sup> Westen 2014, zie noot 20, p. 35.

<sup>138</sup> Sehr Jalil Raja, *Studio Visit: Aisha Khalid*, bron: <http://www.ivde.net/usr/library/documents/aisha-khalid/studio-visit-aisha-khalid-artnow-april-2014.pdf> op 16 juni 2016.

<sup>139</sup> Lavinia Filippi, *Aisha Khalid: The Strength of Beauty*, op: Muftah.org op 6 augustus 2014, bron: <http://muftah.org/aisha-khalid-strength-beauty/> op 16 juni 2016.

<sup>140</sup> Sahrish, Aisha Khalid, in: Feminist Art Archive bron: [http://courses.washington.edu/femart/final\\_project/wordpress/aisha-khalid/](http://courses.washington.edu/femart/final_project/wordpress/aisha-khalid/) op 16 juni 2016.

<sup>141</sup> The piece is about the rejection of traditions and beauty and also about my own experiences living in the West and how the Western public reacted to my work. I feel people in the West believe, often in a non-critical way, whatever the Western media portrays about other parts of the world. Bron: Filippi 2014, zie noot 139.

<sup>142</sup> Sahrish, zie noot 140.

<sup>143</sup> Sahrish, zie noot 140.

<sup>144</sup> Rachel Kent, *Time and Transformation in the Art of Yinka Shonibare MBE*, in: Rachel Kent, *Yinka Shonibare MBE*, New York/Londen 2012<sup>2</sup> (2008), pp. 7 – 8.

deze stoffen de toeschouwer bewust te maken van interpretatie en verwachtingen.<sup>145</sup> Deze stoffen worden in West-Afrika door vrouwen gedragen en verkocht en staan zowel daar als in het westen symbool voor de Afrikaanse identiteit. De stoffen worden echter al sinds de negentiende eeuw geproduceerd in Helmond, Nederland en zijn gebaseerd op de Indonesische batiktechniek. De stoffen zijn dus niet zo ‘typisch Afrikaans’ als men op het eerste gezicht misschien zou denken. Shonibare verwerkt de stoffen tot kledingstukken in Victoriaanse stijl, het tijdperk van de Britse kolonisering van verschillende Afrikaanse landen, die vervolgens worden gedragen door mannequins zonder hoofd. Dit laatste verwijst naar de Franse revolutie en de onthoofding van de koloniale macht door de guillotine: *“it amused me to explore the possibility of bringing back the guillotine in the late 1990s, not for the use on people of course – my figures are mannequins – but for the use on the historical icons of power and deference”*.<sup>146</sup> De kleurrijke patronen van de stof maken dat het werk er visueel aantrekkelijk uitziet, waardoor het de boodschap effectief kan overbrengen, of zoals Yinka Shonibare het zelf verwoord: *“When people see an artist of African origin, they think: oh, he is here to protest. Yes, okay, I am here to protest, but I’m going to do it like a gentleman. It is going to look very nice. You are going to invite me to your museums because the work is nice, and then when I am inside it, it is too late.”*<sup>147</sup> In Shonibares werk komen belangrijke momenten of personen uit het koloniale tijdperk terug, zoals het “verdelen” van de Afrikaanse staten onder de Europese landen tijdens de Conferentie van Berlijn in 1884-85 (*Scramble for Africa*, 2003) of de figuur Lord Nelson, de aanvoerder van het Britse schip *HMS Victory*, dat voor Shonibare staat voor de verovering van Engelse kolonies in de Victoriaanse tijd. Het werk *The British Library* (2014, afbeelding 16-17) bestaat uit honderden boeken die bekleed zijn met Vlisco-stoffen. Op de ruggen van de boeken staan namen van immigranten die een belangrijke bijdrage leverden aan de westerse cultuur, zoals T.S. Elliott, Henry James, Zaha Hadid of Hans Holbein. De Vlisco-stof staat hier dus symbool voor het feit dat de culturele identiteiten niet zo helder zijn als deze misschien op het eerste gezicht lijken en dat interculturele beïnvloeding positieve gevolgen kan hebben voor de cultuur van een land.<sup>148</sup>

### 3.4. Hybriditeit en transculturele uitwisseling

Als gevolg van het kolonialisme is er veel interculturele uitwisseling geweest tussen de (voormalige) kolonies en de koloniserende landen. Een gevaar van deze uitwisseling is dat oorspronkelijke

---

<sup>145</sup> Hemmings 2015, zie noot 130, p. 93.

<sup>146</sup> Anthony Downey, *Setting the Stage. Yinka Shonibare in Conversation with Anthony Downey*, in: Rachel Kent, *Yinka Shonibare MBE*, New York/Londen 2012<sup>2</sup> (2008), p. 45.

<sup>147</sup> Coline Milliard, “Post-Colonialist Yinka Shonibare Creates Courtly Protest in Major U.K. Survey” op website BlouinArtInfo op 27 februari 2013, bron: <http://www.blouinartinfo.com/news/story/872265/post-colonialist-yinka-shonibare-creates-courtly-protest-in> op 30 juni 2016.

<sup>148</sup> Auteur onbekend, *Exhibitions: Yinka Shonibare MBE*, bron: <https://www.turnercontemporary.org/exhibitions/yinka-shonibare-mbe> op 16 juni 2016.

culturen van (voormalige) kolonies geleidelijk op kunnen gaan in de cultuur van koloniserende, westerse landen. Kunstenaars proberen ervoor te zorgen dat deze cultuur blijft bestaan en niet volledig verdwijnt. *The Buddy System* (2001 – 2006, afbeelding 18) is een interactieve installatie waarin Ani O’Neill (1971, Auckland, AU) het overleven van aspecten van de Polynesische cultuur mogelijk wil maken. De bezoekers van het werk worden uitgenodigd om plaats te nemen en van een ‘buddy’ te leren hoe een bloem te haken die aan de muur wordt geprikt. Dit resulteert in een groeiend netwerk van bloemen. Aan het einde van het project worden de bloemen opgestuurd naar een door de bezoeker opgegeven adres. Het gaat dus niet om het object zelf, maar om de handeling. Alle ‘buddies’ zijn van Polynesische afkomst, waardoor er een omkering van traditionele rollen plaatsvindt: in de koloniale (en missionaire) tijd werden vrouwen van de Pacifische eilanden aangemoedigd om te handwerken (eerst quilten, later ook haken).<sup>149</sup> Dit kwam voort uit de gedachte dat de juiste tijdsbesteding zou helpen bij het proces van moralisering.<sup>150</sup> Door dit om te draaien, wordt ook de machtsverhouding omgedraaid: de gekoloniseerde cultuur wordt nu geleerd aan de voormalige kolonisator. De leerling wordt de leraar en andersom. Daarnaast wordt de nu dominante (handwerk)cultuur van de Pacifische eilanden op de kaart gezet waardoor deze minder snel zal verdwijnen.

De Koreaanse Kimsooja (1957, Daegu) toont met haar videowerk *Threadroutes* (2010 – ongoing, afbeelding 19) de overeenkomsten tussen de verschillende handwerktradities in verschillende landen. Het videowerk bestaat uit verschillende hoofdstukken, waarin telkens traditionele werkprocessen en technieken op het gebied van textielproductie en – bewerking te zien, van kantklossen in Frankrijk tot weven in Peru.<sup>151</sup> Kimsooja stelt haar doel als volgt voor: “*I consider my approach to this film as a ‘visual poem’ and a ‘visual anthropology’ trying to juxtapose and to represent the structural similarities in performative element in textile culture as to the structure of the nature, architecture, agriculture and gender relationships in different culture and geography*”.<sup>152</sup> Het werk is hiermee een voorbeeld van de globaliserende wereld waarin verschillende culturen elkaar beïnvloeden, maar vooral een ode aan lokale tradities die hiermee gedocumenteerd worden en dus niet opgaan in de massacultuur.<sup>153</sup> Het textiel lijkt hier een voorbeeld van een gemene deler tussen

---

<sup>149</sup> Colchester 2007, zie noot 20, p. 186.

<sup>150</sup> Colchester 2007, zie noot 20, p. 186.

<sup>151</sup> Selene Wendt, *Sewing into life*, in: Krystina Stermole, *Kimsooja. Unfolding*, tent. Cat. Vancouver (Vancouver Art Gallery), 2013-14 p. 62.

<sup>152</sup> Uta Ruhkamp/Markus Brüderlin, *Global Art and the Universality of the Textile. Africa, the Americas, Asia, the Orient, and the West: Between Cultures*, in: Markus Brüderlin, *Kunst und Textil. Stoff als Material und Idee in der Moderne von Klimt bis heute*, tent. Cat. Stuttgart (Staatsgalerie Stuttgart)/Wolfsburg (Kunstmuseum Wolfsburg), p. 198.

<sup>153</sup> Westen 2014, zie noot 20, p. 39.

de verschillende landen en culturen, een reden om parallellen te trekken, maar ook verschillen tussen de culturen te laten zien.

Als gevolg van koloniale relaties zijn veel bewoners vanuit voormalige kolonies gemigreerd naar het koloniserende land. Hieruit ontstaan hybride identiteiten. Kunstenaars onderzoeken steeds vaker hun eigen hybride identiteit en tonen hun ervaringen met het leven in een land waarin zij niet worden gezien autochtoon, maar zij zich ook niet thuis voelen in het land waar hun oorspronkelijke wortels te vinden zijn. Nevin Aladağ (1972, Van) is een voorbeeld van iemand die zich bevindt tussen verschillende culturen. Aladağ maakt werk waarin de Turkse en Duitse cultuur naast elkaar bestaan en elkaar aanvullen. *Pattern Matching Grey Beige* (2010, afbeelding 20) is een tapijt waarin stukken handgeweven tapijt uit Irak en India en Afghaanse, Iraanse en Turkse kelims samenkomen met industrieel geproduceerde goederen uit Duitsland of China die samen een basketbalveld vormen. Het werk is een weerspiegeling van haar eigen identiteit: Aladağ werd geboren in Turkije, maar kwam naar Stuttgart als jong meisje en woont nu nog steeds in Duitsland.<sup>154</sup> Door 'pattern matching' komen zowel handwerk en massaproductie samen, net als verschillende culturen, het basketbalspel en het object voor alledaags gebruik als symbool voor twee culturele uitingen.<sup>155</sup> Door de verschillende patronen te laten overlappen of juist op elkaar aan te laten sluiten, ontstaat een botsing van betekenissen van de patronen. Het zijn patronen die niet 'matchen', en hetzelfde geldt voor waar ze voor staan. Bijvoorbeeld massacultuur versus huiselijkheid, strakke lijnen versus vrije, professionele sporten die worden gedomineerd door mannen versus vrouwelijk huishoudelijk werk. De quiltechniek staat hier dan ook voor het doen ontstaan van een hybride structuur, waarin elementen uit verschillende bronnen samenkomen en als geheel nieuwe betekenissen genereren.

Een aantal kunstenaars maakt kledingstukken waarin hybriditeit centraal staat: de beïnvloeding van verschillende culturen en identiteiten. Walter Oltmann (1960, Rustenburg, ZA) gebruikt draad om pakken te weven die zijn gebaseerd op vroeg-koloniale tekeningen die werden gemaakt in de Afrikaanse regio. De ideeën voor de pakken komen voort uit Oltmans interesse in de beelden die relateren aan de eerste contacten tussen Afrika en Europa.<sup>156</sup> *Caterpillar Suit I* (2007, afbeelding 21) refereert bijvoorbeeld aan de op conquistador lijkende pakken van de vroege Europese kolonistors, maar dan sterk verkleind.<sup>157</sup> Naast de verwijzing naar de kolonistors, kunnen de pakken ook worden gezien als een cross-over tussen mens en insect. Voor Oltmann symboliseert

---

<sup>154</sup> Uta Ruhkamp, *Textile Turning Points. On the Role of Material and Concept in Contemporary Art*, in: Markus Brüderlin, *Kunst und Textil. Stoff als Material und Idee in der Moderne von Klimt bis heute*, tent. Cat. Stuttgart (Staatsgalerie Stuttgart)/Wolfsburg (Kunstmuseum Wolfsburg), p. 325.

<sup>155</sup> Auteur onbekend, *Nevin Aladag*, op website Wentrup Gallery, bron: <http://www.wentrupgallery.com/artist/nevin-aladag/selected-works-2/> op 30 juni 2016.

<sup>156</sup> Hemmings 2015, zie noot 130, p. 98.

<sup>157</sup> Hemmings 2015, zie noot 30, p. 98

dit de ultieme 'Ander': *"Insects [...] are humanity's most extreme 'other' – they are perhaps the most alien of species known to us as humans."*<sup>158</sup> Zo worden de rollen van de kolonisator en 'de Ander' omgedraaid en wordt macht op een nieuwe manier gedefinieerd.<sup>159</sup> Daarbij gebruikt Oltmann ook de metafoor van transformatie en metamorfose: *"My processes of weaving the suits are very slow and accumulative and link conceptually to the processes of transformation and becoming – metamorphosis and hatching – as evidenced in insect life.* Omdat het weven van de pakken langzaam gaat, ziet hij dit als een proces waarin hij verandering kan bewerkstelligen."<sup>160</sup> Zijn keuze voor de weeftechniek wordt ook gemotiveerd doordat hij vindt dat deze techniek de nauwkeurige details waarmee het exotische en onbekende werd vastgelegd in de koloniale tekeningen juist vast kan leggen. Het weven heeft namelijk voor Oltmann dezelfde kenmerken als het trekken van lijnen, het graveren of beeldhouwen.<sup>161</sup>

---

<sup>158</sup> Cintia Vargas, *Interview with Walter Oltman*, 17 april 2014, bron: <http://www.cintiareyes.com/interview-with-walter-oltman/> op 30 juni 2016.

<sup>159</sup> Hemmings 2015, zie noot 130, p. 98.

<sup>160</sup> Vargas 2014, zie bron 158.

<sup>161</sup> Hemmings 2015, zie noot 130, p. 98.



## Conclusie

Voorgaande hoofdstukken brachten de verschillende eigenschappen en mogelijkheden van textiel aan het licht en toonden waarom textiel door kunstenaars wordt gebruikt om sociaal-maatschappelijke thema's zichtbaar te maken. Er bleek dat tussen de thema's gender en postkolonialisme verschillen bestaan, zowel wat betreft de redenen voor het gebruik van textiel als wat betreft hoe het wordt gebruikt. Toch zijn er voldoende overeenkomsten om te stellen dat de belangrijkste eigenschap van textiel is dat het goed functioneert als medium voor het verwijzen naar het verleden. Omdat het materiaal een lange geschiedenis kent met vele verschillende soorten toepassingen, én ook omdat het een belangrijk deel uitmaakt van het dagelijks leven van de mens, wordt het verbonden met een aantal belangrijke thema's die in het werk van de kunstenaars telkens terugkomen. Dit lijkt te zijn ontstaan uit het feit dat textiel wordt geassocieerd met bepaalde traditioneel ondergeschikte groepen die zich vooral bezighielden met het fabriceren en verwerken van textiel. Dit zijn over het algemeen vrouwen en daarnaast ook bewoners van voormalige kolonies. Hoewel de verbinding met het verleden de belangrijkste reden lijkt te zijn voor kunstenaars om textiel te gebruiken, wordt dit niet vanuit sentimentele redenen gedaan, wat wel een belangrijke reden bleek voor de maatschappelijke herwaardering van textiele technieken. Textiel wordt wel ingezet om een verbinding te leggen met eerdere generaties die het materiaal ook gebruikten, maar verwijst daarin vooral naar vaak pijnlijke en vergeten momenten uit de geschiedenis, die soms nog doorwerken in het heden. Dit is vooral het geval bij het thema gender, waar met behulp van textiel wordt verwezen naar eerdere generaties vrouwen die volgens de betreffende kunstenaars niet voldoende onder de aandacht gebracht werden. Binnen het thema postkolonialisme wordt deze verbinding op een andere manier gelegd. Het textiel, en vooral de textiele technieken, wordt binnen dit thema ingezet vanwege de relatie met de cultuur van voormalige kolonies.

Interessant is dat de inhoud van beide thema's veel overeenkomsten kent. In beide thema's proberen kunstenaars een eenzijdig perspectief op de geschiedenis aan te vullen met andere 'verhalen'. Binnen het thema gender zijn dit vooral de verhalen van vrouwen die niet zijn opgeschreven omdat de aandacht vooral naar het mannelijke uitging, binnen het thema postkolonialisme zijn dit vooral koloniale misstanden en de verhalen van culturen die zijn verdwenen of vergeten door toedoen van de kolonisator. Het zou kunnen zijn de keuze voor textiel binnen deze thema's te maken heeft met de positie die textiel lange tijd heeft gehad als miskende kunstvorm binnen de beeldende kunst. Zoals uit de inleiding en uit hoofdstuk 1 bleek, is textielkunst pas met de feministische kunst uit de jaren zestig of zelfs vanaf de jaren negentig een volwaardige rol gaan vervullen binnen het algemeen beeldende kunstdiscours. Daarom lijkt het voor veel kunstenaars vanzelfsprekend om dit materiaal te gebruiken om hetzelfde te bereiken voor de positie van vrouwen

en respectievelijk de positie van (de inwoners van) voormalige kolonies. Net als deze groeperingen nam textiel immers jarenlang de positie van 'De Ander' in.

Daarentegen is het wel opvallend dat tussen beide thema's een groot verschil te signaleren in hoe het textiel wordt gebruikt. Binnen het thema gender worden de handwerktechnieken, in het bijzonder het borduren, door de kunstenaar zelf uitgevoerd, op een ambachtelijke manier. In het thema postkolonialisme worden deze echter vrijwel altijd uitgevoerd door een externe partij, zoals een studio of *Textiellab*, of door een machine. Dit met uitzondering van werken waar de nadruk ligt op het proces zelf, maar deze zijn sterk in de minderheid binnen dit thema. Het verschil tussen beide thema's is te verklaren door het feit dat binnen het thema gender de nadruk sterk ligt op de technieken zelf, die door vrouwen al eeuwenlang werden uitgevoerd. De kunstenaar kan hier het doeltreffendst relateren aan de geschiedenis van de vrouw, door deze techniek op eenzelfde manier uit te voeren. Binnen het thema postkolonialisme ligt de nadruk over het algemeen meer op de relatie die wordt aangetoond met de cultuur die hoort bij een voormalige kolonie. Het zwaartepunt ligt dan op het materiaal. Hoe de techniek wordt uitgevoerd is zodoende minder van belang. Het gaat vooral om het verwijzen naar de oorsprong van het textiel. Daarnaast is het opvallend dat kunstenaars die werken binnen het thema gender de borduurtechniek vaak gebruiken op *found* materiaal, zoals vintage foto's of stof. Bij het thema postkolonialisme wordt dit nauwelijks gedaan. Het meeste materiaal wordt nieuw gemaakt voor het werk, een enkele keer gebruiken kunstenaars geprefabriceerde weefsels om dit te verwerken tot kleding. Dit toont ook aan dat vooral de aanwezigheid van textiel in het werk van belang is voor het gebruik om sociaal-maatschappelijke thema's aan te snijden, en dat de toepassing van textiel per thema sterk kan verschillen.

Een laatste reden voor het gebruik van textiel zijn de esthetische eigenschappen van het werk, al lijken over het algemeen wel van secundair belang. Doorslaggevend voor het gebruik van textiel zijn de geschiedenis van het materiaal en de sociaal-maatschappelijke connotaties die hiermee samenhangen. Toch is ook de tactiliteit van het textiel voor veel kunstenaars een reden om textiel te gebruiken. Deze eigenschap zorgt ervoor dat de afstand tussen (de thematiek van) het kunstwerk en de toeschouwer verdwijnt. Er wordt bijvoorbeeld voor gekozen om in de vorm van dekens of wandbedekking bepaalde thema's aan de orde te stellen. Op deze manier ontstaan associaties met warmte of zachtheid. Dit geldt bijvoorbeeld ook voor het gebruik van handwerktechnieken. Voor veel mensen, met name vrouwen, refereren deze aan hun jeugd waarin zij van hun moeder handwerktechnieken geleerd kregen, waardoor gevoelens van herkenning ontstaan. Naast tactiliteit is ook de vaak hoge visuele aantrekkelijkheid van het materiaal belangrijk. Deze zorgt er ook voor dat op een overtuigende manier de thematiek aan de orde kan worden gebracht. De kunstenaar Yinka Shonibare verwoordde dit treffend door te stellen dat door een visueel aantrekkelijk werk te maken, de kans op tentoonstellen aanzienlijk wordt verhoogd,

waardoor het makkelijker wordt om een zo groot mogelijk publiek te overtuigen van de activistische boodschap van het werk. Daarnaast is door het gebruik van kleurrijke stoffen en opvallende materialen, en doordat textiel door kunstenaars op zo veel manieren te manipuleren is, is de diversiteit van mogelijkheden voor het eindresultaat oneindig groot. Dit geldt niet alleen voor het kleurgebruik, maar ook voor de patronen en motieven, schaal en details.

Met dit onderzoek is gepoogd een beeld te schetsen van de mogelijkheden en eigenschappen van textiel waardoor de kunstenaar ervoor kiest om dit materiaal te gebruiken binnen de thema's gender en postkolonialisme. Om een breder idee te krijgen van de mogelijkheden van het textiele materiaal is het van belang om in de toekomst meer onderzoek te doen naar hoe dit gebeurt binnen andere sociaal-maatschappelijke thema's. In dit onderzoek is namelijk gebleken dat binnen de thema's gender en postkolonialisme onderling sterk verschillende redenen zijn om textiel te gebruiken. Door dit onderzoek uit te breiden naar meer thema's, kan een breder beeld worden geschetst van de mogelijkheden van textiel materiaal. Textiel wordt bijvoorbeeld ook ingezet om te ageren tegen kapitalisme en globalisering. Hier is wel enige aandacht aan besteed in het hoofdstuk over postkolonialisme, maar omdat dit ook kan worden gezien als een losstaand thema kan hier zeker vervolgonderzoek naar worden gedaan. De mogelijkheden van textiel lijken namelijk niet beperkt tot toepassing binnen de twee hier onderzochte thema's.

Het gebruik van textiel door hedendaagse kunstenaars heeft in de laatste vijftien jaar een flinke toename gekend, zowel in de geëngageerde kunst als daarbuiten. Uit dit onderzoek blijkt dat dit niet zonder reden is. De mogelijkheden en eigenschappen van dit materiaal zorgen ervoor dat de toepassingen divers zijn, met vaak visueel aantrekkelijke kunstwerken tot resultaat. De toekomst zal uitwijzen of dit materiaal een belangrijke rol zal blijven spelen in de kunst. In elk geval staat dit materiaal voor nu weer even op de kaart. En wie weet, misschien is textiel in de beeldende kunst dan toch wel *here to stay*.

## Literatuurlijst

- Anastasyadis, Victoria, 'Rode Draden', in: *Metropolis M* 35 (2014) nr. 1 (februari/maart), pp. 54 – 61.
- Anastasyadis, Victoria, *Art Lezing: Textiel en Kunst*, Lezing in Utrecht op 15 maart 2016.
- Auteur onbekend, *Ana De La Cueva*, in: *Hispanic Magazine* 8 oktober 2008, bron:  
[http://www.anadelacueva.com/pdfs/Hispanic\\_2008.pdf](http://www.anadelacueva.com/pdfs/Hispanic_2008.pdf) op 16 juni 2016.
- Auteur onbekend, *Colony*, in: Libby Sellers/Fredric Baas/Marco Petroni, *Prima Materia*, tent. Cat. Den Bosch (Stedelijk Museum Den Bosch) 2014, p. 148.
- Auteur onbekend, Exhibitions: Yinka Shonibare MBE, bron:  
<https://www.turnercontemporary.org/exhibitions/yinka-shonibare-mbe> op 16 juni 2016.
- Auteur onbekend, Lian Tianmiao. Badges. Press Release, bron:  
[http://www.galerieelong.com/exhibition\\_pr/1438](http://www.galerieelong.com/exhibition_pr/1438) op 30 juni 2016.
- Auteur onbekend, *Lian Tianmiao. Badges. Press Release*, bron:  
[http://www.galerieelong.com/exhibition\\_pr/1438](http://www.galerieelong.com/exhibition_pr/1438) op 28 juni 2016.
- Auteur onbekend, *Nevin Aladag*, op website Wentrup Gallery, bron:  
<http://www.wentrupgallery.com/artist/nevin-aladag/selected-works-2/> op 30 juni 2016.
- Auteur onbekend, *Textiles. Kunst en het Sociale Weefsel*, op: website MuHKA, bron:  
<http://www.muhka.be/nl/toont/event/3014/TEXTILES> op 22 februari 2016.
- Auteur Onbekend, *The Bed Work. A Case of Confinement*, bron:  
<http://www.tamarstone.com/ACaseofConfinement.html> op 14 juni 2016.
- Baas, Frederic, *Prima Materia or How to master matter and influence people. An interview with Andrea Tremarchi and Simone Farresin*, in: Libby Sellers/Fredric Baas/Marco Petroni, *Prima Materia*, tent. Cat. Den Bosch (Stedelijk Museum Den Bosch) 2014, pp. 37 – 44.
- Bierens, Cornel, *De Handgezaagde Ziel*, Amsterdam 2013.
- Boot, Caroline (ed.), *Under the Skin*, tent. Cat. Tilburg (Textielmuseum) 2015.
- Boot, Caroline, *Under the Skin*, tent. Cat. Tilburg (Textielmuseum) 2015.
- Bouwhuis, Jelle, Kerstin Winking (ed.), *Project 1975. Contemporary Art and the Postcolonial Unconscious*, Londen 2014.
- Braun, Christiane, *Textil und Kleidung als Materialien in der Kunst. Kulturhistorischer Überblick und Ideen für den Textil- und Kunstunterricht*, Hamburg 2012.
- Breede, Laura, *Texture: The Surface of Space*, in: Markus Brüderlin (ed.), *Kunst und Textil. Stoff als Material und Idee in der Moderne von Klimt bis heute*, tent. Cat. Stuttgart (Staatsgalerie Stuttgart)/Wolfsburg (Kunstmuseum Wolfsburg), 2013-14, pp. 177 – 196.

Brüderlin, Markus (ed.), *Kunst und Textil. Stoff als Material und Idee in der Moderne von Klimt bis heute*, tent. Cat. Stuttgart (Staatsgalerie Stuttgart)/Wolfsburg (Kunstmuseum Wolfsburg), 2013-14.

Brüderlin, Markus, Laura Breede, *The Birth of Abstraction from the Spirit of the Textile*, in: Markus Brüderlin (ed.), *Kunst und Textil. Stoff als Material und Idee in der Moderne von Klimt bis heute*, tent. Cat. Stuttgart (Staatsgalerie Stuttgart)/Wolfsburg (Kunstmuseum Wolfsburg), 2013-14, pp. 119 -139.

Brüderlin, Markus, *Vorwort*, in: Markus Brüderlin (ed.), *Kunst und Textil. Stoff als Material und Idee in der Moderne von Klimt bis heute*, tent. Cat. Stuttgart (Staatsgalerie Stuttgart)/Wolfsburg (Kunstmuseum Wolfsburg), 2013-14, pp. 7 – 14.

Buikema, Rosemarie, Liedeke Plate, *Leeswijzer*, in: Rosemarie Buikema en Liedeke Plate (ed.), *Handboek Genderstudies in Media, Kunst en Cultuur*, Bussum 2015<sup>2</sup> (1993/2007), pp. 11 – 16.

Cogan, Orly, *Statement*, bron: <http://www.orlycogan.com/> op 14 juni 2016.

Colchester, Chloë, *Textiles Today*, Londen 2007.

Constantini, Marco, Tristan Weddigen, *Introducing Metatextile*, in: Tristan Weddigen, *Metatextile: Identity and History of a Contemporary Art Medium*, Emsdetten/Berlijn 2010, pp. 7 – 12.

Coppard, Abbie, *Aware. Art Fashion Identity*, tent. Cat. Londen (Royal Academy) 2010- 2011.

Crinson, Mark, *“Fragments of Collapsing Space”: Postcolonial Theory and Contemporary Art*, in: Amelia Jones (ed.), *A Companion to Contemporary Art since 1945*, Malden/Oxford/Carlton 2006, pp. 450 – 468.

Demos, T.J., *Return to the Postcolony. Specters of Colonialism in Contemporary Art*, Berlijn 2013.

Downey, Anthoney, *Setting the Stage. Yinka Shonibare in Conversation with Anthony Downey*, in: Rachel Kent, *Yinka Shonibare MBE*, New York/Londen 2012<sup>2</sup> (2008), pp. 43 – 50.

Filippi, Lavinia, *Aisha Khalid: The Strength of Beauty*, op: Muftah.org op 6 augustus 2014, bron: <http://muftah.org/aisha-khalid-strength-beauty/> op 16 juni 2016.

Frank, Rike, Grant Watson, *Textiles: Open Letter. Abstraktionen, Textilien, Kunst*, tent cat. Mönchengladbach, (Museum Abteiberg) 2014.

Fullerton, Elizabeth, ‘Dressing for Success’, in: *ArtNews* 111 (2012), nr. 8 (september), bron: <http://www.artnews.com/2012/09/24/dressing-for-success/>

Gordon, Beverly, *Textiles the Whole Story*, Londen 2011.

Gray, Zoë, *Introduction*, in: Zoë Gray (ed.) *Making is Thinking Ebook*, tent. Cat. Rotterdam (Witte de With) 2011, pp. 6 – 8.

Hemmings, Jessica (ed.), *Textile Reader*, New York 2012.

Hemmings, Jessica, *An imagined Africa. Stories told by contemporary textiles*, in: Jessica Hemmings, *Cultural Threads. Transnational Textiles Today*, New York 2015, pp. 92 -117.

Hemmings, Jessica, *Cultural Threads. Transnational Textiles Today*, New York 2015.

Hemmings, Jessica, *Defining a Movement: Textile & Fiber Art*, 1 september 2015, bron: <http://www.jessicahemmings.com/defining-a-movement-textile-fibre-art/> op 30 juni 2016.

Hemmings, Jessica, *Introduction*, in: Jessica Hemmings, *Cultural Threads. Transnational Textiles Today*, New York 2015, pp. 9 -26.

Holtegaard, G.I., *Out of Fashion. Textiles in Contemporary Art*, Aalborg (Museum of Modern Art) 2013-14)

Jeffries, Stuart, *Top of the Pots*, op: Website The Guardian 21 november 2003, bron: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2003/nov/21/art.turnerprize2003> op 28 juni 2016.

Kaur, Jasleen, *Dear Lord Robert Napier*, bron: <http://jasleenkaur.co.uk/projects/about/contactc-jasleen-kaurlord-robert-napier-by-jasleen-kaur-artist-designer-royal-college-of-art-rca-degree-show-2010-lord-robert-napier-2011-dear-lord-robert-napier-i-am-a-postgradua/> op 16 juni 2016.

Keegan, Arianne, *Interview With Artist Lisa Solomon*, 1 februari 2015 bron: <http://www.shefolk.com/creatorinterviewsrss/2015/1/29/interview-with-artist-lisa-solomon> op 14 juni 2016.

Kent, Rachel, *Time and Transformation in the Art of Yinka Shonibare MBE*, in: Rachel Kent, *Yinka Shonibare MBE*, New York/Londen 2012<sup>2</sup> (2008), pp. 7 – 25.

Kirsch, Elisabeth, *One Hundred Faceless Women*, op: <http://www.ke-sooklee.com/press01/faceless.html> op 14 juni 2016.

Klein, Jacky, *Grayson Perry*, Londen 2009.

Maue, Joetta, *Future Heirlooms: Orly Cogan and the Fantasy Of Life*, 2 juni 2010, bron: <http://www.mrxstitch.com/future-heirlooms-orly-cogan/>. op 14 juni 2016.

McFadden, David Revere (ed.), *Radical Lace & Subversive Knitting*, tent. Cat. New York Museum of Arts and Design) 2007.

McFadden, David Revere, *Knitting and Lace: Radical and Subversive?* in: David Revere McFadden (ed.), *Radical Lace and Subversive Knitting*, tent. Cat. New York (Museum of Art & Design) 2007, pp. 8 – 15.

McFadden, David Revere, *Pricked Embroidery*, tent. Cat. New York (Museum of Art & Design) 2008.

Mechelen, Marga van (ed.), *Zero Squared*, tent. Cat. Tilburg (Textielmuseum) 2015.

Meschede, Friedrich /Jutta Hülsewig-Johnen, *To Open Eyes: Kunst und Textil vom Bauhaus bis heute*, tent. Cat. Bielefeld (Kunsthalle Bielefeld) 2013-2014.

Milliard, Coline, “Post-Colonialist Yinka Shonibare Creates Courtly Protest in Major U.K. Survey” op website BlouinArtInfo op 27 februari 2013, bron: <http://www.blouinartinfo.com/news/story/872265/post-colonialist-yinka-shonibare-creates-courtly-protest-in> op 30 juni 2016.

Monem, Nadine (ed.), *Contemporary Textiles. The Fabric of Fine Art*, Londen 2008.

Parker, Roszika, *Introduction*, in: *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*, Londen, 2010, in: Jessica Hemmings. *The Textile Reader*, Londen/New York 2012, pp. 297 – 304.

Parker, Roszika, *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine*, Londen 1984.

Pitcher, Joe, *Lisa Solomon Interview: Being in Between*, bron: <http://www.textileartist.org/lisa-soloman-interview/> op 14 juni 2016.

Ponzanesi, Sandra, *De kolonie als strijdtoneel: Phoolan Devi en de postkoloniale kritiek*, in: Rosemarie Buikema, Liedeke Plate (ed.), *Handboek Genderstudies in Media, Kunst en Cultuur*, Bussum 2015, pp. 130 – 146.

Raja, Sehr Jalil, *Studio Visit: Aisha Khalid*, bron: <http://www.ivde.net/usr/library/documents/aisha-khalid/studio-visit-aisha-khalid-artnow-april-2014.pdf> op 16 juni 2016.

Ruhkamp, Uta, Markus Brüderlin, *Global Art and the Universality of the Textile. Africa, the Americas, Asia, the Orient, and the West: Between Cultures*, in: Markus Brüderlin, *Kunst und Textil. Stoff als Material und Idee in der Moderne von Klimt bis heute*, tent. Cat. Stuttgart (Staatsgalerie Stuttgart)/Wolfsburg (Kunstmuseum Wolfsburg), pp. 197 – 228.

Ruhkamp, Uta, Textile Turning Points. On the Role of Material and Concept in Contemporary Art, in: tent.cat. *Kunst und Textil. Stoff als Material und Idee in der Moderne von Klimt bis heute*, tent. Cat. Stuttgart (Staatsgalerie Stuttgart)/Wolfsburg (Kunstmuseum Wolfsburg), pp. 318 - 327.

Ruhkamp, Uta, *Textile Zeitenwende. Zur Rolle von Material und Idee in der zeitgenössischen Kunst*, in: Markus Brüderlin (ed.), *Kunst und Textil. Stoff als Material und Idee in der Moderne von Klimt bis heute*, tent. Cat. Stuttgart (Staatsgalerie Stuttgart)/Wolfsburg (Kunstmuseum Wolfsburg), 2013-14, pp. 318 – 327.

Rüsseler, Suzan, *Knitted Worlds*, tent. Cat. Tilburg (Textielmuseum) 2009.

Ryder, Julie, *Generate*, 8 maart 2016, bron: <http://handeyemagazine.com/content/generate> op 16 juni 2016.

Ryder, Julie, *Reflections on Charles Darwin's South Pacific*, in Jessica Hemmings, *Cultural Threads. Transnational Textiles Today*, New York 2015, pp. 29- 33.

Saam, Hedwig /Mirjam Westen, *Threads. Textiel in Kunst en Vormgeving*, in: Mirjam Westen (ed.), *Threads*, tent. Cat. Arnhem (Museum Arnhem), 2014, pp. 4-5.

Sahrish, Aisha Khalid, in: Feminist Art Archive bron: [http://courses.washington.edu/femart/final\\_project/wordpress/aisha-khalid/](http://courses.washington.edu/femart/final_project/wordpress/aisha-khalid/) op 16 juni 2016.

Salm-Salm, Marie-Amélie zu, *The "Un-winding": Liberating the Thread from the Image into Space*, in: Markus Brüderlin (ed.), *Kunst und Textil. Stoff als Material und Idee in der Moderne von Klimt bis heute*, tent. Cat. Stuttgart (Staatsgalerie Stuttgart)/Wolfsburg (Kunstmuseum Wolfsburg), 2013-14, pp 141 – 159.

Schouwenberg, Louise, Tradition is a dynamic process, in: Libby Sellers/Fredric Baas/Marco Petroni, *Prima Materia*, tent. Cat. Den Bosch (Stedelijk Museum Den Bosch) 2014, pp. 117-126.

Sennett, Richard, *The Craftsman*, New Haven 2008.

Shermeta, Margo, *New Dialogues: Contemporary Fiber*, in: Kya H. Park (ed.), *International Contemporary Fiber Art, Now*, tent. Cat. Kyongju (Sonje Museum of Contemporary Art) 1992, pp. 6 – 8.

Smits, Alice, 'Niet Willen Weten', in: *Metropolis M* 32 (2011) no. 5 (oktober/november), bron: <http://metropolism.com/magazine/2011-no5/niet-willen-weten/> op 30 juni 2016.

Solomon, Lisa, *His and Hers*, op: [http://www.lisasolomon.com/misc/his\\_hers.html](http://www.lisasolomon.com/misc/his_hers.html) op 14 juni 2016.

Sun, Yunfan, *Interview: Lin Tianmiao on Art, Influence, and 'Bodily Reaction' as Inspiration*, 26 september 2012, bron: <http://asiasociety.org/blog/asia/interview-lin-tianmiao-art-influence-and-bodily-reaction-inspiration> op 14 juni 2016.

The Coveted, *Collection Artist Orly Cogan Interview*, 24 juni 2007, bron: <http://tullman.blogspot.nl/2007/06/orly-cogan-interview-in-coveted.html> op 14 juni 2016.

Vargas, Cintia, *Interview with Walter Oltman*, 17 april 2014, bron: <http://www.cintiareyes.com/interview-with-walter-oltman/> op 30 juni 2016.

Website textiellab Tilburg: <http://www.textiellab.nl/en/> op 28 juni 2016.

Wendt, Selene, *Sewing into life*, in: Krystina Stermole, *Kimsooja. Unfolding*, tent. Cat Vancouver (Vancouver Art Gallery), 2013-14, pp. 60 – 68.

Westen, Mirjam (ed.), *Threads*, tent. Cat. Arnhem (Museum Arnhem), 2014.

Westen, Mirjam, *Threads en Verbinding*, in: Mirjam Westen (ed.), *Threads*, tent. Cat. Arnhem (Museum Arnhem), 2014, pp. 6-8.

Winking, Kerstin, *Stories of Displacement. Kerstin Winking in Conversation with Vincent Vulpsma*, in: *Project 1975. Contemporary Art and the Postcolonial Unconscious*, Londen 2014, pp. 135 – 145.

Winking, Kerstin, *Vincent Vulpsma. A Sign of Autumn*, in: SMBA Newsletter no. 124 (2011).



## Lijst van afbeeldingen

Afbeelding 1: Ke-Sook Lee, *One Hundred Faceless Women* (zaal aanzicht *Pricked: Extreme Embroidery* in Museum Of Arts and Design, New York (2007-2008), 2007, 100 hand geborduurde vintage zakdoeken, draad, pigment, afmetingen variabel, collectie van de kunstenaar, courtesy: George Billis Gallery New York. Foto: <http://www.ke-sooklee.com/work/faceless/faceless.html>

Afbeelding 2: Lisa Solomon, *Synchronized Tanks*, 2004, roze vilt, spelden met glazen knoppen, afmetingen variabel (hier: 872 tanks, 365,76 cm x 365,76 cm, locatie onbekend. Foto: [http://www.lisasolomon.com/port\\_r/1104p1\\_1.html#](http://www.lisasolomon.com/port_r/1104p1_1.html#)

Afbeelding 3: Tamar Stone, *A Case of Confinement*, 2005, vintage poppenbed met geborduurde vintage lakens, afmetingen variabel, locatie onbekend. Foto: <http://culturehall.com/artwork.html?page=12732>

Afbeelding 4: Orly Cogan, *Tangled up in you*, 2006, geborduurde vintage stof, 102 x 94 cm, locatie onbekend. Foto: <http://www.orlycogan.com/>

Afbeelding 5: Lin Tianmiao, *Badges* (installatieaanzicht Galerie Lelong, New York 2012), 2010 – 2012, wit zijde, gekleurd zijden draad, geschilderd roestvrij staal borduurraam, geluidscomponent, afmetingen variabel. Foto: <http://www.galerielelong.com/exhibition/1438>.

Afbeelding 6: Grayson Perry tijdens de Turner Prize uitreiking in 2003. Foto: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/3298707.stm>

Afbeelding 7: Mark Newport, *Batman 3*, 2006, handgebreid acryldraad en knopen, 203 x 58 x 15 cm, locatie onbekend. Foto: <http://www.marknewportartist.com/COSTUMES-Real-Heros>

Afbeelding 8: Janet Morton, *Femmebomb*, 2004, 19 gequilde vierkante stukken gerycled stof, 250 gehaakte bloemen, 244 cm hoge draadspoel, 366 cm lange naald, 250 gehaakte bloemen, 22 roze knopen van isoleerschuurim, oranje plastic sneeuwhek doorweven met roze stof, Velcro, houten touw, werk bestaat niet meer. Foto: [http://cca.concordia.ca/artists/work\\_detail.html?languagePref=en&mkey=55220&link\\_id=5793](http://cca.concordia.ca/artists/work_detail.html?languagePref=en&mkey=55220&link_id=5793)

Afbeelding 9: Studio Formafantasma, *Colony: Tripoli*, 2011, mohair wol, katoen, linnen, keramiek, 220 x 110 cm, locatie onbekend, foto: <http://www.formafantasma.com/colony-collection>

Afbeelding 10: Jasleen Kaur, *Dear Lord Robert Napier*, 2010, eenmalige performance. Foto: Rachel Louise Brown ( <http://jasleenkaur.co.uk/projectsaboutcontactc-jasleen-kaurlord-robert-napier-by->

[jasleen-kaur-artist-designer-royal-college-of-art-rca-degree-show-2010-lord-robert-napier-2011-dear-lord-robert-napier-i-am-a-postgradua/](#))

Afbeelding 11: Julie Ryder, *Pollinate: Originate* (detail), 2008, stuifmeel, tapa stof, archieflijm, 50 x 80 cm, locatie onbekend. Foto: Derek Ross, bron: Jessica Hemmings, *Cultural Threads, Transnational Textiles Today*, New York 2015, p. 32.

Afbeelding 12: Vincent Vulsmas, *WE455 (XI) (links)/WE455 (XII) (rechts)*, (tentoonstellingsaanzicht *A Sign of Autumn*, SMBA 2011), 2011, elk doek 170 x 170 cm, jacquardgeweven doeken, raffia en katoen, locatie onbekend. Foto: <http://project1975.smba.nl/wp-content/uploads/2011/11/04.VINCENT-VULSMA-SMBA-2011-%C2%AEfoto-GJ.vanROOIJ-900x554.jpg>

Afbeelding 13: Ana de la Cueva, *Maquilla*, 2007, borduursel op linnen, antiek houten borduurraam, Digital poly-silk, video 3.17 min, borduurraam doorsnede 30 cm, locatie onbekend. Foto: <http://www.artslant.com/global/artists/show/16953-ana-de-la-cueva>

Afbeelding 14: Aisha Khalid, *Conversation*, 2002, video op twee beeldschermen, 120 minuten, locatie onbekend. Foto: <http://muftah.org/aisha-khalid-strength-beauty/>

Afbeelding 15: Aisha Khalid, *Covered/Uncovered II*, 2002, waterverf op wasli papier, afmetingen niet teruggevonden, locatie onbekend. Foto: [http://courses.washington.edu/femart/final\\_project/wordpress/aisha-khalid/](http://courses.washington.edu/femart/final_project/wordpress/aisha-khalid/) .

Afbeelding 16: Yinka Shonibare MBE, *The British Library*, 2014, hardback boeken, dutch wax print katoen, bladgoud, vijf houten stoelen, vijf ipads, ipad standaards, koptelefoon, interactieve applicatie, antieke opdraaiklok, afmetingen variabel, Courtesy the artist and Stephen Friedman Gallery. Foto: Jonathan Bassett (bron: <http://www.housefestival.org/house-yinka-shonibare-MBE>).

Afbeelding 17: Yinka Shonibare MBE, *The British Library* (detail), 2014, hardback boeken, dutch wax print katoen, bladgoud, vijf houten stoelen, vijf ipads, ipad standaards, koptelefoon, interactieve applicatie, antieke opdraaiklok, afmetingen variabel, Courtesy the artist and Stephen Friedman Gallery. Foto: Jonathan Bassett (bron: [http://yinkashonibaremb.com/artwork/installation/?image\\_id=321](http://yinkashonibaremb.com/artwork/installation/?image_id=321)).

Afbeelding 18: Ani O'Neill, *The Buddy System* (zaal aanzicht Melbourne Festival 2006), 2001 - 2006, herhaaldelijke performance, afmetingen variabel, foto: [http://www.tautai.org/?attachment\\_id=1443](http://www.tautai.org/?attachment_id=1443).

Afbeelding 19: Kimsooja, *Thread Routes - Chapter III*, 2012, 17:35, 16mm film op HD formaat met geluid, courtesy of La Fabrica, Madrid, Galerie Kewening, Berlin and Majorca, Kukje Gallery, Seoul, and Kimsooja Studio, locatie onbekend. Foto: <http://chiaroscuromagazine.com/shows-and-exhibitions/fine-art-fine-craft/kimsooja-thread-routes.html>.

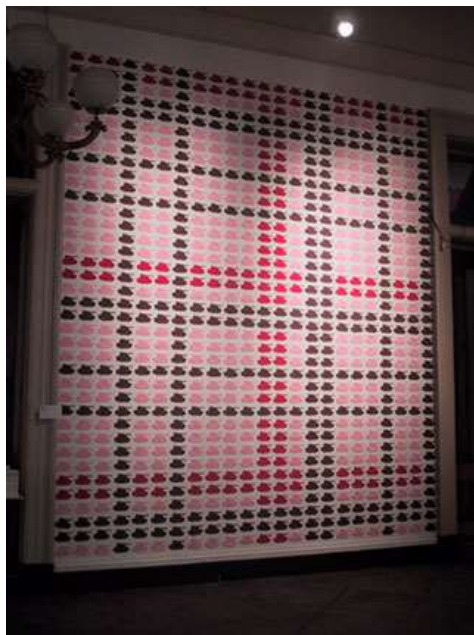
Afbeelding 20: Nevin Aladag, *Pattern Matching Grey Beige*, 2010, tapijtstukken, 150 x 256 cm, locatie onbekend. Foto: <http://www.wentrupgallery.com/selectedworks/nevin-aladag-pattern-matching-2/>

Afbeelding 21: Walter Oltmann, *Caterpillar Suit I*, 2007, geanodiseerd aluminium en geweven messing draad, 118 x 59 x 42 cm, collectie Seattle Art Museum, Verenigde Staten, foto: John Hodgkiss, bron: <http://www.goodman-gallery.com/exhibitions/173>.

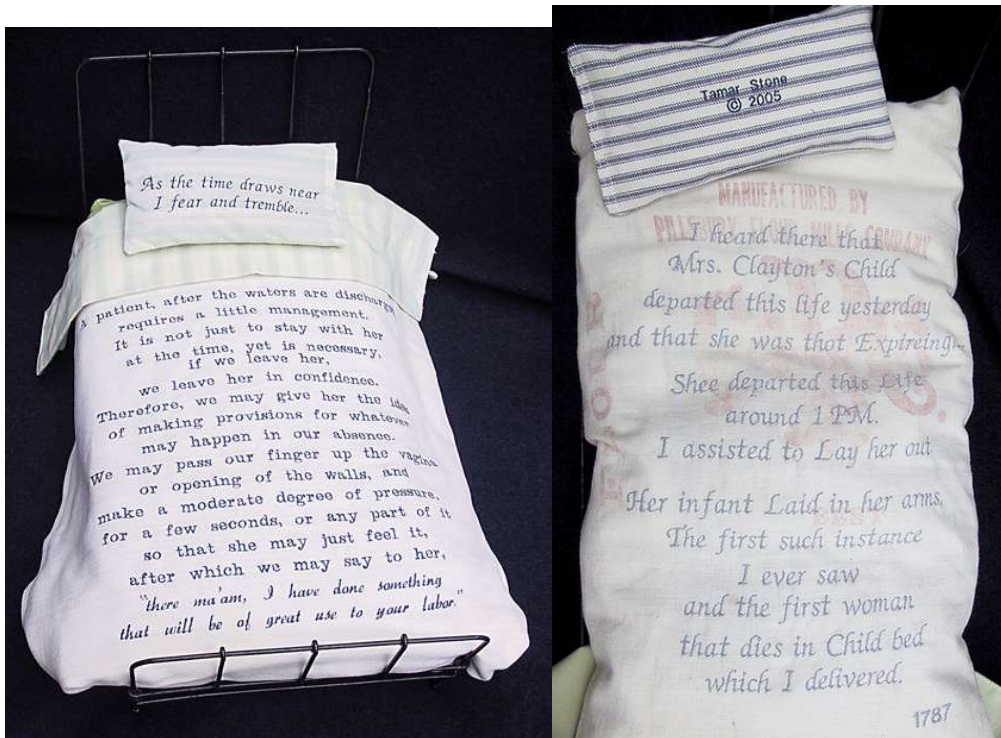
## Afbeeldingen



Afbeelding 1: Ke-Sook Lee, *One Hundred Faceless Women* (zaal aanzicht *Pricked: Extreme Embroidery* in Museum Of Arts and Design, New York (2007-2008), 2007, 100 hand geborduurde vintage zakdoeken, draad, pigment, afmetingen variabel, collectie van de kunstenaar, courtesy: George Billis Gallery New York.



Afbeelding 2: Lisa Solomon, *Synchronized Tanks*, 2004, roze vilt, spelden met glazen knoppen, afmetingen variabel (hier: 872 tanks, 365,76 cm x 365,76 cm, locatie onbekend.



Afbeelding 3: Tamar Stone, *A Case of Confinement*, 2005, vintage poppenbed met geborduurde vintage lakens, afmetingen variabel, locatie onbekend.



Afbeelding 4: Orly Cogan, *Tangled up in you*, 2006, geborduurde vintage stof, 102 x 94 cm.



Afbeelding 5: Lin Tianmiao, *Badges* (installatieaanzicht Galerie Lelong, New York 2012), 2010 – 2012, wit zijde, gekleurd zijden draad, geschilderd roestvrij staal borduurraam, geluidscomponent, afmetingen variabel.



Afbeelding 6: Grayson Perry tijdens de Turner Prize uitreiking in 2003.



Afbeelding 7: Mark Newport, *Batman 3*, 2006, handgebreid acryldraad en knopen, 203 x 58 x 15 cm, locatie onbekend.



Afbeelding 8: Janet Morton, *Femmebomb*, 2004, 19 gequilte vierkante stukken gerycled stof, 250 gehaakte bloemen, 244 cm hoge draadspoel, 366 cm lange naald, 250 gehaakte bloemen, 22 roze knopen van isoleerschium, oranje plastic sneeuwhek doorweven met roze stof, Velcro, houten touw, werk bestaat niet meer



Afbeelding 9: Studio Formafantasma, *Colony: Tripoli*, 2011, mohair wol, katoen, linnen, keramiek, 220 x 110 cm, locatie onbekend, courtesy Galerie Libby Sellers.



Afbeelding 10: Jasleen Kaur, *Dear Lord Robert Napier*, 2010, eenmalige performance.

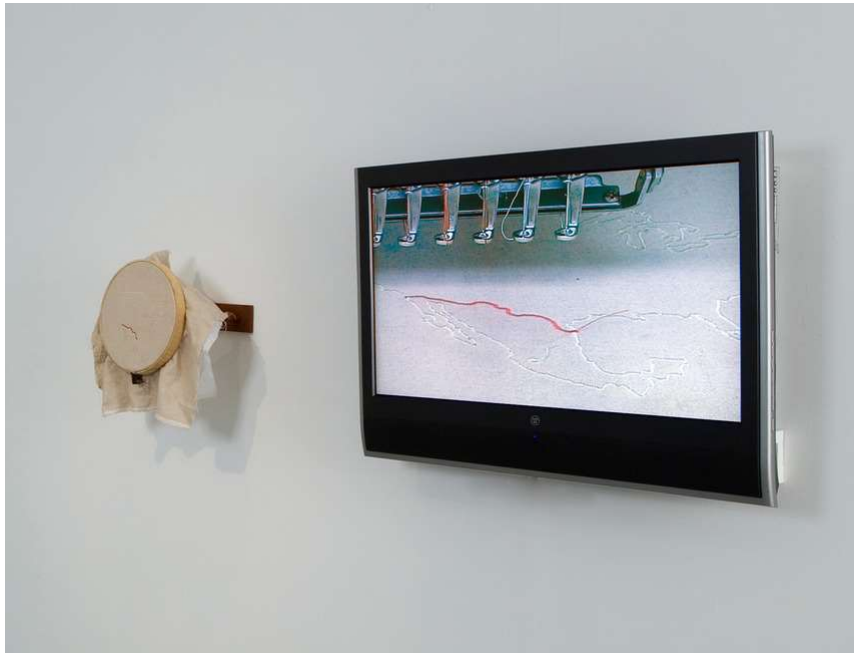




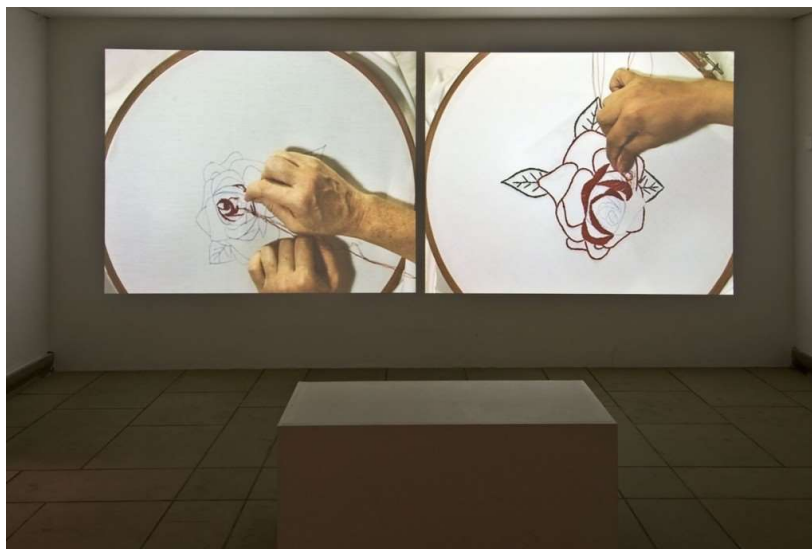
Afbeelding 11: Julie Ryder, *Pollinate: Originate* (detail), 2008, stuifmeel, tapa stof, archieflijm, 50 x 80 cm, locatie onbekend.



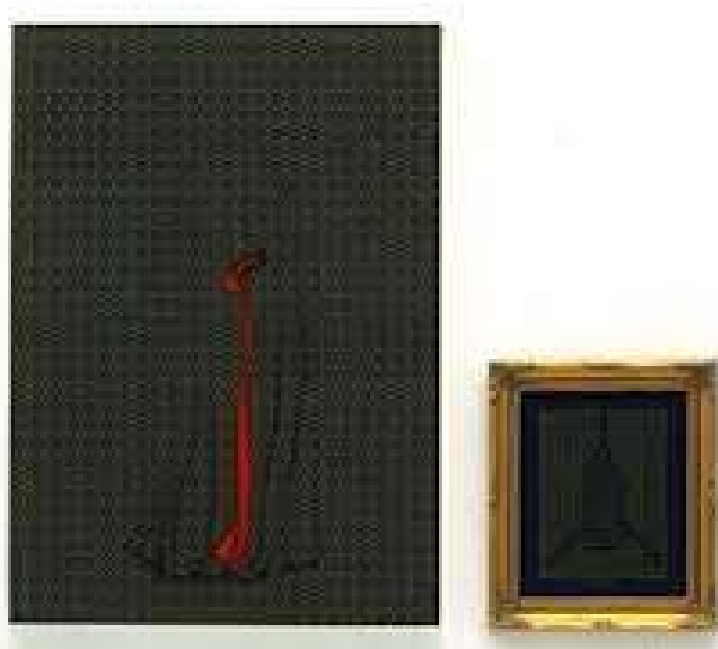
Afbeelding 12: Vincent Vulsmma, *WE455 (XI)* (links)/*WE455 (XII)* (rechts), (tentoonstellingsaanzicht *Sign of Autumn*, SMBA 2011), 2011, elk doek 170 x 170 cm, jaquardgeweven doeken, raffia en katoen, locatie onbekend.



Afbeelding 13: Ana de la Cueva, *Maquilla*, 2007, borduursel op linnen, antiek houten borduurraam, Digital poly-silk, video 3.17 min, borduurraam doorsnede 30 cm, locatie onbekend.



Afbeelding 14: Aisha Khalid, *Conversation*, 2002, video op twee beeldschermen, 120 minuten, locatie onbekend.



Afbeelding 15: Aisha Khalid, *Covered/Uncovered II*, 2002, waterverf op wasli papier, afmetingen niet teruggevonden, locatie onbekend.



Afbeelding 16: Yinka Shonibare MBE, *The British Library*, 2014, hardback boeken, dutch wax print katoen, bladgoud, vijf houten stoelen, vijf ipads, ipad standaards, koptelefoon, interactieve applicatie, antieke opdraaiklok, afmetingen variabel, Courtesy the artist and Stephen Friedman Gallery.



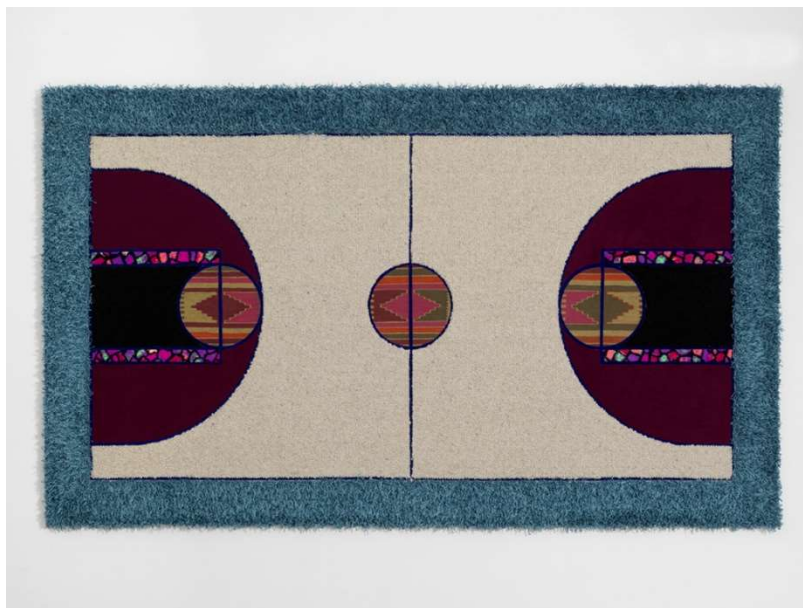
Afbeelding 17: Yinka Shonibare MBE, *The British Library* (detail), 2014, hardback boeken, dutch wax print katoen, bladgoud, vijf houten stoelen, vijf ipads, ipad standaards, koptelefoon, interactieve applicatie, antieke opdraaiklok, afmetingen variabel, Courtesy the artist and Stephen Friedman Gallery.



Afbeelding 18: Ani O'Neill, *The Buddy System* (zaal aanzicht Melbourne Festival 2006), 2001 - 2006, herhaaldelijke performance, afmetingen variabel.



Afbeelding 19: Kimsooja, *Thread Routes - Chapter III*, 2012, 17:35, 16mm film transferred to HD Format, 5.1 sound, courtesy of La Fabrica, Madrid, Galerie Kewening, Berlin and Majorca, Kukje Gallery, Seoul, and Kimsooja Studio, locatie onbekend.



Afbeelding 20: Nevin Aladag, *Pattern Matching Grey Beige*, 2010, tapijtstukken, 150 x 256 cm, locatie onbekend.



Afbeelding 21: Walter Oltmann, *Caterpillar Suit I*, 2007, geanodiseerd aluminium en geweven messing draad, 118 x 59 x 42 cm, collectie Seattle Art Museum, Verenigde Staten.