

Een van de opvallendste zalen van de collectiepresentatie 'Revolution in the Air – de Sixties en het Stedelijk' is wel die met textielsculptuur. In tegenstelling tot hard kunststof, metaal en de felle kleuren in de meeste andere zalen voeren hier jute en wol de boventoon. Begin dit jaar ontving het Stedelijk bovendien een schenking van Schiphol: het wandkleed 'Hommage aan Kho Liang Ie' van Sheila Hicks, dat ook op de tentoonstelling is te zien. Henriëtte Heezen zocht uit waarom de textiele kunst in de tweede helft van de jaren zestig plotseling ongekende furor maakte, al even snel weer in vergetelheid raakte, om pas in de jaren '90 weer te worden herontdekt.

De Poolse kunstenaar Magdalena Abakanowicz maakte in de jaren zestig een ware zegetocht door Europa en de Verenigde Staten. Haar volumineuze geweven werken, amorf figuren gemaakt van touw, sisal en paardenhaar, waarmee ze een hele zaal kon omtoveren in een woud van mysterieuze gestalten, hebben overal de aandacht getrokken. Jean Leering, toenmalig directeur van het Van Abbemuseum, haalde Abakanowicz in 1968 naar Nederland.

De tentoonstelling reisde verder langs musea in Haarlem, Schiedam en Groningen. Het jaar daarop was werk van haar te zien in het Gemeentemuseum Arnhem en op de tentoonstelling 'Perspectief in Textiel' in het Stedelijk Museum Amsterdam. Een van Abakanowicz' eerste grote opdrachten voor een openbaar gebouw was die voor het Provinciehuis Noord Brabant in 1970-1971. Tot op de dag van vandaag hangt daar het wandvullende *Bois le Duc*, genoemd naar de plaats 's Hertogenbosch, waarvan alleen al de omvang – ruim 160 vierkante meter – respect afdwingt. In 'Revolution in the Air' hangt *Zwart kleed*

van Abakanowicz naast textiele werken van de Joegoslavische Jagoda Buic en de Amerikaanse Sheila Hicks. De enorme, soms vrij zwevende, robuuste werken uit eind jaren zestig en begin jaren zeventig maken na al die jaren nog steeds indruk. Niet alleen vanwege die krachtige, fysieke aanwezigheid, de ongekunstelde vorm en het ruwe, organische materiaal. Ook door die minder makkelijk te benoemen spanning tussen de uitnodigende tactiele kant van het werk en de absurde vormen die een ietwat macabere of zwaarmoedige sfeer ademen.

Het contrast met de kleurrijke, koele registraties van de Amerikaanse Pop Art uit de zaal ernaast is groot. Om nog maar niet te spreken van het onderscheid met het futuristisch vormgegeven industriële design: een knalrode televisie en oranje kunststof stoelen. Ze getuigen van het voor die tijd kenmerkende optimisme over de technologische vernieuwing en de verlokkingen van de consumptie-maatschappij. Alleen in de zaal ingericht met keramiek uit de jaren zestig keert iets terug van de soberheid, het tactiele en organische

Abakanowicz en/and Hicks

Textiele werken in 'Revolution in the Air'
Textile works in 'Revolution in the Air'

One of the most striking galleries in the presentation from the collection, 'Revolution in the Air – the Sixties and the Stedelijk', is surely that with textile sculpture. In contrast to the hard plastic and metal, and the bright colours in most of the other galleries, here jute and wool have the monopoly. Moreover, at the beginning of this year the Stedelijk received a gift from Schiphol airport: the tapestry 'Homage to Kho Liang Ie' by Sheila Hicks, which is also to be seen in the exhibition. Henriëtte Heezen seeks out the reasons why textile art suddenly created an unprecedented sensation in the second half of the sixties, and then dropped back into obscurity with equal suddenness, only to be rediscovered again in the nineties.

In the 1960s the Polish artist Magdalena Abakanowicz made a real triumphal procession through Europe and the United States. Her massive woven works, amorphous figures made of rope, sisal and horsehair, with which she could magically transform a whole gallery into a wood with mysterious forms, drew attention everywhere. Jean Leering, then director of the Van Abbe Museum, brought Abakanowicz to The Netherlands in 1968.

The exhibition then travelled on to museums in Haarlem, Schiedam and Groningen. The year after that her work was to be seen in the Municipal Museum in Arnhem and at the exhibition 'Perspectives in Textile' at the Stedelijk Museum Amsterdam. One of Abakanowicz's first large commissions for a public building was that for the seat of government of the Province of North Brabant, in 1970-71. To this day the wall-filling *Bois le Duc*, named for the city of 's Hertogenbosch (i.e., the Duke's woods) still hangs there. The dimensions alone – over 160 square metres – command respect.

In 'Revolution in the Air' Abakanowicz's *Black Tapestry* hangs next to textile works by the Yugoslav Jagoda Buic and the American Sheila Hicks. The enormous, sometimes free-

hanging, robust works from the end of the 1960s and early 1970s still make an impression after all these years. This is not only because of their powerful physical presence, the unsophisticated form and the raw, organic materials, but also because of a less easily characterised tension between the inviting tactile side of the work and the absurd forms that are suffused with a sense of the macabre or melancholy.

The contrast with the colourful, cool registrations of American Pop Art in the following gallery couldn't be greater – not to mention the distinction with the futuristic industrial design: a fire-engine red television and orange plastic chairs. These bear witness to the optimism about technological progress and the allure of the consumer society that was characteristic of that era. Only in the gallery with the ceramics from the 1960s does something of the austerity, the tactile and organic qualities that also characterise the textile work return.

It is peculiar that particularly the works of textile artists and ceramists should reflect hardly anything of those cosmopolitan developments. In regard to form, they show a preference for the organic and the traditional, for nature and folklore. 'Folk art' as subject is





dat ook het textiele werk kenmerkt. Het is opmerkelijk dat met name de werken van textielkunstenaars en keramisten nauwelijks iets van die grootstedelijke ontwikkelingen weerspiegelen. Ze vertonen naar de vorm een voorkeur voor het organische en ambachtelijke, voor natuur en folklore. *Volkskunst als onderwerp*, luidt de titel van een keramisch beeld van Johan van Loon. Sheila Hicks putte voor haar reusachtige vrijhangende 'sculpturen' van strengen en koorden en geweven brieven inspiratie uit wind- en weeftechnieken zoals die in traditionele culturen beoefend werden. Ze maakte studiereizen naar Mexico, Chili en Peru, gebieden die ook de aandacht hadden getrokken van andere kunstenaars, onder wie haar leermeesters Josef en Anni Albers. Deze oudere generatie kunstenaars was vooral onder de indruk van de geometrische patronen en kleurverhoudingen in het traditionele handwerk. Volgens Josef Albers waren de Precolumbiaanse culturen 'het beloofde land van de abstractie'. Hicks was op haar beurt meer gegrepen door specifieke technieken, zoals het omwinden van strengen wol of linnen met draden zodat lange kabels met verdikkingen en kwasten ontstaan, en weef- en borduurwerk waarvan de losse reliëfachtige structuur een relatie met

primitief schrift vertoont. De Oost-Europese kunstenaars bleven dichterbij huis. Noodgedwongen, omdat de mogelijkheden voor reizen achter het IJzeren Gordijn immers beperkt waren. Zij grepen terug op voorbeelden uit hun eigen traditie, op de volkskunst van boeren die weefden met ruwe soms ongesponnen materialen, en daarvoor zelf de wol en andere vezels met plantaardige kleurstoffen verfd.

Relatie met schilderkunst

Vanwaar die hang naar de natuur en het handwerk zoals dat beoefend werd in traditionele culturen, naar een bepaalde eerlijkheid ten aanzien van het materiaal, die parallel lijkt te gaan met een voorkeur voor organische vormen? En waaraan was het succes te danken dat deze kunstenaars aan het eind van de jaren zestig te beurt viel? Antwoorden op deze vragen houden voor een deel verband met de ontwikkeling van de textielkunst tot een meer autonome kunstvorm. Textiel en keramiek zijn, ofschoon deze disciplines lange tradities kennen, betrekkelijk laat losgekomen van hun toegepaste functies als gebruiksvoorwerp en decoratieve aankleding of bescherming van het interieur. Vergeleken met schilder- en beeldhouwkunst stond

de textielkunst als autonome kunstdiscipline in de jaren zestig nog in de kinderschoenen. Zo boden academies geen textiel gerichte opleidingen, anders dan op de nijverheidsafdelingen, waar kunstenaars in de geest van Bauhaus vertrouwd werden gemaakt met beginselen van verhoudingen in kleur en vorm. De emancipatie van het medium textiel, het onderzoek naar de specifieke mogelijkheden ervan, liep nagenoeg parallel aan de emancipatie van de maker: van ambachtsman tot beeldend kunstenaar. Kunstwerken in textiel waren tot dan toe sterk gerelateerd geweest aan de schilderkunst. In feite waren applicaties, borduurwerken en tapisserieën nagemaakte schilderijen. Professionele wevers of vakbekwame borduursters werkten op basis van ontwerpen – zogeheten kartons – die veelal door vooraanstaande schilders werden aangeleverd. Het resultaat was voor een aanzienlijk deel afhankelijk van de kundigheid van de uitvoerder van het ontwerp. Recentelijk wijdde het Stedelijk Museum nog tentoonstellingen rond een zeldzaam wandkleed naar ontwerp van de schilder Ernst Ludwig Kirchner en aan een gerestaureerde applicatie van de schilder Roger Bissière, beide uit de eigen collectie. Voorbeelden van dergelijk werk, maar dan op

p 37

Sheila Hicks

Trapèze de Cristobal, 1971;

Jagoda Buic

Reflets blancs II, 1975

Jagoda Buic

Gevallen engel / Fallen Angel, 1967

the title of a ceramic sculpture by Johan van Loon. For her gigantic, free-hanging 'sculptures' of strings and cords and woven letters Sheila Hicks drew inspiration from winding and weaving techniques as these are practised in traditional cultures. She made study trips to Mexico, Chile and Peru, regions which had also drawn the attention of other artists, among others her teachers Josef and Anni Albers. This older generation of artists was primarily impressed by the geometric patterns and colour relationships in the traditional handwork. According to Josef Albers, the pre-Columbian cultures were 'the Promised Land of abstraction'. Hicks, for her part, was more taken by specific techniques, such as the winding of strings of wool or linen with threads to create long cables with swellings and tassels, and woven and embroidered work the loose, relief-like structure of which showed a relation with primitive writing. The Eastern European artists stayed closer to home - necessarily, because the possibilities for travel were limited behind the Iron Curtain. They reached back to examples from their own tradition, to folk art by farmers who wove with rough, sometimes unspun materials, and dyed the wool and other fibres in their work themselves with vegetable dyes.

Relation with painting

Whence this penchant for nature and handcraft as it was practised in traditional culture, for a certain honesty with regard to materials, which appears to have a parallel in a predilection for organic forms? And to what can the success that these artists enjoyed in the late 1960s be attributed? The answer to these questions is in part related to the development of textile art as a more autonomous art form. Although these disciplines have a long tradition, ceramics and textiles only liberated themselves from their applied functions as utensils and decorative furnishings or coverings in the interior rather recently. Compared with painting and sculpture, textile art as an autonomous art discipline was still in its infancy in the 1960s. Thus art academies offered no training focusing on textile, other than in the Applied Arts department, where in the spirit of the Bauhaus artists were familiarised with the basics of relations in colour and form. The emancipation of the textile medium, research into its specific possibilities, ran almost parallel with the emancipation of the makers, from craftspersons to visual artists. Artworks in textile had until then been closely related to painting. In fact appliqués, embroi-

deries and tapestries were imitations of paintings. Professional weavers or professionally skilled embroiderers worked on the basis of designs – termed 'cartoons' – which were generally produced by prominent painters. The results were to a great extent dependent on the skill of the person executing the design. Recently the Stedelijk Museum devoted exhibitions to a rare tapestry made from designs by the painter Ernst Ludwig Kirchner, and to a restored appliqué by the painter Roger Bissière, both from the collection. Examples of such work, but in monumental format, were still to be seen at the first 'Biennale Internationale de la Tapisserie' in Lausanne in 1962. It was the first in a series of biennials that would prove to be a gauge for international developments in textile art. The very fact that at that time large, international exhibitions of textile art were being organised already indicates that this art discipline had begun to take itself seriously. Within this discipline, the textile artwork as an expression of itself, and/or as a personal expression of its maker, was thus a relatively new phenomenon. That may seem an anachronism, in a time when painting and sculpture had already passed that stage. But

monumentaal formaat, waren nog te zien op de eerste Biennale Internationale de la Tapisserie in Lausanne in 1962. Dat was de eerste uit een reeks van biënnales die een graadmeter zou blijken voor internationale ontwikkelingen in de textielkunst. Het feit dat er vanaf die tijd grote, internationale tentoonstellingen met textielkunst werden georganiseerd, geeft al aan dat die kunstdiscipline zichzelf serieus begon te nemen.

Binnen deze discipline was het textiele kunstwerk als uitdrukking van zichzelf en/of als een persoonlijke uitdrukking van de maker, in de jaren zestig dus betrekkelijk nieuw. Dat mag anachronistisch lijken, in een tijd dat de schilder- en beeldhouwkunst dit stadium al voorbij waren. Voor de textielkunst was expressief gebruik van materialen nog onontgonnen terrein. Misschien is dat voor een deel te verklaren uit de aard van het materiaal, dat zich anders dan verf of klei niet direct leent voor het zichtbaar maken van een 'gebaar' of 'handschrift'. Pas in de applicaties van kunstenaars die begin jaren zestig allerlei restmateriaal, zoals vodden, stukken leer en voering of zelfs metalen voorwerpen, gingen verwerken, worden die directe persoonlijke ingrepen zichtbaar. Bijvoorbeeld in de eerste wandkleden van Anna (kunste-

naarsnaam van Anna Verweij-Verschuure). Kluwen wol zijn vrijelijk over een ondergrond van aaneen genaaide stukken ondergoed en voeringstof gedrapeerd, en met grove, expressieve steken vastgezet. Deze kleden en bijvoorbeeld de assemblages van Krijn Giezen die bestaan uit geassembleerde lappen leer waar soms de gespen nog aanzitten, zijn gemaakt in de geest van de 'materieschilderkunst' uit de jaren vijftig. De term 'materieschilderkunst' verwijst naar de techniek van het mengen van verf met materialen als zand, kolengruis of stukken schroot. Materie-schilders als Jaap Wagemaker, Antoni Tàpies en Alberto Burri, van wie werk te zien was op de tentoonstelling 'Vitaliteit in de kunst' (Stedelijk Museum, 1959) creëerden ruwe korsten van gruis en zand of een huid van aaneen genaaide hemden of jute zakken. De schilderijen hadden een uitgesproken fysiek en objectmatig karakter.

Losbreken uit het stramien

Toen in 1962 de biënnale in Lausanne haar deuren voor het publiek opende, moet de inzending van enkele werken uit Polen indruk hebben gemaakt. Naast een compositie van Abakanowicz was er werk te zien van Ada Kierzkowska, Jolanta Owidzka, Wojciech Sad-

ley en Anna Sledziewska. Het contrast met de klassieke gobelins uit de textielstad Aubusson was enorm. De Poolse kunstenaars permitteerden zich veel meer vrijheden in de omgang met verschillende materialen. Deels ingegeven door de schaarste aan kostbaar materiaal in Oost-Europese landen, gebruikten ze goedkoop restmateriaal, van schapenwol en paardenhaar tot vodden en touw. Maar ze gingen nog een stap verder door los te breken uit het keurslijf van het weefgetouw, om vanuit het midden handmatig verder te knopen en weven zodat er allerlei openingen en uitstulpingen ontstonden. Op latere biënnales, als ook Jagoda Buic en Sheila Hicks tot de vaste deelnemers gaan behoren, was te zien hoe geweven delen aan elkaar werden genaaid, met ijzeren staketsels verstevigd en vrij in de ruimte werden geplaatst of opgehangen.

Het meest opzienbarend waren de 'Abakans' die Abakanowicz vanaf het midden van de jaren zestig maakte; deze geweven cirkelvormige of vierkante kleden werden half dichtgevouwen, soms in lagen over elkaar gelegd, en vormden een soort mantels. Maar met hun iets terugkullende randen leken ze ook wel op reusachtige bladeren. Die hybriditeit in de verschijningsvorm kenmerkt ook het werk van

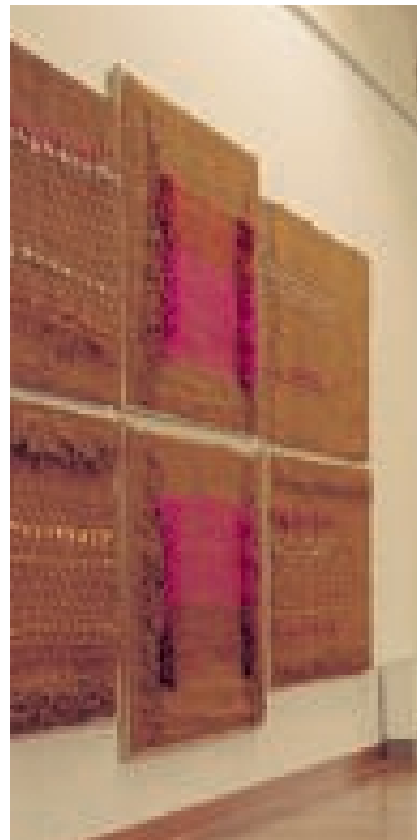
Sheila Hicks

Hommage to Kho Liang Ie, 1975

Schenking / gift of N.V. Luchthaven Schiphol, 2003

Een van de zalen van / One of the galleries of 'Revolution in the Air'

for textile art the expressive use of materials was still unexplored terrain. Perhaps that can be explained in part by the nature of the material, which unlike paint or clay does not lend itself to the visualisation of a 'gesture' or 'signature'. Only with the appliquéés of artists who in the early 1960s began to incorporate all sorts of scrap material, such as rags, pieces of leather and lining or even metal objects, did this direct, personal intervention become visible – for instance, in the first tapestries of Anna (the name used by Anna Verweij-Verschuure in her work). Tangles of wool are draped freely over a groundwork of pieces of underwear and lining material sewn together, tacked on with crude, expressive stitches. These tapestries, and, for instance, the assemblages by Krijn Giezen, which consisted of assembled scraps of leather to which the buckles were sometimes still attached, are done in the spirit of the 'material paintings' of the 1950s. The term 'material painting' refers to the technique of mixing paint with materials such as sand, slack or pellets. Material painters such as Jaap Wagemaker, Antoni Tàpies and Alberto Burri, whose work had been shown in the 'Vitality in Art' exhibition at the Stedelijk Museum in 1959, created rough crusts of



grit and sand, or a skin of sewn together shirts or jute sacks. The paintings had an emphatically physical character, presenting themselves strongly as objects.

Breaking out of the pattern

When the biennial in Lausanne opened its doors to the public in 1962, the submission of some works from Poland must have made an impression. In addition to a composition by Abakanowicz it featured works by Ada Kierzkowska, Jolanta Owidzka, Wojciech Sadley and Anna Sledziewska. The contrast with the classic gobelins from the textile city of Aubusson was enormous. The Polish artists permitted themselves much more freedom in dealing with different materials. In part dictated by the scarcity of expensive materials in Eastern European countries, they used inexpensive scrap materials, from sheep's wool and horsehair through rags and rope. But they went a step further by breaking loose from the straitjacket of the woven fabric, in order to use handcraft techniques to further knot and weave so as to create all kinds of openings and bulges. On later biennials, when also Jagoda Buic and Sheila Hicks became regular participants, people could see how woven parts were sewed





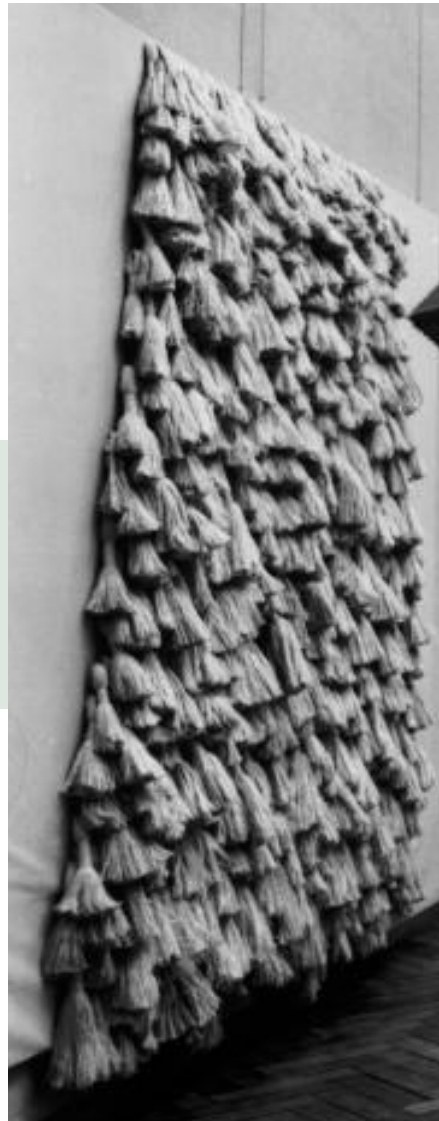
Magdalena Abakanowicz
Zwart Kleed / Black Tapestry, 1968;
Brown Coat, 1968
in Perspectief in Textiel /
Perspective in Textile in 1969

Magdalena Abakanowicz
Bois-le-Duc, 1970-1971,
Provinciehuis, 's Hertogenbosch



Sheila Hicks, wier vrij in de ruimte opgehangen strengen – liefst bij elke gelegenheid in een andere formatie – tegelijk aan luchtwortels, haardossen of tentachtige constructies doen denken. Deze werken deelden met de Pop Art het gebrek aan eerbied voor wat gewoonlijk als esthetisch werd gezien. Maar ze onderscheidden zich juist door de sterk sensuele aantrekkingskracht en de animistische lading. Zoals in zoveel besprekingen van kunst uit deze periode bleven verwijzingen naar een sociaal maatschappelijke context waarin deze werken ontstonden uit. Toch zullen werken van Hicks, en zeker ook die van Abakanowicz, indirect een antwoord zijn geweest op beeldende kunst die zich inliet met de verworvenheden van de westerse (lees: kapitalistische) maatschappij, of die juist – zoals in het oostblok – nog dreef op de kurk van het communistisch regiem. Abakanowicz, bijvoorbeeld, verzette zich tegen het stramien van het Poolse constructivisme, dat in de kunst van na de oorlog nog steeds beeldbepalend was, maar waarvan de aanspraken op een utopistische maatschappij in haar ogen al lang achterhaald waren. Warschau krabbelde maar uiterst langzaam op uit het puin. Niet de abstract-geometrische esthetiek, maar ‘building from scratch’ was

in overeenstemming met het tijdsgewricht waarin zij leefde. Ze koos om die reden voor materialen en vormen die appelleerden aan de weerbarstige ervaringswereld van mensen die op zichzelf aangewezen waren, en niet aan een door machines aangedreven wereld. De Poolse kunstenaars betrokken hun materialen van scheepswerven en boerenbedrijven, en verwerkten ze tot even ruwe, ruimtelijke en amorphe vormen die refereren aan de mens en de omhulsels die hij voor zichzelf creëert. Deze benadering vestigt de aandacht op thema's van existentiële aard: op een bestaan, een zelfbeschikkingsrecht, dat



beschermd en bevochten moet worden. Ook Sheila Hicks' belangstelling voor de Inca's en nomaden kwam niet alleen voort uit de wens om aan verloren gewaande technieken een nieuwe invulling te geven. Haar talloze reizen naar het buitenland droegen eveneens een sociaal karakter. In de tijd dat de Verenigde Staten politiek imperialisme tentoonspreidde in Vietnam en haar politieke en economische invloed door infrastructurele werkzaamheden versterkte, bijvoorbeeld door de aanleg van Pan American Highway, trok Hicks naar afgelegen gebieden om ondersteuning te bieden aan werkplaatsen van zelfvoorzienende gemeenschappen. Daar werd uit materiaal dat voorhanden was – wol, leer, hout – producten gemaakt, waarvan de opbrengst ten goede kwam aan de eigen gemeenschap.

Het groeiende onbehagen over de gevolgen van de economische vooruitgang en het politieke machtsvertoon, dat in de loop van de jaren zestig voelbaar werd, is misschien wel de bedding geweest voor het succes van veel kunstenaars die juist dit existentiële aspect in hun werk aan de oppervlakte brachten. Dit losbreken uit het stramien was de meest baanbrekende ontwikkeling in de textielkunst, waarin we in retrospectief ook de aansluiting

Sheila Hicks

Prayer Rug

(in *Perspectief in Textiel / Perspective in Textile* in 1969)

together, reinforced with iron rods en hung or placed free in the space. Woven sections were sewn together, stiffened with iron rods and stood or hung free-standing in space. The most sensational were the 'Abakans' that Abakanowicz made from the mid-1960s on: square or circular cloth objects that were folded in half, sometimes laid over one another in layers, forming cloaks of a sort. But by the way their edges rolled back somewhat, they also looked like gigantic leaves. This hybrid appearance also characterised the work of Sheila Hicks, whose strings hanging free in space – preferably in a different formation on each occasion – reminded one of aerial roots, thatches of hair or tentacle-like constructions.

These works shared with Pop Art the lack of respect for what was normally seen as aesthetic. But they differentiated themselves from it precisely through their strongly sensory attraction and animistic charge. As in so many art reviews from this period, there remain references to the social context in which these works arose.

Yet works by Hicks, and certainly also those of Abakanowicz, would also have been an indirect response to visual art that was wrapped up with the achievements of West-

ern (i.e., capitalist) society, or on the other hand (as in the Eastern Bloc) was still adrift on the corks of the Communist regime.

Abakanowicz, for example, resisted the patterns of Polish constructivism, which was still definitive in art there after World War II, but which in her eyes had long since parted company from any claims to a utopian society. Warsaw was extremely slow in clawing its way out of the rubble. Not the abstract-geometric aesthetic, but 'building from scratch' was in tune with the times in which she lived. For these reasons she opted for materials and forms that appealed to the stubbornness of people who were thrown back on their own

resources, and not a world driven by machines. The Polish artists got their materials from shipyards and farms, and converted them into raw, spatial and amorphous forms that refer to mankind and the shells that we create for ourselves. This approach fixes attention on themes of an existential nature: being itself, and a right of self-determination, which must be won and protected.

Sheila Hicks's interest in the Incas and nomads also arose not only from the desire to give techniques which had been supposed lost a new content. Her countless trips to other countries also had a social purpose. In an era when the United States paraded political imperialism in Vietnam and reinforced its political and economic influence through infrastructural projects – the building of the Pan American Highway, for instance – Hicks went to such distant regions to provide support for workshops in self-sustaining communities. There products were made from materials which were readily at hand – wool, leather, wood – the profits from the sales of which went back into build the community. The growing unease which became tangible in the 1960s about the consequences of economic progress and shows of political strength was perhaps the matrix for the suc-

kunnen zien met internationale tendensen in de kunst zoals die – voor Nederland althans – zichtbaar werden op een grote tentoonstelling als 'Op Losse Schroeven', gehouden in 1969 in het Stedelijk Museum. Hier was een potpourri van stromingen te zien, van arte povera, proces art en environmental art, veel al situatiegebonden werken die natuurlijke processen en menselijk handelen weerspiegelden, zoals de viltstukken van Robert Morris, het beddengoed dat Marinus Boezem uit de ramen van het museum te luchten hing, en Bruce Nauman die de grenzen van zijn eigen handelen verkende.

Poolse revolutie

Een 'Poolse revolutie' noemde de Nederlandse kunstenaar Herman Scholten de komst van Oost-Europese werken naar het westen. Hij ervoer die als een 'verademing' na de Franse gobelins in de geest van Jean Lurçat. Zelf maakte hij in die tijd gewezen kleden, die in de traditie van Bauhaus gericht waren op analyse van vorm en kleurcomposities. Ook Loes van der Horst, een van de weinige beeldend kunstenaars die monumentaal textielwerk maakte, onderkende de betekenis van de vernieuwing: "Ik voelde geen verwantschap met hun vormen en materiaalkeuze,

maar ik bewonderde hun élan, ze waren geheel vrij van wat er tot dan toe met textiel was gedaan"

Gezien het enthousiasme waarmee het werk van Abakanowicz, haar Oost-Europese collega en Hicks werd binnengehaald, is het opmerkelijk dat het werk in West-Europa betrekkelijk weinig navolging kende. Ten minste niet op het kenmerkende monumentale formaat en met de welhaast theatrale dramatiek. In Nederland bleven werken in textiel bescheiden in omvang en terughoudend in uitstraling. Wel werd veel geëxperimenteerd met materialen, maar dan vooral in navolging van de Pop Art met kunststoffen en readymades. Daarnaast leidden de vele opdrachten die kunstenaars kregen in het kader van de procentagebepalingen bij de bouw van (semi-)overheidsinstellingen, tot veel architectuur-gerelateerd werk.

Textiele kunst van de Nederlanders Anna en Ferdi Tajiri, die eind jaren zestig bekend werd met haar Hortisculpturen, een exotische lustwarande van uit kunstbont opgetrokken planten en insecten, werd wel gezien als voorbeeld van 'zachte krachten die aan het verharderen zijn'. Sommigen legden een verband met de opkomst van de vrouwenemancipatiebeweging. Alleen werden deze werken bijna

uitsluitend getoond op overzichten in Rotterdam en Haarlem, en bleven daarmee uit de internationale schijnwerpers. De tentoonstellingen over textiele kunst – van zowel de Nederlanders als bijvoorbeeld Abakanowicz en Hicks, – werden overschaduwed door die van beeldend kunstenaars die met 'zachte materialen' gingen werken, zoals Marinus Boezem en buitenlandse kunstenaars als Joseph Beuys, Claes Oldenburg en Robert Morris, die deelnamen aan 'Op Losse Schroeven'.

Deze expositie had een veel grotere invloed, dan de tentoonstellingen over textielkunst: een eng ingekaderd werkveld dat inhoudelijk nauwelijks geschraagd werd door substantiële publicaties. Vouwbladen en tien pagina's tellende catalogi is wat rest uit deze periode. Het tekent de waterscheiding tussen de afzonderlijke disciplines en de hiërarchie in de kunst. Betrekkelijk laat werd die meer inhoudelijke kwaliteit van textielkunst in een breder, kunsthistorisch en sociaal-cultureel verband geplaatst.

De eerste inhoudelijk studies naar textiel dateren van midden jaren tachtig, en houden verband met de opmars van een jonge generatie vrouwelijke kunstenaars en kunsthistorici. De kunstgeschiedenis, die onvolledig en

Johan van Loon

'Volkskunst' als onderwerp / 'Folk art' as subject, 1964 (boven / above)

cess of many artists who brought precisely this existential aspect in their work to the surface.

This breaking out of the patterns was the most trail-blazing development in textile art; in retrospect we can also see the links with international tendencies in art such as – for The Netherlands, at least – were shown in large exhibitions like 'Op Losse Schroeven', held in the Stedelijk Museum in 1969. There a potpourri of currents was to be seen: *arte povera*, process and environmental art, generally site-specific works that reflected natural processes and human acts, such as the felt pieces by Robert Morris, the bedding that Marinus Boezem hung out the windows of the Museum to air, and Bruce Nauman, who explored the boundaries of his own acts.

Polish Revolution

The Dutch artist Herman Scholten called the arrival of Eastern European works in the West a 'Polish Revolution'. He experienced that as a 'breath of fresh air' after the French gobelins in the spirit of Jean Lurçat. In that time he himself made woven pieces, which in the spirit of the Bauhaus were still focused on the analysis of form and colour compositions. Loes van der Horst, one of the few visual

artists who did monumental textile works, also recognised the significance of the innovations: 'I felt no relationship with their forms or choice of materials, but I admired their élan; they were entirely free of what had been done in textile up to then.'

In view of the enthusiasm with which the work of Abakanowicz, her Eastern European colleagues and Hicks was welcomed, it is remarkable that this work had so few successors – at least not in the monumental format that was characteristic of it, and with its almost theatrical dramatics. In The Netherlands works in textile remained modest in size and reticent in their expression. There were certainly experiments with materials, but primarily in imitation of Pop Art with plastics and readymades. In addition, the many commissions that artists received as a result of government policies requiring that a percentage of the budget for public buildings be used for art, led to a considerable amount of architecture-related work.

Textile art by the Dutch pair Anna and Ferdi Tajiri, known at the of the 1960 for her 'Hortis' sculptures, an exotic pleasure veranda of plants and insects made from synthetic fur, was seen as an example of 'soft forces that are solidifying'. Some drew connections with

the rise of the women's emancipation movement. It was just that these works were almost exclusively shown in surveys in Rotterdam and Haarlem, and thus remained outside the glare of the international spotlight. The exhibitions of textile art – of both the Dutch artists and, for example, Abakanowicz and Hicks – were overshadowed by those of visual artists who began to work with 'soft materials', such as Marinus Boezem and international artists such as Joseph Beuys, Claes Oldenburg and Robert Morris, who participated in 'Op Losse Schroeven'. This exhibition had a much greater influence than the exhibitions on textile art, a closely bounded field that was hardly supported by substantial publications that in any way dealt critically with its content. Feminist magazines and ten-page catalogues are all that remain from this period. It is a sign of the parting of the seas between the separate disciplines and the hierarchy in art. Rather later the qualities of textile art, in terms of its content, were placed in a wider, art-historical and social-cultural context.

The first serious critical studies of textile art date from the mid-1980s, and are connected with the rise of a younger generation of



eenduidig was aangaande het aandeel van niet westerse kunst, het belang van kunstnijverheid en de inbreng van vrouwen, werd herzien. Dit leidde ondermeer tot een herwaardering van kunstenaars als Eva Hesse, Louise Bourgeois, Yayoi Kusama en Lygia Clark. Wie nu de oeuvres van Abakanowicz en Hicks, of die van Anna en Ferdi ziet, zal zonder veel moeite relaties kunnen leggen met werk van hedendaagse kunstenaars als Fransje Killaars, Rosemarie Trockel, Antonietta Peeters of Tracey Emin. Deze kunstenaars leggen een belangstelling aan de dag voor textiel als cultureel beladen materiaal, gecodeerd door de functies ervan in het dagelijks gebruik. Het grote verschil tussen toen en nu is dat het perspectief van waaruit de werken tegenwoordig geëxposeerd, bekeken en beschreven worden veel breder is dan in de jaren zestig. Eerst eiste textiel de ruimte op, daarna het historisch besef.

Henriëtte Heezen is kunsthistoricus, freelance publicist beeldende kunst, en publiceert in december de monografie *Mijn plaats aan tafel. Anna*.

women artists and art historians. Art history, which was both far from complete and unnuanced with regard to the contribution of non-Western art, the importance of the applied arts and the input of women, was revised. Among other things, this led to a re-evaluation of artists such as Eva Hesse, Louise Bourgeois, Yayoi Kusama and Lygia Clark. Anyone now looking at the oeuvres of Abakanowicz and Hicks, or those of Anna and Ferdi, will without too much difficulty be able to draw connections with the work of contemporary artists such as Fransje Killaars, Rosemarie Trockel, Antonietta Peeters or Tracey Emin. These artists reveal an interest in textile as a material charged with cultural meanings, coded by its functions in everyday use. The great difference between then and now is that the perspective from which the works are presently shown, viewed and discussed is much wider than in the 1960s. First textile demanded space, then historical understanding.

Henriëtte Heezen is an art historian and freelance writer on visual art, who in December will publish the monograph *My place at the table: Anna*.



Mario Merz
Senza titolo, 1986

Mario Merz
Lumaca (video), 1970

Merz voor een van zijn iglo's op Couplet 1
Merz in front of one of his igloos at Couplet 1, 1994