



KUNST AAN DE METER

Jara Apeldoorn

KUNST AAN DE METER

EEN ONDERZOEK NAAR DE EMANCIPATIE VAN TEXTIEL ALS
KUNSTVORM IN DE TWINTIGSTE EEUW AAN DE HAND VAN
TENTOONSTELLINGEN IN HET STEDELIJK MUSEUM AMSTERDAM

Jara Apeldoorn

student nr. 1451855

Universiteit van Leiden

Master Arts and Culture –Design and Decorative Arts Studies

Supervisor J. Ozorio de Almeida Meroz

2^e lezer M. Boers

juni 2017

‘Alle dagen een draadje is een hemdsmouw in een jaar.’



Hierbij verklaar ik, Jara Apeldoorn, dat ik deze scriptie zelf geschreven heb en dat ik de volledige verantwoordelijkheid op me neem voor de inhoud ervan.

Ik bevestig dat de tekst en het werk dat in deze scriptie gepresenteerd wordt origineel is en dat ik geen gebruik heb gemaakt van andere bronnen dan die welke in de tekst en in de referenties worden genoemd.

Heemstede, 25-06-2017

Handwritten signature of Jara Apeldoorn in blue ink.

Inhoudsopgave

1.	Inleiding	5
1.1	Structuur	7
1.2	Textiel als toegepaste kunst	8
1.3	Textiel als beeldende kunst	9
1.4	Textiel als autonome ruimtelijke kunst	10
2.	Literatuur onderzoek	13
2.1	Stedelijk Museum Amsterdam	13
2.2	Textiel als toegepaste kunst	14
2.2	Textiel als beeldende kunst	15
2.4	Textiel als autonome ruimtelijke kunst	15
3.	Theorie en methodologie	17
3.1	Discourse analysis	17
3.2	Poetics en Politics	18
3.3	Data	20
4.	Textiel als toegepaste kunst	21
	<i>Het behang en het gordijn, 1927</i>	
4.1	Het behang en het gordijn	21
4.2	Politics	22
	4.2.1 Rath & Doodeheefver	22
	4.2.2 Stedelijk Museum Amsterdam	23
4.3	Poetics	24
4.4	Receptie	26
4.5	Conclusie	27
5.	Textiel als beeldende kunst	29
	<i>Textiel als kunst, 1956</i>	
5.1	Textiel als kunst	29
5.2	Politics	30
	5.2.1 International Textiles	30
	5.2.2 Stedelijk Museum Amsterdam	32
5.3	Poetics	34
5.4	Receptie	36
5.5	Conclusie	37
6.	Textiel als autonome ruimtelijke kunst	39
	<i>Perspectief in textiel, 1969</i>	
6.1	Perspectief in textiel	39
6.2	Politics	40
	6.2.1 Onderwijs en Maatschappij	40
	6.2.2 Stedelijk Museum Amsterdam	41
6.3	Poetics	43
6.4	Receptie	44
6.5	Conclusie	45
7.	Conclusie	46
8.	Bibliografie	49

1. Inleiding

*‘Voor architectuur en mensen geldt hetzelfde: ze zijn naakt als er geen textiel aan te pas komt.’*¹

Tegenwoordig hoeven wij ons textiel niet meer zelf te maken, dit gebeurt vaak goedkoop in verre fabrieken maar textiel heeft een rijke geschiedenis. Textiel speelde en speelt wereldwijd een belangrijke rol in bijvoorbeeld mythes, symbolistische rituelen en vooral in het dagelijks leven.² In de vorm van metaforen en gezegdes laat onze taal zien dat textiel een wezenlijk onderdeel is van het collectieve bewustzijn. Zo kan het leven aan een zijden draadje hangen, kan iemand de draad weer oppakken of juist kwijt zijn. Men kan ergens garen bij spinnen en het is goed spinnen van andermans garen. Er kan een draadje los zitten en zaken kunnen ook verweven zijn. De rode draad in deze scriptie is textiel. Specifiek de emancipatoire ontwikkelingen van textiel als kunstvorm in de twintigste eeuw zoals die te zien waren in het Stedelijk Museum.

Tijdens de renaissance is er een hiërarchie tussen de beeldende en de toegepaste/decoratieve kunsten ontstaan. Binnen de toegepaste kunsten en zelfs de textiele werkvormen ontstond ook een hiërarchie. Textiel kwam onderaan bij de toegepaste kunsten en binnen textiel kwamen tapijten juist bovenaan omdat deze de meeste gelijkenis met schilderijen hadden.³ Steeds meer werd textiel, in het Westen althans, gezien als huiselijk en vrouwelijk en textiele werkvormen werden gezien als een vrijetijdsbesteding voor vrouwen.⁴ Men vond toegepaste kunsten in zijn algemeenheid oppervlakkiger en daarmee minder dan beeldende kunst door het decoratieve karakter. Ongeacht het geslacht van de kunstenaar werd het decoratieve als typisch vrouwelijk ervaren.⁵ Eind negentiende eeuw, begin twintigste eeuw kregen de toegepaste kunsten een hernieuwde waardering door verschillende bewegingen zoals de Arts and Crafts, Bauhaus, Wiener Werkstätte, Amsterdamse School en anderen. Deze bewegingen probeerden de grens tussen toegepaste en beeldende kunsten opheffen.⁶ Beide moesten op gelijk niveau komen en daarmee kon kunst een onderdeel worden van het dagelijks leven. Kunst en vormgeving in het dagelijks leven zouden een verrijking en een verheffing van het volk betekenen.⁷ De droom voor kunst in het dagelijks leven, kunst voor iedereen, was realistischer geworden door de industriële revolutie. Tot dan toe werden producten ambachtelijk gemaakt maar met de komst van nieuwe technieken en gemechaniseerde productieprocessen was een grotere productie mogelijk tegen lagere kosten. De ontwerper was daarbij niet langer noodzakelijkerwijs ook de uitvoerder.⁸

Dit onderzoek gaat in op de periode na de Eerste Wereldoorlog toen de industriële revolutie in Nederland goed en wel op gang was. De toegepaste kunsten waren nog niet gelijkwaardig aan de beeldende kunsten, vooral textiel als decoratieve kunstvorm was ondergeschikt aan de beelden kunsten maar toegepaste kunstenaars verenigden zich en werden mondiger. De eerste vereniging van sierkunstenaars en vormgevers, de Vereniging van Ambachts- en Nijverheidskunst (VANK), werd in 1904 opgericht. De toegepaste kunstenaars konden zich afscheiden van de schilders en

¹ Unger 1986, p. 17

² Gordon 2011, p. 7

³ Groot, 2011, p. 18

⁴ Gordon 2001, p. 7

⁵ Groot 2005, p. 7

⁶ Korthals Altes 1991, p. 24

⁷ Korthals Altes 1991, p. 5

⁸ Fiell 2005, p. 6

beeldhouwers door middel van eigen verenigingen en tijdschriften. Dit wordt gezien als het begin van de emancipatie van de productontwerper.⁹

eman-ci'pa-tie v 1 vrijmaking uit slavernij; 2 het toestaan van gelijke rechten: *de - vd vrouw*; **eman-ci-pa'toir**, **eman-ci-pa'to-risch** 'Weven is vrije kunst geworden. *bn, bw* emanciperend; (*toir=twaar of toor*); **eman-ci'pe-ren** –*peerde, h geëmancipeerd* 1vrijmaken; 2 gelijkstellen voor de wet; 3 (*wdkd*) zich losmaken van conventies.

In de twintigste eeuw is gepoogd textiel te verheffen, te emanciperen, tot een meer gelijkwaardige kunstvorm. Dit onderzoek onderscheidt grofweg de emancipatoire ontwikkeling van textiel in drie essentiële fases. In de eerste fase, na de Eerste Wereldoorlog (1914-1918), werd gepoogd textiel te verheffen van ambacht tot toegepaste kunst. Met toegepaste kunst wordt hier de esthetische vormgeving van functionele kunstuitingen bedoeld. Na de Tweede Wereldoorlog (1940-1945) richtte de tweede fase zich op de verheffing van toegepaste kunst tot beeldende kunst om in de derde fase een verheffing in te zetten van beeldende kunst tot autonome ruimtelijke kunst.

In 1895 werd in Amsterdam, in het culturele hart van Nederland, het Stedelijk Museum Amsterdam geopend waar in 1934 het nieuw opgerichte Museum voor Moderne Toegepaste Kunst in ondergebracht werd. Verschillende kunstenaars- en kunstnijverheidsverenigingen hadden de mogelijkheid om hun werk, waaronder textiel, te presenteren in het Stedelijk. Partijen van buiten het museum kregen de kans om alleen of in samenwerking met het museum tentoonstellingen te organiseren. Later organiseerde het museum zelf tentoonstellingen zonder medewerking van partijen van buitenaf. Na de Tweede Wereldoorlog werden de twee musea samen het huidige Stedelijk Museum Amsterdam dat moderne en hedendaagse toegepaste- en beeldende kunst toonde en verzamelde.¹⁰ In de twintigste eeuw is het museum uitgegroeid van een verzameling kleinere musea zonder overkoepelend collectie en presentatie beleid tot een toonaangevend internationaal museum voor moderne en hedendaagse kunst en vormgeving.

Het Stedelijk Museum Amsterdam heeft vanaf het begin met enige regelmaat textiel tentoongesteld binnen haar muren.¹¹ Textiel was een van de talrijke kunstvormen die het museum presenteerde, daarmee werd textiel in een brede context getoond. Daardoor is het Stedelijk Museum een goede casus waarbinnen de twintigste-eeuwse emancipatie van textiel als kunstvorm onderzocht kan worden. Wat kunnen de tentoonstellingen in het Stedelijk Museum Amsterdam vertellen over de emancipatoire ontwikkelingen van textiel in de twintigste eeuw? Wie waren er betrokken bij deze tentoonstellingen? Hoe werd het textiel gepresenteerd? Hoe werden de tentoonstellingen ontvangen? Om deze vragen te kunnen beantwoorden richt dit onderzoek zich op drie tentoonstellingen die als casus dienen voor de drie emancipatoire fases van verheffing. Met de tentoonstelling *Het behang en het gordijn* (1927) wordt de eerste fase behandeld van ambacht naar toegepaste kunst. Met *Textiel als Kunst* (1956) wordt gefocust op de tweede fase van toegepaste kunst naar beeldende kunst. De derde fase van beeldende kunst tot autonome ruimtelijke kunst wordt behandeld aan de hand van de tentoonstelling *Perspectief in Textiel* (1969).

⁹ Rijk 2003, p. 7

¹⁰ Bergvelt 1981, p. 3

¹¹ Unger 1986, p. 20

1.1 Structuur

Deze scriptie begint met een literatuuronderzoek om de relevantie van het onderwerp uit een te zetten. Vervolgens wordt het theoretisch kader dat gebruikt wordt bij de analyse van de drie case studies toegelicht. In de drie hoofdstukken daarna, wordt elk van de tentoonstellingen geanalyseerd onder de noemer 'textiel als toegepaste kunst', 'textiel als beeldende kunst' en 'textiel als autonome ruimtelijke kunst'. Ten slotte wordt in de conclusie de vraag: **wat vertellen de tentoonstellingen in het Stedelijk Museum Amsterdam over de emancipatie van textiel als kunstvorm in de 20^e eeuw?**

beantwoord. Het antwoord op de hoofdvraag is dat de drie tentoonstellingen in het Stedelijk Museum Amsterdam een goed beeld geven van de pogingen tot emancipatie, pogingen tot verheffing, van textiele kunstvormen. Deze pogingen lijken geslaagd te zijn met komst van textielkunst in de jaren zestig. Echter die ontwikkeling van textiel tot autonome ruimtelijke kunst heeft daarmee het medium gereduceerd tot materiaal. Het textiel zelf was dus geen autonoom werk, zoals de stoffen voor gordijnen dat waren maar het was materiaal geworden in plaats van eindproduct.

Het literatuur onderzoek gaat in op de relevantie van het onderzoek en de kennis en opvattingen over het onderwerp op dit moment. Er is al veel onderzoek gedaan naar de emancipatoire ontwikkelingen van de toegepaste kunsten ten opzichte van de beeldende kunsten. De invloed en bijdragen van de verschillende groepen en bewegingen zijn zowel gezamenlijk als apart beschreven. De geschiedenis, collectie en tentoonstellingen van het Stedelijk Museum zijn ook onderwerp van publicaties geweest. Daarin komt de rijke en brede geschiedenis van tentoonstellen naar voren. Textiel wordt zowel als toegepaste en als beeldende kunstvorm besproken maar vaak apart van elkaar of in een specifieke periode of beweging. Over een groot deel van de kunstenaars van wie het werk in de (één van de) drie tentoonstellingen is getoond zijn tal van publicatie verschenen maar de textiel ontwerpen komen daarin vaak niet tot nauwelijks aan bod. Dit onderzoek hoopt de ontwikkeling van de emancipatie van textiel als kunstvorm in de twintigste eeuw beter inzichtelijk te maken door textiel apart van andere toegepaste kunsten te nemen en over een langere periode en in een specifieke museale context te bekijken. Doordat het onderzoek zich niet laat beperken door een kunstenaar, een groep of een beweging maar de afbakening zoekt in de periode in combinatie met een specifiek plaats, namelijk het Stedelijk Museum Amsterdam, hoopt deze scriptie een nieuw licht te kunnen schijnen op de ontwikkeling van textiel binnen de kunsten.

Voor de analyse van de drie case studies wordt gebruik gemaakt van de methode van 'Discourse Analysis' in de interpretatie van Gillian Rose en Henrietta Lidchi. Discours analyse richt zich letterlijk op de analyse van het discours van bijvoorbeeld rond een object. Tot het discours behoren bijvoorbeeld geschreven bronnen en beeldmateriaal maar ook de verschillende interpretaties van een object door de tijden heen.¹² Rose maakt een onderscheid tussen discours analyse I en discours analyse II. Discours analyse I richt zich op het object en de retorische organisatie en sociale productie van visuele, geschreven en gesproken materialen. De kracht van deze methode ligt in de focus op het beeld zelf en het web van intertekstualiteit waar dat beeld onderdeel van is.¹³ Voor discours analyse II ligt de focus op de praktijk van instituties in plaats van de teksten en beelden. Zaken als macht, beheer van waarheid, instituties en technologieën zijn met name van belang

¹² Rose 2002, p. 138

¹³ Rose 2002, p. 161

voor discours analyse II.¹⁴ De methode van discours analyse I en II wordt aangevuld door de interpretatie van discours analyse door Lidchi die specifiek geschikt is voor het tentoonstellen van objecten in plaats van de objecten zelf. Ook Lidchi maakt een onderverdeling die zij de 'poetics' en de 'politics' van het tentoonstellen noemt. De poetics van het tentoonstellen onderzoekt de effecten van verschillende presentatietechnieken en hoe die technieken contexten creëren voor de productie van betekenis.¹⁵ De manier van presenteren Bij de politics ligt de focus op de productie van sociale kennis en de rol die musea en tentoonstellingen daarbij spelen.¹⁶

1.2 Textiel als toegepaste kunst

De eerste case studie betreft de tentoonstelling *Het behang en het gordijn* uit 1927. Deze tentoonstelling dient als voorbeeld voor eerste de fase in de emancipatie van textiel als kunstvorm waarin men textiel wil verheffen van ambacht tot toegepaste kunst. De tentoonstelling werd georganiseerd door de Nederlandse behangsel fabrikant Rath & Doodeheefver (1860-1998) waardoor de tentoonstelling een sterk commercieel karakter had. *Het behang en het gordijn* toonde een serie gordijn en behangsel ontwerpen die bij elkaar aansloten, ontworpen door bekende kunstenaars en ontwerpers, die in opdracht van behangsel fabrikant Rath & Doodeheefver in samenwerking met textieldrukkerij Fentener van Vlissingen & Co (1846-2008) waren gemaakt. De Nederlandse maatschappij ontwikkelde zich in die tijd tot een consumptiemaatschappij waarin in winkels en catalogi steeds meer industriële producten werden aangeboden. Vormgevers in Nederland zagen zich mede door deze ontwikkeling gesterkt in hun emancipatie. Door de functionaliteit en toepassing van hun ontwerpen voelden zij zich verheven boven beeldend kunstenaars die met hun ideeën van *l'art pour l'art* in de opinie van de vormgevers in de negentiende eeuw waren blijven steken.¹⁷

De firma Rath & Doodeheefver greep dit momentum aan met een publiciteitscampagne en liet verscheidene ontwerpers bij elkaar passende behangsel- en gordijn ontwerpen maken voor een speciale collectie in samenwerking met de Helmondse katoendrukker Fentener van Vlissingen & Co. De collectie werd in 1927 getoond in het Stedelijk Museum Amsterdam met de tentoonstelling *Het behang en het gordijn*. De tentoonstelling vergaarde dan ook veel publiciteit voor de firma.¹⁸ Naast dat het Stedelijk Museum bij deze tentoonstelling diende als expositie ruimte diende het ook als betekenisgever. Ondanks dat het museum niet betrokken was bij de organisatie van de tentoonstelling gaf het museum, als een plek waar de kunsten werden getoond, betekenis aan de tentoonstelling en de getoonde werken. De betekenis van het museum verhoogde de artistieke waarde van de getoonde ontwerpen. De ontwerpen werden gepresenteerd als toegepaste kunst in plaats van als ambacht ook hierdoor waardoor de ontwerpen in artistieke waarde zouden stijgen en dat zou commercieel gunstig uit kunnen pakken voor de organisator. De expressionistische behangsel en gordijnen in felle kleuren hadden een uitbundige vormtaal en waren ontworpen door bekende ontwerpers als H.P. Berlage (1856-1934) en J. Gidding (1887-1955). Het publiek was bekend met hun werk en hun betrokkenheid moest dan ook bijdragen aan een hogere artistiek waarde van de collectie. De tentoonstelling werd zeer positief ontvangen echter van de gehele omzet besloegen

¹⁴ Rose 2002, p. 137

¹⁵ Lidchi 1997, p. 173

¹⁶ Lidchi 1997, p. 185

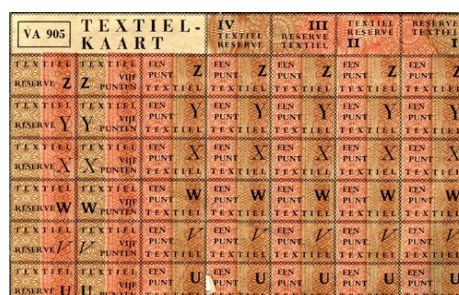
¹⁷ Rijk 2003, p. 7

¹⁸ Roode 1999, p. 67

deze behangsels en gordijnen maar een klein percentage. Dit soort speciale collecties verdwenen al gauw na het hoogtepunt in 1930. De vormgeving van behang en textiel versoberde onder meer door de komst van nieuwe stromingen als de nieuwe zakelijkheid.¹⁹ Ook de beurskracht van 1929 en daaruit volgende crisis maakte dat de textiel dessins een ingetogener karakter kregen.²⁰

1.3 Textiel als beeldende kunst

Tijdens de Tweede Wereldoorlog en in de jaren er na was textiel op rantsoen in Europa. In Nederland waren textiel en kleding vanaf 12 augustus 1940 alleen nog op de bon verkrijgbaar.²¹ (Afb. 1) Maar de wederopbouw en de aantrekkende economie maakten dat de textielindustrie weer opgang kwam.²² De textiel industrie zou de volgende twee decennia floreren. Als een reactie op de somberheid van de



Afb. 1 Textielkaart ©Oorlogs- en verzetsmuseum Rotterdam

oorlogsjaren kreeg men weer behoefte aan kleuren en dessins.²³ De komst van de zeefdruk- en rotatiedruktechniek maakte het mogelijk grootschaliger dessins te produceren tegen een prijs die betaalbaar was voor een grotere hoeveelheid consumenten. De tentoonstelling *Textiel als Kunst* toonde in 1956 in het Stedelijk Museum stofontwerpen 59 kunstenaars uit zeven landen met een speciale plek voor de serie *Modern Master Series* van het Amerikaanse Fuller Fabrics. Zoals de tentoonstellingstitel al zegt werd met *Textiel als Kunst* textiel als kunst gepresenteerd, beeldende kunst. Deze tentoonstelling dient om die reden als case studie voor de tweede fase in de emancipatie van textiel als kunstvorm waarin gepoogd wordt textiel te verheffen van toegepaste kunst tot beeldende kunst. Het vaktijdschrift *International Textiles* organiseerde tentoonstelling. Daarmee kreeg ook deze tentoonstelling, net als *Het behang en het gordijn*, een commercieel karakter. Echter in dit geval was er geen collectie voor de verkoop verbonden aan de presentatie en was het Stedelijk Museum zelf medeorganisator.

Het museum had sinds *Het behang en het gordijn* in 1927 veel veranderingen doorgemaakt. Toenmalig directeur C.W.H. Baard (1870-1946) werd in 1936 opgevolgd door D.C. Roëll (1894-1961). Die stelde op zijn beurt in 1938 Willem Sandberg (1897-1984) aan als conservator van de toen nog vier gemeentelijke musea (Stedelijk Museum, Amsterdams Historisch Museum, Museum Fodor en Museum Willet-Holthuysen) die

¹⁹ Roode 1999, p. 68

²⁰ Jackson 2011, p. 67

²¹ Door onder meer een tekort aan grondstoffen nam de textiel productie in Nederland af. Door de Tweede Wereldoorlog konden er geen grondstoffen en producten meer worden ingevoerd. Daarbij werden door de Duitse bezetter een toenemend aantal voorschriften en regels opgelegd en een deel van de productie voor eigen gebruik in beslag genomen. Een groot deel van de Joodse bedrijven die werden onteigend door de bezetter bevond zich in de bekleding- en kledingindustrie en in de textielindustrie. Om onevenredige verdeling van goederen in tijden van schaarste tegen te gaan werd al voor de oorlog een distributiesysteem opgezet dat werd over genomen door de bezetter. Vanaf 12 augustus 1940 ging textiel op de bon. Iedereen kreeg een textielkaart met honderd punten die zes maanden geldig was. Voor een herenkostuum moesten zeventig punten worden neergeteld, voor een damesjurk zesendertig en voor kousen acht punten. De volgende kaarten waren negen en bijna twintig maanden geldig. Het distributiesysteem werd na de oorlog voortgezet tot 1949. Hofstede 1995,

²² Korthals Altes 1991, p. 27

²³ Jackson 2001, p. 95

binnen het Stedelijk Museum huisden.²⁴ Na de Tweede Wereldoorlog werden de verschillende samengevoegd tot één Stedelijk Museum en Sandberg werd aangesteld als directeur (1945-1962). Sandberg had een duidelijke interesse in textiel en toegepaste kunst. Hij richtte de afdeling toegepaste kunst op, niet als aparte afdeling maar als onderdeel van het geheel. Sandberg zag voor het Stedelijk Museum een opvoedende taak weggelegd. Bezoekers moesten door middel van tentoonstellingen voorgedaan worden in goede smaak.²⁵ Hij benoemde Paula Augustin (1911-2004) eerst tot wetenschappelijk assistent en later tot conservator (tot 1962) van de afdeling toegepaste kunst.²⁶ De belangstelling van Sandberg en Augustin voor de toegepaste kunsten was van grote invloed op het collectie en presentatie beleid van het Stedelijk Museum.

Zo paste de tentoonstelling *Textiel als Kunst* goed binnen hun beider visie voor het museum. De afdeling toegepaste kunst was door Sandberg opgericht als onderdeel van het geheel, juist om de gelijkwaardigheid aan de beeldende kunsten te benadrukken. Ondanks dat textiel binnen het museum behoorde tot de afdeling toegepaste kunst, werden stoffen op *Textiel als Kunst* gepresenteerd als beeldende kunst. Naast de manier van presenteren was de betrokkenheid van bekende, succesvolle internationale kunstenaars de belangrijkste betekenisgever aan de getoonde ontwerpen. Verschillende textielabrikanten vroegen in de jaren vijftig bekende beeldend kunstenaars om stofontwerpen voor hen te maken, dan wel of de fabrikanten hun oeuvre mochten gebruiken voor dessinontwerpen. Het feit dat succesvolle kunstenaars als Pablo Picasso (1881-1973) en Joan Miro (1893-1983) zich inzetten voor stofontwerpen zou de stoffen een hogere artistiek waarde geven. De stoffen zouden zo kunnen emanciperen van toegepaste kunst tot beeldende kunst door de betrokkenheid van beeldend kunstenaars. De tentoonstelling en de ontwerpen werden door het publiek echter niet onverdeeld positief ontvangen. Ondanks dat de stoffen niet op een commerciële manier werden gepresenteerd maar op enigszins artistieke wijze, vonden meerdere dat deze presentatie thuishoorde in een warenhuis of een stoffenzaak. De kritiek betrof ook de ontwerpen zelf. In de ogen van het publiek hadden niet alle kunstenaars een even goed inzicht in de vormgeving die nodig was voor stoffen.²⁷

1.4 Textiel als autonome ruimtelijke kunst

Met de opkomst van kunstenaars als Bridget Riley (1931) en Victor Vasarely (1906-1997) en stromingen als de op art en pop art kreeg stofontwerpen een nieuwe dimensie erbij. Textiel kreeg een driedimensionaal karakter door het gebruik van kleuren en een



nieuwe geometrische vormtaal.²⁸ In Nederland was Herman Scholten (1932-2013) al bezig met derde dimensie in zijn werk. Het werk *Prelude* kan gezien worden als een voorbode van de ruimtelijke ontwikkelingen binnen textiel die zouden volgen in de jaren zestig.²⁹ Het wandtapijt, *Prelude*, (afb. 2) heeft Scholten in de traditie

²⁹ Unger 1986, p. 10
Afb. 2 Herman Scholten, *Prelude*, 1958 ©
Stedelijk Museum Amsterdam

van de op art een ruimtelijke werking gegeven door de combinatie van vormen en kleuren.³⁰ Scholten had aan de Gerrit Rietveld Academie les gekregen in de traditie van het Duitse bauhaus van onder andere bauhaus kunstenaar Kitty van der Mijll Dekker (1908-2004).³¹ Ten tijde van het bauhaus was structuur een belangrijk artistiek aspect in de textielwerkplaats geweest en die invloed kwam terug in het werk van Scholten.³² Door de structuur van textiel steeds verder te benutten werd er in de loop van de jaren zestig werd er door kunstenaars een nieuwe, eigen beeldtaal ontwikkeld.³³ De uitingen van deze nieuwe beeldtaal werden in 1969 in het Stedelijk Museum getoond op de tentoonstelling *Perspectief in Textiel*. Deze tentoonstelling dient als case studie voor de derde fase van de emancipatie van textiel als kunstvorm. In deze fase werd gepoogd textiel te verheffen tot autonome ruimtelijke kunst, ruimtelijke kunst. De textiele werken werden niet als beeldende kunst gepresenteerd zoals de stoffen in *Textiel als Kunst*. Textiel werd van ontdaan van elke functionele vorm of toepassing en gebruikt als materiaal voor een driedimensionale vorm.

De tentoonstelling werd georganiseerd door het Stedelijk Museum zelf, zonder medewerking van een externe commerciële partij. Bij het museum was Edy de Wilde (1919-2005) aangetreden als directeur. De Wilde stelde binnenhuisarchitect Wil Bertheux (1916-2004) aan als hoofdconservator en Liesbeth Crommelin (1936) als conservator toegepaste kunst. Onder deze leiding werd de opvoedende taak van het museum die onder Sandberg was gehandhaafd los gelaten en kreeg het museum een informeel karakter. *Perspectief in Textiel* is daar een voorbeeld van. Met deze tentoonstelling wilden Bertheux en Crommelin de bezoekers informeren over de nieuwe ontwikkelingen binnen textiel.³⁴ Van 10 internationale kunstenaars werden, gespreid over vijf zalen, 30 werken getoond. De werken werden vrij in de ruimte gepresenteerd op dezelfde wijze als bij sculpturen, als textiel sculpturen. De ruimtelijkheid, de plasticiteit, van de werken werd benadrukt door de presentatie. Het ruimtelijk karakter en het ontbreken van een toepassing werden ingezet voor een hogere artistiek waarde dan stofontwerpen. De werken die op *Textiel als Kunst* getoond waren, werden niet langer tot textielkunst gerekend.³⁵

De tentoonstelling werd positief ontvangen en men ervaarde de ruimtelijke ontwikkelingen van textiel als een verzelfstandiging van de kunstvorm.³⁶ Textiel had zich ontwikkeld tot een autonome ruimtelijke kunstvorm. De poging textiel te verheffen was dus gelukt. De presentatie van textiel als sculpturen kan worden gezien als ultieme verheffing van het medium, textiel was gëemancipeerd. Echter de ontwikkeling van textiel tot autonome ruimtelijke kunst heeft daarmee het medium gereduceerd tot materiaal. Het textiel zelf was geen autonoom werk, zoals de stoffen voor gordijnen dat waren maar het was materiaal geworden in plaats van eindproduct. Mee dat kunstenaars ruimtelijk gingen werken met textiel als materiaal voor sculpturen kwam er een scheiding tussen textielkunst aan de ene kant en textiel ontwerpen, of vormgeving aan de andere kant. Kunst van textiel viel onder de noemer textielkunst. Kunstenaars die met textiel werkten bleven textielkunstenaars genoemd. Kunst gemaakt van textiel is nooit losgekomen van de connotatie van textiel. En textielkunstenaars bleken niet los te

³⁰ Unger 1986, p. 8

³¹ Crommelin 1993, p. 22

³² Korthals Altes 1991, p. 24

³³ Unger 1986, p. 11

³⁴ NRC 24.08.1990

³⁵ Unger 1986, p. 80

³⁶ Het Vrije Volk 25.01.1969

kunnen komen van het label 'handwerk'. Ook binnen het Stedelijk Museum Amsterdam vallen zowel stofontwerpen als textielkunst nog altijd onder de afdeling toegepaste kunst.³⁷

In het volgende hoofdstuk wordt aan de hand van het literatuuronderzoek allereerst in gegaan op de relevantie van dit onderzoek en de kennis en opvattingen over het onderwerp op dit moment. Ondanks dat er al veel onderzoek gedaan is naar de emancipatoire ontwikkelingen van de toegepaste kunsten ten opzichte van de beeldende kunsten en de geschiedenis en ontwikkelingen van textiel hoopt dit onderzoek nieuw licht te kunnen schijnen op de ontwikkeling van textiel binnen de kunsten. Door de afbakening van het onderzoek in drie grondleggende periodes in combinatie met een specifiek plaats, namelijk het Stedelijk Museum Amsterdam, beoogd dit onderzoek de ontwikkeling van de emancipatie van textiel als kunstvorm in de twintigste eeuw beter inzichtelijk te maken.

³⁷ Unger 1986, p. 86

2 Literatuur onderzoek

Dit hoofdstuk onderzoekt de bestaande literatuur omtrent de ontwikkelingen van textiel gedurende de twintigste eeuw en specifiek binnen het Stedelijk Museum Amsterdam om een overzicht te geven van de heersende kennis van- en visie op het onderwerp. De hoofdvraag van dit onderzoek is als volgt: **wat vertellen de tentoonstellingen in het Stedelijk Museum Amsterdam over de emancipatie van textiel als kunstvorm in de 20^e eeuw?** Deze vraag wordt beantwoord aan de hand van case studies van drie tentoonstellingen in het Stedelijk Museum Amsterdam (*Het behang en het gordijn, Textiel als Kunst* en *Perspectief in Textiel.*). Deze drie tentoonstellingen dienen als voorbeeld van de drie fases van de emancipatie van textiel als kunstvorm. Met emancipatie wordt hier de verheffing van textiel tot een aan de beeldende kunsten gelijkwaardige kunstvorm bedoeld. De drie fases in de emancipatie betreffen de verheffing van textiel als ambacht tot toegepaste kunst, van toegepaste kunst tot beeldende kunst en van beeldende kunst tot autonome ruimtelijke kunst. De focus in dit hoofdstuk ligt op de literatuur die betrekking heeft op de ontwikkelingen van toegepaste kunst en vormgeving in zijn algemeenheid, de ontwikkelingen van textiel in het bijzonder en de ontwikkelingen van het Stedelijk Museum Amsterdam. De literatuur bestaat uit een aantal verschillende typen publicaties waaronder tentoonstellingscatalogi, een collectieplan, monografieën en overzichtswerken. Een aantal daarvan zal in dit hoofdstuk toelicht worden.

2.1 Stedelijk Museum Amsterdam

Het Stedelijk Museum Amsterdam heeft zelf een groot aantal publicaties uitgegeven waarvan een aanzienlijk deel naar aanleiding van een tentoonstelling is uitgegeven zoals tentoonstellingscatalogi en monografieën. Het museum heeft echter ook over de eigen collecties en institutionele ontwikkelingen gepubliceerd. Het grote overzichtswerk *The Furniture Collection Stedelijk Museum Amsterdam*³⁸ geeft, zoals de titel al voorspeld, een overzicht van de gehele meubelcollectie van het museum. Omdat zowel de meubelcollectie als de textielcollectie beide onderdeel uitmaken van de afdeling toegepaste kunst is dit een zeer bruikbare bron voor informatie over het institutionele beleid ten tijden van de drie tentoonstellingen uit de case studies. Voor analyse van de case studies wordt de onderzoeksmethode 'Discourse Analysis' in de interpretatie van Gillian Rose³⁹ en Henrietta Lidhi⁴⁰ toegepast. Lidhi maakt een tweedeling in toepassing van discours analyse tussen de 'poetics' en de 'politics' van het tentoonstellen. Onder de noemer van politics wordt de productie van sociale kennis en welke rol musea en tentoonstellingen daarbij spelen onderzocht.⁴¹ Deze publicatie is dus van belang om de rol van het Stedelijk Museum Amsterdam te kunnen onderzoeken. In het volgende hoofdstuk zal dieper worden ingegaan op de en theorie onderzoeksmethode.

De textielcollectie komt niet aan bod in *The Furniture Collection Stedelijk Museum Amsterdam* omdat deze alleen de meubelcollectie beslaat. Van de textielcollectie zelf is een kleine collectiecatalogus uitgegeven in 1993 door toenmalig conservator

³⁸ Dosi Delfini, Luca. *The Furniture Collection Stedelijk Museum Amsterdam. 1850-2000/ From Michael Thonet to Marcel Wanders*. Rotterdam/Amsterdam: NAI Publishers/Stedelijk Museum Amsterdam, 2004.

³⁹ Rose, Gillian. *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. London: SAGE, 2002.

⁴⁰ Lidhi, Henrietta, 'The Poetics and the Politics of Exhibiting Other Cultures' Representations: Cultural Representations and Signifying Practice. Ed. Stuart Hall. London: SAGE, 1997: 151-222.

⁴¹ Lidhi 1997, p. 185

Liesbeth Cromelin, *Textiel in het Stedelijk = Textiles in the Stedelijk*.⁴² Alhoewel de titel doet vermoeden dat de catalogus alle vormen van textiel beslaat in dit niet het geval. De focus ligt om de textiele werken met een ruimtelijk karakter. Daarmee heeft deze publicatie voornamelijk betrekking op de tentoonstelling *Perspectief in Textiel* welke als voorbeeld dient voor de derde fase in de emancipatie van textiel als kunstvorm waarin gepoogd wordt textiel te verheffen van beeldende kunst naar autonome ruimtelijke kunst. Deze publicatie is de enige vanuit het museum over de textielcollectie. Het feit dat bijvoorbeeld stoffen daarin niet tot nauwelijks aan bod komen en de ruimtelijke werken van textiel juist wel geeft een scheiding aan tussen de verschillende textiel kunsten. Dat verschil komt ook naar voren in *80 jaar wonen in het Stedelijk*⁴³. Deze publicatie geeft een overzicht van de woontentoonstellingen in het museum tot 1980. De tentoonstellingen van de case studies, *Het behang en het gordijn* en *Textiel als kunst* worden daarin gedetailleerd beschreven. De derde case studie tentoonstelling *Perspectief in Textiel* wordt echter alleen kort genoemd. De werken van deze laatste tentoonstelling worden gezien als textielkunst en daarmee niet gerekend tot een woontentoonstelling. Binnen het museum vallen echter zowel de stoffen als de ruimtelijke textielkunst beide onder de afdeling toegepaste kunst. Deze problematische scheiding tussen de kunsten wordt benadrukt Marjan de Groot en Hanneke Oosterhof in publicatie *Textielkunstenaresen, art nouveau, art deco 1900-1930*.⁴⁴ Zij noemen de grenzen tussen 'hogere' beeldende kunst en de 'lagere' decoratieve toegepaste kunsten geforceerd.⁴⁵ Deze geforceerde grenzen in artistieke waarde maakte dat een emancipatie van textiel als kunstvorm gewenst en nodig was om als gelijkwaardige kunstvorm benaderd te worden.

2.2 Textiel als toegepaste kunst

Van de tentoonstelling *Het behang en het gordijn*, die als case studie dient voor de eerste fase in de emancipatie van textiel als kunstvorm waarin gepoogd wordt textiel te verheffen van ambacht tot toegepaste kunst, is geen tentoonstellingscatalogus bekend. Om een beeld van de inhoud en organisatie van de tentoonstelling te krijgen is er informatie vanuit de verschillende bronnen gecombineerd. Op de tentoonstelling, die georganiseerd werd door de behangsel firma Rath & Doodeheefver werd een serie behangsel- en gordijntwerpen getoond van bekende ontwerpers als H. P. Berlage en J. Gidding. In 2006 is er over de zogeheten kunstenaarscollecties van Rath & Doodeheefver een kleine publicatie samengesteld door Ton Molenberg, de voormalig beheerder van het Sikkens Museum.⁴⁶ Akzo Nobel, waar de Sikkens onder valt, verwierf de collectie in 1990. Molenberg beschrijft dat de collecties aangepast waren aan de Nederlandse smaak destijds. Zowel de firma Rath & Doodeheefver als de voor de textielontwerpen betrokken katoendrukkerij Fentener van Vlissingen zagen en duidelijke omzetverhoging aldus Molenaar. Molenaar geeft ook aan dat de productie van de kunstenaarscollecties tot een abrupt einde kwamen in 1932. Hij geeft hier echter geen

⁴² Cromelin, Liesbeth. *Textiel in het Stedelijk = Textiles in the Stedelijk*. Amsterdam: Stedelijk Museum Amsterdam, 1993.

⁴³ Bergvelt, Ellinoor, Wil Bertheux, Liesbeth Crommelin, Eveline Eijkhout, Mienke Simon Thomas, Ada Stroeve, Petra Timmer. *80 jaar wonen in het Stedelijk*. Amsterdam: Stedelijk Museum Amsterdam, 1981.

⁴⁴ Groot, Marjan, Hanneke Oosterhof. *Textielkunstenaresen. Art Nouveau Art Deco 1900-1930*. Tilburg: Nederlands Textielmuseum, 2005.

⁴⁵ Groot 2005, p. 7

⁴⁶ Molenberg, A. *Behangontwerpers van Hollandse bodem. Kunstenaarscollectie 1924-1932 Rath & Doodeheefver*. Sassenheim: Sikkens Museum Sassenheim, 2006.

verklaring voor.⁴⁷ Ingeborg de Roode geeft hiervoor wel een verklaring in *Amsterdamse School Textiel 1915-1930*.⁴⁸ Zij schetst een minder rooskleurig beeld dan Molenaar. Alhoewel de collectie behangsel- en gordijn ontwerpen met de tentoonstelling *Het behang en het gordijn* veel aandacht genereerde, besloeg de verkoop ervan maar een klein percentage van de gehele omzet. Er was wel degelijk waardering voor de ontwerpen maar het grote publiek vond bijvoorbeeld de kleuren te fel en 'te Duitsch'.⁴⁹ Het einde van de kunstenaarscollecties kan verklaard worden door de komst van de crisis als gevolg van de beurkrach in 1929. De crisis en later de Tweede Wereldoorlog zorgden voor een versoering in textielontwerpen.⁵⁰

2.3 Textiel als beeldende kunst

Lesley Jackson geeft in *20th Century Pattern Design, Textile and Wallpaper Pioneers*⁵¹ aan dat de onderwaardering voor dessinontwerpen van behang en textiel de directe aanleiding was voor haar om een publicatie speciaal gewijd aan dit onderwerp te maken. De ware artistieke waarde van dessinontwerp is volgens Jackson ten onrechte naar beneden gehaald. In dit sterk toegespitste werk worden de belangrijke spelers van dessinontwerpen per regio en tijdvak besproken. Nederland komt hierbij niet aan bod, de focus ligt voornamelijk op Engeland, Amerika, Frankrijk, Duitsland, Oostenrijk en Scandinavië. Deze focus geldt ook voor de publicatie *Artists' Textiles 1940-1976*⁵². Dit boek gaat binnen textieldessins in op een nog specifiekere subgroep, de kunstenaarsstoffen. Kunstenaarsstoffen zijn stoffen die ontworpen zijn door kunstenaars die actief zijn in een beeldende discipline. In de tentoonstelling *Textiel als Kunst*, welke dient als voorbeeld voor de tweede fase in de emancipatie van textiel als kunstvorm waarin gepoogd wordt textiel te verheffen van toegepaste kunst tot beeldende kunst, werden kunstenaarsstoffen getoond met dessins van internationaal bekende kunstenaars als Pablo Picasso en Fernand Léger. Deze kunstenaarsstoffen moesten bijdragen aan een hogere erkenning van het medium. De artistieke waarde van de kunstenaars moest een hogere artistieke waarde geven aan het textiel. Het Stedelijk Museum Amsterdam heeft een zeer grote textiel collectie met daarin onder andere vele kunstenaarsstoffen van binnen- en buitenlandse kunstenaars. In de publicaties *Stedelijk Collection Highlights*⁵³ en *Stedelijk Collectie Reflecties*⁵⁴, die uitgegeven werden ter gelegenheid van de heropening van het museum in 2012, worden verschillende aspecten, kunstenaars en objecten uit de gehele collectie uitgelicht. Ondanks dat het hier de gehele collectie betreft komt textiel maar summier aan bod. Kitty van der Mijll Dekker en Sheila Hicks worden behandeld in *Stedelijk Collection Highlights*. Binnen *Stedelijk Collectie Reflecties* wordt bij het essay van Marjan Groot over de Amsterdamse School een sjaal getoond. Alleen bij de bespreking van kunstenaars die bijvoorbeeld naast hun beeldend werk ook textiel hebben ontworpen, die goed vertegenwoordigd zijn in de collectie, wordt geen textiel genoemd.

⁴⁷ Molenberg 2006, p. 5

⁴⁸ Roode, Ingeborg de, Marjan Groot. *Amsterdamse School Textiel 1915-1930*. Bussum: Thoth, 1999.

⁴⁹ Roode 1999, p. 68

⁵⁰ Jackson 2011, p. 67/95

⁵¹ Jackson, Lesley. *20th Century Pattern Design. Textile & Wallpaper Pioneers*. Londen: Octopus Publishing Group, 2011.

⁵² Rayner, Geoffrey, Richard Chamberlain, Annamarie Stapleton. *Textile Design. Artists' Textiles 1940-1976*. Antique Collectors' Club. Woodbridge, Suffolk, 2012.

⁵³ Adrichem, Jan van, Adi Martis, Michiel Nijhoff, Sophie Tates, red. *Stedelijk Collection Highlights*. Amsterdam/Rotterdam: Stedelijk Museum Amsterdam/NAi Publishers, 2012.

⁵⁴ Adrichem, Jan van, Adi Martis. *Stedelijk collectie reflecties*. Amsterdam/Rotterdam: Stedelijk Museum Amsterdam/NAi Publishers, 2012.

2.4 Textiel als autonome ruimtelijke kunst

Design historicus Timo De Rijk bespreekt in zijn inleiding van het overzichtswerk *Designers in Nederland, een eeuw productvormgeving*⁵⁵ de emancipatie van vormgevers aan het begin van de twintigste eeuw. De emancipatie van textiel als kunstvorm wordt in meer of mindere mate besproken in *Standpunten*⁵⁶ van Marjan Unger. Zij gaat hier in op de ontwikkeling van textiel tot autonome ruimtelijke kunstvorm. *Standpunten* is een tentoonstellingscatalogus bij de gelijknamige tentoonstelling van het Nederlands Textielmuseum in 1986 die de ontwikkelingen van textiel binnen de toegepaste kunsten beschrijft. Volgens Unger zou textielkunst geen textielkunst meer genoemd moeten worden. De kunstenaars zijn autonome kunstenaars die met textiel werken.⁵⁷ Textiel is een materiaal geworden voor beeldhouwers, materiaal voor autonome ruimtelijke kunst. Dit onderzoek betoogt echter dat hoewel dit een emancipatoire ontwikkeling is, daarmee verheffing van stoffen teniet wordt gedaan. Gordijnen, tapijten en andere tweedimensionale textielvormen worden wederom afgescheiden van de beeldende kunsten. Mildred Constantine en Jack Lenor Larsen geven een uitgebreide beschrijving van de ontwikkelingen van textielkunst met de publicaties *The Art Fabric: Mainstream*⁵⁸ en *Beyond Craft: The Art Fabric*⁵⁹. De tentoonstelling *Perspectief in Textiel*, welke dient als voorbeeld voor de derde fase in de emancipatie van textiel als kunstvorm waarin gepoogd wordt textiel te verheffen van beeldende kunst tot autonome ruimtelijke kunst wordt door Constantine en Lenor Larsen benoemd als een enorm succes die qua inhoud en opstelling geen gelijke kende.

Timo de Rijk spreekt over de emancipatie van vormgevers als reactie op de veranderende maatschappij.⁶⁰ Marjan Unger spreekt van de verzelfstandiging van een eigen beeldtaal en de bevrijding van textiel.⁶¹ Marjan Groot en Hanneke Oosterhof noemen het trekken van grenzen tussen vakken onzinnig. Beverly Gordon rept over de hobby status van textiel.⁶² Maar de literatuur spreekt niet expliciet van een emancipatie van textiel als kunstvorm. Dit onderzoek beoogt de emancipatoire ontwikkelingen van textiel aan te tonen aan de hand van case studies van de tentoonstellingen *Het behang en het gordijn* (1927), *Textiel als Kunst* (1956) en *Perspectief in Textiel* (1969) in het Stedelijk Museum Amsterdam. De literatuur bekijkt textiel of vanuit een breed, overkoepelend perspectief of juist heel specifiek toegespitst. Door die informatie te koppelen aan de informatie over het Stedelijk Museum Amsterdam en te in te zetten bij de tentoonstellingsanalyses worden de emancipatoire ontwikkelingen van textiel in de twintigste eeuw door dit onderzoek inzichtelijk gemaakt.

⁵⁵ Rijk, Timo de [red.] *Designers in Nederland*. Amsterdam/Gent: Ludion, 2003.

⁵⁶ Unger, Marjan. *Standpunten*. Tilburg: Nederlands Textielmuseum, 1986.

⁵⁷ Unger 1986, p. 3

⁵⁸ Constantine, Mildred, Jack Lenor Larsen. *The Art Fabric: Mainstream*. New York: Van Nostrand Reinhold Company, 1981.

⁵⁹ Constantine, Mildred, Jack Lenor Larsen. *Beyond Craft: The Art Fabric*. Tokio: Kodansha International Ltd., 1986

⁶⁰ Rijk 2003, p. 7

⁶¹ Unger 1986, p. 12

⁶² Gordon 2011, p. 6

3. Theorie en methodologie

Deze scriptie maakt voor haar onderzoeksmethode gebruik van ‘discourse analysis’, zoals beschreven in de publicatie *Visual Methodologies, an Introduction to the Interpretation of Visual Materials* (2007) door Gillian Rose. De toepassing van deze methode op tentoonstellingen wordt ondersteund door de theorie van Henrietta Lidchi in ‘The Poetics and the Politics of Exhibiting Other Cultures’ (2003). In dit hoofdstuk worden beide interpretaties van discours analyse en de toepassing ervan voor de drie case studies in deze scriptie nader toegelicht.

3.1 Discours analyse

Met discours wordt hier gerefereerd aan een groep uitingen die samen structuur geven aan hoe men denkt over een ding en op welke basis men reageert op dat ding. Het discours vormt dus de kennis over iets en maakt dat het begrepen wordt en er op gereageerd kan worden.⁶³ Het discours is dus alles omvattend maar afhankelijk van de aanname en claim dat zijn kennis de waarheid is.⁶⁴ Volgens de psychoanalyse, semiologie en ‘Content Analysis’ is het mogelijk door middel van systematisch kwantitatief onderzoek om dieper te onderzoeken dan het oppervlakkige voorkomen van dingen om te komen tot een werkelijk betekenis.⁶⁵ Discours analyse gaat hierop verder en richt zich op objecten. Discours analyse richt zich letterlijk op de analyse van het discours van bijvoorbeeld rond een object. Tot het discours behoren bijvoorbeeld geschreven bronnen en beeldmateriaal maar ook de verschillende interpretaties van een object door de tijden heen. De maker, gebruiker en verzamelaar van een object geven het allemaal een eigen betekenis mee. Volgens Rose, is discours analyse onderverdeeld in twee submethodes welke beide een sterk verwantschap hebben aan de theorie van Michel Foucault (1926-1984), met name het concept van discours. Rose noemt deze twee methodes, die samen discours analyse vormen, discours analyse I en discours analyse II.⁶⁶ Na toepassing is de uitkomst van de submethodes verschillend.

Discours analyse I is voornamelijk gericht op het discours als geheel aan teksten en beelden en minder op de praktijk, zoals musea en andere instituties die omvat worden door dat discours.⁶⁷ De werking en invloed van het discours en de manier waarop de betekenissen verbonden zijn aan elkaar binnen dat discours, de ‘discursive formations’ zijn met name belangrijk binnen discours analyse I.⁶⁸ Dat betreft ook de sociale effecten van het discours.⁶⁹ Doordat discours analyse I zich richt op het beeld zelf kan het ook onderzoeken hoe bepaalde visies op de wereld door beelden worden geconstrueerd en zo de gegevens van de sociale wereld construeren. Specifiek onderzoekt discours analyse I hoe die visies en gegevens door bepaalde stelsels van waarheden zijn geconstrueerd en als echt of waar of natuurlijk worden geacht.⁷⁰ De methode begint met de analyse van de structuur van de uitingen binnen het discours. Vervolgens is het de vraag wie de uitingen doet en in welke omstandigheden om een sociale context te vormen.⁷¹ Ook wordt er

⁶³ Rose 2002, p. 136

⁶⁴ Rose 2002, p. 137

⁶⁵ Rose 2002, p. 138

⁶⁶ Rose 2002, p. 139

⁶⁷ Rose 2002, p. 140

⁶⁸ Rose 2002, p. 137

⁶⁹ Rose 2002, p. 141

⁷⁰ Rose 2002, p. 140

⁷¹ Rose 2002, p. 149

gekeken naar wat er niet geschreven en gezegd wordt of te zien is. De onzichtbaarheid kan ook veelzeggend zijn.⁷² Door het discours te onderzoeken kan discours analyse I een analyse maken van de retorische organisatie en sociale productie van visuele, geschreven en gesproken materialen. De kracht van deze methode ligt in de focus op het beeld zelf en het web van intertekstualiteit waar dat beeld onderdeel van is.⁷³ Echter, zoals gezegd, gaat discours analyse I niet in op de sociale praktijk en de instituties die het discours uitdragen.⁷⁴

In tegenstelling tot discours analyse I, richt discours analyse II zich juist op de praktijk van instituties in plaats van de teksten en beelden. Zaken als macht, beheer van waarheid, instituties en technologieën zijn met name van belang voor discours analyse II.⁷⁵ Ook werkt het vaak met dezelfde materialen en bronnen als discours analyse I, echter kijkt het niet naar de inhoud maar naar de producent ervan, de bepaalde instituties en de bijbehorende praktijken en diens re-interpretatie van de materialen.⁷⁶ De belangrijkste onderzoeksonderwerpen van discours analyse II zijn het 'institutional apparatus' en de 'institutional technologies'. De vormen van macht en kennis die instituties waarde geven zoals bijvoorbeeld de architectuur, regels en wetenschappelijke verhandelingen zijn samen het institutioneel apparaat. De institutionele technologieën zijn de praktische technieken die gebruikt worden om de macht en kennis uit te voeren zoals de manier van presentatie.⁷⁷ Discours analyse II richt zich dus op het effect van bepaalde technologieën met oog op wat zij produceren.⁷⁸ Zo hebben musea verschillende presentatie technieken zoals onder andere gesloten vitrines aan de muur of op een sokkel maar ook open vitrines zonder beschermplaat. Als een object in een gesloten vitrine wordt gepresenteerd geeft dat een waarheid aan het object welke in relatie staat tot het classificatie systeem dat het museum hanteert en niet in relatie tot het object.⁷⁹ De bezoeker van een museum of galerie wordt (onbewust) beïnvloed door de presentatie, de institutionele technologieën, van de objecten. Bijvoorbeeld, zo nodigen schilderijen die op één lijn rondom de presentatie ruimte opgehangen zijn de bezoeker uit om de objecten door de ruime te volgen en ze één voor één op contemplatieve wijze te bekijken.⁸⁰ De sociale productie en effecten van beelden zijn dus bij zowel discours analyse II als bij discours analyse I een belangrijk aspect. Alleen kijkt discours analyse II niet naar het beeld maar naar de effecten van de dominante machtsrelaties op de details van institutionele praktijk.⁸¹

3.2 Poetics en Politics

Henrietta Lidchi's interpretatie van discours analyse die ingaat op de 'poetics' en 'politics' van tentoonstellen heeft veel overeenkomsten met die van Gillian Rose. Zo baseert Lidchi zich onder andere ook op het Foucauldiaanse begrip van discours en richt zij zich op de constructie van betekenis door middel van taal en objecten en het proces van representatie.⁸² Ook deze interpretatie is onderverdeeld in twee aandachtsgebieden welke door Lidchi de poetics en de politics van het tentoonstellen worden genoemd. Volgens

⁷² Rose 2002, p. 157,158

⁷³ Rose 2002, p. 161

⁷⁴ Rose 2002, p. 163

⁷⁵ Rose 2002, p. 137

⁷⁶ Rose 2002, p. 164

⁷⁷ Rose 2002, p. 166

⁷⁸ Rose 2002, p. 175

⁷⁹ Rose 2002, p. 176

⁸⁰ Rose 2002, p. 177

⁸¹ Rose 2002, p. 185

⁸² Lidchi 1997, p. 135

Lidchi is de betekenis van een object niet vastgelegd of natuurlijk maar een culturele constructie en verandert daardoor mee met de historische context en het bijpassende classificatie systeem.⁸³ Dit inzicht kan gezien worden als aanvulling op Rose's discours analyse II waar het meer ingaat op tentoonstellen van objecten in plaats van de objecten zelf.

Voor de eerste focus, de poetics, ligt de basis bij de semiotiek en de manier waarop de betekenissen van objecten worden geconstrueerd en geproduceerd onder andere door middel van taal.⁸⁴ Daarom is het belangrijk de teksten te onderzoeken die een interpretatie geven van een object om zo te kunnen begrijpen hoe een object op verschillende niveaus betekenis verkrijgt. De tentoonstellingscontext is buitengewoon geschikt om de poetics van het tentoonstellen te onderzoeken omdat tentoonstellingen discrete evenementen zijn waar een begrenst representatiesysteem gecreëerd wordt door onder ander objecten en teksten te presenteren. Een "praktijk van de productie van betekenis door middel van de interne ordening en binding met de onafhankelijke maar gerelateerde componenten van een tentoonstelling" aldus Lidchi.⁸⁵ De poetics van het tentoonstellen onderzoekt de effecten van verschillende presentatietechnieken, hoe die technieken contexten creëren voor de productie van betekenis.⁸⁶

De politics van het tentoonstellen, de tweede methode van Lidchi, is meer gericht op het discours in relatie tot de macht en historische natuur van musea en verzamelingen.⁸⁷ Het onderzoekt de productie van sociale kennis en welke rol musea en tentoonstellingen daarbij spelen.⁸⁸ Omdat objecten geen vaste betekenis hebben en zich meebewegen met de geschiedenis en het discours, is het verzamelen en presenteren van objecten niet neutraal maar juist heel machtig. Het museum heeft een institutionele positie welke het een wetenschappelijke geloofwaardigheid geeft waarmee het betekenis kan worden geven aan objecten door de manier van presenteren.⁸⁹

Doordat discours analyse I en discours analyse II en de poetics en politics zo'n verschillende focus hebben maar een duidelijke onderliggende verwantschap is het bijzonder nuttig ze samen aan te wenden voor dit onderzoek. Zo kunnen de beide analyses één bron op verschillende manieren gebruiken en interpreteren. Omdat bronnen zoals archieven niet altijd neutraal zijn is het van belang om daar op verschillende manieren naar te kijken en de inhoud te analyseren. De twee soorten analyses zijn in te zetten voor de verschillende aspecten die een rol spelen bij de tentoonstellingen van de case studies. Met de poetics en discours analyse I kan er betekenis worden gegeven aan de tentongestelde objecten en de vormgeving van de presentatie en aanverwanten zoals catalogi. Met de politics en discours analyse II kunnen juist de betekenis van het instituut en de daartoe behorende en de sociale krachten worden uitgelegd. De combinatie van de beide focussen geven een verbinding en leggen zo de constructie van de betekenis van textiel in de drie fases bloot. Zo is de politics van het tentoonstellen van toepassing op bijvoorbeeld de rol van Stedelijk directeur Willem Sandberg of conservator Paula Augustin binnen het museum als instituut. De poetics van het tentoonstellen en discours analyse I zijn zeer geschikt voor de analyse van de verschillende manieren van presenteren

⁸³ Lidchi 1997, p. 168

⁸⁴ Lidchi 1997, p. 137

⁸⁵ Lidchi 1997, p. 168

⁸⁶ Lidchi 1997, p. 173

⁸⁷ Lidchi 1997, p. 137

⁸⁸ Lidchi 1997, p. 185

⁸⁹ Lidchi 1997, p. 198

van de drie tentoonstellingen en het gebruik van publicaties. ‘Discourse analyse I’ is daarnaast ook nog uitermate geschikt voor onderzoek naar de verschillende recensies.

3.3 Data

Henrieta Lidchi geeft aan dat, om de verschillende niveaus van betekenis in een object/tentoonstelling te kunnen begrijpen, het van belang is om de verschillende bronnen die worden gebruikt om de objecten/tentoonstelling te interpreteren moeten worden onderzocht.⁹⁰ Dit soort bronnen kunnen bijvoorbeeld zijn, brieven, foto’s en kranten artikelen. Voor dit onderzoek wordt met name gebruikt gemaakt van krantenartikelen, recensies en beeldmateriaal om inzicht te krijgen in wat men buiten het museum van de tentoonstellingen en het tentoongestelde vond. Een groot deel van de krantenartikelen en recensies zijn afkomstig van de online te raadplegen databank Delpher die ontwikkeld is door de Koninklijke Bibliotheek in Den Haag. De raadgepleegde artikelen komen uit kranten met verschillende achtergronden en publiek om een zo correct mogelijke representatie te geven van de ontvangst van de betreffende tentoonstellingen. Doordat de kranten nog sterk verzuild waren destijds, is het juist belangrijk om vanuit verschillende invalshoeken naar de tentoonstellingen te kunnen kijken. Daarnaast komt een deel van de gebruikte gegevens uit het archief van het Stedelijk Museum Amsterdam, waaronder een aantal foto’s van de tentoonstellingen. Helaas is er niet veel beeldmateriaal overgeleverd van de tentoonstellingen en de beschrijvingen van recensenten hebben soms een belangrijke bijdrage geleverd aan de reconstructie van de presentatie. Er zijn ook een aantal door het museum zelf uitgegeven publicaties gebruikt zoals tentoonstellingscatalogi van de betreffende tentoonstellingen en collectiecatalogi. Voor de analyse van de politics van de verschillende casussen waren voornamelijk publicaties van en over het museum van groot belang vanwege de beschrijving van het beleid en de betrokken personen. Daarbij konden een aantal krantenartikelen en recensies ook inzichten verschaffen over de gang van zaken in het museum. Voor de analyse van de poetics van de tentoonstellingen waren de catalogi die bij de tentoonstellingen werden uitgegeven van waarde en vooral ook het beeldmateriaal in combinatie met recensies uit de kranten van destijds.

In de volgende drie hoofdstukken worden de tentoonstellingen *Het behang en het gordijn* (1927), *Textiel als Kunst* (1956) en *Perspectief in Textiel* (1969) geanalyseerd aan de hand van discours analyse in tentoonstellingsgerichte toepassing van Henrieta Lidchi. De politics van het Stedelijk Museum Amsterdam hebben invloed gehad op de organisatie, inhoud en vormgeving van de tentoonstellingen. De poetics van de tentoonstellingen waren bijvoorbeeld van invloed op het publiek en recensenten. Het gehele discours was daarmee van invloed op de emancipatie van textiel als kunstvorm. Van elke tentoonstelling en elke fase in de emancipatie wordt het discours van de politics en de poetics onderzocht om antwoord te kunnen geven op de vraag wat deze tentoonstellingen vertellen over de emancipatie van textiel als kunstvorm. Door de rollen van onder meer museummedewerkers, commerciële partijen, het publiek en de vormgeving te duiden, wordt er inzicht verschaft in ontwikkelingen van textiel in relatie tot en het Stedelijk Museum Amsterdam en de tijd waarin zij zich afspeelden.

⁹⁰ Lidchi 168

4. Textiel als toegepaste kunst *Het behang en het gordijn, 1927*

*'Van hoe groot belang dit is voor de harmonische interieurkunst, behoeft wel geen betoog!'*⁹¹

De tentoonstelling *Het behang en het gordijn* uit 1927 dient in dit hoofdstuk als voorbeeld van de eerste fase in de twintigste eeuwse emancipatie van textiel als kunstvorm. Met de tentoonstelling poogden de organisatoren textiel als toegepaste kunst te presenteren in plaats van als ambacht. De belangrijkste middelen van de organisator van de tentoonstelling daarvoor waren de inzet van destijds bekende kunstenaars en ontwerpers en de presentatie in het Stedelijk Museum Amsterdam. De tentoonstelling werd georganiseerd door behangsel fabrikant Rath & Doodeheefver die in samenwerking met textieldrukkerij Van Vlissingen voor het eerst een serie gordijn en behangsel ontwerpen die bij elkaar aansloten, ontworpen door bekende kunstenaars en ontwerpers, op de Nederlandse markt hadden gebracht. De poging om textiel (en behang) naar een hoger plan te tillen middels deze serie behangsel- en gordijntwerpen en het tentoonstellen daarvan was in zoverre succesvol dat de reacties voornamelijk positief waren over zowel het initiatief als de uitwerking.

Om de rol en het belang van deze tentoonstelling voor de emancipatie van textiel als kunstvorm in de 20^e eeuw te verklaren wordt er in de volgende paragraaf allereerst een uitgebreider beeld geschetst van de tentoonstelling. Vervolgens zal er aan de hand van discours analyse in de interpretatie van Henrietta Lidchi in worden gegaan op de politics en de poetics van de tentoonstelling. Binnen de politics wordt de rol en invloed van zowel de organisator als het Stedelijk Museum Amsterdam behandeld. Binnen de poetics wordt de vormgeving en inhoud van de tentoonstelling behandeld.

4.1 Het behang en het gordijn

De Amsterdamse behangselfabrikant Rath & Doodeheefver (1860-1998) organiseerde van 15 december 1927 tot 11 januari 1928 (met een verlenging van 4 tot 11 jan.) de tentoonstelling *Het behang en het gordijn* in het Stedelijk Museum Amsterdam. In een tweetal zalen werden behang- en gordijntwerpen tentoongesteld van de Nederlandse kunstenaars H.P. Berlage, C.A. Lion Cachet, M. Kuyken, J. Gidding, A. Van der Plas, T. Nieuwenhuis, T. Posthuma, C.J. Lanooy en Van Kuyk. De ontwerpen vormden samen een zogenaamde kunstenaarscollectie die tot stand was gekomen in samenwerking met textieldrukkerij Van Vlissingen in Helmond.⁹² De tentoonstelling had een sterk commerciële inslag en reisde in zijn geheel door naar verschillende toonzalen van winkels door het hele land. Voor zover bekend, is er bij de tentoonstelling geen catalogus of folder verschenen; wel werd de tentoonstelling aangeprezen door middel van advertenties. Bij de opening sprak H.P. Doodeheefver, directeur van Rath & Doodeheefver, een openingsrede uit welke in aangehaald werd in meerdere recensies van de tentoonstelling die in verscheidene dagbladen destijds zijn verschenen. Ondanks dat er van deze tentoonstelling geringe informatie voorhanden is, wordt in dit hoofdstuk gepoogd het belang ervan voor de emancipatie van textiel als kunstvorm en de presentatie ervan aan te tonen.

⁹¹ Het Centrum 04.01.1928

⁹² Bergvelt 1981, p. 10

4.2 Politics

Binnen deze paragraaf wordt de politics van de tentoonstelling uiteengezet. Om een beeld te krijgen van de context van de tentoonstelling wordt er allereerst dieper ingegaan op de initiatiefnemer van de tentoonstelling, de firma Rath & Doodeheefver. Vervolgens wordt het Stedelijk Museum Amsterdam behandeld. Dit instituut diende naast expositieruimte voor organisator Rath & Doodeheefver ook als betekenisgever van waarde voor de tentoongestelde ontwerpen. Rath & Doodeheefver zagen de mogelijkheid om, door de betrokkenheid van bekende kunstenaars en ontwerpers en de presentatie in een museum, textiel te verheffen.

4.2.1 Rath & Doodeheefver

Nederland had eind negentiende eeuw een achterstand in te halen zowel wat betreft kunstnijverheid als industrialisatie. Eerder was er geen behoefte geweest voor de industrialisatie en daarmee productie in eigen land, door de gunstige ligging van Nederland als handelsnatie. Lang waren dan ook de Franse en de Engelse stoffen favoriet in Nederland.⁹³ Langzaam aan kwam samenwerking tussen textielabrikanten en kunstenaars opgang. Het financiële risico van nieuwe ontwerpen van kunstenaars was echter te groot voor de vele kleine fabrieken. In 1904 werd de Nederlandse Vereniging voor Ambachts- en Nijverheidskunst (VANK) opgericht, juist ter stimulans van de samenwerking tussen industrie en kunstenaar om zo de kwaliteit van de fabrieksmatige productie te verbeteren.⁹⁴ Steeds meer kunstenaars gingen samenwerken met textielabrikanten door de mogelijkheden de nieuwe technieken als roldruktechniek boden maar ook een grotere belangstelling van consumenten voor de stoffering van het interieur droeg daar aan bij.⁹⁵ De samenwerking tussen Rath & Doodeheefver en Van Vlissingen en de bekende Nederlandse kunstenaars was daarom van noemenswaardig belang. De betaalbaarheid van de collectie sloot aan bij de wensen van de consument die kort daarna nog eens versterkt zou worden door de wereldwijde crisis van 1929.

De firma Rath & Doodeheefver was een Amsterdamse behangselfabrikant die twee jaar voor de organisatie van de tentoonstelling Het behang en het gordijn zelf was begonnen met het drukken van behangselfpapier. Samen met de textieldrukkerij Van Vlissingen uit Helmond was de kunstenaarscollectie tot stand gekomen die in het Stedelijk Museum getoond werd. Naast de betrokkenheid van bekende Nederlandse kunstenaars was vooral de samenwerking tussen de twee firma's vernieuwend in Nederland. Hierdoor



Afb. 3 Advertentie Rath & Doodeheefver in De Telegraaf 24.12.1927

⁹³ Korthals Altes 1991, p. 5

⁹⁴ Korthals Altes 1991, p. 9

⁹⁵ Korthals Altes 1991, p. 15

was er een combinatie van behangsels en gordijnen ontstaan die op elkaar afgestemd waren. De ontwerpen van behang en gordijn waren namelijk niet hetzelfde maar op elkaar afgestemd qua kleur en dessin zodat deze gemakkelijk in het interieur toepasbaar waren.⁹⁶

In de advertentie ter aankondiging van de tentoonstelling van Rath & Doodeheefver (Afb. 3) zelf worden de kunstenaars Dr. H.P. Berlage, T. Nieuwenhuis en C.A. Lion Cachet genoemd. Daarbij worden Jaap Gidding en Thom Posthuma, bij volle naam, genoemd in relatie tot de stofontwerpen.⁹⁷ Dezelfde namen werden genoemd in de openingsrede van de heer H.P. Doodeheefver als illustratie van de artistieke waarde van de collectie. Het feit dat bekende kunstenaars als Gidding en Posthuma de stoffen hadden vormgegeven gaf het medium een grotere betekenis. Zo was Berlage bij het grote publiek onder meer bekend van het beursgebouw (Beurs van Berlage, 1904) aan het Damrak in Amsterdam. De tapijten in de Tuschinski bioscoop (1921), ook in Amsterdam, waren door Gidding ontworpen en mede daardoor was hij bekend bij de mensen. Dat grote namen als deze zich inlieten met dit initiatief gaf een meerwaarde aan de ontwerpen.

4.2.2 Stedelijk Museum Amsterdam

Het Stedelijk Museum Amsterdam was geopend in 1895 in een, door stadsarchitect A.W. Weissman ontworpen, nieuw gebouw aan de Van Baerlestraat. Bij de opening gaf het museum ruimte aan verschillende collecties en organisaties zoals de stijlkamers met kunstnijverheidsobjecten uit de 17^e en 18^e eeuw van de *Sophia-Augusta-Stichting*. C.W.H. Baard was directeur van het museum vanaf opening tot 1935 en bepaalde welke (kunstenaars)verenigingen de mogelijkheid kregen om in het museum tentoonstellingen te maken. Het collectie- en tentoonstellingsbeleid was nog niet uitgebreid ontwikkeld maar de nadruk lag op het tentoonstellen van hedendaagse kunst. Er was ruimte voor verenigingen zoals de Nederlandsche Vereniging voor Ambachts- en Nijverheidskunst (VANK) maar ook voor commerciële bedrijven als Rath & Doodeheefver.⁹⁸ Het feit dat een fabrikant het initiatief nam tot een tentoonstelling was niet ongevoel en ongewenst. Van de betrokken kunstenaars en ontwerpers was al bij eerdere gelegenheden werk getoond in het museum waardoor deze tentoonstelling ook niet misplaatst was. De tijdsgeest maakte ook dat er een podium kon worden geboden aan de industriële vervaardiging van nijverheidsvoorwerpen. Het museum functioneerde ten tijde van Het behang en het gordijn zowel als galerie als uitdrager van volksopvoeding met betrekking tot toegepaste kunst.⁹⁹ Deze tentoonstelling is daar een tekenend voorbeeld van.

De firma Rath & Doodeheefver gebruikte het Stedelijk Museum als betekenisgever voor hun collectie stoffen en behangselpapieren. De vraag is of het Stedelijk Museum Amsterdam ook gezien kon worden als smaakmaker ten tijden van Het behang en het gordijn om te bepalen of het museum een bijdrage heeft geleverd aan de emancipatie van textiel als kunstvorm door middel van deze tentoonstelling. Het feit dat er nog relatief veel informatie te vinden is over zowel getoonde kunstenaarscollectie als de tentoonstelling is mijns inziens tekenend voor het belang van de tentoonstelling. Dat die tentoonstelling te zien was in het Stedelijk Museum zegt daarmee iets over het

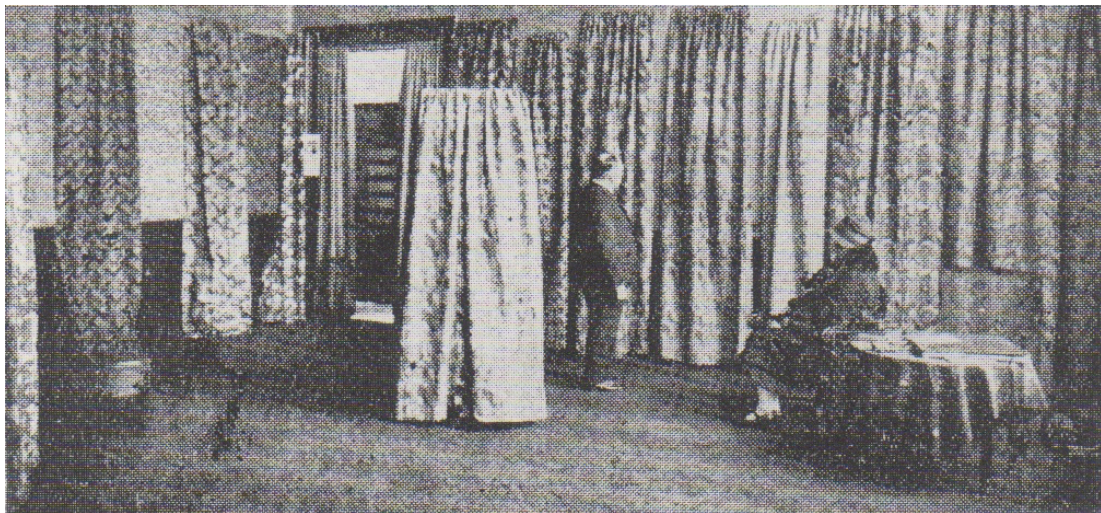
⁹⁶ Bergvelt 1981, p. 10

⁹⁷ De Telegraaf 24.12.1927

⁹⁸ Bergvelt 1981, p. 4

⁹⁹ Bergvelt 1981, p. 13

belang van het museum. Zeker ook dat het museum veelvuldig en nadrukkelijk is gebruikt als publiekstrekker en confirmatie van de collectie in de destijds geplaatste advertenties door de verschillende toonzalen waarnaar de tentoonstelling doorreisde geeft het belang van het museum aan. Echter werden er destijds in het museum niet veel tentoonstellingen van meubelen of interieurs georganiseerd wat af doet aan de invloed van het museum op de smaak van het (Amsterdamse) publiek. Daarentegen waren er ook weinig andere plaatsen waar meubelen en interieurs getoond werden. Naast het Stedelijk Museum waren voornamelijk Metz & Co en 't Binnenhuis in Amsterdam belangrijk.¹⁰⁰ Wat dat betreft valt te beweren dat het museum een van de grote spelers van op interieur gebied ondanks het kleine aantal tentoonstellingen op het gebied. Zo is bekend dat de Amsterdamse School architect Piet Kramer al vanaf 1921 had aan gegeven geïnteresseerd te zijn in het werk van de Engelse (interieur)ontwerpster Eileen Gray wiens werk in dat



Afb. 4 *Het behang en het gordijn*. © Stedelijk Museum Amsterdam

zelfde jaar tentoongesteld was in het Stedelijk Museum.¹⁰¹ Het museum was voor kunstenaars dus een plek van inspiratie en betekenis. Dat *Het behang en het gordijn* met een week verlengt werd wegens grote belangstelling geeft waarde aan de tentoonstelling en daarmee aan zowel organisator als museum.

4.3 Poetics

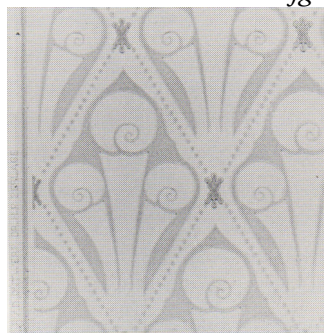
De poetics van de tentoonstelling die in deze paragraaf besproken wordt gaat in op de inhoud en vormgeving van de tentoonstelling. Helaas is er weinig beeldmateriaal beschikbaar; echter de combinatie van het aanwezige materiaal en recensies geeft een goed beeld van de vormgeving. De manier waarop de behangsels en gordijnen werden gepresenteerd droegen bij aan de receptie van de bezoeker. Het was de bedoeling dat de bezoeker onder de indruk zou zijn van de kwaliteit van de technieken en nieuwe ontwerpen die het interieur zouden verrijken en harmonie in huis zouden brengen. De ontwerpen moesten niet worden gezien als zomaar gordijnen maar kunst die kon worden toegepast in de woning.

¹⁰⁰ Bergvelt 1981, p. 13

¹⁰¹ Burkom 1996, p. 159

Er is geen folder of catalogus bekend van de tentoonstelling maar de openingsrede van *Rath & Doodeheefver* directeur H.P. Doodeheefver is in verschillende recensies geciteerd en geeft inzicht in de opzet en de insteek van de tentoonstelling:

Gestreefd is naar een assortiment voor iedere beurs, naar een ensemble van artistieke waarde en van kleurenharmonie. Daarom is eenvoudig materiaal gebruikt, maar de verven, die hoofdzaak zijn, zijn gegarandeerd lichtecht: de stoffen zijn 'Idanthren'-geverfd! De gordijnen kunnen dus gewassen worden, zelfs met chloor en zelfs de tropenzon zal geen verandering de kleuren teweegbrengen! Het zoeken naar een passend gordijn bij een reeds gekozen of bestaand behangselpapier, wat dikwerf zonder resultaat bleef, is hiermede geheel en al verholpen. De consumenten krijgen het ensemble natuurlijk volledig voor ogen.¹⁰²



Afb. 5 H. P. Berlage, 1927
© Stedelijk Museum Amsterdam



Afb. 6 M. Kuyken, 1927
© Stedelijk Museum Amsterdam

Van de kunstenaars Van Kuyk, H.P. Berlage, C.A. Lion Cachet, M. Kuyken, C.J. Lanooy en T. Nieuwenhuis werden behang ontwerpen getoond. Van de kunstenaars T. Posthuma, J. Gidding, A. van der Plas M. Kuyken betrof het gordijnen. Qua beeldmateriaal is er slechts één foto bekend waarop de tentoonstelling is vastgelegd. Op de foto is te zien dat in de zaal de gordijnen aan één kant samen wandvullend gepresenteerd werden als ware het hangende gordijnen in een woonkamer. Op de andere wand werden gordijnen en behangsels in banen naast elkaar gepresenteerd. Het was de bedoeling dat bezoekers een duidelijk idee kregen hoe het behang en de gordijnen bij henzelf toepasbaar waren en dat zij het gehele ensemble voor ogen kregen. In recensies wordt gesproken dat er ook schetsen werden gepresenteerd van ontwerpen van Lion Cachet, welke nog niet uitgevoerd waren. Ook zouden er werktekeningen van Berlage te zien zijn geweest waaraan de totstandkoming van een dessin was af te lezen.¹⁰³ Er was dus de uiterste zorg besteed aan de vormgeving van de tentoonstellingszalen.

Zowel in de advertentie als in de openingsrede van de tentoonstelling, uitgesproken door H. P. Doodeheefver, wordt het lichtontwerp van Jan Teders genoemd. “Één met het plafond is er als ’t ware een groote lichtbak gemaakt, welke het licht verspreidt tot in de verste hoeken.”¹⁰⁴ Een andere recensie rept: “Door de fraaie toepassing van de modernste lichttechniek uitgevoerd door de heer Jan Teder vinden wij een verlichting welke naar onze bescheiden meening een inspiratie zal zijn voor het verlichten van Musea en Tentoonstellingen in het algemeen en in de toekomst.” Naast de verkoop van de collectie stond ook de “meerdere verheffing en tegelijkertijd

¹⁰² Nieuwe Rotterdamse Courant 01.01.1928

¹⁰³ De Zuid Willemsvaart 23.12.1927 voorblad

¹⁰⁴ De Gooi- en Eemlander 17.12.1927

popularisatie van goede en dus harmonische woningkunst” centraal.¹⁰⁵ Daarmee had deze tentoonstelling dus ook een opvoedend karakter. Dit lijkt vooruit te lopen op het beleid van het Stedelijk Museum van na de Tweede Wereldoorlog. Vanuit de industrie poogde men dus via het museum textiel naar een hoger plan te tillen en het belang van textiel aan de bezoeker en consument te tonen. De belangstelling voor de tentoonstelling was zo groot dat deze met een week verlengt werd. Het bezoekende publiek bestond uit architecten, woninginrichters en particulieren.¹⁰⁶ Na afloop werd het geheel allereerst getoond in de toonzalen van *Rath & Doodeheefver* aan de Amsterdamse Prinsengracht om vervolgens verder te reizen naar ‘de monsterzalen in 12 der voornaamste plaatsen des lands’¹⁰⁷ waaronder Groningen, Den Haag en Maastricht. Zowel *Rath & Doodeheefver* als andere firma’s waar de tentoonstelling naar toe reisde plaatsten advertenties om de komst ervan bekend te maken. Daarin werd niet onvermeld gelaten dat de tentoonstelling eerder in het Stedelijk Museum te zien was geweest, als een vorm van bevestiging van de status van het tentoongestelde. Na afloop van de expositie in het Stedelijk werd de Vereniging “Tentoonstelling het behang en het gordijn” opgericht met als doel:

*‘Het elk jaar in den handel doen brengen van nieuwe behangspapieren en stoffen, in dessin en kleur met elkander harmoniërend, naar ontwerpen van Hollandsche kunstenaars. Tot Lid deze Vereeniging kunnen uitsluitend Hollandsche fabrieken toetreden. Teneinde verder te bereiken, dat in het Hollandsche interieur meer en meer die decoratiemiddelen worden toegepast, welke door Hollandsche sierkunstenaars ontworpen en door Hollandsche industrieën vervaardigd werden...’*¹⁰⁸

Er werd aangekondigd dat er elk jaar in de maand januari een expositie van behangspapieren en stoffen, naar ontwerpen van Nederlandse kunstenaar, zou worden gehouden in het Stedelijk Museum te Amsterdam.¹⁰⁹ In hoeverre dit in de praktijk is gebracht is niet bekend. Het feit dat er niets over bekend lijkt te zijn, verteld op zich zelf ook dat een eventueel georganiseerde tentoonstelling niet eenzelfde waarde heeft gehad als deze.

4.4 Receptie

Over het algemeen werd de tentoonstelling enthousiast ontvangen: “de bijzonder groote belangstelling, welke door architecten, woninginrichters en ook door particulieren voor deze tentoonstelling aan den dag werd gelegd.”¹¹⁰ Zoals eerder al aangegeven is, was Nederland wat betreft industrialisatie lang achtergebleven op andere landen zoals Engeland. En net als in andere landen waar de mechanische productie het over nam van de handvaardigheid werden de eerste ontwerpen niet met onverdeeld genoeg ontvangen. Maar een samenwerking als deze, tussen twee firma’s en kunstenaars werd de potentie van de industriële vormgeving zichtbaar en bereikbaar voor een groter publiek. Tijdens de expositie werd duidelijk dat andere firma’s ook bereid waren tot samenwerken op het gebied van interieurkunst.¹¹¹ Dit gaf destijds de hoop dat bij toekomstige

¹⁰⁵ De Gooi- en Eemlander 17.12.1927

¹⁰⁶ Het Vaderland Staat- en Letterkundig Nieuwsblad 20.01.1928

¹⁰⁷ De Telegraaf 24.12.1927

¹⁰⁸ Het Vaderland Staat- en Letterkundig Nieuwsblad 20.01.1928

¹⁰⁹ De Telegraaf 20.01.1928

¹¹⁰ Het Vaderland Staat- en Letterkundig Nieuwsblad 20.01.1928

¹¹¹ De Tijd 07.01.28

projecten ook fabrikanten van bijvoorbeeld vloerbedekking mee zouden werken zodat de gehele woning in eenzelfde mooie stijl ingericht kon worden.¹¹²

In de recensies van de tentoonstelling in verschillende kranten werd wisselend gereageerd. Veel positieve geluiden maar ook kritische kanttekeningen. Zo spreekt De Telegraaf van het herwinnen van verloren terrein van de kunst op de industrie, dit terwijl de ontwerpen weliswaar door kunstenaars ontworpen waren maar wel degelijk machinaal geproduceerd werden.¹¹³ Directeur H.P. Doodeheefver sprak in zijn openingswoord dat er nog veel lelijks te zien was in de Nederlandse binnenkamers en dat met deze collectie een poging werd gedaan tot veredeling van de woonkunst. Hij bedankte de pers voor de interesse en gaf aan dat hun medewerking veel zou kunnen bijdragen aan de 'heffing en tegelijkertijd popularisering van goede en dus harmonische woningkunst'.¹¹⁴ De pers was dan ook enthousiast en uiterst positief over het initiatief tot samenwerking. Tot dan toe waren behangselpapier- en de stoffenfabrikant ieder hun eigen weg gegaan waardoor de toepassing van beide producten in de woning 'nog veel zeer veel te wenschen over' liet.¹¹⁵ Maar over de uitvoering waren zij niet onverdeeld enthousiast. Zo oppert een recensent dat het de consument zo wel erg gemakkelijk wordt gemaakt en dat de volgende stap genormaliseerd behang is en dat alhoewel het een mooi initiatief is, het risico bestaat dat het niet beter wordt maar ontaard in een 'moderne mode à la Wiener Werkstätte'.¹¹⁶ De overdaad aan ornament werd ook als negatief ervaren door een aantal recensenten.¹¹⁷ Interessant is dat de heer Doodeheefver de 'Heeren ontwerpers' bedankt voor hun aanwezigheid en dat de enige vrouw onder de ontwerpers veruit de meeste positieve reacties in de kranten ontvangt. Het werk van Marie Kuyken en Jaap Gidding werd door de meeste als het fraaiste gezien. Gidding was al bekend van onder andere zijn tapijntontwerp voor de Tuschinski-bioscoop in Amsterdam. Van Kuyken waren onder andere cloisonnes bekend. Van 1926 tot 1929 leidde zij samen met haar echtgenoot een handdrukatelier voor behang. Haar ontwerpen voor de tentoonstelling Behang en Gordijn had de firma Rath & Doodeheefver bij haar gekocht in 1927. Naar aanleiding hiervan ontwierp Kuyken tussen 1928 en 1931 dessins die machinaal gedrukt werden om vervolgens tussen 1947 en 1953 juist weer dessins voor exclusieve handgedrukte behangsel te ontwerpen. Zij was een van de belangrijkste dessinontwerpsters van Nederland.¹¹⁸

Nergens werd de vraag gesteld of een tentoonstelling als deze wel thuishoorde in een museum als het Stedelijk Museum Amsterdam. De pers raadde hun lezers en lezeressen aan de tentoonstelling te bezoeken. Zeker pasgetrouwden stellen, zij die voornemens waren te gaan trouwen en met het oog op de grote voorjaarsschoonmaak werd veelal van harte aangeraden om te gaan kijken hoe de woning smaakvol gestoffeerd kon worden.

4.5 Conclusie

Waarschijnlijk was voor Stedelijk Museum directeur C.W.H. Baard de betrokkenheid van bekende kunstenaars als H.P. Berlage en J. Gidding voldoende was om de

¹¹² Het Vaderland Staat- en Letterkundig Nieuwsblad 04.01.1928

¹¹³ De Telegraaf 03.01.1928

¹¹⁴ De Zuid Willemsvaart 23.12.1927

¹¹⁵ De Gooi- en Eemlander 17.12.1927

¹¹⁶ Nieuwe Rotterdamse Courant 01.01.1928

¹¹⁷ Bergvelt 1981, p. 11

¹¹⁸ Groot 2007, p. 501

gelegenheid te bieden aan Rath & Doodeheefver voor de tentoonstelling Het behang en het gordijn. Van de betrokken kunstenaars en ontwerpers was immers al eerder werk tentoongesteld in het museum. Wellicht dat het vernieuwende karakter van zowel de collectie als de samenwerking tussen de beide fabrikanten en bijvoorbeeld het lichtontwerp ook bijgedragen hebben. Een van de doelstellingen van het museum was immers het tonen van hedendaagse kunst. Het lijkt er op dat zowel de firma's Rath & Doodeheefver en Van Vlissingen als het Stedelijk Museum Amsterdam baat hadden bij de tentoonstelling. De meeste tentoonstellingen werden in die tijd door organisaties van buiten het museum georganiseerd. Ook een commercieel doel werd niet bij voorbaat als negatief gezien. In deze tentoonstelling kwamen kunst en industrie samen door de plek, de organisatie en de getoonde ontwerpen. Zowel de firma Rath & Doodeheefver als het Stedelijk Museum hadden voor ogen het publiek te verheffen doormiddel van kunst en vormgeving in het dagelijks leven. De betrokkenheid van bekende kunstenaars bevestigde dat. Het Stedelijk had een podium geboden aan vernieuwingen binnen de industrie en de fabrikanten hadden hun waar kunnen tentoonstellen in het grote museum. Het museum hoefde niet bang te zijn voor gezichtsverlies, het werk van de betrokken kunstenaars was namelijk voor een groot deel bekend bij het publiek, en goed ontvangen. Deze tentoonstelling was een poging om behang en textiel, naar een hoger plan te tillen, te emanciperen. Het moest gezien worden als toegepaste kunst. De initiatiefnemers poogden dit te bewerkstelligen doormiddel van de inzet van bekende kunstenaars die hogere waardering aan de ontwerpen konden meegeven en doormiddel van een plek in het museum, de plek waar de kunst gepresenteerd worden.

In het volgende hoofdstuk wordt ingegaan op de volgende stap in de emancipatie van textiel als kunstvorm door een vergelijkbare analyse van de tentoonstelling *Textiel als Kunst* uit 1956. Met deze tentoonstelling gingen de organisatoren, het vakblad *International Textiles* en het Stedelijk Museum Amsterdam verder met de betrokkenheid van bekende kunstenaars ter verheffing van textiel.

5. Textiel als beeldende kunst

Textiel als kunst, 1956

*'Schilderijen bij dozijnen en dan op de gordijnen!'*¹¹⁹

De tentoonstelling *Textiel als Kunst* uit 1956 dient in dit hoofdstuk als voorbeeld van een volgende fase in de 20^e eeuwse emancipatie van textiel als kunstvorm. De titel van de tentoonstelling geeft al de intentie van de organisatoren aan om textiel te presenteren als kunst in plaats van als 'toegepaste' kunst. Net als bij de tentoonstelling *Het behang en het gordijn* was een van de belangrijkste middelen daarvoor de naamsbekendheid en het aanzien van de betrokken kunstenaars. Echter bij deze tentoonstelling ging het om grote, internationale kunstenaars die bekend waren om hun beeldend werk die niet eerder of in mindere mate toegepast werk hadden gemaakt. De organisatie voor de tentoonstelling werd gedeeld door textielvakblad *International Textiles* en het Stedelijk Museum zelf. Het initiatief kwam bij *International Textiles* vandaan maar in tegenstelling tot *Het behang en het gordijn* was het Stedelijk Museum bij deze tentoonstelling wel nauw betrokken. Binnen het museum hadden er sinds 1927 grote veranderingen plaatsgevonden die van invloed waren op het collectie en tentoonstellingsbeleid. Net als in 1927 was er ook bij deze tentoonstelling een belangrijke plaats weggelegd voor een serie stofontwerpen. In 1956 ging het om een serie ontwerpen die in opdracht van textielabrikant Fuller Fabrics Inc. waren ontworpen in samenwerking met bekende beeldende kunstenaars als Pablo Picasso en Marc Chagall. De poging om textiel naar een hoger plan te tillen middels deze tentoonstelling was minder succesvol als gehoopt. De reacties waren niet onverdeeld positief over zowel inhoud als presentatie.

Om de rol en het belang van deze tentoonstelling voor de emancipatie van textiel als kunstvorm in de 20^e eeuw te verklaren wordt er in de volgende paragraaf allereerst een uitgebreider beeld geschetst van de tentoonstelling. Vervolgens zal er aan de hand van discours analyse in de interpretatie van Henrietta Lidchi in worden gegaan op de politics en de poetics van de tentoonstelling. Binnen de politics wordt de rol en invloed van zowel *International Textiles* als het Stedelijk Museum Amsterdam behandeld. Binnen de poetics wordt de vormgeving en inhoud van de tentoonstelling en de bijbehorende catalogus behandeld.

5.1 Textiel als Kunst

De titel van de tentoonstelling spreekt boekdelen: textiel gepresenteerd als kunst en niet als toegepaste kunst of kunstnijverheid. Van 6 oktober tot en met 12 november 1956 organiseerde conservator Paula Augustin van het Stedelijk Museum samen met, en naar idee van, het vaktijdschrift *International Textiles* de tentoonstelling *Textiel als Kunst*. In vier zalen werden stoffen getoond naar ontwerp van 59 kunstenaars uit zeven verschillende landen en geproduceerd door dertig verschillende producenten.¹²⁰ Na afloop reisde de tentoonstelling verder naar de Koninklijke school voor kunst- en kunstnijverheid in Den Bosch waar het onder belangstelling van vooral veel bedrijven voor woninginrichting uit Den Bosch en omgeving werd geopend.¹²¹

¹¹⁹ Het Vrije Volk 27.10.1956

¹²⁰ Bergvelt 1981, p. 22

¹²¹ De Tijd 21.12.1956

Voor de Tweede Wereldoorlog was er een beweging in gang gezet om textiel op een hoger plan te krijgen, te emanciperen van ambacht naar toegepaste kunst. Bij de tentoonstelling *Het behang en het gordijn* was de eerste stap te zien. Bekende ontwerpers waren vanuit de industrie gevraagd om ontwerpen te maken voor behangsels en gordijnstoffen die bij elkaar pasten om de woning zo harmonisch te kunnen stofferen. De gevraagde ontwerpers als H.P. Berlage en J. Gidding waren bij het publiek bekend van hun ontwerpen voor toegepaste kunst en architectuur. De tentoonstelling diende voor een groot deel ter promotie van de organisator Rath & Doodeheefver. Bij *Textiel als Kunst* werd geprobeerd de emancipatie van textiel als kunstvorm verder door te zetten door textiel te benaderen als kunst zonder het voorvoegsel van toegepast. De ontwerpen die getoond werden, waren wederom vanuit de industrie geïnitieerd echter in die periode werd er niet een beroep gedaan op ontwerpers maar op beeldend kunstenaars, schilders, beeldhouwers etc. De organisatie van *Textiel als Kunst* werd net als *Het behang en het gordijn* gedaan door een externe commerciële partij, vaktijdschrift *International Textiles*, alleen dit maal in samenwerking met het museum. Hierdoor was het geen promotionele actie voor één producent maar voor de hele industrie en door de betrokkenheid van het Stedelijk Museum kreeg het een opvoedend karakter. Het Stedelijk Museum had namelijk de intentie om de bezoeker in aanraking te brengen met 'goede smaak' ter bevordering van de leefomgeving.¹²² Ook werd er een catalogus uitgegeven bij de tentoonstelling. Daarnaast waren de sociale en economische omstandigheden van grote invloed op de totstandkoming van de tentoonstelling en de ontwikkelingen binnen textiel. Na de oorlog met onder andere de verduisteringsmaatregelen van de bezetter had men behoefte aan opgewekte, lichte en luchtige woningen en de nieuwe technieken in de textielindustrie gaven veel nieuwe mogelijkheden. Door de wederopbouw was de welvaartstaat geboren en kon men meer besteden aan 'luxe'.¹²³ Binnen het museum was er beleidsmatig veel veranderd sinds 1927 en dat had directe gevolgen voor het collectie- en presentatiebeleid.

5.2 Politics

Binnen deze paragraaf wordt de politics van de tentoonstelling uiteengezet. Om een beeld te krijgen van de context van de tentoonstelling wordt er allereerst dieper ingegaan op de medeorganisator van de tentoonstelling vaktijdschrift *International Textiles*. Vervolgens wordt het Stedelijk Museum Amsterdam behandeld. De ontwikkelingen binnen het museum waren uiteraard van invloed op tentoonstelling. *International Textiles* en het Stedelijk Museum zagen een kans om met deze tentoonstelling een volgende stap te maken in de emancipatie van textiel als kunstvorm. Om textiel te verheffen tot kunst door de betrokkenheid van internationaal gerenommeerde kunstenaars en een grootse museale presentatie echter werd deze poging niet als dusdanig ontvangen.

5.2.1 International Textiles

International Textiles werd op 15 december 1933 door Ludwig Katz in samenwerking met de Haarlemse uitgeverij De Spaarnestad gelanceerd.¹²⁴ Katz was reeds uitgever in Duitsland maar moest vanwege zijn Joodse afkomst met zijn gezin Duitsland ontvluchten

¹²² Bergvelt 1981, p. 17

¹²³ Korthals Altes 1991, p. 27

¹²⁴ Breward 2016, p. 8

voor het oprukkende nazisme. In Nederland kwam hij via zijn netwerk in contact met de Haarlemse uitgeverij De Spaarnestad waar hij het vakblad *International Textiles* oprichtte. Vanuit Duitsland kende hij de Duits-Hongaarse Bauhaus-kunstenaar Laslo Moholy-Nagy die hij uit nodigde om in Amsterdam voor het tijdschrift te komen werken. Vanaf het begin tot zijn vertrek naar Londen in 1935 was Moholy-Nagy de artistiek leider van *International Textiles*. Moholy-Nagy's Berlijnse vriend Hans Juda was ook Duitsland ontvlucht met zijn vrouw Elsbeth Juda naar Engeland en had in 1933 daar de leiding gekregen over het kantoor van *International Textiles* in Londen.¹²⁵ Het tijdschrift wilde, samen met andere uitgaven als *Sir* en *Interior* de internationale textielhandel stimuleren door middel van trendanalyses voor de toekomst op het gebied van mode en kleding- en interieurtextiel.¹²⁶ Om de speerpunten artistiek kracht bij te zetten startte in 1946 de vruchtbare samenwerking tussen Rene Gruau (1910-2004) en *International Textiles*. Vanaf die tijd maakte Gruau de omslagen voor het tijdschrift. Gruau was een succesvol mode illustrator en werkte onder andere voor *Le Figaro*, *Marie-Claire* en *Harpers Bazaar* maar ook voor modeontwerpers zoals Christian Dior.¹²⁷ Aan het einde van de Tweede Wereldoorlog waren de Nederlandse en Engelse kantoren van *International Textiles* gescheiden. In Nederland ging het tijdschrift gewoon verder onder de naam *International Textiles* en Hans en Elsbeth Juda gingen in Engeland verder onder de naam *The Ambassador*.¹²⁸ Het echtpaar Juda zag textiel als een kunstvorm en organiseerde in 1953 de tentoonstelling 'Painting into Textiles'.¹²⁹ De tentoonstelling was een groot succes en bracht zowel de industrie als het publiek in contact met de artistieke kwaliteiten van textiel ontwerp.¹³⁰ Naar aanleiding van de tentoonstelling gingen meerdere textiel bedrijven een samenwerking aan met kunstenaars, waaronder Heal & Son met Paule Vezelay.¹³¹ Het is dan ook niet verwonderend dan er door *International Textiles* in Nederland ook plannen werden gemaakt voor een tentoonstelling. Hoewel het niet beschreven staat is het verre van ondenkbaar dat men in Nederland op de hoogte was van de activiteiten van *The Ambassador*.

De samenwerking tussen de textielindustrie en kunstenaars was een internationale beweging. In Nederland werkte onder andere *Fa. De Nijverheid* samen met kunstenaars als Corneille en Karel Appel. Ook in Amerika was er sprake van samenwerking tussen producenten en kunstenaars. Zo had bijvoorbeeld de Amerikaanse textielmagnaat Daniel Fuller over een tijd van twee jaar gewerkt aan een serie stoffen onder de naam 'Modern Masterprints'. Aan de serie hadden Raoul Dufy (althans zijn weduwe), Joan Miro, Fernand Léger, Marc Chagall en Picasso meegewerkt. Los van het ontwerp van een shawl, was dit de eerste keer dat Picasso meewerkte aan stofontwerpen. Tot dan toe was niemand er in geslaagd hem zo ver te krijgen.¹³² De kunstenaars gaven toegang tot hun archief en werk en samen met het ontwerpteam van Fuller werden er keuzes gemaakt voor iconische vormen en afbeeldingen voor op de stoffen. De stoffen waren in die zin niet door de kunstenaars ontworpen. *Fuller Fabrics Inc.* had de stoffen, in plaats van door middel van zeefdruktechniek, met rotatiedruktechniek geproduceerd waardoor er een grotere oplage voor een lagere prijs geleverd kon worden.¹³³ Deze grote oplage, de lage

¹²⁵ Borchardt-Hume 2006, p. 86

¹²⁶ Bergvelt 1981, p. 35

¹²⁷ 'Les Grands Noms de l'Affiche. Gruau (1910-2004)' *Les Arts Decoratifs*

¹²⁸ Rayner 2012, p. 34

¹²⁹ Rayner 2012, p. 86

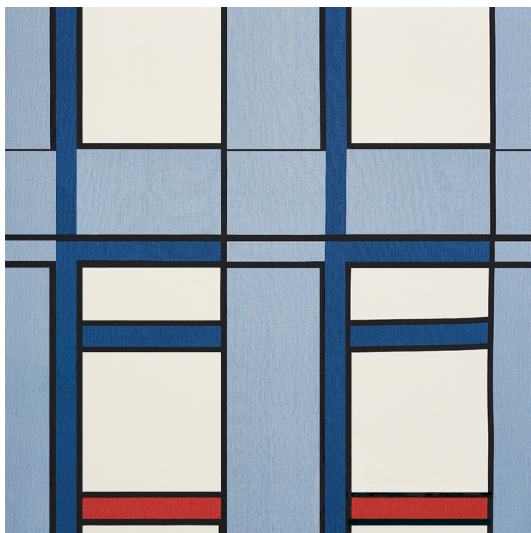
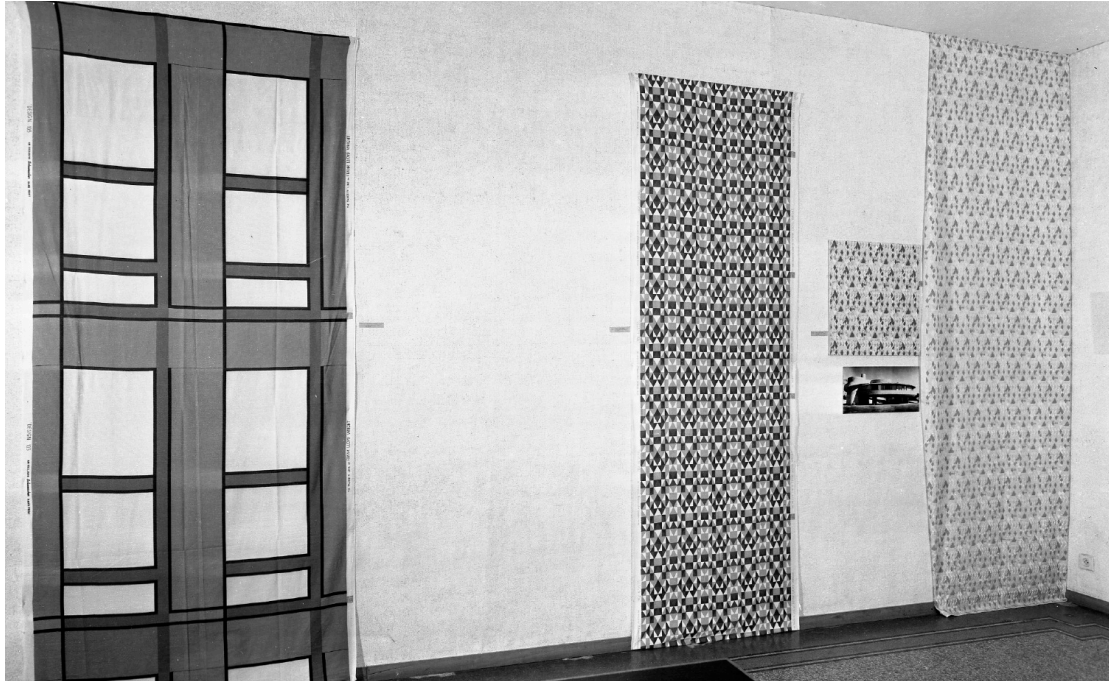
¹³⁰ Rayner 2012, p. 88

¹³¹ Rayner 2012, p. 90

¹³² Rayner 2012, p. 139

¹³³ Rayner 2012, p. 139

prijs en daarmee de bereikbaarheid van deze stoffen voor een groot publiek sloten goed aan bij de sociale opvattingen van Picasso die in 1944 lid was geworden van de communistische partij. Wellicht dat hij daardoor besloot met het project van Fuller mee te werken en zelfs zijn collega's er bij te betrekken.¹³⁴ De modestoffen van Fuller werden gepresenteerd met een tentoonstelling in het Brooklyn Museum in New York. Naast de stoffen werden ook ontwerptekeningen en een kleurenfilm van de kunstenaars aan het werk in hun studio getoond.¹³⁵



afb. 7, 8, 9. *Textiel als Kunst* zaal met stoffen Frank Lloyd Wright. Onder de getoonde stoffen in mogelijke kleuren. © Stedelijk Museum Amsterdam / Schumacher & Co.

5.2.2 Stedelijk Museum Amsterdam

¹³⁴ Rayner 2012, p. 139

¹³⁵ Rayner 2012, p. 142

Ten tijden van Het Behang en Het Gordijn stond het museum onder leiding van C.W.H. Baard. In 1936 werd deze opgevolgd door D.C. Roëll, welke in 1938 Willem Sandberg aanstelt als conservator van de vier gemeentelijke musea (Stedelijk Museum, Amsterdams Historisch Museum, Museum Fodor en Museum Willet-Holthuysen) die destijds nog onder één directie vielen. Hiermee kwam het accent van het beleid en de collectie nog meer op moderne kunst te liggen.¹³⁶ Het museum ging zelf zich ook meer toeleggen op het organiseren van tentoonstellingen.¹³⁷ Nog voor zijn aanstelling als conservator maakte Sandberg tentoonstellingen voor de VANK dat het Museum voor Moderne Toegepaste Kunst in het Stedelijk Museum had geopend. Sandberg had in die rol uitgezocht of er aanspraak gemaakt kon worden op entreegeld om aankopen te doen voor het museum en deed verwervingsvoorstellen voor een kleden van De Stijl-kunstenaar Bart van der Leek en Bauhaus-kunstenares Kitty van der Mijll-Dekker.¹³⁸ Dus zelfs voor zijn tijd als conservator en later directeur had Sandberg een duidelijke interesse in textiel en toegepaste kunst.

Na de Tweede Wereldoorlog werd Sandberg aangesteld als directeur. Hij benoemde zijn stiefdochter Paula Augustin (1911-2004), die daarvoor als vrijwilligster in het museum werkte, tot wetenschappelijk assistent voor de afdeling toegepaste kunst.¹³⁹ Die afdeling toegepaste kunst werd door Sandberg opgebouwd echter niet als aparte afdeling maar als onderdeel van het geheel.¹⁴⁰ Augustin werd later conservator, tot 1962, en richtte zich voornamelijk op glas- en aardewerk en textiel. Waar Sandberg, in overleg met Augustin, de aankopen deed op het gebied van meubels, industriële vormgeving, affiches en keramiek.¹⁴¹ De aanstelling van Augustin heeft dus directe gevolgen gehad voor de representatie van textiel in het Stedelijk Museum. Zij heeft vele meters stof voor het museum verzameld zowel door aankopen als door schenkingen, ca. 800 gordijn- en japonstoffen.¹⁴² Tijdens de oorlog was veel van de moderne kunst als 'entartet' gezien door de Duitse bezetter en niet toegankelijk geweest voor het publiek. Na de oorlog moest volgens Sandberg het museum dan ook een voorlichtende en opvoedende rol vervullen en het publiek middels tentoonstellingen op de hoogte brengen van de van de internationale ontwikkelingen en op het gebied van interieur en vormgeving 'goede smaak' bijbrengen.¹⁴³ Om die goede smaak te illustreren ging Sandberg ook samenwerking aan met commerciële partners als warenhuizen en fabrikanten en zo ook International Textiles. Na 1963 werden door Sandberg's opvolger Wil Bertheux de commerciële samenwerking gestaakt maar het aankopen van eigentijdse industriële ontwerpen werd wel voortgezet.¹⁴⁴

Sandberg was groot bewonderaar van Het Bauhaus. Hij is meerdere keren op bezoek geweest en verzamelde werk van Bauhaus-kunstenaars voor zowel het museum als zichzelf. Een van die kunstenaars in Moholy-Nagy. Als Sandberg in 1927 het Bauhaus voor de tweede keer bezoekt leidt Moholy-Nagy de 'vorkurs'.¹⁴⁵ Hoewel het niet beschreven is, is het moeilijk voor te stellen dat Sandberg later dan ook niet op de hoogte was van het werk van Moholy-Nagy voor International Textiles. Diens betrokkenheid

¹³⁶ Roodenburg-Schadd 2004, p. 56

¹³⁷ Bergvelt 1981, p. 14

¹³⁸ Roodenburg-Schadd 2004, p. 53

¹³⁹ Roodenburg-Schadd 2004, p. 84

¹⁴⁰ Roodenburg-Schadd 2004, p. 84

¹⁴¹ Roodenburg-Schadd 2004, p. 84

¹⁴² Crommelin, 1993, p. 14

¹⁴³ Bergvelt 1981, p. 17

¹⁴⁴ Roodenburg-Schadd 2004, p. 555

¹⁴⁵ Roodenburg-Schadd 2004, p. 39

geeft het tijdschrift een meerwaarde. In 1934 organiseerde Sandberg, nog onder de vlag van de VANK, een kleine tentoonstelling met schilderijen en ontwerpen voor toneeldecors van Moholy-Nagy¹⁴⁶ en later schonk Sandberg vijf kleuren litho's uit zijn persoonlijke collectie aan het museum.¹⁴⁷ Sandberg had door zijn contacten, zijn aanstelling van Augustin en inzet voor de goede smaak aantoonbare invloed op de emancipatie van textiel als kunstvorm in het Stedelijk Museum. In navolging van het Museum Of Modern Art in New York wilde Sandberg de ontwikkeling van industriële vormgeving stimuleren vanuit het museum. Daarom werd door conservator Paula Augustin het contact met fabrikanten uit binnen- en buitenland niet geschuwd. Augustin's persoonlijke interesse in textiel heeft dan ook verschillende tentoonstellingen opgeleverd en belangrijke aanwinsten voor de collectie.¹⁴⁸



Afb. 10, 11 *Textiel als Kunst*, zaal met stoffen van de *Modern Masters Series* van Fuller Fabrics inc. ©Stedelijk Museum Amsterdam.

5.3 Poetics

De poetics van de tentoonstelling die in deze paragraaf besproken wordt gaat in op de inhoud en vormgeving van de tentoonstelling en de bijbehorende catalogus. Er is gelukkig wat meer beeldmateriaal beschikbaar dan bij Het behang en het gordijn het geval was. De foto's geven een goed beeld van de indeling. Ondanks dat de foto's zwart wit zijn is het goed mogelijk op een idee te krijgen van de kleuren omdat veel van de getoonde stoffen verzameld zijn en later in kleur zijn vast gelegd door verschillende instituten. De manier waarop de behangsets en gordijnen werden gepresenteerd droegen bij aan de receptie van de bezoeker. Het was de bedoeling dat de bezoeker de artistieke

¹⁴⁶ Roodenburg-Schadd 2004, p. 43

¹⁴⁷ Roodenburg-Schadd 2004, p. 550

¹⁴⁸ Bergvelt 1981, p. 17

kwaliteit van de stoffen zou herkennen. De ontwerpen waren gemaakt door gerenommeerde kunstenaars en dat zou de stoffen moeten doorwerken.

In de begeleidende catalogus wordt het doel van de tentoonstelling als volgt geformuleerd: 'Met dat al is deze tentoonstelling bedoeld om aan te geven, dat het de fabrikant en de kunstenaar werkelijk ernst is om de goede smaak van het publiek te bevorderen.'¹⁴⁹ De betrokkenheid van *International Textiles* gaf deze tentoonstelling duidelijk een commerciële inslag. Alleen ging het hier om een branche breed belang in plaats van de promotie van een specifieke fabrikant zoals bij *Behang en Gordijn*. In vier zalen waren voornamelijk bedrukte interieurstoffen te zien van Nederlandse en internationale kunstenaars. De presentatie was gecategoriseerd naar land. De stoffen waren ontworpen door 59 kunstenaars uit 7 verschillende landen en geproduceerd door dertig verschillende producenten.¹⁵⁰ Van deze tentoonstelling zijn een aantal foto's overgeleverd waarop de opstelling duidelijk te zien is. De stoffen hingen languit aan de wanden of waren gedrapeerd op podia in de zalen. In sommige gevallen werden ook de ontwerptekeningen getoond waardoor verschillen en knelpunten tussen ontwerp en uitvoering zichtbaar werden. De foto's zijn zwart-wit maar het moet een kleurig geheel zijn geweest. Dit is te zien aan Afbeeldingen 1 t/m 4 welke kleurenafbeeldingen zijn van de stoffen die te zien waren op de tentoonstelling.

Organisator *International Textiles* was als vakblad goed op de hoogte van het internationale aanbod op het gebied van stoffen. Er kan dus aangenomen worden dat de keuze voor de getoonde stoffen het de beste ontwerpen laat zien. De samenwerking van *International Textiles* met kunstenaars als Lazlo Moholy-Nagy en Rene Gruau getuigen van een voortrekkersrol van het vakblad op het gebied van vormgeving. De vormgeving van de catalogus was in de handen van *International Textiles*. De catalogus bestaat uit 16 pagina's met 30 zwart-wit foto's. Op de voorkant prijkt een uitvergroete, rood ingekleurde, haan van Picasso met op de achtergrond een zwart wit foto van een stof met de repetitie van die zelfde haan in het klein. De achterkant bestaat voor de linker helft uit een zwart-wit foto van Picasso met de stof en ontwerptekeningen van de haan. Qua promotie was de keuze voor de haan uiteraard een slimme zet. Picasso en zijn haan waren bekend bij een groot publiek en stonden synoniem aan kunst met een grote K. De haan werd gezien als kunst, niet als decoratie maar als onderdeel van het werk van de grote kunstenaar Picasso. De haan was geen toegepaste kunst maar beeldende kunst, kunst met een grote K. Ook op het affiche figureerde de haan van Picasso. De catalogus bevat behalve de korte introductie geen tekst. Achterin staan alle namen van de kunstenaars met hun thuisland en de corresponderende deelnemende fabrikanten. Binnenin de catalogus staan 30 zwart-wit foto's van verschillend formaat. Bij de foto's wordt louter de naam en het thuisland van de kunstenaar vermeld. Van Miro zijn er foto's van twee stoffen opgenomen, de andere foto's zijn van de overige kunstenaars. De bladzijden hebben een ritmisch, grafische opmaak en het gebrek aan kleur in de foto's wordt gecompenseerd met kleurvlakken in een rode, blauwe en groene kleurschakering die vandaag de dag als typerend voor de jaren '50 worden gezien. Doordat catalogus een publicatie van *International Textiles* was, bestond het risico dat deze ingezet zou worden als een vorm van promotie;

¹⁴⁹ 'Textiel als Kunst' [tent. cat.] p. 1

¹⁵⁰ Bergvelt 1981, p. 22



Afb. 12 Joan Miro, 1956, Fuller Fabrics
© Stedelijk Museum Amsterdam.

echter daar is de vormgeving niet voor gebruikt. Het boekje heeft een duidelijke artistieke waarde en draagt daarmee bij aan de inzet om de stoffen een hogere artistieke waarde te geven.

De tentoonstelling echter maakt de inzet voor een hogere artistieke waarde van de stoffen niet helemaal waar. Althans zo werd het niet ervaren door de bezoekers. Het Stedelijk Museum en *International Textiles* hadden in 1955 ook al samen een tentoonstelling georganiseerd: *Dessin en Stof*. In de *Provinciale Drentsche en Asser Courant* werd het volgende gezegd er over gezegd:

‘Men hoopt voor deze tentoonstelling vooral clubjes van vrouwen te trekken, die rondgeleid zullen worden, opdat zij het goede van het slechte dessin leren onderscheiden. Er is voor de bezoekersters ook een attractie: degenen, die de pittigste antwoorden geven op de vragen, die op een enquêteformulier zijn gesteld, mogen t.z.t. een lapje komen uitzoeken voor een japon¹⁵¹

Op *Dessin en Stof* werden net als bij *Textiel als Kunst* veel stoffen getoond maar de insteek was veel luchtiger van aard. Het vernieuwende van *Dessin en Stof* was het samenbrengen van een groot aantal stoffen van verschillende fabrikanten en kunstenaars om zo een beeld van de internationale ontwikkelingen, de nieuwe mode en goede smaak te geven. *Textiel als Kunst* ging daarin verder en toonde niet zomaar modieuze stoffen maar stoffen specifiek ontworpen door internationale grote kunstenaars. Het feit dat de stoffen waren ontworpen door die kunstenaars maakte de stoffen ook kunst, zo werd geredeneerd. De opstelling van de tentoonstelling *Textiel als Kunst* was echter niet zo onderscheidend van andere textiel presentaties zoals *Dessin en Stof*. Daarbij kwam het feit dat de fabrikanten duidelijk werden genoemd wat het geheel de associatie met een warenhuis of jaarbeurs gaf.¹⁵² De tentoongestelde stoffen waren weliswaar nieuw maar ook gewoon beschikbaar voor de consument. Daarbij gaf de expositie ook geen beduidend meer vernieuwend beeld van het aanbod dan bijvoorbeeld Amsterdamse woninginrichtingzaken als *Metz & Co.*¹⁵³

5.4 Receptie

In deze paragraaf wordt de receptie van de tentoonstelling geanalyseerd aan de hand van recensies uit verschillende Nederlandse kranten en tijdschriften met diverse achtergronden. De tentoonstelling werd met gemengde gevoelens ontvangen. Vooral de collectie stoffen van *Fuller Fabrics Inc.* werd gezien als een poging de textielindustrie nieuw leven in te blazen en een meer ‘artistieke verantwoordelijkheid’ te geven. Over of het daar in slaagde waren de meningen verdeeld. Sommige zagen het als een goede eerste poging die hoop gaf op betere resultaten in de toekomst.¹⁵⁴ Door anderen werd het gezien als een geslaagd resultaat dat bij droeg aan de verfraaiing van het dagelijks leven, waarbij Daniel Fuller de eer toekwam dat hij de grote kunstenaars zo ver had gekregen zich te interesseren voor dessin ontwerp.¹⁵⁵ Maar Fuller werd daarentegen ook verweten ‘op z’n Amerikaans’ te veel op publiciteit gericht te zijn geweest.¹⁵⁶ De klinkende namen zouden geen garantie zijn geweest voor een goed resultaat. De moderne schilders werd

¹⁵¹ Bergvelt 1981, p. 22

¹⁵² Bergvelt 1981, p. 21

¹⁵³ Bergvelt 1981, p. 25

¹⁵⁴ Algemeen Handelsblad 17.10.1956

¹⁵⁵ De Tijd 27.10.1956

¹⁵⁶ De Waarheid 13.10.1956

een belangrijke invloed toegedicht op textieldessin van die tijd maar wanneer zij zich zelf er aan waagden was de algemene opvatting dat het vak van textielontwerper niet voor niets was ontstaan. In tegenstelling tot de 'beroepsdessinateurs' waren de kunstenaars, in de ogen van de recensenten, niet in staat om rekening te houden met de vereisten voor stofontwerpen.¹⁵⁷

Zo was de moderedactrice van het Algemeen Handelsblad erg enthousiast over het affiche en de fraaie haan maar de stof met kleine haantjes vond zij de directheid en frisheid van het oorspronkelijke beeld missen.¹⁵⁸ Deze opvatting is typerend voor de algemene opvatting over de stoffen van de kunstenaars. Over het algemeen was het oordeel wel positief over een aantal Nederlandse en Scandinavische ontwerpen en die van de Amerikaanse architect Frank Lloyd Wright. Maar de ontwerpen van Picasso, Chagall en anderen werden af en toe vernietigend weggezet als bijvoorbeeld het bonte behang van hotelkamers in de provincie twintig jaar eerder, lelijk en kitsch.¹⁵⁹ De stoffen door de bekende kunstenaars werden veelal ervaren als repeterende schilderijen op stof en dat was wel degelijk iets anders als een dessin. Ook werd de vraag gesteld of deze materie wel thuishoorde in het museum. Of het museum niet terughoudend moest als er commerciële belangen mee gemoeid waren.¹⁶⁰ Alhoewel door verschillende kranten hun lezers wel aangeraden werd de tentoonstelling te bezoeken werd ze ook aangeraden de eventuele toepassing van de stoffen in de woning in alle bescheidenheid te doen.¹⁶¹

*'Om de onrust maar niet te beschrijven, die zich van een familie meester kan maken, als de vrouw des huizes de effen fluwelen gordijnen plotseling zou gaan vervangen door katoenen, waarop dozijnen bijna metershoge vrouwfiguren staan afgebeeld, die alleen maar een bloemenmand op het hoofd dragen en anders niets...'*¹⁶²

De vrouw werd als de voornaamste beoogde bezoeker gezien. Volgens de maatschappelijke norm was het huis immers het domein van de vrouw. Waarschijnlijk heeft de bereikbaarheid en het commerciële karakter van de tentoongestelde stoffen er aan bij gedragen dat bezoekers het minder als kunst met een grote K zagen en zich afvroegen of het wel thuishoorde in het museum. Men verwacht vaak dat het museum zaken laat zien die onbereikbaar zijn. Waar het museum juist de taak voor zich ziet de bezoeker te informeren over internationale ontwikkelingen op het gebied van kunst en vormgeving ongeacht of deze wel of niet bereikbaar zijn.

5.5 Conclusie

Textiel als Kunst was geen onverdeeld succes voor de emancipatie van textiel als kunstvorm van toegepaste kunst naar 'grote' kunst. Desalniettemin heeft het wel een bijdrage heeft geleverd aan de bekendheid van textiel als kunstvorm. Het Stedelijk Museum was destijds een van de weinige musea in Nederland dat zich op relatief grote schaal bezighield met textiel. Wereldwijd waren zij misschien niet de eerste maar dat doet niets af aan de bijdrage van Het Stedelijk aan de bekendheid van textiel. Toch waren de tegen geluiden sterker, voornamelijk tegen de commerciële belangen die vaak gemoeid

¹⁵⁷ Algemeen Handelsblad 17.10.1956

¹⁵⁸ Algemeen Handelsblad 17.10.1956

¹⁵⁹ De Telegraaf 19.10.1956

¹⁶⁰ Bergvelt 1981, p. 22

¹⁶¹ De Waarheid 13.10.1956

¹⁶² Het Vrije Volk 27.10.1956

waren met de tentoonstellingen. De textiel tentoonstellingen in het museum waren bijna altijd in samenwerking met een (zeer) aanwezige commerciële partner. Dit beleid werd pas in 1963 gestopt.¹⁶³ Men vroeg zich af dit soort presentatie niet meer thuishoorden op jaarbeurzen of in warenhuizen.¹⁶⁴ De organisatie van Textiel als Kunst hoopte door textiel een podium te geven in het Stedelijk Museum dat de betekenis van het museum als voorganger in goede smaak en vernieuwing bij zou dragen aan de kunsthistorische betekenis aan het textiel welke een beurs of warenhuis niet kon geven. Het feit dat er discussie op gang kwam over wat in een museum behoorde en wat in een warenhuis maakte dat er na gedacht werd over de plek van textiel. Het Stedelijk Museum vond duidelijk dat die plek in het museum was en ging door met het organiseren van tentoonstelling over en met textiel.

De tentoonstelling *Textiel als Kunst* kan worden gezien een mislukte poging binnen de emancipatie van textiel als kustvorm. Zowel vanuit *International Textiles* als het Stedelijk Museum werd gepoogd textiel als kunst te behandelen en dat zo over te brengen op het publiek maar het publiek heeft het over het algemeen niet zo ervaren. Het commerciële karakter en de bereikbaarheid van de ontwerpen maakte dat het publiek het niet altijd als een kunstvorm gelijkwaardig aan de beeldende kunst hebben ervaren. Ondanks de mislukking op het gebied van emancipatie was de tentoonstelling op zichzelf geen mislukking. Het aanbod in de Amsterdamse woninginrichtingzaken deed qua avant-gardisme weliswaar niet onder voor het Stedelijk Museum¹⁶⁵ toch was reikwijdte en schaal van deze bijdrage aan de waardering voor de stoffen. Het heeft niet mogen lijden tot de verheffing van textiel tot kunst. In het volgende hoofdstuk wordt er gekeken naar de tentoonstelling *Perspectief in Textiel* uit 1969 waar dat gelukt lijkt te zijn. De sculpturale kunstwerken van textiel die in deze tentoonstelling werden getoond werden gepresenteerd en ontvangen als autonome ruimtelijke beeldende kunst.



afb. 13 Fernand Léger met model in zijn atelier, 1955. © Mark Shaw

¹⁶³ Roodenburg-Schadd 2004, p. 555

¹⁶⁴ Bergvelt 1981, p. 21-22

¹⁶⁵ Bergvelt 1981, p. 2

6. Textiel als autonome ruimtelijke kunst

Perspectief in textiel, 1969

'Op de tentoonstelling „Perspectief in textiel” in het Stedelijk Museum te Amsterdam kunt u zien waar de emancipatie van weef- en knoopbare materialen toe geleid heeft.’¹⁶⁶

De tentoonstelling *Perspectief in Textiel* uit 1969 dient in dit hoofdstuk als voorbeeld van de laatste fase in de 20^e eeuwse emancipatie van textiel als kunstvorm. Deze tentoonstelling beoogde, net als bij *Textiel als Kunst* in 1956, textiel te presenteren als beeldende kunst. Het belangrijkste middel daarvoor was plasticiteit. Textiel was niet langer het eindproduct maar het materiaal waarmee beeldende kunst werd geschapen. In tegenstelling tot de tentoonstellingen *Het behang* en *het Gordijn* in 1927 en *Textiel als Kunst* in 1956 werd er bij *Perspectief in Textiel* in 1969 geen gebruik gemaakt van de bekendheid van de betrokken kunstenaars. Het was niet de waarde van de kunstenaar die de waarde van kunst aan het textiel moest verbinden maar de sculpturale waarde van de werken zelf. De organisatie lag volledig in handen van het Stedelijk Museum Amsterdam en er was geen externe partij meer bij betrokken. Sinds 1956 hadden er wederom een aantal veranderingen plaatsgevonden binnen het museum, welke uiteraard weer hun invloed hadden op het museumbeleid. Op deze tentoonstellingen waren geen stofontwerpen meer te zien maar ruimtelijke werken en sculpturen gemaakt van textiel. De poging om textiel naar een hoger plan te tillen middels deze tentoonstelling zou een absoluut succes genoemd kunnen worden. De reacties in binnen- en buitenland waren overwegend positief en textiel kunst, ook wel 'fiber art' veroverde een plek in de museumwereld. Echter vanuit een andere optiek kan de poging om textiel naar een hoger plan te tillen middels deze tentoonstelling ook als een mislukking worden gezien. Textiel was niet langer een eindproduct maar verworpen tot materiaal om te passen binnen de heersende criteria van de beeldende kunst.

Om de rol en het belang van deze tentoonstelling voor de emancipatie van textiel als kunstvorm in de 20^e eeuw te verklaren wordt er in de volgende paragraaf allereerst een uitgebreider beeld geschetst van de tentoonstelling. Vervolgens zal er aan de hand van discours analyse in de interpretatie van Henrietta Lidchi in worden gegaan op de politics en de poetics van de tentoonstelling. Binnen de politics wordt de rol en invloed van onder meer het Stedelijk Museum Amsterdam behandeld. Binnen de poetics wordt de vormgeving en inhoud van de tentoonstelling en de bijbehorende catalogus behandeld.

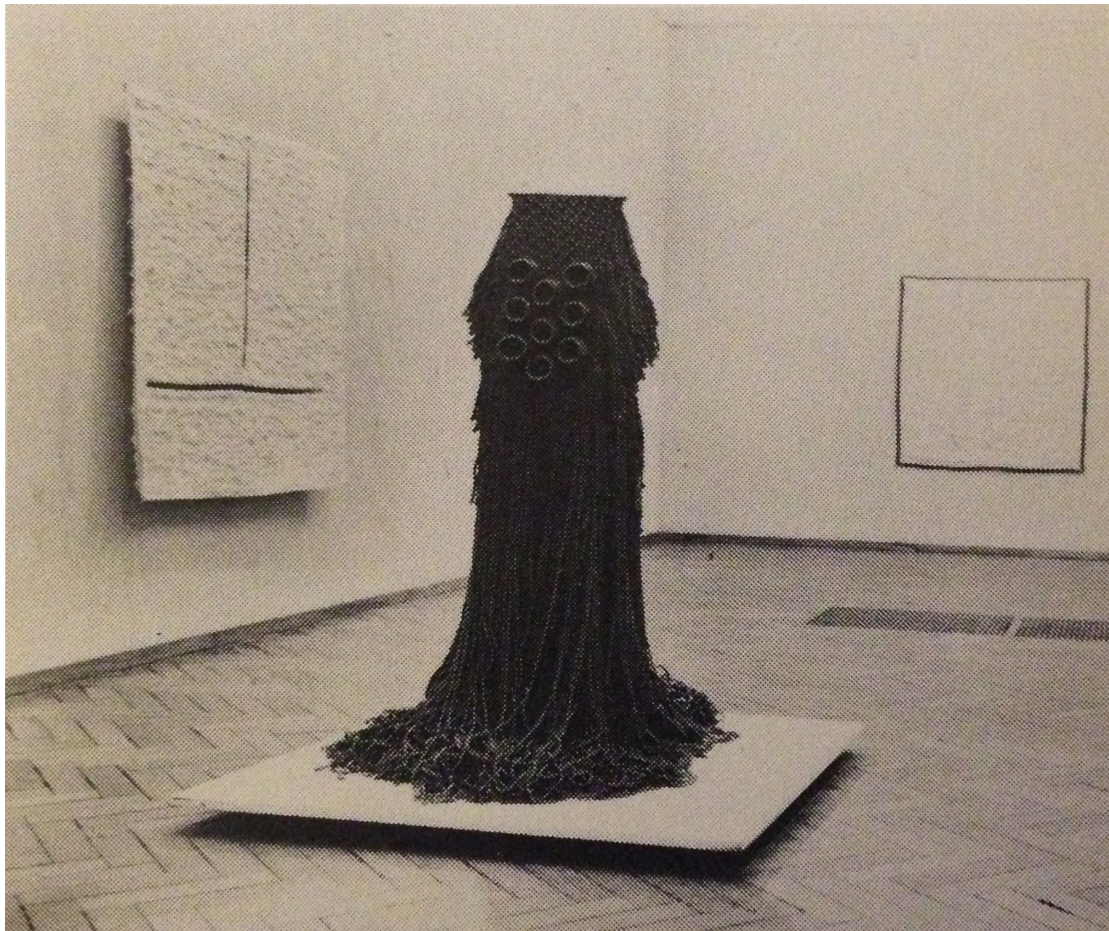
6.1 *Perspectief in textiel*

De tentoonstelling werd georganiseerd vanuit het Stedelijk Museum zelf door Wil Bertheux en Liesbeth Crommelin zonder medewerking van een externe partij. Na het vertrek van directeur Willem Sandberg en conservator Paula Augustin werden Bertheux en Crommelin door de nieuwe directeur Edy de Wilde benoemd tot respectievelijk hoofd en conservator van de afdeling toegepaste kunst. Voor Crommelin lag de focus voornamelijk op glas, keramiek, sieraden en textiel.¹⁶⁷ De tentoonstelling *Perspectief in Textiel* gaf het publiek precies dat wat de titel beloofde. Het liet aan de hand van dertig werken van tien kunstenaars de nieuwe ontwikkelingen binnen textiel zien. Het presenteerde textiel als een volwaardige autonome ruimtelijke vorm van beeldende kunst

¹⁶⁶ Nieuwsblad van het Noorden 22.02.1969

¹⁶⁷ Bergvelt 1981, p. 26

in tegenstelling tot het dan heersende imago van textiel als decoratieve, toegepaste kunst. Een recensent van Het Vrije Volk in 1969 schreef dat de tentoonstelling waarschijnlijk niemand zou teleurstellen 'vanwege de vele en onverwachte informatie over een tot nu toe niet erg in de belangstelling staande kunstvorm'.¹⁶⁸ En dat is precies wat deze tentoonstelling beoogde te doen. Het succes van de stofontwerpen uit de jaren vijftig was uitgedoofd en dit was een nieuwe weg voor textiel die wereldwijd gaande was.



afb. 14 *Perspectief in textiel*, Claire Zeisler, *Avond* © Stedelijk Museum Amsterdam.

6.2 Politics

Binnen deze paragraaf wordt de politics van de tentoonstelling uiteengezet. Om een beeld te krijgen van de context van de tentoonstelling wordt er allereerst dieper ingegaan op de artistieke en maatschappelijke ontwikkelingen in de tijd. Vervolgens wordt het Stedelijk Museum Amsterdam behandeld. Als enige organisator van de tentoonstelling is het automatisch de belangrijkste speler met betrekking tot de inhoud en vormgeving ervan. De nieuwe ontwikkelingen van textielkunst boden het Stedelijk Museum een mogelijkheid om textiel te presenteren als autonome ruimtelijke kunst.

6.2.1 Onderwijs en Maatschappij

De jaren vijftig hadden in het teken gestaan van de wederopbouw maar in de jaren zestig was de welvaartsmaatschappij een feit geworden. De producten en stijlen uit de sobere

¹⁶⁸ Het Vrije Volk 25.01.1969

jaren '50 sloten niet meer aan bij de nieuwe consumenten. Men wilde uiting geven aan de nieuwe verworvenheden en koos niet langer voor één stijl maar wisselde en combineerde een rijk assortiment aan stijlen, kleuren en materialen. Het grote publiek was geïnteresseerd geraakt in het inrichten van de eigen woning en nostalgie, 'puur natuur' en exotisme wisselde elkaar af in de Nederlandse interieurs van de jaren zestig.¹⁶⁹ De textieldessins werden passend bij de wisselende trends ontworpen. De betrokkenheid van beeldende kunstenaars bij textielontwerpen was over zijn hoogte punt heen en meer en meer werden gespecialiseerde stofontwerpers aangetrokken door fabrieken.¹⁷⁰ In de jaren vijftig hadden beeldende kunstenaars zich ontworsteld aan tradities. Kunstenaars als de Amerikaanse Abstract Expressionisten Jackson Pollock en Barnett Newman maar ook de Nederlandse CoBrA-leden Karel Appel en Constant namen de vrijheid om de traditionele technieken en materialen door elkaar te gebruiken en aan te vullen met minder traditionele technieken en materialen. Ze hadden geen restricties, niet in methode en niet in formaat.¹⁷¹

Op de academies was er aandacht voor textiel en dan met name het handwerk als weven en zeefdrukken werd gestimuleerd door de docenten.¹⁷² Zo gaven oud Bauhaus-leerlingen als Kitty van der Mijll-Dekker en Grete Neter les in Nederland aan het Instituut voor Kunstnijverheidsonderwijs in Amsterdam, de huidige Rietveld Academie. Bij het Bauhaus was er veel aandacht geweest voor textiel en weeftechnieken en de drang tot experimenteren gaven Van der Mijll-Dekker en Neter in Nederland weer door aan hun leerlingen. De kunstenaars in de jaren zestig die met textiel gingen werken, zoals Herman Scholten, gingen verder met het experiment en maakten van textiel hun materiaal zoals verf voor een schilder.¹⁷³ Bij kunstenaar die met textiel werkten buiten Nederland kwamen er ook nog een belangrijke andere invloed bij. Zowel de Oost-Europese als de Amerikaanse kunstenaars werden beïnvloed door volkskunst. In Amerika bijvoorbeeld waren de vondsten van Precolumbiaanse weefsels erg belangrijk. Zo maakte Claire Zeisler bijvoorbeeld voor haar werk in de tentoonstelling gebruik van oude knooptechnieken die zij in Peru had bestudeerd om het vervolgens om te zetten in eigentijds monumentaal werk.¹⁷⁴

6.2.2 Stedelijk Museum Amsterdam

In 1963 hadden kort op elkaar zowel directeur Willem Sandberg als conservator toegepaste kunst Paula Augustin afscheid genomen van het Stedelijk Museum. Doordat er in de jaren daarvoor zoveel tentoonstellingen waren georganiseerd was er minder aandacht geweest voor het bijhouden van de collectie.¹⁷⁵ Omdat de collectie geïnventariseerd moest worden werd in datzelfde jaar Liesbeth Crommelin aangetrokken. Niet lang daarna werd Edy de Wilde aangesteld als de opvolger van Sandberg. De Wilde was in tegenstelling tot Sandberg niet persoonlijk betrokken bij de afdeling toegepaste kunst, zijn kennis en kunde lagen bij de schilderkunst. Daarom benoemde De Wilde in 1965 interieurarchitect Wil Bertheux tot hoofd van de afdeling toegepaste kunst.¹⁷⁶ Bertheux heeft in een interview gezegd dat hij direct na zijn aanstelling Willem Sandberg

¹⁶⁹ Burkom 1996, p. 323

¹⁷⁰ Korthals Altes 1991, p. 38

¹⁷¹ Crommelin 1993, p. 20-21

¹⁷² Korthals Altes 1991, p. 39

¹⁷³ Crommelin 1993, p. 22

¹⁷⁴ Crommelin 1993, p. 22

¹⁷⁵ Bergvelt 1981, p. 26

¹⁷⁶ Bergvelt 1981, p. 26

om advies heeft gevraagd over de inhoud van de baan.¹⁷⁷ Bertheux zette het beleid van zijn voorganger echter niet klakkeloos voort. In tegenstelling tot Sandberg wilde Bertheux geen opvoedende taak vervullen.

De afdeling wordt minder belerend, mede doordat buiten het museum organisaties als Goed Wonen¹⁷⁸ ook hun opvoedende karakter minderen.¹⁷⁹ Bertheux en Crommelin wilden met hun presentaties het publiek overtuigen van het bestaansrecht van toegepaste kunst zoals textiel zonder dat zij belerend of opvoedend over wilden komen. Het was vooral moeilijk om het imago van textiel als decoratieve lap af te schudden. Bertheux zei hierover: 'Ik heb toen wel eens gedacht; het lijkt alsof de textielkunstenaars geen vrij werk mogen maken.' Bertheux wilde het publiek kennis laten maken met en informatie geven over de nieuwe stromingen en ontwikkelingen en textiel maakte in de jaren zestig grote ontwikkelingen door.¹⁸⁰ Het uitgangspunt van de afdeling Toegepaste Kunst was dat alle disciplines in de collectie regelmatig getoond moesten worden zolang ze een 'actuele waarde' hadden. Textiel had een zeer actuele waarde door de ontwikkelingen destijds op het gebied van techniek en toepassing voor autonome ruimtelijke kunst. Er werden onder meer een aantal monografische tentoonstellingen en twee grote overzichten gepresenteerd.¹⁸¹

De ontwikkelingen binnen de toegepaste kunsten, zoals die van textiel, waarbij de tot dan toe duidelijke grenzen tussen beeldend en toegepast vervaagden, zorgden zowel binnen als buiten het museum voor discussies.¹⁸² En nog steeds wordt deze discussie gevoed over de rol van kunstmusea en de plek van toegepaste kunsten erin. Bertheux is daarover altijd duidelijk geweest. Volgens Bertheux heeft het museum de taak het publiek te informeren en inzicht te bieden in de 'overwegingen van de ontwerper aan de hand van goedgekozen voorbeelden van vormgeving.'¹⁸³ Voor zijn inzet ten behoeve van textiel kreeg Wil Bertheux in 1990 de eerste Profielprijs van de Stichting Profiel, voor de waardering van textiel, uitgereikt. Volgens de commissie vanwege de volgende punten:

"De commissie wil daarmee een algemene erkentelijkheid tot uitdrukking brengen voor de wijze waarop hij de waarde van de textielkunst heeft onderkend... Aan het eind van de jaren vijftig kwam de textielkunst internationaal tot ontwikkeling. Kunstenaars ontdekten opnieuw de specifieke kwaliteiten van het materiaal. Wil Bertheux heeft deze nieuwe ontwikkelingen onderkend en laten zien in een aantal opmerkelijke tentoonstellingen als *Perspectief in Textiel* (1968)... Op basis van deze tentoonstellingen en voortbouwend op de contacten met kunstenaars is in de loop van de jaren een waardevolle collectie textielkunst opgebouwd voor het Stedelijk die van internationaal



Afb. 15 Wil Bertheux met Profielprijs © Profielprijs

¹⁷⁷ NRC 24.08.1990

¹⁷⁸ Stichting Goed Wonen werd in 1946 opgericht met als doel consumentenvoorlichting en de promotie van goed vormgegeven, praktische en betaalbare producten, welke geschikt waren voor grote groepen van de bevolking. Door middel van lezingen, tentoonstellingen in de toonzaal in Amsterdam, het inrichten van modelwoningen en het uitgeven van het maandblad *Goed Wonen* probeerden zij de kwaliteit van het wonen te verhogen. (Korthals Altes 1991, p.25)

¹⁷⁹ Bergvelt 1981, p. 33

¹⁸⁰ NRC 24.08.1990

¹⁸¹ Bergvelt 1981, p. 27

¹⁸² Bergvelt 1981, p. 26

¹⁸³ Bergvelt 1981, p. 33

belang is en uitblinkt door de evenwichtige samenstelling en zorgvuldige, vooruitstrevende keuze van werken. Deze collectie onderscheidt zich door kwaliteit. Daarmee is het nog steeds een unieke verzameling, die in binnen- en buitenland waardering oogst wat o.a. blijkt uit de veelvuldige aanvragen voor bruiklenen door musea over de gehele wereld.¹⁸⁴

Naast Bertheux heeft ook Liesbeth Crommelin, die in de commissie van de Profieelprijs zat, zich als conservator binnen het museum hard gemaakt voor textiel doordat zij onder andere in 1993 de eerste Stedelijk Museum publicatie over textiel uit de collectie heeft gemaakt.

6.3 Poetics

In deze paragraaf wordt de poetics van de tentoonstelling besproken. Dit gaat in op de inhoud en vormgeving van de tentoonstelling. Van deze tentoonstelling is al meer beeldmateriaal beschikbaar dan bij *Het behang en het gordijn* en *Textiel als Kunst* het geval was. Ook in dit geval geeft de combinatie van het aanwezige beeldmateriaal en recensies goed inzicht in de vormgeving en opstelling. De manier waarop de kunstwerken van textiel werden gepresenteerd droeg sterk bij aan de receptie van de bezoeker. Het was de bedoeling de objecten te presenteren als sculpturen op de museale manier waarop dat bij beeldhouwwerken ook gedaan werd. Deze benadering moest de bezoeker laten zien dat de werken van textiel gelijk waren aan autonome sculpturen van andere materialen. De werken moesten niet gezien worden als toegepaste kunst met een functie maar als beeldende kunst. Daarmee werd dan ook volledig voorbijgegaan aan de tweedimensionale textiele werken die bij *Het behang en het gordijn* en *Textiel als Kunst* nog inzet voor de emancipatie waren.



Magdalena Abakanowicz, *Zwart kleed*, 1968
©Stedelijk Museum Amsterdam.

In een vijftal zalen werden dertig werken van tien internationale kunstenaars getoond: Magdalena Abakanowicz, Jagoda Buic, Marguerite Carau, Marie-Thérèse Codina, Elsi Giauque, Sheila Hicks, Bohdan Mrázek, Ryszard Wojciech Sadley, Jindrich Vohánka en Claire Zeisler. Er werden maar twee kunstenaars per zaal getoond en de werken waren los in de ruimte opgesteld gelijk zoals sculpturen. Er was veel ruimte per werk en de kunstenaars waren duidelijk gescheiden van elkaar. De ruime opstelling gaf een sfeer van sereniteit wat de zelfstandigheid van de werken, de kunstenaars en de kunstvorm benadrukte.¹⁸⁵ De opstelling maakte dat het publiek de emancipatie van textiel als kunstvorm tot vrije kunst kon aanschouwen.¹⁸⁶ Of zoals in *Het Vrije Volk* werd geschreven: 'Zoals deze vormen vrij staan

¹⁸⁴ 'Wil Bertheux' Stichting Profiel. *Waardering voor textielvormgeving*

¹⁸⁵ Constantine, 1981, p. 35

¹⁸⁶ Nieuwsblad van het Noorden 22.02.1969

heeft ook de textiel zijn zelfstandigheid hiermee gekregen.¹⁸⁷ Naast dat de tentoonstelling een nieuwe vorm van textiel toonde, toonde het ook werk dat niet eerder in Nederland te zien was geweest. Hierna zouden er nog vele tentoonstellingen volgen zowel in groepsverband als monografisch van aard. Doordat er geen stoffen maar alleen plastische werken werden getoond maakte deze tentoonstelling dat textiel werd gezien als een materiaal. Net als verf voor een schilder waren wol, katoen, touw, sisal en nog veel meer dat voor de textielkunstenaar.¹⁸⁸

In de begeleidende tentoonstellingscatalogus worden de kunstenaars en werken getoond en besproken. De catalogus is ontworpen door Wim Crowwel en Jolijn van der Wouw van Total Design. Crowwel was vanaf 1963 tot en met 1985 verantwoordelijk voor het ontwerp van alle uitingen van het Stedelijk Museum zoals de huisstijl, de affiches en de catalogi.¹⁸⁹ De catalogus telt twintig pagina's en heeft een a-4 formaat welke het cachet geeft en het duidelijk geen foldertje is. Prominent op de omslag staat een werk uit de tentoonstelling van Sheila Hicks in geeltinten afgedrukt, verder zijn de pagina's in zwart-wit. De catalogus versterkt het informerende karakter van de tentoonstelling. In de inleiding voorin wordt het vernieuwende karakter van de tentoongestelde werken benadrukt. Er is een spread aan elke kunstenaar gewijd met aan de linkerkant een korte biografie, gewonnen prijzen, tentoonstellingen, literatuur en de gegevens van de tentoongestelde werken. Aan de rechterkant een pagina vullende zwart-wit foto van een werk uit de tentoonstelling. Deze catalogus is beduidend uitgebreider en informatiever dan de catalogus voor de tentoonstelling *Textiel als Kunst*. De kunstenaars uit de tentoonstelling wordt met deze catalogus benaderd als beeldend kunstenaars en hun werk als autonome kunst. De gemene deler tussen de kunstenaars in hun materiaalkeuze verder worden zij als individuele kunstenaars benaderd. Het museum presenteerde met deze publicatie de kunstvorm als beeldende kunst die tekst en uitleg verdient. In tegenstelling tot de publicatie bij *Textiel als Kunst* waar alleen namen van de bekende kunstenaars werden genoemd en een lijst van de producenten.

6.4 Receptie

In deze paragraaf worden de receptie van de tentoonstelling geanalyseerd aan de hand van recensies in verschillende media. De tentoonstelling werd enthousiast ontvangen en bleef zelf twee weken langer dan gepland geopend voor het publiek.¹⁹⁰ Vooral het imposante formaat van de getoonde werken werd als indrukwekkend en positief ervaren. Maar ook de verscheidenheid aan technieken als weven, knopen en de invloed van verschillende soorten volkskunst werd gewaardeerd. Deze kunst leek steeds minder op het traditionele beeld van textiel en dat werd met open armen ontvangen. Toch wordt er ook nog gekeken naar eventuele gebruiksvormen van de getoonde werken, daar was textiel nog niet helemaal los van te zien.¹⁹¹ Het feit dat textiel loskwam van de 'sfeer van kunstnijverheid' werd geprezen. Zelfs in de jaren '60 waren textiel en kunstnijverheid nog altijd gezien als inherent aan elkaar verbonden.¹⁹² Maar met deze tentoonstelling nam textiel een 'autonome positie in de beeldende en plastische kunsten in' aldus de recensent

¹⁸⁷ Het Vrije Volk 25.01.1969

¹⁸⁸ Nieuwsblad van het Noorden 22.02.1969

¹⁸⁹ 'Tentoonstelling. Wim Crowwel: Een grafische ontdekkingsreis 13 aug – 31 okt 2011.' *Stedelijk*.

¹⁹⁰ Algemeen Handelsblad 05.03.1969

¹⁹¹ Het Vrije Volk 25.01.1969

¹⁹² Nieuwsblad van het Noorden 22.02.1969

van De Tijd.¹⁹³ Daarnaast komt ook naar voren dat de focus niet langer alleen op de vrouw ligt komt als publiek voor textiel. Zo zou deze tentoonstelling interessant zijn voor vrouw, man en kinderen.¹⁹⁴ Ook doet het werk zelf niet zo vrouwelijk aan en levert het een 'bijzondere en eigen' bijdrage aan moderne kunst.¹⁹⁵ Het is de plasticiteit die zo positief ontvangen wordt en maakt dat de bezoekers met andere ogen naar textiel kijken. Alleen het tweedimensionale textiel, de stoffen, zijn volledig aan de kant gezet.

6.5 Conclusie

Zowel de beeldende kunst als vormgeving en dan met name textiel waren in de jaren '60 aan heftige veranderingen onderhevig en het Stedelijk Museum maakte bewust de keuze deze veranderingen te tonen aan haar publiek. Ondanks dat er in deze periode een wisseling van bewindspersonen plaats vond, met een nieuwe directeur, afdelingshoofd en conservator behield textiel een plek binnen het beleid. Omdat de interesse van de nieuwe directeur op een ander gebied lag, heeft deze een afdelingshoofd aangetrokken en die heeft op zijn beurt weer een conservator aangetrokken en beiden hebben zij zich ingezet voor textiel. Met de tentoonstelling *Perspectief in Textiel* hebben zij textiel als autonome ruimtelijke kunst willen presenteren. Deze tentoonstelling kan enerzijds als de ultieme emancipatie van textiel als kunstvorm gezien worden omdat bij de getoonde werken textiel als materiaal wordt gebruikt voor ruimtelijke sculpturen. Sculptuur heeft altijd tot de 'hoge' kunsten behoord en via deze weg behoort textiel dat zo ook. Waar er bij *Textiel als Kunst* nog ingezet werd op de waarde van de kunstenaar welke de waarde van het ontwerp zou verheffen, gaf in dit geval de plasticiteit en gebruik van textiel als materiaal het werk haar waarde.

Desalniettemin valt er vanuit een andere optiek ook te zeggen dat de emancipatie van textiel als kunstvorm van toegepaste kunst tot beeldende kunst met deze tentoonstelling juist mislukt is. Dit omdat stoffen, of gebruikstextiel geen plek meer heeft binnen deze benadering van textiel als beeldende kunst. Zo blijft er een kloof binnen het vakgebied textiel. Ook blijft er een kloof in stand binnen de kunsten, een deling tussen de toegepaste en de beeldende kunsten. Er valt dus te zeggen dat de emancipatie mislukt is.

¹⁹³ De Tijd 04.02.1969

¹⁹⁴ Het Vrije Volk 25.01.1969

¹⁹⁵ De Tijd 04.02.1969

7. Conclusie

*'Textiel is omhoog gestoten in de vaart der stijlen!'*¹⁹⁶

In de twintigste eeuw is gepoogd om textiel als kunstvorm te verheffen, te emanciperen, tot een aan de beeldende kunsten gelijkwaardige kunstvorm. Dit onderzoek onderscheidt de emancipatoire ontwikkeling van textiel als kunstvorm grofweg in drie essentiële fases. In de eerste fase, na de Eerste Wereldoorlog (1914-1918), werd gepoogd textiel te verheffen van ambacht tot toegepaste kunst. Met toegepaste kunst wordt hier de esthetische vormgeving van functionele kunstuitingen bedoeld. Na de Tweede Wereldoorlog (1940-1945) richtte de tweede fase zich op de verheffing van toegepaste kunst tot beeldende kunst om in de derde fase een verheffing in te zetten van beeldende kunst tot autonome ruimtelijke kunst. Het Stedelijk Museum Amsterdam, dat in 1895 werd geopend, groeide in de twintigste eeuw uit tot een toonaangevend internationaal museum voor moderne en hedendaagse kunst en vormgeving. Textiel was een van de talrijke kunstvormen die het museum presenteerde, daarmee werd textiel in een brede context getoond. Het onderzoek heeft zich daarom gericht op het Stedelijk Museum als casus waarbinnen de twintigste-eeuwse emancipatie van textiel als kunstvorm onderzocht kan worden. In de literatuur spreekt Timo de Rijk over de emancipatie van vormgevers als reactie op de veranderende maatschappij.¹⁹⁷ Marjan Unger spreekt van de verzelfstandiging van een eigen beeldtaal en de bevrijding van textiel.¹⁹⁸ Marjan Groot en Hanneke Oosterhof noemen het trekken van grenzen tussen vakken onzinnig. Beverly Gordon rept over de hobby status van textiel.¹⁹⁹ Maar de literatuur spreekt niet expliciet van een emancipatie van textiel als kunstvorm. De tentoonstellingen *Het behang en het gordijn* (1927), *Textiel als Kunst* (1956) en *Perspectief in textiel* (1969) vertellen samen het verhaal van de pogingen tot emancipatie van textiel als kunstvorm. Wat vertellen de tentoonstellingen in het Stedelijk Museum Amsterdam over de emancipatoire ontwikkelingen van textiel in de twintigste eeuw? Wie waren er betrokken bij deze tentoonstellingen? Hoe werd het textiel gepresenteerd? Hoe werden de tentoonstellingen ontvangen? Bij de tentoonstellingen hebben de organisatoren van de tentoonstellingen de emancipatie van textiel als kunstvorm gestimuleerd op verschillende manieren en met verschillende motieven.

Het emanciperende karakter van *Het behang en het gordijn* zit in de combinatie van de vernieuwende samenwerking tussen twee verschillende soorten fabrikanten en bekende kunstenaars en de presentatie ervan in het Stedelijk Museum Amsterdam in plaats van alleen de firma's eigen toonzalen. *Het behang en het gordijn* had een sterk commercieel motief. Toegepaste kunstenaars waren in aanzien gestegen en organisator Rath en Doodeheefver hoopte daarvan te kunnen profiteren met een kunstenaarscollectie van behangsels en gordijnen. De bekendheid van de betrokken kunstenaars verhoogde de artistiek waarde van de getoonde ontwerpen. De verheffing van textiel van ambacht tot toegepaste kunst zou een grotere afname van producten betekenen. Deze fase in de emancipatie wordt in dit onderzoek als succesvol beschouwt. De tentoonstelling had veel aandacht vergaard en het initiatief tot samenwerking van verschillende fabrikanten in combinatie met bekende kunstenaars werd enthousiast ontvangen. Het vakgebied heeft

¹⁹⁶ Het Vrije Volk 25.01.1969

¹⁹⁷ Rijk 2003, p. 7

¹⁹⁸ Unger 1986, p. 12

¹⁹⁹ Gordon 2011, p. 6

het eerste succes van deze fase helaas niet kunnen doorzetten onder meer door de crisis en de Tweede Wereldoorlog waardoor de vraag naar expressionistische ontwerpen in felle kleuren sterk afnam.

Na de Tweede Wereldoorlog werd er opnieuw een poging gedaan tot de verheffing van textiel als kunstvorm. Ook dit maal werd vanuit het vakgebied de samenwerking met kunstenaars opgezocht. Dit maal waren het internationaal bekende, grote beeldend kunstenaars als Pablo Picasso en Joan Miro. Echter deze fase in de emancipatie wordt in dit onderzoek als onsuccesvol beschouwt. De artistieke waarde van betrokken kunstenaars leidde niet tot een hogere artistieke waarde van de textiel ontwerpen. De kunstenaars betrokken bij *Het behang en het gordijn* waren werkzaam geweest in de vormgeving waardoor zij een goed gevoel hadden voor het ontwerpen van dessins. De kunstenaars betrokken bij *Textiel als Kunst* werd juist verweten dit gevoel niet te hebben. Daarnaast werd de presentatie, ondanks de artistieke presentatie vergeleken met die van warenhuizen en beurzen.

In tegenstelling tot bij *Het behang en het gordijn* en *Textiel als Kunst* werd bij *Perspectief in textiel* niet de waarde van de betrokken kunstenaars ingezet voor een verhoogde waarde van de ontwerpen in de tentoonstelling. Bij *Perspectief in Textiel* kwam de verhoogde waarde van het ruimtelijke karakter van de getoonde werken. De tentoonstelling presenteerde driedimensionale textiele werken als museale sculpturen, als ware het beeldhouwwerken. Textiel was niet getoond als een functioneel eindproduct getoond maar was tentoongesteld als autonome ruimtelijke kunst. Deze fase in de emancipatie wordt in dit onderzoek ten dele als succesvol beschouwt. Het emanciperende karakter van de tentoonstelling zit in de voortrekkersrol van het Stedelijk Museum als organisator en de presentatie van het textiel als ruimtelijke autonome kunst. Waar bij *Textiel als Kunst* de waarde werd bepaald door de maker, werd de waarde in deze tentoonstelling gelegd bij de uitvoering. Het textiel was niet langer een eindproduct maar het materiaal voor driedimensionale sculpturen zonder praktische toepassing.

De laatste tentoonstelling kan gezien worden als de ultieme emancipatie van textiel als kunstvorm tot textielkunst. Textiel diende daar als materiaal voor sculpturen die van oudsher tot de beeldende, 'hoge', kunsten worden gerekend. Niet de naam van de kunstenaar gaf de waarde aan het werk maar de ruimtelijke die het materiaal bereikte. Of zoals in *Het Vrije Volk* werd geschreven: 'Zoals deze vormen vrij staan heeft ook de textiel zijn zelfstandigheid hiermee gekregen.'²⁰⁰ Binnen dit onderzoek wordt de emancipatie van textiel als kunst in deze context als mislukt beschouwt. Dit omdat stoffen, of gebruikstextiel geen plek meer heeft binnen deze benadering van textiel als beeldende kunst.

Het verhaal van de emancipatie van textiel als kunstvorm is er een van vooruitgang en tegenslag. Op verschillende manieren is er gepoogd om textiel als kunstvorm te verheffen tot een kunstvorm gelijkwaardig aan de beeldende kunsten en dit is maar ten dele gelukt. Textiel als ruimtelijke kunstvorm kreeg een autonome status binnen de beeldende kunsten. De stoffen waarmee de emancipatie was ingezet werden kwamen echter niet verder dan de toegepaste kunsten. Anno 2017 zijn de kunsten nog altijd niet gelijkwaardig aan elkaar binnen het Stedelijk Museum maar daar lijkt verandering in te komen. De toegepaste- en beeldende kunsten worden in de collectie presentatie nog altijd voornamelijk gescheiden getoond en de textiele kunstvormen worden nog altijd gehuisd bij de afdeling toegepaste kunst. Echter onlangs heeft het

²⁰⁰ Het Vrije Volk 25.01.1969

Stedelijk Museum stappen gezet richting een collectie presentatie waarbij de zowel de toegepaste- als de beeldende kunsten samen worden getoond als gelijkwaardige kunstvormen. Naar aanleiding van dit onderzoek werden (door de auteur) twee zalen van de wisselende collectie presentatie ingericht met stoffen van kunstenaars naast hun beeldend werk. In één zaal werden stoffen en werken van Alcopley, Marc Chagall , Sonia Delaunay, Lucio Fontana, Fernand Legèr, Joan Miro, Nono Reinhold en Carel Visser getoond. De andere zaal was volledig gewijd aan Pablo Picasso. Ook is het Stedelijk Museum momenteel bezig met een nieuwe permanente opstelling waarbij alle kunst vormen uit de collectie samen getoond zullen worden en hopelijk bevat dit ook textielvormen. De emancipatie van textiel als kunstvorm is niet geheel mislukt. Textiel heeft weldegelijk een hogere waardering gekregen dan eind negentiende eeuw het geval was. Maar nog steeds is textiel geen volwaardig speler in museaal en artistiek opzicht.

“Er bestaat bij het publiek vaak nog de verwachting dat alles wat in een museum wordt getoond onbereikbaar is voor een gewoon mens.”²⁰¹

²⁰¹ Bergvelt 1981, p. 29

8. Bibliografie

Adrichem, Jan van, Adi Martis, Michiel Nijhoff, Sophie Tates, red. *Stedelijk Collection Highlights*. Amsterdam/Rotterdam: Stedelijk Museum Amsterdam/NAi Publishers, 2012.

Adrichem, Jan van, Adi Martis. *Stedelijk collectie reflecties*. Amsterdam/Rotterdam: Stedelijk Museum Amsterdam/NAi Publishers, 2012.

‘Amsterdams Stedelijk Museum toont textiel als kunst.’ *De Waarheid*, 13.10.1956: p. 6.

‘Behang en Gordijn. Tentoonstelling in het Stedelijk Museum.’ *Nieuwe Rotterdamse Courant*, 01.01.1928.

Bergvelt, Ellinoor, Wil Bertheux, Liesbeth Crommelin, Eveline Eijkhout, Mienke Simon Thomas, Ada Stroeve, Petra Timmer. *80 jaar wonen in het Stedelijk*. Amsterdam: Stedelijk Museum Amsterdam, 1981.

Borchardt-Hume, Achim. *Albers and Moholy-Nagy. From the Bauhaus to the new world*. New Haven, CT: Yale University Press, 2006.

Beward, Christopher, Claire Wilcox [red.] *The Ambassador Magazine. Promoting Post-War Textiles and Fashion*. 10 Londen: V&A Publishing, 2016.

Burkom, Frans van. *Van neorenaissance tot postmodernisme. Honderdvijfentwintig jaar Nederlandse interieurs*. Rotterdam: 010 Publishers, 1996.

Burkom, Frans van. *Stedelijk Museum Amsterdam: Collectieplan textielverzameling*. Amsterdam: Netherlands Institute for Cultural Heritage, 1999.

Constantine, Mildred, Jack Lenor Larsen. *The Art Fabric: Mainstream*. New York: Van Nostrand Reinhold Company, 1981.

Constantine, Mildred, Jack Lenor Larsen. *Beyond Craft: The Art Fabric*. Tokio: Kodansha International Ltd., 1986

Crommelin, Liesbeth. *Textiel in het Stedelijk = Textiles in the Stedelijk*. Amsterdam: Stedelijk Museum Amsterdam, 1993.

‘De kunst van eene Helmondsche Industrie. Tentoonstelling „Het Behang en het Gordijn” te Amsterdam.’ *De Zuid-Willemsvaart*, 23.12.1927: Voorblad.

‘De Wildeman tot ondergang gedoemd. Textiel als kunst.’ *De Tijd*, 27.10.1956

Dosi Delfini, Luca. *The Furniture Collection Stedelijk Museum Amsterdam. 1850-2000/ From Michael Thonet to Marcel Wanders*. Rotterdam/Amsterdam: NAi Publishers/Stedelijk Museum Amsterdam, 2004.

Emancipatie. (1996). In *Wolters’ ster woordenboek Nederlands* (Tweede druk). Utrecht:

Wolters' Woordenboeken.

'Exposities verlengd in Stedelijk en Fodor.' *Algemeen Handelsblad*, 05.03.1969: p. 9.

Fiell, Charlotte, Peter Fiell. *Design van de 20^e eeuw*. Keulen: Taschen, 2005.

Gordon, Beverly. *Textiles. The Whole Story. Uses Meanings Significance*. Londen: Thames & Hudson, 2011.

Groot, Marjan. *Vrouwen in de vormgeving in Nederland 1880-1940*. Rotterdam: 010 Publishers, 2007.

Groot, Marjan, Hanneke Oosterhof. *Textielkunstenaresen. Art Nouveau Art Deco 1900-1930*. Tilburg: Nederlands Textielmuseum, 2005.

Groot, Marjan, red. *Design en gender. Van object tot representatie* Jaarboek voor vrouwengeschiedenis 31. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011.

'Het Behang en Gordijn.' *De Tijd*, 07.01.1928: p. 10.

'Het behang en het gordijn. Expositie, Stedelijk Museum.' *De Telegraaf*, 03.01.1928: p. 9.

Hofstede, Ellen ter, Sjouk Hoitsma, Maydy de Jong. *Kleding op de bon. Kleding- en textielschaartste in Nederland 1939-1949*. Assen: Drents Museum; Overloon: Nationaal Oorlogs- en Verzetsmuseum; Rotterdam: Historisch Museum, 1995.

'Ik wil geen theekopjes waar ik niet uit kan drinken' *NRC Handelsbad*, 24.08.1990: p. 6.

'Industrie. Tentoonstelling. „Het Behang en het Gordijn” in het Stedelijk Museum.' *Het Centrum*, 04.01.1928.

'Ingezonden Mededeelingen.' *De Telegraaf* 24.12.1927: p. 7.

'Interieurkunst.' *Het Vaderland Staat- en Letterkundig Nieuwsblad*, 04.01.1928.

'Letteren en kunst. Sierkunst. Tentoonstelling. „Het behang en het gordijn” 'De Gooi- en Eemlander, 17.12.1927.

Jackson, Lesley. *20th Century Pattern Design. Textile & Wallpaper Pioneers*. Londen: Octopus Publishing Group, 2011.

'Kunst opbouwen met knotten wol.' *Het Vrije Volk*, 25.01.1969.

'Kleden als tenten, reuzenmaskers, wanden of schimmige gestalten.' *De Tijd*, 04.02.1969: p.7.

Korthals Altes, Heleen. *Kijk op kleding, deel 4, Textieldesign 1890-1990*. Tilburg: Nederlands Textielmuseum, 1991.

'Les Grands Noms de l'Affiche. Gruau (1910-2004)' *Les Arts Décoratifs*. Januari 2015. Musée des Arts Décoratifs. 21.06.2017 <
<http://www.lesartsdecoratifs.fr/francais/musees/musee-des-arts-decoratifs/collections/dossiers-thematiques/les-grands-noms-de-l-affiche/> >.

Lidchi, Henrietta, 'The Poetics and the Politics of Exhibiting Other Cultures' *Representations: Cultural Representations and Signifying Practice*. Ed. Stuart Hall. London: SAGE, 1997: 151-222.

Molenberg, A. *Behangontwerpers van Hollandse bodem. Kunstenaarscollectie 1924-1932 Rath & Doodeheever*. Sassenheim: Sikkens Museum Sassenheim, 2006.

Perspectief in textiel. [tent. cat. nr. 451] Amsterdam: Stedelijk Museum Amsterdam, 1969.

Rayner, Geoffrey, Richard Chamberlain, Annamarie Stapleton. *Textile Design. Artists' Textiles 1940-1976*. Antique Collectors' Club. Woodbridge, Suffolk, 2012.

Rijk, Timo de [red.] *Designers in Nederland*. Amsterdam/Gent: Ludion, 2003.

Roode, Ingeborg de, Marjan Groot. *Amsterdamse School Textiel 1915-1930*. Bussum: Thoth, 1999.

Roodenburg-Schadd, Caroline. *Expressie en ordening; het verzamelbeleid van Willem Sandberg voor het Stedelijk Museum, 1945-1962*. Amsterdam: Stedelijk Museum Amsterdam, 2004.

Rose, Gillian. *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. London: SAGE, 2002.

'Schilderijen bij dozijnen en dan op de gordijnen!' *Het Vrije Volk*, 27.10.1956: p. 4.

'„Stedelijk” in de belangstelling.' *De Waarheid*, 13.01.1969: p. 6.

Suto, Wilma. 'Een dramatische lap van geitenhaar Liesbeth Crommelin en de aparte wereld van de toegepaste kunst' *De Volkskrant*, 19.07.1996.

'Tentoonstelling. Wim Crouwel: Een grafische ontdekkingsreis 13 aug – 31 okt 2011.' *Stedelijk*. 2017. Stedelijk Museum Amsterdam. 21.06.2017 <
<http://www.stedelijk.nl/tentoonstellingen/wim-crouwel-een-grafische-ontdekkingsreis> >

Textiel als kunst. [tent. cat.] Amsterdam: Stedelijk Museum Amsterdam, 1956.

'Textiel als kunst' *Algemeen Handelsblad*, 17.10.1956: p. 2

‘Textiel als kunst. Tentoonstelling in Stedelijk Museum.’ De Telegraaf, 19.10.1956: p. 9

‘“Textiel als kunst” in Den Bosch’ De Tijd, 21.12.1956: p. 3.

Unger, Marjan. *Standpunten*. Tilburg: Nederlands Textielmuseum, 1986.

‘Ver. Het behang en het gordijn.’ Het Vaderland Staat- en Letterkundig Nieuwsblad, 20.01.1928: p. 2.

‘Vereeniging voor het exposeeren van behang en gordijn. Volgens dessins Hollandsche kunstenaars.’ De Telegraaf, 20.01.1928: p. 9.

‘Weven is een vrije kunst geworden.’ Nieuwsblad van het Noorden, 22.02.1969: p. 19.

‘Wil Bertheux’ *Stichting Profiel. Waardering voor textielvormgeving*. Stichting Profiel. 21.06.2017 < <https://www.stichtingprofiel.eu/Wil%20Bertheux> >.