De aanraking van textiel: over de relatie tussen kunst, tactiliteit en textiel

Frederiek Simons

Publicatiedatum: 26 mei 2024

Of je nu een gevestigd instituut voor moderne kunst bezoekt of juist een kleine, onafhankelijke kunstruimte met werk van jonge kunstenaars, er bestaat inmiddels een goede kans dat je er textiel aantreft. Het medium lijkt haast onopgemerkt de expositieruimten te zijn binnengeslopen en figureert in tentoonstellingen over sociaal-maatschappelijke thema's, technologie, ambacht of vergeten geschiedenis. Waar komt deze aandacht voor textielkunst vandaan?

Zelf ben ik ook textielkunstenaar. Ik ben vijf jaar geleden afgestudeerd aan de Gerrit Rietveld Academie en werk onder andere met weef-, vilt- en borduurtechnieken. In eerste instantie voelde ik me vooral intuïtief tot deze technieken aangetrokken. Daarna ben ik me ook gaan verdiepen in de theorie die textiel 'aanraakt'. Hierdoor heb ik me gerealiseerd dat de status van textiel binnen de dominante westerse (kunst)traditie niet los kan worden gezien van de status van de aanraking binnen diezelfde traditie. In dit artikel wil ik verder ingaan op de traditioneel ondergewaardeerde positie van de tastzin en hoe dit de relaties tussen kunst, tactiliteit en textiel heeft beïnvloed. Daarnaast onderzoek ik hoe deze inzichten vervolgens helpen verklaren dat er steeds meer textiel te zien is in museumzalen.

Kritiek op het oog

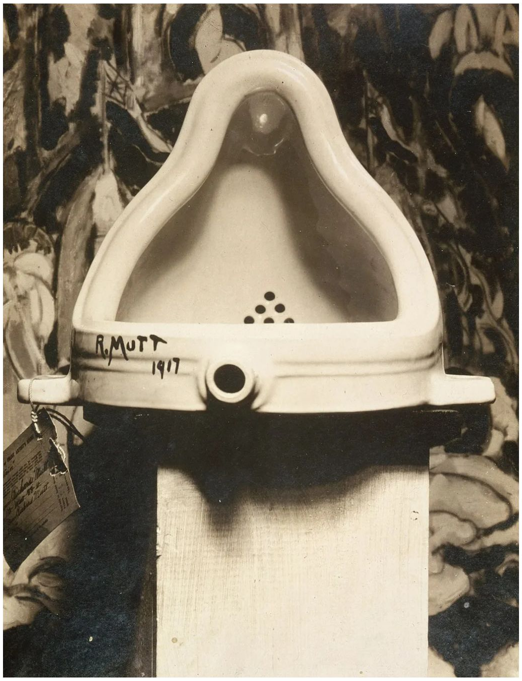
Om de positie van tastzin te begrijpen, richt ik de schijnwerpers eerst op een ander zintuig: het zicht. De centraalstelling hiervan binnen de dominante culturele tradities van het Westen is een veelbesproken (en bekritiseerd) thema. Hoewel *corporele visie* – zien in de letterlijke zin van het woord – door sommige denkers (zoals Plato, Augustinus en Descartes) werd gewantrouwd en door andere (zoals John Locke en Isaac Newton) juist omarmd [1], is het fundament van het westerse gedachtegoed onmiskenbaar ocularcentrisch. Plato's allegorie van de grot, Descartes' lezing van de geest als een onlichamelijk oog [2] en de Verlichting; ze leunden allemaal in sterke mate op de metaforen van oog en zicht. '[V]an begin af aan', zo stelde Hannah Arendt, 'wordt er binnen de formele filosofie over denken gedacht als een vorm van *zien*.' [3]

De anti-ocularcentrische traditie kwam op vanaf het einde van de negentiende eeuw en behelsde onder andere het denken van Henri Bergson, de artistieke visie van de surrealisten, het feministische perspectief van Luce Irigaray, de mediakritiek van Marshall McLuhan en de modernekunstkritiek van Rosalind Krauss. Zij trokken onder andere het Cartesiaanse idee in twijfel dat kennis geïsoleerd kan worden van de zintuigen die het passeert. Daarnaast toonden ze aan dat andere zaken (en zintuigen) door de hyperfocus op het zicht naar de achtergrond zijn verdwenen; oftewel, dat de hegemonie van het zicht heeft geleid tot cultureel verlies. [4]

Marcel Duchamp heeft dit verlies in de kunst als volgt beschreven: 'Sinds Courbet gelooft iedereen dat de schilderkunst gericht is op het netvlies. Ze hadden het fout. De retinale huivering! Voorheen had de schilderkunst andere functies: ze was religieus, filosofisch of moreel.' [5] Voor Duchamp was dit de reden om radicaal te breken met de schilderkunst; in plaats daarvan introduceerde hij de readymade, een alledaags voorwerp tentoongesteld als kunst.

Van readymade naar handwerk

Om de positie van tactiliteit, handen en aanrakingen in de kunst beter te begrijpen, is het van belang om de invloed van de readymade nader te bekijken. Het is daarbij goed om te bedenken dat de readymade voor Duchamp in de eerste plaats een iconoclastisch 'antigebaar' was waarmee hij poogde de visuele status quo en de focus op de maker als geniaal individu te doorbreken. Zijn readymade sculptuur *Fountain* uit 1917, een op zijn kant gekeerd urinoir gesigneerd met het pseudoniem 'R. Mutt', veroorzaakte inderdaad de door hem beoogde schok; tijdens een expositie van de Société des Independants werd het werk door de organisatoren achter een scheidingswand verstopt. [6]



Afb 1. *Fountain*, gesigneerd met het pseudoniem ‘R. Mutt’ en gefotografeerd door Alfred Stieglitz nadat het geweigerd was voor een expositie van de Société des Independants. Bron: Wikimedia Commons.

De kracht van dit antigebaar was dus per definitie tijdelijk. Als readymades namelijk door iedereen waren omarmd, waren ze juist weer op ocularcentrische principes komen te leunen, met de focus op een iconisch beeld en de individuele kunstenaar (waar Duchamp juist de aandacht vanaf wilde leiden door het urinoir met een pseudoniem te signeren). Dit zouden we de inflatie van de readymade kunnen noemen.

In 1968 beschreef Duchamps goede vriend Salvador Dalí dit inflatieproces, evenals hoe kunst er in een post-readymadetijdperk uit zou komen te zien: ‘[…] op een dag, als alle voorwerpen in de wereld als readymades beschouwd worden, zal het begrip readymade niet meer bestaan. Dan wordt Originaliteit het artistieke Werk, op choquerende wijze door de kunstenaar *met de hand* gemaakt.’ [7] Dalí suggereert hier dus dat kunstwerken in de toekomst origineel zullen zijn juist omdat de aanraking van de kunstenaar erin terug is te zien. Hierbij is het geen toeval dat Dalí refereert aan de hand van de kunstenaar; in de loop van de tijd was dit orgaan namelijk lijnrecht tegenover het oog (met al zijn positieve associaties) komen te staan. Waar ambachten zoals metaalbewerking, borduren en schilderen in de middeleeuwen nog even belangrijk waren, werd er gedurende de renaissance een scheiding aangebracht tussen de beeldende kunst, dat een hogere positie in de hiërarchie had, en de ambachten, die werden geassocieerd met handwerk en een lagere positie hadden in de rangorde.

Door dit onderscheid niet langer te hanteren, sorteerde Duchamp voor op een post-readymadetijdperk. Als kunstenaar was hij in feite een ambachtsman, stelde hij. Daarom liet hij zich in zijn werk vooral leiden door technische problemen. [8] De uitdagingen die werken met bijvoorbeeld glas of kleur met zich meebracht, waren dus bepalender voor Duchamps werk dan in de geest ontstane ideeën. Het is daarom ironisch te noemen dat de uitvinding van de conceptuele kunst vaak aan hem wordt toegeschreven. [9] Joseph Kosuth schreef zelfs dat alle kunst na Duchamp conceptueel van aard is. [10]

Misschien klopt dit in zoverre dat de geest en het concept ook nu nog veelal centraal staan in de kunstwereld. Dit komt bijvoorbeeld tot uitdrukking in de structurele vraag aan kunstenaars om hun eigen werk te contextualiseren en verantwoorden, bijvoorbeeld in *artist statements*, subsidieaanvragen of aanmeldingen voor kunstenaarsresidenties. Zo verzuchtte een vriendin laatst dat ze meer tijd kwijt is aan het schrijven óver haar werk dan aan het maken ervan. Ook op andere manieren blijft het ocularcentrisme beïnvloeden hoe we kunst benaderen; dit komt misschien nog wel het duidelijkst naar voren in de nog altijd heersende norm om kunstwerken vanaf een afstandje, met de ogen, te bewonderen.

Gelieve niet aan te raken
Please do not touch

Afb 2. Het is nog altijd ongebruikelijk om een kunstwerk aan te mogen raken als bezoeker. Dit geldt evengoed voor textielkunst.

Daarnaast wordt er nog steeds vaak de nadruk gelegd op de kunstenaar als geniaal, mannelijk individu, óók in het geval van Duchamp zelf. Dit blijkt uit het feit dat de grote musea, waaronder Tate Modern in Londen, halsstarrig blijven volharden dat Duchamp de bedenker (of liever gezegd: de vinder) is van *Fountain*, ook al is dit door verschillende onderzoekers in twijfel getrokken. Zo schijnt Duchamp in een brief aan zijn zus geschreven te hebben dat niet hij, maar een vriendin (waarschijnlijk doelde hij op barones Elsa von Freytag-Loringhoven) het urinoir had ingestuurd voor de expositie van de Société des Independants. [11]

Moeten we dan vaststellen dat de missie van Duchamp en zijn medestrevers om het zicht, de geest en de individualiteit van de kunstenaar minder centraal te stellen is mislukt? Ik zou willen betogen dat hun werk wel degelijk een paradigmaverschuiving heeft helpen bewerkstelligen, door gaten te maken in het weefsel van de heersende normen in de kunst en maatschappij, waardoor meer tactiele kunstvormen de kans kregen om binnen te sijpelen. Dat deze omslag zich vervolgens op onoverzichtelijke en onspectaculaire wijze voltrok – en zich nog altijd aan het voltrekken is – ligt besloten in de aard van de tastzin zelf, die wordt gekenmerkt door nabijheid, decentralisatie en veelvormigheid. [12] Een tactiel paradigma nodigt ons dus uit om, in plaats van de kunstgeschiedenis van een afstandje te aanschouwen en één kritisch overgangsmoment te markeren, ons te buigen over de verscheidenheid aan tactiele maakvormen die onderbelicht zijn gebleven in de kunstgeschiedenis. Deze verschuiving is bovendien niet los te zien van de langzaam veranderende positie van textiel, een medium waarin de filosofie van Duchamp en andere anti-ocularcentrische denkers bij uitstek tot uitdrukking kan komen.

Vrouwenwerk

In de vroeg-twintigste eeuw, terwijl Duchamp zijn readymades introduceerde, waren er verschillende textielkunstenaars actief. Om te beginnen waren er de weefsters van het Bauhausinstituut, waarvan Anni Albers waarschijnlijk het bekendst is. Om te begrijpen welke status hun medium had binnen het Bauhaus en hoe die gerelateerd was aan de positie van vrouwen, is het belangrijk om vast te stellen dat de oprichters van het instituut weliswaar een gelijkschakeling van ambacht en kunst nastreefden (in zekere zin net zoals Duchamp), maar daarnaast vasthielden aan een hiërarchie *binnen* het ambachtsdomein. De Duitse term *Handwerk*, waar bijvoorbeeld metaalbewerking en timmerwerk toe behoorden, stond hoger in rang dan *Kunstgewerbe*, waar weven en andere textielvormen onder vielen. Deze laatste categorie werd met vrouwenwerk geassocieerd, [13] terwijl de eerste vooral als mannelijk werd beschouwd.

Afb. 3. Meisjes krijgen handwerkles in 1946. Bron: Nationaal Archief..

Hoezeer dit onderscheid algemeen geaccepteerd was in de samenleving, valt ook terug te zien in de opsplitsing van de schoolvakken 'nuttige handwerken' en 'handenarbeid' – in Nederland gangbaar tot 1974 – waarbij meisjes leerden breien, haken en naaien, en jongens leerden koperslaan en figuurzagen. [14] Tegen deze achtergrond werd er bij het Bauhaus besloten om, twee jaar na de oprichting, de vrouwenklas en de weefwerkplaats met elkaar te verbinden. Hierdoor werd vrouwelijke studentes weinig andere keus gelaten dan zich toe te leggen op het weven. [15] Eenmaal werkzaam in de weefwerkplaats, kregen ze door dat als ze serieus genomen wilden worden, het niet voldoende was om 'slechts' hun vak uit te oefenen. Velen van hen pakten daarom de pen op om de (modernistische) basisprincipes van de weefkunst te beschrijven.

Zo stelde Gunta Stölzl dat weefsels tot dan toe te zeer hadden geleund op de principes van de schilderkunst en sprak ze van 'beeld[en] gemaakt van wol'. [16] Anni Albers betoogde dat ontwerpers te geïsoleerd waren geraakt van het weefproces en pleitte voor een weefmethode waarbij processen, structuren en materialen op directe wijze – op het weefgetouw en met de hand – verkend zouden worden. [17] Dit zou volgens haar kunnen leiden tot meer experimenten en nieuwe ontdekkingen; bovendien zou het makers in staat stellen weefsels te ontwerpen die het dagelijks leven van de gewone man (en vrouw!) positief konden beïnvloeden.

Afb. 4. Detail van een wandkleed van de hand van Anni Albers uit 1923, gemaakt van zijde, katoen en kunstzijde.

Een andere toekomst borduren

Sophie Taeuber en Hannah Höch zijn twee andere voorbeelden van vroeg-twintigste-eeuwse kunstenaressen die met textiel werkten. Beiden waren lid van Dada, respectievelijk in Zürich en Berlijn. Taeuber was textieldocent, maakte tapijten met abstracte vormen en schilderde aquarellen die ze vermoedelijk baseerde op ontwerpen voor weef- en borduurwerk. [18] Höch was het enige vrouwelijke lid van de Berlijnse tak van Dada en putte voor haar autonome werk uit haar ervaring als deeltijd ontwerpster van kleding-, borduur- en kantpatronen voor handwerkbladen. Door de patronen en advertenties uit deze tijdschriften letterlijk als materiaal voor haar fotomontages te gebruiken, verwees ze naar de ondergewaardeerde status van de materialen, activiteiten en ervaringen van vrouwen.

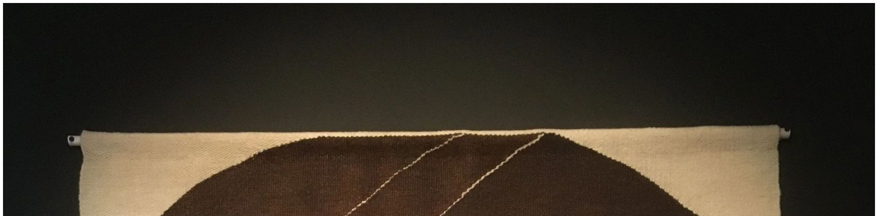
Daarnaast publiceerde Höch teksten waarin ze reflecteerde op textiele media, meestal in de handwerkbladen waarvoor ze ook patronen ontwierp. Anders dan de Bauhausvrouwen leverde ze expliciet commentaar op de relatie tussen de marginale positie van textiel en die van vrouwen zelf, zoals in '*Vom Sticken*' ('Over borduren') uit 1918:

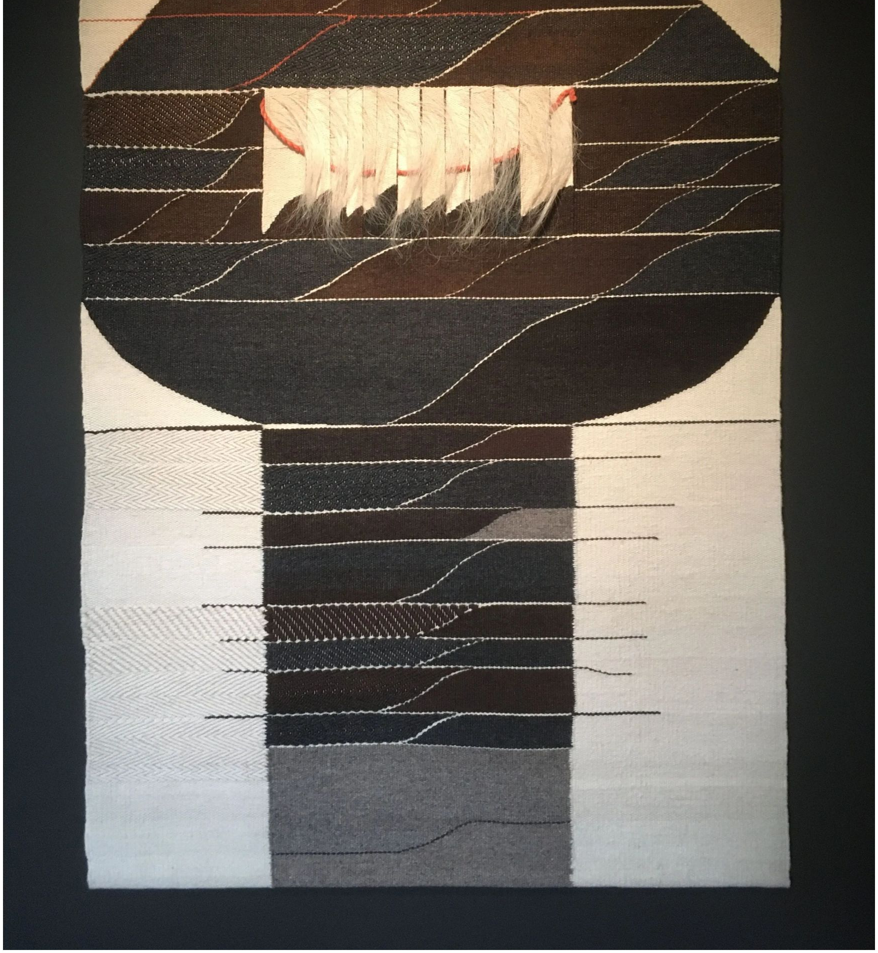
> Maar jullie, handwerksters, moderne vrouwen, die geloven dat jullie geest in jullie werk zit, die rechten proberen te verwerven (zowel economisch als intellectueel) en dus denken met beide benen op de grond te staan, j-u-l-l-i-e zouden op zijn minst toch moeten weten dat je met je borduurwerk je tijd documenteert! [19]

Het borduurwerk van haar tijdgenoten getuigde volgens Höch van weinig vaardigheid, vernuft en smaak- noch kleurgevoel. [20] Tegelijkertijd geloofde ze in het emancipatoir potentieel van het medium. De borduurkunst bestaat al minstens even lang als de schilderkunst, betoogde ze, en functioneert daarmee als tijdsdocument. Vrouwen konden volgens haar dus een andere toekomst voor zichzelf vormgeven door anders te borduren, waarbij ze hen stimuleerde om hun eigen persoonlijkheid in hun werk te leggen en patronen vrijer te interpreteren. [21]

Trage verschuiving

In plaats van textiel te verwerpen, begrepen de voornoemde kunstenaressen dat de geschiedenis van het medium zodanig verstrengeld was geraakt met het algemene begrip van vrouwelijkheid en de geschiedenis van vrouwen zelf, dat ze er niet omheen konden. Met textiel hadden ze bovendien – letterlijk – een middel in handen waarmee ze verandering konden bewerkstelligen, en door hun medium intellectueel én manueel te onderzoeken, wisten ze de grenzen van de kunst, en daarmee het voorstelbare, op te rekken. De verschuiving die ze zo in gang zetten was echter allesbehalve abrupt en opvallend, iets wat duidelijk blijkt uit het feit dat het nog lang zou duren voor de textielkunst op grote(re) schaal zou worden omarmd. Zelfs aan het begin van de eenentwintigste eeuw was deze kunstvorm nog geen gemeengoed. In de woorden van de Bengaals-Engelse weefster Rezia Wahid: '[H]et voelde alsof ik de enige wever was in Londen en alsof weven alleen als literaire metafoor werd gebruikt.' [22] Ook de associatie van textiel met vrouwenwerk blijft hardnekkig; als ik naar lezingen ga over textiel zitten er zelden mannen in de zaal.



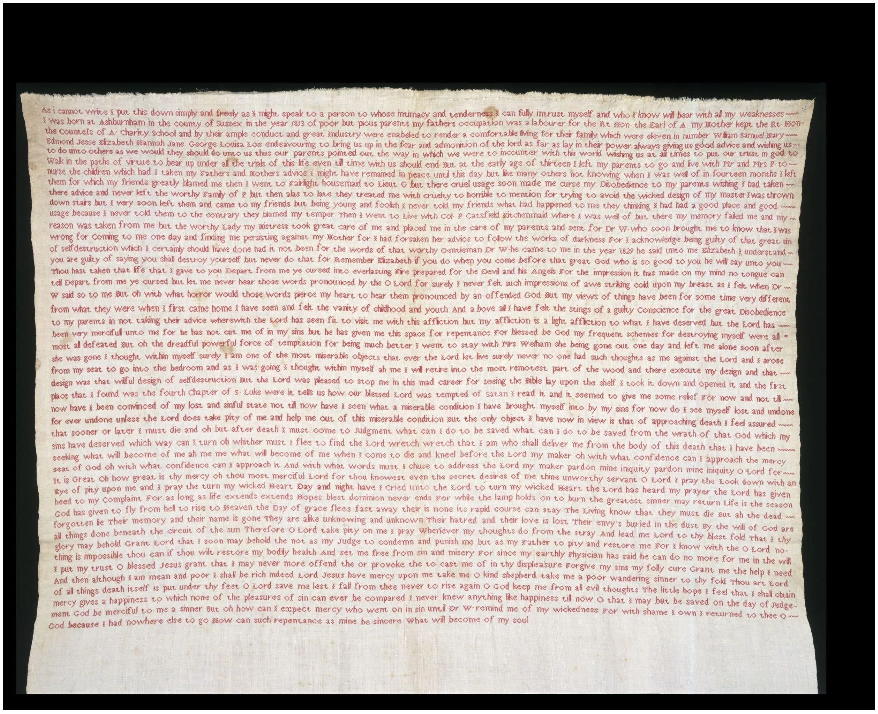


Afb 5. Ásgerður Búadóttir, 1976, *Halvemaan*, handgeweven wandkleed van wol en paardenhaar.

Dit neemt niet weg dat er gedurende de twintigste eeuw verscheidene kunstenaars waren die zicht richtten op textiel. Enkele voorbeelden zijn de IJslandse kunstenares Ásgerður Búadóttir, die zich voor haar handgeweven werk liet inspireren door de natuur en haar schildersopleiding, de Colombiaanse kunstenares Olga de Amaral, die materialen zoals goudblad en gesso in haar weefsels verwerkte, en de Roemeense kunstenares Geta Bratešču, die onder andere 'tekende' met de naaimachine. [23] Daarnaast zijn er ook enkele voorbeelden van mannelijke kunstenaars die textiel gebruikten in hun werk, zoals de Afro-Amerikaanse abstracte schilders Al Loving en Sam Gilliam, en meer recent de Turnerprijswinnaar Grayson Perry.

Cultureel verlies en herstel

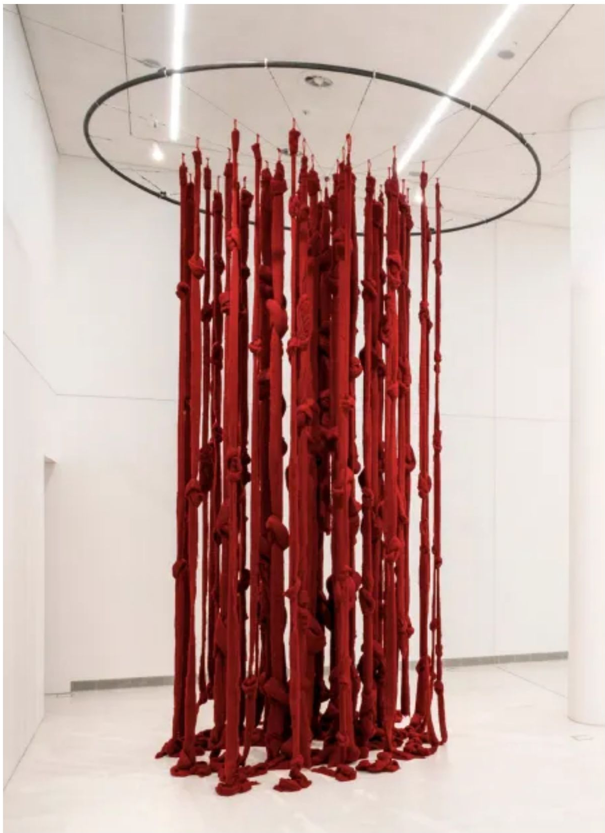
Bovendien werd de traditioneel ondergewaardeerde positie van de textielkunst onder de loep genomen door kunsthistorici, zoals Rozsika Parker in haar invloedrijke boek *The Subversive Stitch* uit 1984. [24] Hierdoor kwamen onderbelichte textielkunstvormen uit voorgaande eeuwen onder de aandacht, en in het bijzonder de meer subversieve voorbeelden, zoals een merklap uit circa 1830, gemaakt door een andere Parker, namelijk Elizabeth. In geborduurde volzinnen beschrijft Elizabeth hierop hoe ze door haar werkgever mishandeld wordt en dat ze een einde aan haar leven wil maken. Dit werk, dat nu tot de collectie van het Victoria and Albert Museum behoort, toont eenzelfde soort sensibiliteit als die van Höch en de Bauhausweefsters, waarbij de onderdrukkende functie van een textieltechniek wordt omgebogen tot een techniek van verzet.



As i cannot write I put this down simply and freely as I might speak to a person to whose intimacy and tenderness I can fully intrust myself and who I know will bear with all my weaknesses ——
I was born at Ashburnham in the county of Sussex in the year 1813 of poor but pious parents my fathers occupation was a labourer for the Rt Hon· the Earl of A· my Mother kept the Rt Hon·
the Countess of A· Charity School and by their ample conduct and great Industry were enabeled to render a comfortable living for their family which were eleven in number William Samuel Mary ——
Edmond Jesse Elizabeth Hannah Jane George Louisa Lois endeavouring to bring us up in the fear and admonition of the lord as far as lay in their power always giving us good advice and wishing us —
to do unto others as we would they should do unto us thus our parents pointed out the way in which we were to incounter with this world wishing us at all times to put our trust in god to
Walk in the paths of virtue to bear up under all the trials of this life even till time with us should end But at the early age of thirteen I left my parents to go and live with Mr and Mrs P· to —
nurse the children which had I taken my Fathers and Mothers advice I might have remained in peace until this day but like many others not knowing when I was well of in fourteen months I left
them for which my friends greatly blamed me then I went to Fairlight housemaid to Lieut G but there cruel usage soon made me curse my Disobedience to my parents wishing I had taken —
there advice and never left the worthy Family of P but then alas to late they treated me with cruelty to horrible to mention for trying to avoid the wicked design of my master I was thrown
down stairs but I very soon left them and came to my friends but being young and foolish I never told my friends what had happened to me they thinking I had had a good place and good ——
usage because I never told them to the contrary they blamed my temper Then I went to Live with Col· P Catsfield Kitchenmaid where I was well of but there my memory failed me and my —
reason was taken from me but the worthy Lady my Mistress took great care of me and placed me in the care of my parents and sent for Dr W· who soon brought me to know that I was
wrong for Coming to me one day and finding me persisting against my Mother for I had forsaken her advice to follow the works of darkness For I acknowledge being guilty of that great sin
of selfdestruction which I certainly should have done had it not been for the words of that worthy Gentleman Dr W· he came to me in the year 1829 he said unto me Elizabeth I understand —
you are guilty of saying you shall destroy yourself but never do that for Remember Elizabeth if you do when you come before that great God who is so good to you he will say unto you ——
Thou hast taken that life that I gave to you Depart from me ye cursed into everlasting Fire prepared for the Devil and his Angels For the impression it has made on my mind no tongue can
tell Depart from me ye cursed but let me never hear those words pronounced by the O Lord for surely I never felt such impressions of awe striking cold upon my breast as I felt when Dr —
W said so to me But oh with what horror would those words pierce my heart to hear them pronounced by an offended God But my views of things have been for some time very different
from what they were when I first came home I have seen and felt the vanity of childhood and youth And a bove all I have felt the stings of a guilty Conscience for the great Disobedience
to my parents in not taking their advice wherewith the Lord has seen fit to visit me with this affliction but my affliction is a light affliction to what I have deserved but the Lord has ——
been very merciful unto me for he has not cut me of in my sins but he has given me this space for repentance For blessed be God my frequent schemes for destroying myself were all —
most all defeated But oh the dreadful powerful force of temptation for being much better I went to stay with Mrs Welham she being gone out one day and left me alone soon after
she was gone I thought within myself surely I am one of the most miserable objects that ever the Lord let live surely never no one had such thoughts as me against the Lord and I arose
from my seat to go into the bedroom and as I was going I thought within myself ah me I will retire into the most remotest part of the wood and there execute my dezign and that ——
design was that wilful design of selfdestruction But the Lord was pleased to stop me in this mad career for seeing the Bible lay upon the shelf I took it down and opened it and the first
place that I found was the fourth Chapter of S· Luke were it tells us how our blessed Lord was tempted of Satan I read it and it seemed to give me some relief For now and not till ——
now have I been convinced of my lost and sinful state not till now have I seen what a miserable condition I have brought myself into by my sins for now do I see myself lost and undone
for ever undone unless the Lord does take pity of me and help me out of this miserable condition But the only object I have now in view is that of approaching death I feel assured ——
that sooner or later I must die and oh but after death I must come to Judgment what can I do to be saved what can I do to be saved from the wrath of that God which my
sins have deserved which way can I turn oh whither must I flee to find the Lord wretch wretch that I am who shall deliver me from the body of this death that I have been ——
seeking what will become of me ah me me what will become of me when I come to die and kneel before the Lord my maker oh with what confidence can I approach the mercy
seat of God oh with what confidence can I approach it And with what words must I chuse to address the Lord my maker pardon mine iniquity pardon mine iniquity O Lord for ——
It is Great Oh how great is thy mercy oh thou most merciful Lord for thou knowest even the secret desires of me thine unworthy servant O Lord I pray the Look down with an
Eye of pity upon me and I pray the turn my wicked Heart Day and night have I Cried unto the Lord to turn my wicked Heart the Lord has heard my prayer the Lord has given
heed to my Complaint For as long as life extends extends Hopes blest dominion never ends For while the lamp holds on to burn the greatest sinner may return Life is the season
God has given to fly from hell to rise to Heaven the Day of grace flees fast away their is none its rapid course can stay The Living know that they must die But ah the dead —
forgotten lie Their memory and their name is gone They are alike unknowing and unknown Their hatred and their love is lost Their envy's buried in the dust By the will of God are
all things done beneath the circuit of the sun Therefore O Lord take pity on me I pray Whenever my thoughts do from the stray And lead me Lord to thy blest fold That I thy
glory may behold Grant Lord that I soon may behold the not as my Judge to condemn and punish me but as my Father to pity and restore me For I know with the O Lord nothing
is impossible thou can if thou wilt restore my bodily health And set me free from sin and misery For since my earthly Physician has said he can do no more for me in the will
I put my trust O blessed Jesus grant that I may never more offend the or provoke the to cast me of in thy displeasure Forgive my sins my folly cure Grant me the help I need
And then although I am mean and poor I shall be rich indeed Lord Jesus have mercy upon me take me O kind shepherd take me a poor wandering sinner to thy fold Thou art Lord
of all things death itself is put under thy feet O Lord save me lest I fall from thee never to rise again O God keep me from all evil thoughts The little hope I feel that I shall obtain
mercy gives a happiness to which none of the pleasures of sin can ever be compared I never knew anything like happiness till now O that I may but be saved on the day of Judgement
God be merciful to me a sinner But oh how can I expect mercy who went on in sin until Dr W· remind me of my wickedness For with shame I own I returned to thee O ——
God because I had nowhere else to go How can such repentance as mine be sincere What will become of my soul

Afb 6. Linnen merklap uit omstreeks 1830, geborduurd door Elizabeth Parker met rode zijde in kruissteek. Bron: Victoria and Albert.

Ook verschillende hedendaagse kunstenaars gebruiken textiel in een poging cultureel verlies als gevolg van het ocularcentrisme te herstellen. Een voorbeeld is de Chileense kunstenares en dichteres Cecilia Vicuña, wier werk zich concentreert rondom *quipus*, pre-Colombiaanse geknoopte touwobjecten die functioneerden als geheugenapparaten. Het feit dat alleen *camayocs*, inheemse quipu-experts, de kennis die erin verknoopt zat konden ‘lezen’ (‘eerst met hun ogen en daarna met hun handen’ [25]), wekte zoveel wantrouwen op bij de Spaanse kolonisten dat ze besloten alle quipu’s te verbranden. [26] Met haar werk blaast Vicuña de quipu nieuw leven in, in de vorm van video-installaties, monumentale quipu-sculpturen en kleine, efemerische ingrepen met wol en draden in de natuur.



Afb 7. Cecilia Vicuña, 2017, *Quipu Womb (The Story of the Red Thread, Athens)*, geverfde wol. Bron: Wikimedia

Commons.

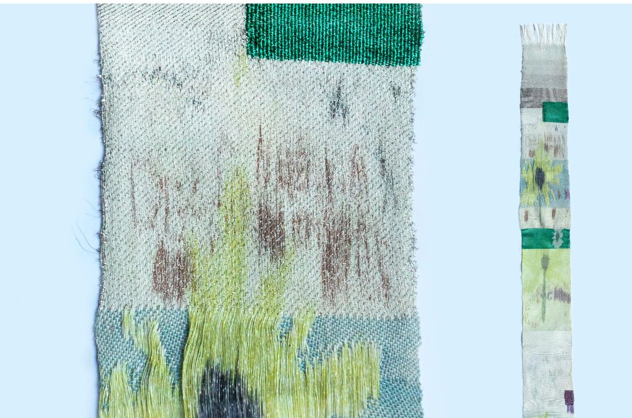
Net als de tastzin is de geschiedenis van textiel gedecentraliseerd en diffuus. Het is niet bekend waar, wanneer of door wie spin-, vilt- en weeftechnieken zijn uitgevonden; mogelijk omdat ze gewoonweg al te lang bestaan, in te veel geografische contexten en in te veel verschillende vormen, zoals T'ai Smith heeft gesuggereerd. [27] Textiel nodigt ons dus uit om nieuwe connecties te maken en naar de geschiedenis te kijken als een web van draden, in plaats van een rechte lijn. Een goed voorbeeld hiervan is Sadie Plants boek *Zeros and Ones* uit 1998, waarin ze de draden verbindt van de uitvinding van ponskaarten en het Jacquardweefgetouw, de annotaties van de gravin Ada Lovelace bij het ontwerp voor 'de analytische machine' (een soort rekenmachine) en de ontwikkeling van software, computers en het internet. [28] We kunnen deze draden verder verbinden met het hierboven besproken systeem van quipu's die, net als computers, functioneerden als geheugenapparaten.

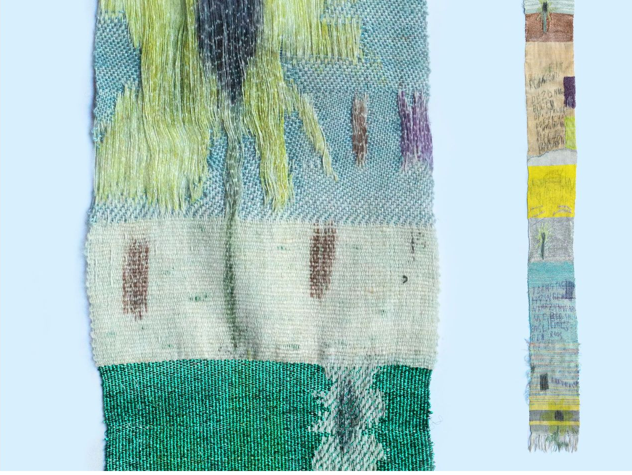
De aanraking van textiel

Tegelijkertijd vraagt textielkunst om bewustzijn van de historische positie van tactiliteit en textiel. Zo kunnen we ons bijvoorbeeld afvragen of, wanneer een tapijt slechts dient als 'een fysieke extensie in de ruimte', zoals ik een videokunstenaar eens heb horen zeggen, textiel daarmee niet weer wordt onderworpen aan op het oog gerichte normen. Een ander punt is dat tentoonstellingsmakers vaak vergeten dat hun publiek niet vanzelfsprekend de taal van textiel verstaat. Toen ik bijvoorbeeld laatst samen met een vriendin stond te kijken naar een installatie met gevilte objecten, merkte ik dat het werk niet echt bij haar binnenkwam. Dit kwam, zo bleek, omdat ze niet bekend was met het proces van handmatig vilten, waarbij wolvezels langdurig tegen elkaar worden gewreven waardoor ze in elkaar haken en een stof vormen; een belangrijk proces in de totstandkoming van dit werk. Een video of andersoortige presentatie van het maakproces had wellicht uitkomst kunnen bieden.

Ook de combinatie van textielkunst en *deskilling*, het uitbesteden door kunstenaars van de productie van hun werk aan ambachtsmensen of machines, vraagt om bedachtzaamheid. [29] Hoewel het goed te verdedigen valt – textieltechnieken zijn immers vaak tijdrovend en de huidige generatie kunstenaars is er niet meer vanzelfsprekend bekend mee – worden de namen van uitvoerders regelmatig onderbelicht ten opzichte van de naam van de kunstenaar. Zelf heb ik ook meegemaakt dat mijn naam onvermeld werd gelaten of slechts in een klein lettertype in een expositieboekje werd afgedrukt nadat ik gevestigde kunstenaars had geholpen hun werk te realiseren. Daarnaast kan het feit dat een textielwerk niet eigenhandig door de kunstenaar is gemaakt, gaan wringen op het moment dat het bijvoorbeeld verwijst naar de geschiedenis van handwerk of borduren als middel van onderdrukking.

In mijn eigen praktijk als kunstenaar probeer ik me daarom zoveel mogelijk rekenschap te geven van de (beladen) geschiedenis van de tastzin en textiel. Theoretisch onderzoek naar textiel is daar een belangrijk onderdeel van. Daarnaast werk ik het liefst met handwerktechnieken zoals borduren of handweven, soms ook in combinatie met moderne textieltechnologieën zoals computergestuurde weefgetouwen of digitale printtechnieken. Deze werkwijze stelt me in staat om op een directe manier te experimenteren met draden, patronen en materialen, en zo de grenzen van textiel te verkennen. Daarbij zoek ik regelmatig naar manieren om het persoonlijke en alledaagse in mijn textielwerk te verweven, me ervan bewust zijnde dat ik met mijn werk – om met Hannah Höch te spreken – mijn tijd documenteer. Een voorbeeld is een handgeweven werk, waarbij ik middels verschillende draden, kleuren en patronen reageerde op mijn eigen kindertekeningen (over een zonnebloem die kon praten), die ik op de kettingdraden had geprint.





Afb 8. Frederiek Simons, 2019, *From A to B to Fold III*, hangeweven stof van gemixte materialen en sublimatieprint.

Ten slotte hecht ik ook waarde aan het maakproces zelf, dat in de regel bestaat uit repetitieve handelingen waarbij het materiaal meerdere keren door mijn handen gaat. Dit proces stelt me niet alleen in staat tegenwicht te bieden aan de haast waarmee ik – net zoals veel van mijn tijdgenoten – gewoonlijk door het leven ga, maar het geeft me ook het gevoel in verbinding te staan met textielmakers uit het verleden.

Middels mijn werk probeer ik op deze manier in te spelen op het gegeven dat textiel zowel betekenis draagt als geeft. Textiel raakt immers aan, maar het wordt ook aangeraakt. Bovendien roept het, omdat het niet voor één gat te vangen is, blijvend vragen op over kunst, kennis, geschiedschrijving, gender, arbeid, technologie en de hiërarchie van de zintuigen. Mogelijk is het dit destabiliserend en heroriënterend vermogen dat textiel als kunstvorm zo geliefd maakt bij een steeds groter publiek.

Noten

[1] Martin Jay, *Downcast Eyes. The denigration of vision in twentieth-century French thought*. (Berkeley 1993) 84.

[2] Ryan Johnson, 'The Cartesian Eye Without Organs. The Shaping of Subjectivity in Descartes's Optics', *Philosophy & Rhetoric* 51. (2018) 82.

[3] Hannah Arendt, *The Life of the Mind*. (San Diego enz. 1978) 110. (Origineel werk gepubliceerd in 1971). Het citaat is door mijzelf vertaald uit het Engels.

[4] Martin Jay, *Downcast Eyes. The denigration of vision in twentieth-century French thought*. (Berkeley 1993) 590.

[5] Pierre Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*. (Londen 1971) 43. Het citaat is door mijzelf vertaald uit het Engels.

[6] Pierre Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*. (Londen 1971) 55.

[7] Pierre Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*. (Londen 1971) 14. Het citaat is door mijzelf vertaald uit het Engels.

[8] Pierre Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*. (Londen 1971) 39.

[9] https://www.tate.org.uk/art/art-terms/c/conceptual-art, laatst geraadpleegd op 10 maart.

[10] Joseph Kosuth, *Art After Philosophy and After. Collected Writings (1966-1990).* (Cambridge 1991) 18.

[11] https://www.theguardian.com/books/2019/mar/29/marcel-duchamp-fountain-women-art-history, laatst geraadpleegd op 25 april.

[12] Robert Belton, 'Please Touch. Dada and Surrealist Objects after the Readymade. By Janine Mileaf', *The European Legacy*. 18 (2013) 92.

[13] T'ai Smith. *Bauhaus Weaving Theory. From Feminine Craft to Mode of Design.* (Minneapolis 2014) 13-14.

[14] https://canonvannoord.nl/venster/nuttige-handwerken-van-1878-tot-1974-een-verplicht-schoolvak-voor-meisjes/, laatst geraadpleegd op 2 maart 2024.

[15] T'ai Smith. *Bauhaus Weaving Theory. From Feminine Craft to Mode of Design*. (Minneapolis 2014) xxvii.

[16] https://www.guntastolzl.org/Publications/St%C3%B6lzl-on-Bauhaus-Weaving/Weaving-at-the-Bauhaus-1926, laatst geraadpleegd op 2 maart 2024.

[17] T'ai Smith. *Bauhaus Weaving Theory. From Feminine Craft to Mode of Design*. (Minneapolis 2014) xvii.

[18] Ruth Hemus. *Dada's Women*. (New Haven & Londen 2009) 76.

[19] Johanna Függer-Vagts. 'Hanna(h) Höchs Ästhetik der Stickerei', *FKW // Zeitschrift Für Geschlechterforschung Und Visuelle Kultur.* 57 (2014) 70. Citaten door mijzelf vertaald uit het Duits.

[20] Johanna Függer-Vagts. 'Hanna(h) Höchs Ästhetik der Stickerei', *FKW // Zeitschrift Für Geschlechterforschung Und Visuelle Kultur*. 57 (2014) 70. Citaten door mijzelf vertaald uit het Duits.

[21] Johanna Függer-Vagts. ‘Hanna(h) Höchs Ästhetik der Stickerei’, *FKW // Zeitschrift Für Geschlechterforschung Und Visuelle Kultur*. 57 (2014) 68.
[22] https://www.baytalfann.com/post/woven-light-rezia-wahid, laatst geraadpleegd op 3 maart 2024. Het citaat is door mijzelf vertaald uit het Engels.
[23] https://www.moma.org/collection/works/167211, laatst geraadpleegd op 3 maart 2024. Het citaat is door mijzelf vertaald uit het Engels.
[24] Rozsika Parker, *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine*. (Londen 1984).
[25] Sonia Benson, *Early Civilizations in the Americas*. (Farmington Hils 2005) 34. De citaten zijn door mijzelf vertaald uit het Engels.
[26] Gary Urton, ‘From Knots to Narratives: Reconstructing the Art of Historical Record Keeping in the Andes from Spanish Transcriptions of Inka Khipus’, *Ethnohistory*. 45 (1998) 410.
[27] T’ai Smith. *Bauhaus Weaving Theory. From Feminine Craft to Mode of Design*. (Minneapolis 2014) 174.
[28] Sadie Plant. *Zeros and Ones. Digital Women + the New Technoculture*. (Londen 1997).
[28] John Roberts. ‘Art After Deskilling’, *Historical Materialism* 18 (2010) 77-96.

Over de auteur

Frederiek Simons is beeldend kunstenaar en volgt de onderzoeksmaster Artistic Research aan de Universiteit van Amsterdam. Haar Bachelor behaalde ze aan de Gerrit Rietveld Academie, in de richting TXT (tekst en textiel). Zowel in haar theoretisch onderzoek als haar artistieke werk bestudeert zij de geschiedenis, positie en mogelijkheden van textiel en alles wat het aanraakt.

Frederiek Simons, ‘De aanraking van textiel: over de relatie tussen kunst, tactiliteit en textiel’, *Locus-Tijdschrift voor Cultuurwetenschappen* 27 (2024). https://edu.nl/8xr4w

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

© 2024 Open Universiteit | Lees de disclaimer en de privacyverklaring van de OU |Voor het colofon zie Over LOCUS |
Voor contact met de redactie kunt u mailen naar locus@ou.nl