

# THE NEXT LIFE ZAK W N U W W R O W E N?

one day I will have sex with an artist

NATALYA BOENDER

**TEXTIEL: EEN ZAAK VAN VROUWEN?**

EEN ONDERZOEK NAAR GENDER EN TEXTIEL  
BINNEN DE KUNSTWERELD

MASTERSCRIPTIE  
KUNST- EN CULTUURWETENSCHAPPEN  
ERASMUS UNIVERSITEIT ROTTERDAM

**NATALYA BOENDER / 362012**

BEGELEIDER: DR. P.P.L. BERKERS  
TWEEDE LEZER: PROF. DR. C.J.M. VAN EIJCK

*14 AUGUSTUS 2013, ROTTERDAM*

MET BIJZONDERE DANK AAN  
**MARIANNE BENKÓ**  
**BOB BUNCK**  
**NOËLLE CUPPENS**  
**MARTIN FENNE**  
**LESLIE GABRIËLSE**  
**DANIËLLA HEFTER**  
**FRANSJE KILLAARS**  
**MARITA KRATZ**  
**WILMA KUIL**  
**MICHAEL RAEDECKER**  
**BEREND STRIK**  
**WYNOLT VISSER**

## **VOORWOORD**

'Waarom heb je voor deze kunstenaars gekozen?' Deze vraag is mij de laatste maanden regelmatig gesteld. Misschien leek het overmoedig of naïef om te denken dat ik juist deze kunstenaars zover zou krijgen aan mijn onderzoek mee te werken. Het is echter gebleken dat kunstenaars, ongeacht hun positie, bereid zijn om tijd vrij te maken wanneer je zelf de moeite neemt om vragen te stellen. De openheid waarmee ze mij ontvangen hebben is een bron van inspiratie geweest.

Het is dankzij mijn begeleider Pauwke Berkers dat ik de waarde van mijn onderzoek inzag. Ik wil hem bedanken voor zijn ontspannen houding en kritische commentaar. Ook wil ik Koen van Eijck bedanken, als tweede lezer van mijn scriptie.

Voorts wil ik Stefan Rijmsmus bedanken. Hij heeft mij doen beseffen dat mijn mogelijkheden onbegrensd zijn. Iets dat tijdens dit proces van onschatbare waarde is geweest.

Als laatste wil ik mijn dank betuigen aan mijn twee fantastische geestverwanten in dit studiegeweld. Het was onvergetelijk.

## INHOUDSOPGAVE

<b>INLEIDING</b> .....	<b>5</b>
CENTRALE VRAAGSTELLING .....	6
<b>2. THEORETISCH KADER</b> .....	<b>10</b>
<b>2.1. TEXTIEL – KUNST</b> .....	<b>10</b>
2.1.1. DE KUNSTWERELD & TYPEN KUNSTENAARS.....	11
2.1.2. OPWAARDERING .....	14
2.1.3. TEXTIELKUNST ALS CASE.....	19
<b>2.2. GENDER</b> .....	<b>22</b>
2.2.1. GENDER IN HET WERKVELD .....	22
2.2.2. VROUWEN IN DE MINDERHEID.....	24
2.2.3. MANNEN IN DE MINDERHEID.....	26
2.2.4. GENDER BINNEN DE KUNSTWERELD.....	28
<b>2.3. ARTISTIEKE WAARDEN</b> .....	<b>30</b>
2.3.1. ARTISTIEKE IDENTITEIT .....	30
2.3.1.1. ACHTERGROND .....	31
2.3.1.2. ZELFPERCEPTIE.....	31
2.3.2. ARTISTIEKE PRAKTIJK.....	32
2.3.2.1. WERKWIJZE.....	33
2.3.2.2. THEMATIEK.....	33
<b>3. DATA EN METHODE</b> .....	<b>35</b>
<b>3.1. ONDERZOEKSMETHODE</b> .....	<b>35</b>
3.1.1. ONDERZOEKSPOPULATIE.....	35
3.1.2. ONDERZOEKSPERIODE EN SELECTIEPROCEDURE.....	37
3.1.3. KUNSTENAARS.....	38
3.1.4. SELECTIEPRAKTIJK.....	51
3.1.5. INTERVIEWTECHNIEK .....	51
<b>3.2. TOPICLIJST EN OPERATIONALISERING</b> .....	<b>52</b>
3.2.2. ARTISTIEKE PRAKTIJK.....	54
<b>4. RESULTATEN EN ANALYSE</b> .....	<b>56</b>
<b>4.1. ONTWIKKELING CARRIÈRE</b> .....	<b>56</b>
4.1.1. ROL VAN KUNST TIJDENS DE OPVOEDING .....	56
4.1.1.1. TEXTIEL BINNEN DE OPVOEDING .....	57

4.1.2. OPLEIDING .....	59
4.1.2.1. TEXTIEL BINNEN DE OPLEIDING .....	61
4.1.2.2. EEN TWEEDE OPLEIDING.....	62
4.1.3. DE EERSTE TEXTIELE TOEPASSING.....	63
4.1.3.1. TEXTIEL NA DE ACADEMIE .....	63
4.1.4. CONCLUSIE.....	65
<b>4.2. ZELFBEELD VAN DE KUNSTENAAR .....</b>	<b>66</b>
4.2.1. TYPE KUNSTENAAR.....	66
4.2.2. INSPIRATIEBRONNEN .....	69
4.2.3. TEXTIEL BINNEN DE KUNSTWERELD .....	71
4.2.4. VROUWELIJKE ASSOCIATIE.....	73
4.2.5. CONCLUSIE.....	75
<b>4.3. MATERIAAL.....</b>	<b>77</b>
4.3.1. MATERIAAL .....	77
4.3.2. TECHNIEK.....	80
4.3.3. MULTIMEDIAAL .....	82
4.3.4. NIJVERHEID.....	83
4.3.5. CONCLUSIE.....	84
<b>4.4. THEMATIEK .....</b>	<b>85</b>
4.4.1. ALGHELE THEMATIEK.....	85
4.4.2. MAATSCHAPPELIJKE BETROKKENHEID EN CONCEPTUELE KUNST .....	86
4.4.3. VERBAND TUSSEN THEMATIEK EN MATERIAALGEBRUIK.....	88
4.4.4. CONCLUSIE.....	89
<b>5. CONCLUSIE.....</b>	<b>91</b>
<b>5.1. BEVINDINGEN.....</b>	<b>91</b>
<b>5.2. CENTRALE VRAAGSTELLING.....</b>	<b>93</b>
<b>5.3. RELEVANTIE .....</b>	<b>94</b>
<b>LITERATUURLIJST.....</b>	<b>96</b>
<b>BIJLAGEN .....</b>	<b>99</b>

*Modernism is the questioning of traditional humanitarian thought and a critical reflection of the human conditions. Any other art movement that does not belong to this modernist culture is generally shallow, or lacking in spiritual value.*

Ai WeiWei (2006)

## INLEIDING

In september 2012 opent het Stedelijk Museum in Amsterdam na negen jaar verbouwen opnieuw haar deuren. Met hoge verwachtingen plan ik een maand later een bezoek om me te laten inspireren door de kunstwerken uit hun eigen collectie, die na jaren opslag eindelijk weer te bezichtigen zijn. Door mijn interesse in textiel ben ik altijd op zoek naar kunstwerken die uit dit materiaal vervaardigd zijn. Mijn zoektocht wordt deze keer echter vroegtijdig beëindigd: in vrijwel de eerste zaal kan ik mezelf te buiten gaan aan een grote hoeveelheid geweven kunstwerken die ik nog nooit eerder gezien heb. De zaal hangt namelijk vol met geweven kunstwerken afkomstig uit de Bauhauscollectie van het Stedelijk Museum. Ik lees de beschrijving bij de kunstwerken: 'Textiel: een zaak van vrouwen'. Dit zet me aan het denken.

Deze titel had betrekking op de gang van zaken die zich ten tijden van Bauhaus op de kunstacademie afspeelde. Bauhaus was namelijk erg populair bij vrouwen. Hen werden dezelfde mogelijkheden als mannen beloofd, maar de praktijk wees steevast uit dat na het eerste jaar een aanleg voor het decoratieve werd geconstateerd, zelden voor het constructieve (Stedelijk, 2013). Als gevolg hiervan kwamen de meeste vrouwen in de weefwerkplaats terecht. Een ongelijke vertegenwoordiging van mannen en vrouwen onder zogeheten 'textielkunstenaars' werd hiermee in de hand gewerkt. Deze vorm van *gender stratificatie* binnen Bauhaus lijkt zijn oorsprong te vinden in de heersende structuren die zich op dat moment binnen de samenleving afspeelden. Vrouwelijke kunstenaars werden slechts recentelijk toegelaten tot kunstacademies en het gevolg daarvan was kennelijk dat Bauhaus nog niet wist wat ze met hen aankonden.

In de eenentwintigste eeuw begeven vrouwen zich echter niet alleen meer binnen de textielwerkplaatsen van de kunstacademies. Steeds meer vrouwen gaan zich op het autonome vlak ontwikkelen en de vrouwelijke ambachtskunstenaar, die zich voornamelijk op de toegepaste kunst focust, lijkt hiermee te verdwijnen. Posities die voorheen slechts door mannen bekleed werden, worden ook voor vrouwen toegankelijk. Deze ontwikkeling had tot gevolg dat kunstacademies langzamerhand door vrouwen gedomineerd werden (Halbertsma, 1998), een ontwikkeling die zich op hedendaagse kunstacademies nog steeds voortzet. Desalniettemin lijkt gender stratificatie binnen de textielkunst nog geen verleden tijd. Boeken over de toepassing van textiel binnen de kunstwereld en vormgeving beschrijven veelal de oververtegenwoordiging van vrouwelijke kunstenaars binnen dit genre (Groot & Oosterhof, 2005). In deze scriptie wordt daarom onderzocht *in hoeverre*

*hedendaagse mannelijke en vrouwelijke textielkunstenaars zich met de achtergrond van hun materiaal bezighouden en welke rol dit speelt in hun werk en carrière. In tegenstelling tot het Stedelijk Museum vraag ik me namelijk af in hoeverre textiel daadwerkelijk een zaak van vrouwen is.*



**Herman Scholten 'Op en neer' 1970**  
Stedelijk Museum Amsterdam, Tentoonstelling Bauhaus 2012

### *Centrale vraagstelling*

Theorieën en onderzoeken naar gender binnen de kunstwereld besteden veel aandacht aan de minderheidspositie van vrouwen (Battersby, 1994., Bielby & Bielby, 1996., Nochlin, 1973., Parker & Pollock, 1981., Peterson, 1997). Met de opkomst van vrouwen binnen de kunst en het groeiend zelfbewustzijn van ambachtskunstenaars ontstond een generatie die ontwerp en uitvoering ter hand nam en autonome werken ging maken. Daarin werd het aloude stereotype dat textiel 'vrouwenwerk' zou zijn, uitvergroot of juist genegeerd.



Dat resulteerde volgens het Stedelijk Museum (2012) in 'spectaculaire seksueel getinte driedimensionale objecten, maar ook formele, abstract-geometrische wandkleden'. Ondanks de gewaagde pogingen gender stratificatie door middel van kunst bespreekbaar te maken, getuigt de situatie van het feit dat kunst vervlochten is met structuren in onze samenleving (Alexander, 2003). Pogingen deze structuren te doorbreken monden uit in kunstvormen waarin vrouwen hun positie binnen de samenleving bespreekbaar maken en bediscussiëren (Adams, 2003., Parker & Pollock).

Het gebruik van termen als 'vrouwenkunst' en verwijzingen naar artistieke stijlen die door deze kunstenaars succesvol uitgeoefend worden, tonen aan dat materialen en onderwerpen binnen de kunstwereld gender gerelateerd zijn (Alexander, 2003) Toch heeft een materiaalsoort als textiel, dat gekenmerkt wordt door een vrouwelijke connotatie, zich door de loop der jaren ontwikkeld tot een professioneel en veelgebruikt medium binnen de kunstwereld. Gerenommeerde kunstenaars als Joseph Beuys, Robert Morris en Tracy Emin zijn onder andere met dit materiaal succesvol geworden (De Visser, 1998). De toepassing van textiel en handwerktechnieken in de kunstwereld lijkt doorgaans echter niet zonder scepsis ontvangen te worden (Groot & Oosterhof, 2005). De erkenning van kunst met een ambachtelijk karakter in een professioneel circuit dient een aantal obstakels te overwinnen, wil het werkelijk een rol spelen binnen de kunstwereld (Becker, 1984., Bowness, 1989). Er is echter nog weinig onderzoek gedaan naar dusdanige ontwikkelingen binnen de hedendaagse kunstwereld.

De positie van mannelijke kunstenaars binnen dergelijke velden is evenzeer geen concreet onderwerp van studie geweest. Onderzoek naar de consequenties van mannen die zich begeven binnen door vrouwen gedomineerde beroepen, is er wel (Henson & Rogers, 2001., Williams, 1992-1994). Desondanks heeft dit nog niet tot consensus geleid (Wharton, 2005). Enerzijds wordt gesteld dat het behoren tot een minderheidsgroep dezelfde, voornamelijk negatieve, invloed heeft op de carrière van zowel mannen als vrouwen (Kanter, 1977). Anderzijds blijkt uit onderzoek naar mannen binnen vrouwenberoepen, dat mannen meer moeite moeten doen om binnen de lagere functies van hun beroepsveld werkzaam te blijven en dat ze dus relatief snel promotie maken, in tegenstelling tot vrouwen (Williams, 1992).

In tegenstelling tot gender, is er tot op heden nog weinig onderzoek gedaan naar de manier waarop kunst binnen sociale structuren is ingebed (Alexander, 2003). Dit onderzoek biedt inzicht in gender stratificatie met betrekking tot de toepassing van

textiel als professioneel medium binnen de kunstwereld. De duiding van de mate waarin kunst een professionele status heeft, geeft aan dat er sprake is van erkenning en overeenkomstigheid binnen het vakgebied, oftewel de kunstwereld. We kunnen namelijk de professionaliteit van het kunstenaarschap, in tegenstelling tot bijvoorbeeld de advocatuur en geneeskunde, niet alleen ophangen aan de opleiding die de kunstenaar genoten heeft (De Swaan, 1991). De kunstwereld hangt in tegenstelling tot andere professionele beroepsvelden veel meer samen door informele verbanden.

De kunstwereld wordt vanuit de literatuur dan ook als een sociologisch fenomeen beschreven (Becker, 1984). Hierdoor kunnen we onderzoeken op welke manier gender stratificatie en vrouwelijke connotaties met betrekking tot textiel ontstaan en te verklaren zijn. Waar veel onderzoek naar textiel slechts focust op het volkse karakter en de emancipatorische functie voor vrouwelijke kunstenaars, tracht dit onderzoek verdieping te bieden in textiel als professionele kunstvorm (Becker, 1984). Ondanks het feit dat onze samenleving streeft naar gelijkheid tussen mannen en vrouwen blijkt uit de associatie tussen vrouwen en textiel dat het algemene referentiekader binnen de samenleving en de kunstwereld nog altijd niet is bijgesteld. Diepgewortelde ideeën zijn moeilijk aan te passen, maar door inzicht te verschaffen in de structuren die ongelijkheid veroorzaken zal een veranderingsproces eerder op gang gebracht kunnen worden.

Tevens kan worden vastgesteld dat de vertegenwoordiging van textiel binnen historische overzichten erg gering is. Het medium dient onderzocht en behandeld te worden als alle andere kunst, zo nodig onder de noemer *textielkunst*. Met dit onderzoek komen vragen naar voren die anders niet gesteld zouden worden. Als die vragen niet gesteld worden, blijft geschiedenis eenzijdig (Groot & Oosterhof, 2005). Om het onderzoek te begeleiden heb ik de volgende centrale vraagstelling geformuleerd:

*In hoeverre verschillen mannelijke en vrouwelijke textielkunstenaars wat betreft artistieke identiteit en artistieke praktijk, en welke verklaringen zijn daarvoor te geven?*

Het onderzoek kent een tweeledig karakter. Primair wordt er gekeken naar de manier waarop gender zich tot textielkunst verhoudt. Secundair wordt de opwaardering van textiel als 'gestegen cultureel goed' onderzocht. Om dit te onderzoeken spreek ik in de centrale vraagstelling over 'artistieke identiteit' en 'artistieke praktijk'. Met artistieke identiteit wordt zowel de achtergrond van de kunstenaars als zelfperceptie ten opzichte

van hun kunstenaarschap bedoeld. De achtergrond van de kunstenaars zal inzicht bieden in de oorsprong van hun carrière en zal tevens de materiaalkeuzes trachten te verklaren. Met zelfperceptie wordt de manier waarop de kunstenaars zichzelf en hun werk beschouwen bedoeld. De artistieke praktijk wordt onderzocht door middel van de werkwijze en thematiek die de kunstenaars hanteren. De werkwijze zal de ontwikkelingen van het materiaalgebruik door de loop der jaren weergeven, evenals de thematiek die de kunstenaars hanteren. Deze concepten komen voort uit theoretische uitgangspunten, die in hoofdstuk 2 aan bod zullen komen.

Het comparatieve karakter van dit onderzoek komt voort uit de algemenere strekking die deze scriptie waarborgt, namelijk het gendervraagstuk. De vergelijking tussen mannelijke en vrouwelijke kunstenaars tracht inzicht te bieden in de factoren die de eventuele verschillen en overeenkomsten tussen deze twee groepen kunnen verklaren. Het onderzoek zal uitgevoerd worden aan de hand van semigestructureerde interviews met twee vergelijkbare groepen textielkunstenaars. Het gebruik van de term textielkunstenaars ligt in de kunstwereld nogal gevoelig. Het gegeven dat textiel een vrouwelijke of onprofessionele associatie oproept, geeft waarschijnlijk slechts een gedeeltelijke verklaring (Becker, 1984). Ook het feit dat textielkunstenaars niet vanzelfsprekend op conventionele wijze te werk gaan wat betreft materiaal en techniek, zoals binnen de discipline verwacht wordt, heeft hier invloed op. Desalniettemin is ervoor gekozen deze term binnen de centrale vraagstelling te gebruiken, omdat de term simpelweg een duidelijk beeld geeft van het type kunstenaar dat in dit onderzoek beschouwd wordt. Met het begrip textielkunstenaars worden in dit onderzoek alle kunstenaars bedoeld die bekend staan om hun toepassing van textiel binnen autonome kunst.

Zoals eerder is aangegeven zal het volgende hoofdstuk bestaan uit een theoretisch kader waarin alle relevante wetenschappelijke theorieën en onderzoeken met betrekking tot het onderwerp van deze scriptie uiteengezet worden. In dit hoofdstuk wordt tevens een vertaalslag naar het onderzoeksgebied van deze scriptie gemaakt: de textielkunst. In het daaropvolgende hoofdstuk worden de in dit onderzoek gehanteerde methoden besproken. In hoofdstuk 4 worden de resultaten van het onderzoek beschreven en geanalyseerd. Deze leiden vervolgens tot de conclusie in hoofdstuk 5. In dit hoofdstuk wordt een eerste aanzet tot discussie omtrent het onderzoek gegeven en worden er aanbevelingen voor vervolgonderzoek gedaan.

## 2. THEORETISCH KADER

Dit hoofdstuk behandelt de relevante theoretische benaderingen en eerdere empirische onderzoeken met betrekking tot het onderwerp en de centrale vraagstelling van dit onderzoek. Omdat textielkunst verweven is binnen de algemene kunstgeschiedenis wordt in paragraaf 2.1. de kunstwereld vanuit sociologisch perspectief beschreven. Ik tracht binnen deze paragraaf de invloed van actoren op het opwaarderingsproces van een nieuw genre te definiëren. Achtereenvolgens zal textielkunst als case voor dit onderzoek gepresenteerd worden. In paragraaf 2.2. wordt een uiteenzetting van *gender* als sociologisch fenomeen gegeven, waarbij gekeken wordt in hoeverre dergelijke theorievorming van toepassing is op deze case. In paragraaf 2.3. worden uiteindelijk de concepten uit de centrale vraagstelling behandeld aan de hand van de theorie uit de eerdere paragrafen. Op basis van deze concepten worden tevens de deelvragen gepresenteerd.

### 2.1. Textiel – kunst

Textielkunst kent zowel het predicaat *toegepaste* als *autonome* kunst. Volgens traditionele opvattingen is textielkunst de verzamelnaam voor diverse kunstnijverheidstechnieken die textiel als materie gebruiken. Wandtapijten, borduurwerk en breisels zijn hier slechts enkele voorbeelden van. Mede door de functionele aard van deze producten worden ze vaak tot de lagere kunstvormen gerekend en beschreven als textiele kunstnijverheid (Geijer, 1979., Honour & Fleming, 1998).

De term textielkunst is dan ook pas ongeveer vijftig jaar geleden in de beeldende kunstwereld opgenomen (Walgrave, 1979). Textielkunstenaars hebben zich vanaf dat moment als beeldend kunstenaars op het materiaal toegelegd en hebben daarbij de technieken in acht genomen, maar zijn op onconventionele wijze met het materiaal te werk gegaan. Vanwege de ruime toepassing van textiel binnen de autonome kunstwereld wordt textielkunst binnen dit onderzoek gezien als de productie van een kunstwerk, vergelijkbaar met een schilderij of beeldhouwwerk, vervaardigd uit textiele materialen en/of technieken.

In deze paragraaf wordt allereerst de kunstwereld als sociaal fenomeen beschreven (Becker, 1984) om daarmee de inbedding van textiel binnen deze wereld te verduidelijken. Tevens worden de verschillende typen kunstenaars beschreven die zich tot deze wereld verhouden (2.1.1.). Vervolgens zal aan de hand van de bestaande literatuur

over de kunstwereld een beschrijving worden gemaakt van het opwaarderingsproces dat textielkunst heeft doorgemaakt teneinde een professionele status te bereiken en behouden (2.1.2.). Deze theorievorming tracht de secundaire vraagstelling van dit onderzoek in te bedden. Allereerst wordt de globale theorievorming met betrekking tot de opwaardering van kunst behandeld, alvorens we gaan kijken naar de invloed van verschillende actoren op dit proces.

Aan de hand van de algemene kunstwereld zal een uiteenzetting plaatsvinden van de rol die textielkunst binnen de kunstgeschiedenis speelt (2.1.3.). Ik besteed hierbij vooral aandacht aan de positie die de kunstvorm door de loop der jaren heeft ingenomen binnen de kunstwereld. Om deze positie te bepalen, beschrijf ik de ontwikkelingen en toepassingen die het materiaal heeft doorgemaakt aan de hand van een historisch perspectief, welke slechts dient om een chronologisch overzicht te bieden van de ontwikkelingen die het materiaal als artistieke bezigheid heeft doorgemaakt en om een inschatting te kunnen maken van de huidige positie die het materiaal binnen de professionele kunstwereld heeft.

#### 2.1.1. De kunstwereld & typen kunstenaars

Het begrip 'kunstwereld' kent binnen de sociologie een breed onderzoeksspectrum. De voornaamste sociologische beschrijving van de kunstwereld is afkomstig van Howard Becker (1984). Hij beschrijft dit als een netwerk van werelden waarin actoren bepaalde handelingen verrichten die bijdragen aan de productie van een kunstgenre dat het desbetreffende veld karakteriseert. Textielkunst kan in navolging van zijn theorie gezien worden als één van de disciplines binnen de kunstwereld. Actoren van de kunstwereld coördineren de activiteiten middels een systeem van conventies waaraan de productie dient te voldoen, wil het een rol spelen binnen het professionele circuit. Oftewel, de professionele status van textielkunst als genre wordt bepaald door de mate waarin het zich aan de heersende conventies conformeert en binnen bepaalde grenzen vernieuwend is. Deze conventies zijn gebaseerd op gedeelde kennis en ervaringen van actoren binnen de kunstwereld. Samenwerking tussen de actoren wordt noodzakelijk geacht om tot een kunstwereld te komen en een kunstwerk te produceren (Becker, 1984). Dit wordt beschreven middels een proces van productie, distributie en receptie van kunst (Alexander, 2003). Om de positie van textielkunst in de kunstwereld beter te begrijpen en de keuzes van textielkunstenaars te verklaren, beschrijf ik in deze paragraaf de

ontwikkeling van het materiaal vanuit een volkse toepassing naar professionele kunstvorm aan de hand van Beckers (1984) theorie over kunstenaarstyperingen.

De toepassing van textiel kent namelijk over de hele wereld een brede ambachtelijke geschiedenis. Het Amerikaanse quilt, Nederlands damast en Perzisch tapijt zijn slechts enkele voorbeelden uit een lange reeks technieken en toepassingen van textiel waaruit zowel esthetische als functionele producten resulteren (Honour & Fleming, 1998). Kunst en ambacht kunnen echter gezien worden als twee verschillende esthetische uitingen, die beide werken volgens een eigen ideologie waarin het accent op verschillende aspecten van het productie- en distributieproces wordt gelegd. Becker (1978., 1984) stelt dat beide uitingen functioneren binnen een eigen kunstwereld. Deze werelden worden gekenmerkt door conventies en regels waarmee de actoren bekend zijn.

Vanaf het moment dat textiel een rol gingen spelen in de autonome kunstwereld vindt er een verandering plaats binnen het doel en de betekenis van de activiteit ten opzichte van de ambachtelijke toepassing die het materiaal daarvoor kende. Om dergelijke verschillen te verduidelijken heeft Becker (1984) een theorie ontwikkeld waarin hij vier verschillende kunstenaarstyperingen beschrijft, alsmede hun positie binnen of ten opzichte van de kunstwereld. In zijn theorie beschrijft hij *integrated professionals*, *mavericks*, *folk artists* en *naive artists*.

Becker (1984) hecht in zijn theorie veel belang aan de mate waarin een kunstenaar bekend is met de heersende conventies van de kunstwereld en de mate waarin de kunstenaar zich hiermee conformeert. Waar in de kunstwereld hoofdzakelijk *integrated professionals* werkzaam zijn, brengt een professionele kunstwereld volgens Becker ook altijd *mavericks* voort. Dit zijn de kunstenaars die wel een basis hebben in de professionele kunstwereld, maar zich ondanks hun aansluiting niet kunnen aanpassen, in tegenstelling tot de *integrated professionals*. De *maverick* kiest er bewust voor zonder hulp van actoren uit de kunstwereld te werken, omdat de behoefte aan innovatie anders teveel geremd wordt. Dit in tegenstelling tot naïeve kunstenaars. Zij hebben namelijk geen weet van een professionele kunstwereld en de daarbij behorende conventies en werken altijd individueel. De naïeve kunstenaar heeft tevens niet de behoefte een plaats in de professionele kunstwereld te verkrijgen, maar zal daarom niet perse minder conventioneel werk maken (Becker).

De volkskunstenaar kent volgens Becker (1984) een lange traditie binnen huiselijke kring. Het beeld van de vrouw die sokken breit voor haar man, warme dekens quilt voor

op het bed en borduursels maakt in de vorm van prachtige schilderijtjes is diep geworteld in onze samenleving (Adams, 2012., Holstein, 1973). Becker beschrijft deze bezigheden als uitingen van volkskunst en kent hierin een grote rol toe aan het gebruik van textiel. Volkskunst wordt volgens hem gemaakt door mensen die dit slechts doen omdat het een onderdeel is van hun rol en functie binnen hun leefomgeving. Hun taken staan dan ook in dienst van de gemeenschap en niet van een kunstwereld. Mensen uit de gemeenschap beschouwen de producten die ze maken zelf niet als kunst en gebruiken het ook niet in die zin, maar mensen van buiten de gemeenschap zien er wel degelijk artistieke kwaliteiten in. Hoewel de intentie van de volkskunstenaar voornamelijk op functionaliteit gebaseerd is, en er volgens Becker (1984) geen enkele relatie tussen volkskunst en het professionele kunstcircuit bestaat, doen de designs en kleurpatronen die in de volkskunst toegepast worden, denken aan de hedendaagse schilderkunst (Becker, 1984., Holstein, 1973). De volkskunstenaars hebben hun technieken geleerd via de gemeenschap, van generatie op generatie.

Het feit dat de designs en kleurpatronen binnen de volkskunst en de professionele schilderkunst overeenkomen, is opvallend. De professionele kunstenaar werkt namelijk op basis van gedeelde kennis en ervaringen, die tot de kunstdiscipline behoren. Zoals Beckers (1984) term 'integrated professional' al laat blijken, is de professionele kunstenaar geïntegreerd in de kunstwereld en zijn discipline. De professionele kunstenaar is zich bewust van de conventies en maakt hier gebruik van alsof het een symbolische overeenkomst tussen de actoren binnen de discipline is. Kennis over deze symbolische conventies is voor de volkskunstenaar echter niet binnen handbereik. De volkskunstenaar is nu eenmaal niet actief binnen de kunstwereld. Becker verklaart de overeenkomstige designs in de quilts van de volkskunstenaars door de mogelijkheden van het materiaal en de vergelijkbare werkwijze van de volkskunstenaars ten opzichte van de professionele kunstenaar te onderstrepen. Hij stelt dat de volkskunstenaar deze technische en esthetische keuzes alleen niet op een professionele manier weet te verwoorden, maar dat hun manier van werken heel overeenkomstig is. Hij stelt dan ook dat het niet verrassend is dat hedendaagse kunstenaars de esthetische mogelijkheden van onder andere het quilten zijn gaan onderzoeken, 'especially since, as women's art, it now has a special claim to attention' (p.285). Becker maakt hier een directe verwijzing naar op de opkomst van vrouwen in de kunstwereld en in het bijzonder hun rol in de opwaardering van textiel.

### 2.1.2. Opwaardering

Wanneer we ervan uitgaan dat professionele textielkunst zijn oorsprong vindt binnen de ambacht en volkskunst (Becker, 1984) dienen we theorie te behandelen die zich over het opwaarderingsproces van ambacht naar kunst buigt om te bepalen in hoeverre textielkunst als professioneel genre een plaats binnen de kunstwereld verworven heeft. Professionele kunstenaars zijn er over het algemeen in geslaagd ten opzichte van hun publiek een betrekkelijk grote mate van autonomie te veroveren en mede daardoor heeft zich een 'kunstkunst' (l'art pour l'art) ontwikkeld, in de eerste plaats georiënteerd op vraagstukken die uit de kunstbeoefening zelf voortkomen (De Swaan, 1991). Zoals in de geneeskunde een medisch model overheerst, zo domineert in de kunstwereld het model van de kunstkunst. In academische beroepen heeft zich een parallelle ontwikkeling voltrokken, namelijk die van het professionaliseringsproces (De Swaan). Wanneer zich echter een ambachtelijk genre in de kunstwereld aandient, wordt de professionele status bevraagd (Becker, . DiMaggio, 1987). Ondanks deze harde scheidslijn werd in de voorgaande paragraaf beschreven dat de werkwijze van volkskunstenaars en professionele kunstenaars vrij overeenkomstig is. De esthetische mogelijkheden van de materialen en technieken zijn voor beide typen kunstenaars erg interessant (Becker, 1984). In deze paragraaf zal het opwaarderingsproces van genres beschreven worden, om zodoende te achterhalen welke status textielkunst heeft in de kunstwereld. Ik noem dit 'opwaardering', omdat verondersteld wordt dat ambacht een lage status heeft, en kunst een hoge status.

In Beckers theorie over kunst en ambacht (1978) wordt verklaard hoe een verschuiving van ambacht naar kunst veroorzaakt kan worden. Becker stelt dat het toepassen van ambacht binnen de kunstwereld geoorloofd is wanneer nieuwe conventies gecreëerd worden op basis van innovatie en sociale betrokkenheid. Hiermee bedoelt hij dat er een nieuwe kunstwereld gecreëerd wordt wanneer mensen uit verschillende kunstwerelden kennis en ervaringen met elkaar delen. Onder verschillende kunstwerelden verstaat hij onder andere de wereld van de ambacht en de autonome kunst.

De eerste zogenoemde textielkunstenaars zijn dan ook geen volkskunstenaars, ze bewegen zich immers binnen de professionele kunstwereld. Ze maken slechts kunst door middel van materialen en technieken waar ze zich vanuit de volkskunst door hebben laten inspireren. Heezen (2003) constateert deze uitwisseling tussen textielkunstenaars en



abstracte schilders. Ze beschrijft hoe het abstract expressionisme zich begin jaren zestig van de twintigste eeuw binnen de schilderkunst manifesteert (Visser, 1998), terwijl professionele textielkunstenaars in die tijd stoffen op een vrije manier toepasten om het natuurlijke en vormloze karakter van de stof tot uitdrukking te laten komen, zoals overeenkomstig is met deze stroming. Heezen stelt hiermee dat textielkunstenaars, die experimenteerden met weeftechnieken vanwege de rationele structuur die aan het weven ten grondslag ligt, zich vooral op de geometrisch abstracte schilderkunst oriënteerden en zich daardoor lieten inspireren. De textielkunstenaars stellen zichzelf van ontwikkelingen binnen erkende en gerenommeerde stromingen op de hoogte en laten zich erdoor inspireren om zodoende zelf een goede positie te verkrijgen in de kunstwereld (Becker, 1984).

Baumann (2006) onderstreept, in overeenkomst met Beckers (1984) theorie, het belang van samenwerking tussen verschillende actoren van de kunstwereld en stelt zelfs dat het succes van de individuele kunstenaar afhankelijk is van alle andere actoren die in de kunstwereld actief zijn. Baumann beschrijft dit aan de hand van de 'legitimering van kunst' (p. 48). Ze stelt dat legitimering tot stand komt 'when the unaccepted is made accepted through consensus' (p. 49). De inhoudelijke beoordeling van artistieke beroepen, die bij lange na niet zo geprofessionaliseerd is als vele andere beroepen, wordt ook volgens De Swaan (1991) overgelaten aan vertegenwoordigers van de beroepsgroepen zelf, oftewel de actieve actoren.

Baumann (2006) stelt daarentegen dat de consensus omtrent de status van een nieuw genre nooit absoluut is en daarom voornamelijk op basis van gemeenschappelijke overeenkomsten tussen belanghebbenden bepaald moet worden, om relevant te zijn. Deze overeenkomsten worden in de kunstwereld vastgesteld op basis van genre classificatie (DiMaggio, 1987., Lena & Peterson, 2008). Waar textielkunst in eerste instantie voornamelijk met volkskunst en ambacht geassocieerd wordt, dient het een proces van legitimering te doorlopen om zodoende als professioneel genre een plaats in de kunstwereld te verkrijgen.

Lena & Peterson (2008) stellen dat een genre een conceptueel hulpmiddel is om variatie tussen culturele producten aan te tonen. Daarnaast beschrijft het een manier van expressie tussen gelijkgestemden (DiMaggio, 1987). Het proces van legitimering en opwaardering van genres wordt door DiMaggio beschreven aan de hand van de invloed van gelijksoortige kunstenaars op de manier waarop kunst gewaardeerd wordt.

Kunstenaars hebben behoefte aan grenzen en genreclassificatie omdat ze zodoende op waarde geschat kunnen worden (DiMaggio). Zo is toegepaste kunst een genre met een eigen status, net als beeldende kunst dat is. Hierbinnen kunnen echter ook weer genres onderscheiden worden, zoals schilderkunst en textielkunst, die ook weer een eigen hiërarchische positie hebben.

De Groot en Oosterhof (2005) stellen, in overeenstemming met Baumann (2006) en DiMaggio (1987), dat de grenzen tussen beeldende en toegepaste kunst een belangrijke rol spelen in de classificatie van 'hoog' en 'laag' in de kunstwereld. Het creëren van genredistincties fungeert volgens DiMaggio (1987) om de activiteiten van sociale groepen af te bakenen. Hij noemt deze processen 'artistieke classificatiesystemen (ACS)'. 'ACS beschrijft de manier waarop het werk van kunstenaars verdeeld wordt in de hoofden en gewoontes van mensen en instituties die de productie en distributie van verschillende genres verbinden' (p. 441). Het refereert naar een systeem van relaties tussen genres en hun makers en reflecteert dus niet alleen de smaak van de populatie, maar ook die van hun makers en verspreiders. DiMaggio spreekt dus over de rol van productie, distributie en consumptie in relatie tot smaakontwikkeling en het creëren van genredistincties.

DiMaggio (1987) veronderstelt dat er binnen de totstandkoming van artistieke classificatiesystemen vier dimensies onderscheiden kunnen worden. Allereerst stelt hij dat samenlevingen verschillen in de mate waarin hun kunst verdeeld wordt in geïnstitutionaliseerde genres. Ten tweede varieert naar zijn mening de mate waarin genres op basis van status en prestige hiërarchisch gerangschikt worden. Daarnaast zouden systemen variëren in de mate waarin classificaties universeel zijn of juist verschillen onder subgroepen die gevormd worden door actoren van de kunstwereld. Tot slot stelt hij dat ACS variëren in de mate waarin grenzen tussen genres zijn geritualiseerd.

Vooraf de tweede dimensie van DiMaggio's (1987) theorie is voor mijn onderzoek interessant om nader te beschouwen. Hij stelt namelijk dat de hiërarchische rangschikking van genres kan verschillen binnen verschillende samenlevingen. De hiërarchische positie van een genre zou de waarde van cultureel kapitaal bepalen en gerelateerd zijn aan de mate van concentratie van culturele autoriteit. Oftewel, de status van genres en de manier waarop ze hiërarchisch gerangschikt zijn, is afhankelijk van de geïnstitutionaliseerde kunstwereld. Wanneer ambacht of volkskunst zich dus verplaatst naar een geïnstitutionaliseerde kunstwereld krijgt het te maken met een nieuwe

hiërarchische positie. Terwijl ambachtelijke technieken en materialen zich binnen de volkscultuur gepositioneerd hebben met een hoge status, blijkt dit binnen de kunstwereld juist geheel tegenovergesteld te zijn. Om de hiërarchische ladder te beklimmen dienen de kunstenaars die met deze technieken en materialen werken de geïnstitutionaliseerde kunstwereld achter zich te krijgen. Hierin spelen verschillende actoren uit de kunstwereld een belangrijke rol. Zij buigen zich over de status in de vorm van een symbolische overeenkomst en bijbehorende conventies (Becker, 1984).

De invloed van verschillende actoren op het opwaarderingsproces van bepaalde genres en kunstenaars wordt in verschillende theorieën uiteengezet. Als we de theorie van Bowness (1989) bekijken, kan in navolging van diens erkenningcircuits verondersteld worden dat zowel de critici als de galeriehouders en verzamelaars de status van een genre beïnvloeden of zelfs bepalen. De Swaan (1991) heeft het in zijn essay 'Kwaliteit is klasse' ook over de manier waarop bepaalde institutionele actoren bijdragen aan de manier waarop kunst gewaardeerd wordt. Het professionaliseringsproces van een genre of medium wordt volgens hem namelijk gekenmerkt door zogenoemde productdifferentiatie (De Swaan, 1991). De productdifferentiatie tussen de status van schilderkunst ten opzichte van textielkunst is overeenkomstig met het onderscheid tussen hoge en lage kunst. De vorming van dergelijke differentiaties komt volgens hem onder andere voort uit de oriëntatie van het medium of genre (De Swaan), te weten de uitsluitend op kunst gefixeerde focus (*l'art pour l'art*), of de focus voor een breed en commercieel publiek. Textiel kent vanuit de volkskunst en ambacht een vrij brede oriëntatie, waardoor het medium omwille van deze associatie in de professionele kunstwereld een lage status geniet. Desalniettemin is er wel sprake van een bepaalde mobiliteit van de prestige die een genre geniet, wanneer het zich weet los te weken van de associaties die het uit het verleden kent. Wanneer een genre zich op de hiërarchische ladder omhoogwerkt, kunnen we spreken van een 'gestegen cultureel goed' (De Swaan, 1991).

Bowness (1989) stelt dat een professionele status in de kunstwereld niet alleen bepaald wordt op basis van de mate waarin kunst conventioneel is, en dus wat betreft materiaal, formaat en onderwerp binnen de kaders van de kunstwereld past. In zijn theorie legt hij de nadruk op het proces dat een individuele kunstenaar aflegt op weg naar erkenning. Desondanks is zijn theorie interessant om te bespreken, omdat hij heel procesmatig de invloed beschrijft van bepaalde actoren op het succes en de opwaardering

van nieuwe kunstenaars, en daarmee de nieuwe kunstvormen. Evenals de focus van dit onderzoek op individuele kunstenaars is.

Bowness gaat ervan uit dat succes geconditioneerd wordt op een bijna deterministische manier, waardoor artistieke faam te voorspellen valt. Dit proces wordt gevormd door vier erkenningcircuits, bestaande uit belangrijke actoren van de kunstwereld: peer erkenning, kritische erkenning, steun van galeriehouders en verzamelaars, en publieke bijval. Met peer erkenning doelt Bowness op de erkenning van gelijken. Zowel de artistiek gelijke kunstenaars die met hetzelfde medium werken, als de bredere cirkel van uitvoerende kunstenaars vallen hieronder. Dit circuit van kunstenaars zal altijd als eerste exceptioneel talent erkennen. Het tweede circuit bestaat uit degenen die over hen schrijven, namelijk de critici. Hiermee worden de kunstkenner en kunsthistorici bedoeld. Deze groep heeft twee belangrijke functies, namelijk het creëren van een taal waarin over 'nieuwe kunst' gesproken kan worden, en het leveren van een bijdrage aan het kritische debat over kunst. Vooral bij het vormen van een mening over kunst worden uiteraard altijd vraagtekens gezet, maar wanneer de kritische consensus eenmaal bepaald is, vinden er volgens Bowness weinig veranderingen meer plaats (1989). Oftewel, de status van een kunstenaar kent enige zekerheid voor de toekomst. Of die nu positief of negatief is.

Wanneer kritische erkenning eenmaal verworven is, zal de kunstenaar hoogstwaarschijnlijk gemakkelijker steun vinden van een galerie of verzamelaar. Hetgeen Bowness (1989) beschrijft als het derde erkenningcircuit. Hij stelt dat iedere talentvolle kunstenaar in een vroeg stadium van zijn carrière minimaal één of twee belangrijke verzamelaars aantrekt. Hetzelfde geldt voor het aantrekken van galeriehouders. Daartegenover staat dat de samenwerking met jonge talentvolle kunstenaars de galerie een enorme boost kan geven. Er is dus sprake van een wederzijds voordeel. Het laatste erkenningcircuit, namelijk de publieke bijval, bevestigt volgens Bowness de ware faam van de kunstenaar. Hij stelt dat deze vorm van erkenning meestal zo'n vijftientig jaar nodig heeft om volledig tot stand te komen. De eerste tien jaar van de artistieke carrière is de kunstvorm simpelweg te nieuw en oncomfortabel voor het publiek om te accepteren. Uiteindelijk wint de kunstenaar terrein en zal hij of zij zelfs de smaak van het publiek beïnvloeden en de houding ten aanzien van nieuwe kunst veranderen.

Bowness (1989) heeft het in zijn theorie voornamelijk over de erkenning van de individuele kunstenaar. Toch legt hij de nadruk op het belang van verschillende actoren in

de kunstwereld, omdat hij net als Becker (1984) ervan uitgaat dat de kunstwereld een sociaal netwerk is waarin de productie van kunst slechts tot stand kan komen wanneer alle actoren samenwerken. Tevens spreekt Bowness over de ontwikkeling van nieuwe kunst als collectieve bezigheid van opkomende kunstenaars. De manier waarop actoren de symbolische status van nieuwe kunstenaars en genres bepalen, is onder andere afhankelijk van de heersende conventies in de kunstwereld. Als een kunstwerk slechts aan de verwachting van de kunstwereld en het publiek dient te voldoen om professioneel te zijn, kan verondersteld worden dat het verkrijgen van een professionele status binnen de kunstwereld het afwerken van een soort stappenplan is. Hetgeen zelfs zonder theoretische uitleg echter zeer onwaarschijnlijk klinkt.

Op basis van de voorgaande theorieën kunnen we veronderstellen dat de opwaardering van een genre bepaald wordt door actoren uit de kunstwereld, omdat de kunstwereld een sociaal fenomeen is. Kunst komt niet alleen tot stand door middel van samenwerking, maar wordt door de actieve actoren uit de kunstwereld tot een bepaald genre geclassificeerd en beoordeeld. Hetgeen betekent dat kunstenaars in hetzelfde genre vaak een overeenkomstige status genieten. De individuele kunstenaar bestaat dus eigenlijk niet in de kunstwereld. Kunstenaars binnen dezelfde discipline worden gezien als een groep. Om de status van een genre op te waarderen, dienen verschillende actoren het genre te erkennen als 'professioneel' (Bowness, 1989).

### 2.1.3. Textielkunst als case

Wanneer de theorieën van Bowness (1989) en DiMaggio (1987) bekeken worden in het kader van het opwaarderingsproces van textielkunst tot een professionele status, komen we in de literatuur een interessant keerpunt tegen. Heezen (2003) beschrijft namelijk het moment waarop kunstcritica Lucy Lippard in 1966 een artikel publiceert in *Art International* waarin ze sculpturen beschreef die weliswaar formele gelijkenissen vertonen met toonaangevende tendensen in de kunst, namelijk de minimal art en de pop art, maar zich onderscheiden door een sterk sensuele aantrekkingskracht en animistische lading (p. 39). Hiertoe rekende Lippard het werk van onder anderen Louise de Bourgeois en de soft sculptures van Claes Oldenburg. De erkenning van textielkunst door een belangrijk critica, als een overtreffende trap ten opzichte van het canonieke werk in die tijd, is een mooie uiteenzetting van legitimering van de kunstvorm die ertoe heeft geleid dat het professionaliseringsproces in een versnelling is geraakt (Baumann, 2006).

Voorafgaand aan deze doorbraak gaat een lange geschiedenis schuil van textiel in de ambachts- en volkskunst (Petry, 2012). Mensen hebben natuurlijke materialen als textiel vanaf de prehistorie gebruikt om zichzelf en hun omgeving te kleden. De productie van textiel is waarschijnlijk ouder dan aardewerk (Petry). Er wordt verondersteld dat de vroegste textielverwerking dateert van omstreeks 6500 jaar voor Christus en overeenkomstig is met hedendaagse vilt, wat overigens een niet-geweven stof is. De verwerking van textiel heeft vervolgens een lange weg afgelegd langs de zijderoute en andere delen van de wereld, waar de waarde van textiel niet alleen omwille van de verre reis die het maakte gezien werd, maar ook door de intensieve en artistieke bewerking die het had doorgemaakt. De decoratieve waarde van tapijten en stoffen kent tegenwoordig nog steeds een overeenkomstige waardering in de vorm van ambachtskunst, net als duizenden jaren geleden.

De wezenlijke introductie van textiel in de beeldende kunstwereld wordt op verschillende momenten in de kunstgeschiedenis aangeduid (Houtzager, 1982). Desondanks blijkt uit de literatuur dat de eerste biënnale voor tapijtweefkunst, onder het voorzitterschap van de Franse tapijtwever Lurçat in 1962, gezien wordt als een belangrijke gebeurtenis voor de ontwikkeling van het genre, overeenkomstig met de opkomst van filmfestivals voor de legitimering van film (Baumann, 2001). Filmfestivals werden volgens Baumann georganiseerd om het artistieke potentieel van de film tijdens de opkomst van dit medium te onderstrepen. De opkomst van de textielbiënnales lijkt een overeenkomstige oorsprong te kennen. De autonome toepassing van de weefkunst op de biënnale, die overeenkomt met de schilderijen van de abstract-expressionisten in die tijd, betekende een internationale doorbraak voor de textielkunst in de beeldende kunstwereld. Echter, deze eerste biënnale werd nog wel gekenmerkt door een vrij conventionele toepassing van materiaal en techniek. De biënnale was dan ook volledig samengesteld uit wandtapijten.

Tijdens de tweede editie, in 1965, was de druk om meer experimentele textielkunst tentoon te stellen zo groot dat er noodgedwongen een plaats voor werd ingeruimd (Houtzager, 1982). Dit heeft voor een zekere omslag gezorgd, want tijdens de negende biënnale in 1979 was er weinig over van wat ooit een conventionele kunstvorm was. Traditionele textielbewerking werd nog slechts toegepast in huiselijke kringen, in de kunstwereld was het credo 'experimenteren' aan de orde van de dag (Walgrave, 1979).

Vanaf de jaren zestig van de twintigste eeuw zien we dan ook dat steeds meer kunstenaars het gebruik van textiel als leidraad in hun werk nemen (Visser, 1998). Onder andere Joseph Beuys, die na een tragische gebeurtenis in zijn leven het gebruik van vilt als een cruciaal onderdeel van zijn performances achtte, zette textiel in op een nieuwe manier. Ook een minimalistisch kunstenaar als Robert Morris gebruikt in essentie slechts onbewerkt vilt voor zijn wandsculpturen (Heezen, 2003., Visser). Hiermee lijkt de perceptie van textiel in de professionele kunstwereld te veranderen. Opvallend is wel dat er weinig van de oorspronkelijke functie van textiel in deze autonome kunstwerken terug te vinden is. Beuys gebruikt het vilt weliswaar om zichzelf warm te houden, maar textiele nijverheidstechnieken als borduren, breien en quilten staan mijlenver van zijn werk af. Kunstenaars lijken zich rond die tijd nog zoveel mogelijk te willen distantiëren van de toegepaste kunst waar textiel mee geassocieerd wordt. Het werken met textiel kent, net als in de fotografie, zowel een toepassing in de ambachtelijke als professionele sfeer waardoor de kunstenaar zich zoveel mogelijk zal proberen te onderscheiden van datgene wat als 'niet-professioneel' beschouwd wordt (Bourdieu, 1996).

Tegenwoordig zien we de verwerking van traditionele textieltechnieken in de professionele kunstwereld steeds meer terug. Het conceptualisme van de jaren zestig en het consequent ontvaardigen van kunsteducatie lijken hun beste tijd gehad te hebben (Petry, 2012). Een internationaal succesvolle kunstenaar als Tracy Emin staat bijvoorbeeld bekend om veel geborduurd werk, dat desalniettemin door haar wordt uitbesteed aan derden. Op hetzelfde moment dat de beeldende kunst zich van zijn oorspronkelijke genres als schilderkunst, tekenen en beeldhouwen lijkt te ontdoen en nieuwe technieken en methoden omarmt, moeten we ons afvragen in hoeverre de scepsis omtrent de professionele status van textielkunst weggenomen is.

Hoewel dergelijke vormen van erkenning een motivatie kunnen zijn om een carrière binnen een bepaald kunstgenre voort te zetten, vormt dit voor de kunstenaar niet de aanleiding tot de materiaalkeuze (Heezen, 2003). Volgens Gell (1998) worden deze keuzes bepaald door *agency*. In zijn boek, *Art and Agency*, presenteert Gell een theorie met betrekking tot kunst die niet gebaseerd is op esthetica of visuele communicatie, maar op het bevorderen van sociale relaties door middel van 'de ontvoering van agency'. De overgang tussen een persoon en een beeld is dus ongevoelig. De positie die een kunstenaar inneemt in de kunstwereld kan naar zijn idee bijna geheel gelijkwaardig worden beschouwd als datgene wat de kunstenaar in zijn privéleven vertegenwoordigt.

Oftewel, de materiaalkeuze van de kunstenaar komt voort uit een bepaald gevoel van vertegenwoordiging dat zijn oorsprong vindt in de privésferen. Dit heeft tot gevolg dat niet iedere kunstenaar voor het meest prestigieuze materiaal of genre kiest en de daarbij behorende beloning. Schilderkunst kent nu eenmaal een hogere status dan textielkunst en de financiële beloning verschilt hierdoor ook (Abbing, 2002). Toch kiezen niet alle kunstenaars ervoor met dit materiaal te gaan werken.

## **2.2. Gender**

De term *gender* wordt in sociologisch onderzoek gebruikt als overkoepelend begrip om het geslacht, en de culturele positionering van zowel mannen als vrouwen binnen systemen van sociale structuren aan te duiden (Wharton, 2005). Hieronder worden alle plaatsen en werelden verstaan waar samenwerking plaatsvindt. Deze systemen creëren en waarborgen genderonderscheidingen en zorgen voor ongelijke relaties gebaseerd op sekse, waarbinnen verschillen benadrukt worden. De invloed van gender wordt op verschillende niveaus binnen de samenleving waargenomen. Het zal binnen mijn onderzoek zowel op micro- als macroniveau bestudeerd worden. Institutionele benaderingen demonstreren de wijze waarop gender geïntegreerd is in organisaties en algemene sociale structuren (Wharton, 2005). Aangezien kunstenaars afhankelijk zijn van de institutionele kunstwereld, hanteer ik een micro-analyse waarbij onderzocht wordt in hoeverre de kunstenaars zich bewust zijn van of bezighouden met de invloed van gender op macroniveau.

Omdat de opkomst van textielkunst binnen de kunstwereld een gendergerelateerde achtergrond heeft (Becker, 1984), wordt in deze paragraaf het begrip gender stapsgewijs uiteengezet. Op deze manier kan de gang van zaken omtrent het genre beter verklaard worden. Vervolgens wordt de relevante theorie en eerder onderzoek met betrekking tot gender in verschillende sociale velden beschreven. Hiermee wordt getracht inzicht te verkrijgen in de manier waarop genderdifferentiatie in de kunstwereld gevormd wordt (Becker, 1984., Wharton, 2005).

### **2.2.1. Gender in het werkveld**

Ondanks het mystieke voorkomen van de kunstwereld is er net als in ieder ander werkveld sprake van een systeem dat georganiseerd wordt door middel van productie, distributie en consumptie. Dit alles zou echter niet bestaan zonder de betrokkenheid van



mensen die door een arbeidsdeling actief zijn (Alexander, 2003). Veel werkvelden waar arbeidsdeling plaatsvindt, worden bewust of onbewust bepaald door een heersende genderconsensus. Dit kan betrekking hebben op de vertegenwoordiging van mannen en vrouwen, die niet evenredig is, of op de heersende genderstratificatie.

De geschiedenis wijst namelijk uit dat arbeidsdeling stevast bepaald wordt op basis van de sekse van de mens (Wharton, 2005). Ontelbare theorieën trachten deze gang van zaken te verklaren door de oorspronkelijk arbeidsdeling te beschrijven, zoals Guttentag & Secord (1983). Zij stellen dat de effecten van sekse segregatie geanalyseerd dienen te worden in de context van een sociale structuur. Ze illustreren dit door gedurende hun hele boek de vergelijking te maken tussen de genderdifferentiatie binnen de twee Griekse grootmachten, Sparta en Athene. Zowel in Sparta als Athene hadden mannen zonder meer een machtspositie ten opzichte van vrouwen, maar ondanks dat verschilden deze verhoudingen aanzienlijk tussen de twee plaatsen. In Athene waren vrouwen voornamelijk toegewezen op huiselijke taken, kregen ze weinig onderwijs, participeerden ze nauwelijks in de samenleving en werden ze vaderlijk beschermd door mannen. Ook in Sparta waren de vrouwen voornamelijk goed voor het baren van kinderen, maar daar hadden ze in ieder ander opzicht betere rechten. Deze vergelijking laat zien dat de genderdifferentiatie in iedere wereld of samenleving anders vormgegeven kan worden, afhankelijk van de heersende sociale structuren en culturele praktijken (Guttentag & Secord). Hoewel mannen en vrouwen altijd allebei gewerkt hebben, kan desalniettemin geconstateerd worden dat het werk dat mannen door de loop van de geschiedenis verzet hebben op basis van hun fysieke kracht, doorgaans als een meer essentiële bijdrage aan de overleving van het gezin wordt gezien (Wharton, 2005). Hoewel mannen belangrijker geacht worden in de samenleving, kan de rol van vrouwen op de arbeidsmarkt wel verschillen, afhankelijk van de sociale structuur waarbinnen ze actief zijn.

Een voor de hand liggende verklaring voor arbeidsdeling op basis van sekse is historisch gezien de primaire verantwoordelijkheid die vrouwen hadden voor de zorg van de kinderen en andere huishoudelijke taken in het gezinsleven (Wharton, 2005). Deze zorgtaken zouden ervoor gezorgd hebben dat vrouwen actief werden in beroepsvelden waar ze deze taken voort konden zetten (Collins, Chafetz, Blumberg, Coltrane, & Turner, 1993). Hierdoor hebben we te maken met mannenberoepen en vrouwenberoepen. Naar aanleiding van hun onderzoek naar sekse segregatie op de arbeidsmarkt, stellen Bielby

en Baron (1986) dat wanneer mannen en vrouwen binnen hetzelfde bedrijf worden aangenomen ze zelden tot nooit dezelfde functie vervullen. De functie wordt bepaald op basis van de sekse van de werknemer. Ook Reskin (2000) ziet deze seksesegregatie op de werkvloer plaatsvinden en stelt dat dit geen toevalligheid is, maar bepaald wordt door de mensen die in het bedrijf of werkveld actief zijn.

Daarnaast wordt gesteld dat deze ontwikkeling zichzelf in stand houdt. Wanneer de genderstratificatie binnen een beroep eenmaal ontstaan is, lijkt hij lastig te doorbreken, het toetreden tot een werkveld dat door een bepaald geslacht gedomineerd wordt, heeft namelijk invloed op het verloop van de carrière. Deze gevolgen worden in de hierop volgende paragrafen uitgebreid behandeld. Arbeidsdeling gebaseerd op sekse valt desondanks pas op wanneer er niet aan het verwachtingspatroon voldaan wordt. Wanneer een mannelijke broeder in het ziekenhuis werkzaam is, wordt men er impliciet op attent gemaakt dat dit beroep doorgaans voornamelijk door vrouwen uitgeoefend wordt. Er wordt dus gesproken van een bewuste waarneming onder de betrokken personen, maar niet altijd van een bewuste waarneming door buitenstaanders.

### 2.2.2. Vrouwen in de minderheid

Het verschil tussen arbeidsdeling gebaseerd op sekse en een onevenredige vertegenwoordiging van verschillende sekse binnen werkvelden dient in acht genomen te worden, Deze twee fenomenen staan echter wel met elkaar in verband. De *gendered* arbeidsdeling staat voor veel beroepen al lange tijd vast – het doorbreken hiervan veroorzaakt een onevenredige vertegenwoordiging tussen mannen en vrouwen en minderheidsgroepen. Aangezien de kunstwereld over het algemeen als een mannenwereld wordt beschouwd (Halbertsma, 1998), bespreek ik in deze paragraaf de toetreding van vrouwelijke minderheidsgroepen binnen door sekse bepaalde werkvelden. Immers, dit gaat doorgaans niet onopgemerkt.

Zowel Simmel (1971) als Kanter (1977) stelt dat de omvang en samenstelling van een groep de sociale interactie en intensiteit van onderlinge relaties sterk beïnvloedt. Kanter beschreef een theorie over de toetreding van minderheden tot bestaande werkvelden, waardoor zogenaamde *skewed groups* ontstonden. In deze *skewed groups* is sprake van een (vrouwelijke) minderheid van 15% of minder, ten opzichte van een dominante meerderheid mannen. De nieuwkomers worden door haar *tokens* genoemd. Kanter stelt dat de relatie tussen tokens en dominanten in de groep bepaald wordt door

drie tendensen: zichtbaarheid, contrast en aanpassing (p. 210).

In eerste instantie krijgen de tokens meer aandacht van de dominanten – de eerstgenoemden zijn nu eenmaal meer zichtbaar binnen de groep door hun minderheidspositie. Met 'aandacht' wordt bijvoorbeeld bedoeld dat het werk van de tokens nauwlettend in de gaten wordt gehouden door de dominanten. Hierdoor worden de dominanten in de groep, door hun contrasterende aard ten opzichte van de tokens, zich meer bewust van hun eigen aanwezigheid en onderlinge gelijkenissen en daarnaast hun verschillen ten opzichte van de tokens. Om hun onderlinge gelijkenissen te behouden worden de tokens vaak buitengesloten door de meerderheidsgroep (Kanter, 1977). Er kan verondersteld worden dat de dominanten zich bedreigd voelen door de tokens. De opkomst van mannelijke textielkunstenaars zou hierdoor gekenmerkt kunnen worden. Het waren immers de vrouwen die het materiaal binnen de kunstwereld introduceerden (Petry, 2012). Daarnaast zouden textielkunstenaars in het algemeen als de tokens van de kunstwereld gezien kunnen worden, omdat ze in aantallen een minderheidsgroep vormen.

Als reactie op de uitsluiting vindt er een aanpassingsproces plaats, waarbij de tokens door stereotypering geplaagd worden. Zij worden door de dominanten als gelijken van elkaar gezien, puur omdat ze in de minderheid zijn. In skewed groups is het voor de dominanten makkelijk de veralgemening van het persoonlijke karakter van de token, en daarmee diens zelfperceptie, te verstoren. Daarnaast is het voor de token het makkelijkst om zich direct een identiteit aan te meten, door zich te conformeren met de bestaande stereotypering. Dit levert echter een contrasterend karakter op. Enerzijds is de token zichtbaar in de skewed group, ook al is dit niet omwille van zijn unieke niet-stereotype karakteristieken (Kanter, 1977). Anderzijds is de token in hoge posities onderwerp van gesprek en geroddel. Dit verklaart Kanter door te stellen dat tokens een bedreiging vormen voor de dominanten in de groep. Ze zouden in het uiterste geval hun dominante positie aan de tokens kunnen verliezen. Dit zou er onder andere voor zorgen dat de lat voor tokens hoger ligt dan voor de dominanten in de groep.

Lewis en Simpson (2010) stellen dat Kanter's (1977) onderzoek, geschreven in een tijd dat vrouwen nog weinig belangrijke posities bekleedden, van grote invloed is geweest op verder onderzoek naar gender binnen georganiseerde structuren. Net als Kanter gaan ze uit van een centrum dat gevormd wordt door een dominante meerderheidsgroep ten opzichte van tokens. Toch trachten Lewis en Simpson door hun model een nieuw licht te

werpen op processen en worstelingen rond de heersende norm, alsmede het gedrag en de praktijken binnen de marges te nuanceren, om aan te tonen dat de bevoorrechte positie van de dominanten te betwisten valt. In de eenentwintigste eeuw is er namelijk wel het een en ander veranderd binnen de vertegenwoordiging van vrouwen in belangrijke posities. Door slechts naar de aantallen te kijken, zoals Kanter (1977) voornamelijk doet, wordt een eenzijdig licht geworpen op de situatie. Dit zou namelijk indirect betekenen dat de bevorderde representatie van vrouwen in bedrijven ook betekent dat deze vrouwen minder last hebben van vooroordelen en dergelijke, gebaseerd op hun sekse. De praktijk wijst echter uit dat dit niet het geval is (Lewis & Simpson, 2010). Desalniettemin vragen ook Lewis en Simpson zich af hoe de toekomst eruit ziet, en durven ze op basis van hun onderzoeken daar geen uitspraken over te doen. Er is namelijk nog steeds geen sprake van een evenredige vertegenwoordiging van mannen en vrouwen binnen georganiseerde structuren – en al helemaal niet van een gelijke behandeling. Daarnaast stellen ook Ford en Harding (2010), naar aanleiding van onderzoek naar vrouwen binnen hoge functies, dat vrouwen nog altijd niet gehoord worden door dominante mannen, maar enkel belachelijk worden gemaakt.

We kunnen veronderstellen dat hedendaags onderzoek naar *tokenism* binnen georganiseerde structuren nog steeds uitgaat van Kanters theorie uit 1977. Evenals door Kanter wordt binnen veel onderzoeken voornamelijk de focus gelegd op mannelijke dominantie en vrouwelijke onderrepresentatie, in de vorm van aantallen. Dit vindt een logische verklaring in het feit dat dit de meest voorkomende vorm van *tokenism* en *skewed groups* is. Kanter ging ervan uit dat vrouwen een vergelijkbaar proces doormaken als mannelijke tokens. Latere onderzoeken bevragen deze stelling ten zeerste. Deze onderzoeken kijken niet alleen naar de onevenredige aantallen tussen mannen en vrouwen, maar beschouwen meer inhoudelijk de gevolgen van een ongelijke benadering op basis van sekse (Bielby & Baron, 1986., Reskin, 2000).

### 2.2.3. Mannen in de minderheid

Hoewel mannen in de meerderheid zijn in de kunstwereld, is dit in de textielkunst niet het geval. De textielkunst wordt namelijk gedomineerd door vrouwelijke kunstenaars. We kunnen ons afvragen in hoeverre de gevolgen van deze positie voor een mannelijke minderheidsgroep overeenkomen met die van een vrouwelijke minderheidsgroep.

In navolging op de theorie van Kanter (1977) onderzocht Roth (2004) het proces dat minderheidsgroepen doormaken, in zowel mannen- als vrouwenberoepen, aan de hand van de beveiligingstak van Wall Street. Roth stelt dat de vooroordelen richting minderheidsgroepen in het algemeen overeenkomen met de stereotypering die vrouwelijke tokens doormaken binnen Kanters beschrijving. Toch ondervond zij wel verschillen tussen de beloning en promotie van vrouwelijke tokens in mannenberoepen, en mannelijke tokens in vrouwenberoepen. Waar deze vrouwen nadelen ervaren van hun minderheidspositie, geldt dit volgens haar niet voor mannen. Roth stelt dat de mannen lijken te profiteren van een hogere culturele statusnorm op basis van hun geslacht. Deze statusverwachting wordt gevormd op basis van de overtuiging dat een geslacht superieur is binnen het uitvoeren van bepaalde taken en beroepen. Daarnaast wordt de standaarddefinitie van de Wall Street-werknemer in mannelijke termen uitgedrukt, hetgeen de superioriteit van dit geslacht binnen het beroepsveld benadrukt, aldus Roth.

In navolging van dergelijke bevindingen onderzocht Williams (1992) de verborgen voordelen die mannen ervaren wanneer ze werkzaam zijn binnen een vrouwenberoep. In tegenstelling tot Kanter (1977) gaat zij er niet vanuit dat mannelijke tokens een vergelijkbaar proces doormaken als vrouwelijke tokens. Waar vrouwen te maken hebben met een nadelige positie, waarin ze zich door hun zichtbaarheid moeten aanpassen aan de gevormde stereotypering omtrent hun gelijke, zouden mannen binnen vrouwenberoepen juist 'voordeel' hebben van hun sekse (Williams). Ze ondervond dat mannelijke tokens in tegenstelling tot vrouwelijke tokens hun minderheidspositie vaak als positief ervaren. Doordat mannen over het algemeen in de samenleving als dominant gezien worden ten opzichte van vrouwen, zouden ze zelfs moeite moeten doen om binnen de lagere regionen van hun professie werkzaam te blijven, omdat dit simpelweg niet van hun verwacht wordt. Williams noemt dit 'het glazen-lift-effect'.

Het glazen-lift-effect vangt al aan bij de selectieprocedure voor een functie waarbij mannen door hun zeldzaamheid sneller aangenomen worden dan vrouwen. Zelfs wanneer ze minder geschikt zijn voor de functie dan sommige vrouwelijke kandidaten (Williams, 1992). Hun geslacht wordt gezien als een positieve afwijking binnen de heersende bedrijfspopulatie. Tevens wordt verondersteld dat de mannen er op uit zijn zich zo snel mogelijk op te werken, simpelweg omwille van hun geslacht. Vervolgens ondervinden deze mannen dat ze als vanzelf binnen functies terecht komen die hiërarchisch gezien hoger in aanzien staan, maar waar de mannen op voorhand zelf helemaal niet in

geïnteresseerd waren. De werkomgeving lijkt het een vanzelfsprekendheid te vinden dat de mannen deze functies ambiëren. Wel stelt Williams dat deze aannames voornamelijk gedaan worden door de hogere mannelijke werknemers binnen het bedrijf, die in deze nieuwe aanwinsten hun gelijke zien (Williams). Ze gaan er vanuit dat de mannelijke tokens hetzelfde doel voor ogen hebben als zichzelf.

Hoewel de mannen de voordelen van het werken in vrouwenberoepen, zoals een hoger salaris en meer status, op de koop toe lijken te nemen, ervaren ze des te meer nadelen van hun beroep als het aankomt op de mening van mensen buiten hun beroepsomgeving (Hensen & Rogers, 2001., Williams, 1992). Het onderzoek van Hensen en Rogers wees uit dat mannelijke tokens de titel van hun beroep om deze reden in veel gevallen zouden 'vermannelijken'. De vrouwelijke associatie die hun beroep met zich meebrengt, lijkt hen sociaal gezien in de weg te zitten, en het vermannelijken van hun titel zou symbolisch gezien de status kunnen verhogen. Hieruit kan worden opgemaakt dat mannen binnen vrouwenberoepen intern een hogere sociale positie hebben ten opzichte van hun sociale omgeving, maar extern een lage sociale positie.

#### 2.2.4. Gender binnen de kunstwereld

Ondanks de gelegitimeerde toetreding van vrouwen binnen de kunstwereld, kunnen we nog altijd spreken van de kunstwereld als een mannenwereld (Nochlin, 1988). De toetreding van vrouwen in de kunstwereld is inmiddels al enorm bevorderd, maar de representatie van vrouwen in de kunstwereld is nog altijd niet evenredig (Halbertsma, 1998). Op het gebied van textiel in de professionele kunstwereld kunnen we echter stellen dat hoofdzakelijk vrouwen zich met dit materiaal bezighouden (Petry, 2012). Tenslotte zijn het voornamelijk vrouwen die zich in de volkskunst met textiel bezighouden (Becker, 1984). Het komt sporadisch wel voor dat een man zich aan wat naaiwerk ten goede doet, maar over het algemeen wordt handwerk in de volkskunst voornamelijk als een vrouwenbezigheid gezien. Het onderzoek van Cooper en Buford (1999) wees echter uit dat het handwerken door mannen haast als beschamend bevonden wordt en dat er vooral niet over gepraat dient te worden door de vrouwen. Het gebrek aan prestige lijkt dus niet alleen voor mannen in de professionele kunstwereld een probleem te vormen, maar ook in de volkskunst. Zo behoort in het voorbeeld van Becker 'quiltten' tot een typisch vrouwelijke bezigheid, maar is het tevens een verlengstuk van het vrouwelijke zorgpakket in hun eigen gezinsomgeving en in de samenleving.

Halbertsma wijdt de seksesegregatie in de kunstwereld onder andere aan de conservatieve aard van de kunstwereld. De kunst is volgens haar wel veranderd, maar de distributiekanaal en de interne hiërarchie binnen instituties niet. Ook Nochlin (1988) stelt dat de onderrepresentatie van vrouwelijke kunstenaars in de kunstwereld voornamelijk te wijten is aan de mate van institutionele bijstand en educatie die ze tot hun beschikking hebben. Vanaf het moment dat vrouwen werden toegelaten tot kunstacademies, rond 1920, werden de textielateliers door hen gedomineerd (Droste, 2006). Zoals Halbertsma (1998) stelt, zegt het echter niet zoveel dat vrouwen toegang krijgen tot kunsteducatie, zij ziet dit slechts als een eerste stap in de goede richting. Het is volgens haar meer van belang wat er met deze toegang gedaan wordt. Ondanks de grote hoeveelheid vrouwen die zich binnen de institutionele kunstwereld met textiel bezighielden, is er bijvoorbeeld nooit een ware textielrevolutie tot stand gekomen. Geen enkel kunsthistorisch boek beschrijft textiel als een stroming. Het wordt slechts als materiaal beschouwd, dat wordt gebruikt binnen verschillende genres.

Als gevolg van deze gang van zaken hebben textielopleidingen zich door de loop der jaren tot dat van dessinontwerpen ontpopt (Droste, 2006). Ondanks de bemoeienis van succesvolle schilders als Paul Klee binnen de textielopleiding van Bauhaus gaven veel vrouwen de voorkeur aan een enigszins onafhankelijk beroep als leidster van een ambachtelijk atelier. Sprake van autonome textielkunst was er in die tijd echter nog weinig. De status van textiel als gevestigd materiaal binnen de autonome kunstwereld heeft een dermate gendertypering in de hand gewerkt. De nasleep van deze slechte start lijkt echter nog altijd voelbaar. Mannen werden weliswaar in de tijd van de Bauhaus ook toegelaten tot de textielwerkplaatsen, maar hun aanwezigheid bleef slechts een uitzondering.

Dergelijke vormen van gendertyperingen zien we ook terug in andere culturele velden. Clawson (1999) beschrijft een vergelijkbaar proces bij de toetreding van vrouwen binnen de rockmuziek. In navolging op Reskin en Roos (1990) beschrijft zij een proces waarin sprake is van seksesegregatie vanaf het moment dat vrouwen een nieuw cultureel veld betreden. In het onderzoek van Clawson wordt uiteengezet waarom vrouwelijke rockmuzikanten voornamelijk de basgitaar bespelen. Ze stelt dat vrouwen doorgaans toetreden tot een nieuw veld wanneer er een tekort aan geschikte mannelijke kandidaten is. Er zou dus geen sprake zijn van een grote vraag of behoefte aan vrouwen, maar van veranderingen in het werkproces, zoals lagere beloningen, minder prestige en minder

kans op doorgroei, waardoor mannen zichzelf niet meer binnen deze posities beschikbaar stellen. Vrouwen krijgen hierdoor toegang tot banen die mannen niet (meer) willen en schikken zich naar deze positie, omdat ze in eerste instantie geen enkele positie hadden.

Dit zou een verklaring kunnen geven voor de grote mate waarin vrouwen zich met textielkunst bezighielden tijdens hun toetreding tot de kunstwereld en waarom textielkunst als minder prestigieus wordt gezien dan andere kunstvormen. Er lijkt een wisselwerking plaats te vinden tussen het verlagen van de status van een medium of discipline en het toetreden van vrouwen binnen een werkveld. Enerzijds is de status al verlaagd voordat vrouwen toetreden, anders wordt dit door de toetreding van vrouwen tot het veld versterkt. De toetreding van vrouwen is een vorm van bevestiging voor het doormaken van een degradatieproces in dat veld.

### **2.3. Artistieke waarden**

Op basis van de beschreven onderzoeken en theorieën zijn een aantal concepten gevormd in de centrale vraagstelling, die mijn onderzoek zullen begeleiden. Aangezien dit onderzoek gebruik maakt van een kwalitatieve benadering, zijn de concepten afgeleid van sociologische onderzoeksfenomenen – maar niet aan de hand van de formuleringen die gebruikt zijn in de centrale vraagstelling. In de volgende paragrafen wordt ieder concept kort uiteengezet aan de hand van de behandelde theorie uit dit hoofdstuk. Op deze manier wordt getracht de structuur van het onderzoek te definiëren. Daarnaast worden de geformuleerde deelvragen per concept gepresenteerd. Deze deelvragen maken uiteindelijk de beantwoording van mijn centrale vraagstelling mogelijk.

#### 2.3.1. Artistieke identiteit

In de besproken literatuur komt de term 'identiteit' niet vaak voor. Binnen dit onderzoek wordt het begrip gebruikt als overkoepelende term om de persoonlijke achtergrond en zelfperceptie van de kunstenaar te onderzoeken. In de theorie van Groot en Oosterhof (2005) over gender en identiteit wordt het begrip gebruikt om de rol en significantie van textiel in de kunstwereld aan te duiden. Op dezelfde manier wordt het begrip in mijn onderzoek gehanteerd. De rol van textiel, en daarmee de rol van textielkunstenaars in een groter geheel, kan duidelijkheid bieden in de manier waarop zij met hun status en achtergrond omgaan en waarop zij hun materiaal en techniek inzetten om zichzelf te presenteren.



### 2.3.1.1. *Achtergrond*

'Achtergrond' wordt binnen dit onderzoek als overkoepelend begrip gebruikt om de indicatoren gezinssamenstelling, opvoeding en opleiding te onderzoeken. Ik wil namelijk te weten komen in hoeverre de achtergrond van de kunstenaar van invloed is geweest op carrièrekeuzes, waarbij alle voorgenoemde indicatoren een eventuele rol kunnen spelen: dus het verleden van de kunstenaar.

Aangezien er vanuit de volkscultuur en kunsteducatie voornamelijk vrouwen actief gebruik maakten van textiel (Becker, 1984. Droste, 2006), is er weinig bekend over de manier waarop mannelijke textielkunstenaars met dit materiaal in aanraking zijn gekomen en in hoeverre het de ontwikkeling van hun carrière beïnvloed heeft. Ik onderzoek in welke mate ze bewust voor het materiaal gekozen hebben en of ze zich bewust zijn, of waren, van het feit dat dit doorgaans een materiaal is dat door vrouwen gebruikt wordt. Daarnaast zijn de vrouwelijke textielkunstenaars ook niet zomaar vanuit het breien van een trui naar het maken van kunst overgestapt, en onderzoek ik dus ook in hoeverre er aan hun keuze voor het materiaal een handwerktraditie ten grondslag ligt. Om te kunnen nagaan in hoeverre de achtergrond van textielkunstenaars een rol heeft gespeeld aan het begin van hun carrière en in hoeverre dit verschilt tussen mannen en vrouwen, dient de ambachtelijke aard van het materiaal in acht te worden genomen. Zo kan bevestigd worden in hoeverre kunstenaars met een achtergrond in de textiele volkskunst het materiaal op een andere wijze benaderen of benaderd hebben, dan kunstenaars die vanuit een autonome traditie met het materiaal zijn gaan werken. Om dit te kunnen onderzoeken, heb ik de volgende deelvraag geformuleerd:

1. *In hoeverre heeft de carrière van mannen als textielkunstenaar zich anders ontwikkeld dan die van vrouwen?*

### 2.3.1.2. *Zelfperceptie*

Aan de hand van het begrip 'zelfperceptie' onderzoek ik de manier waarop de kunstenaars tegen zichzelf en hun kunstenaarschap aankijken.

Uit de literatuur komt naar voren dat de kunstwereld gedomineerd wordt door mannen (Halbertsma, 1998), al zijn in de textielkunst de vrouwen dominant (Becker, 1984). De textielkunst heeft echter geen centrale rol in de kunstwereld. Ik wil in dit onderzoek achterhalen in hoeverre de status van het genre of materiaal invloed heeft op

de manier waarop textielkunstenaars zichzelf in de kunstwereld zien. Verder wordt de term 'textielkunstenaar' problematisch geacht (Groot & Oosterhof, 2005). Ik ga na hoe de kunstenaars zichzelf het liefst omschrijven en in hoeverre het label textielkunstenaar terecht is of niet. Aangezien textiel met vrouwen geassocieerd wordt en uit de literatuur de verwachting teweeggebracht wordt dat mannen over het algemeen moeite hebben met deze vrouwelijke associatie, verwacht ik dat aan de hand van mijn onderzoek ook te kunnen nagaan (Hensen & Rogers, 2001). Het beschrijven van henzelf als kunstenaar kan inzicht bieden in de manier waarop de kunstenaars zelf omgaan met hun minderheidspositie en materiaalgebruik. Om dit deel uit de literatuur te onderzoeken is de volgende deelvraag geformuleerd:

2. *In hoeverre beschrijven mannelijke textielkunstenaars hun werk en rol in de kunstwereld middels andere connotaties, dan vrouwen?*

### 2.3.2. Artistieke praktijk

Artistieke creativiteit is volgens Bowness (1989) uniek en persoonlijk. Desalniettemin kan dit in de praktijk niet in isolatie plaatsvinden, omdat de kunstwereld een sociaal fenomeen is (Becker, 1984). Hij gelooft niet dat goede kunst ontwikkeld kan worden in een omgeving zonder competitie, evenals DiMaggio dat veronderstelt (1987). Becker stelt juist dat sterke competitie de kunstenaar tot het uiterste kan drijven en ervoor zorgt dat de kunstenaar boven zichzelf uitstijgt. Dit kan volgens Bowness resulteren in de zogenaamde doorbraak die iedere kunstenaar op weg naar succes moet meemaken. Wanneer dit eenmaal bereikt is, zal de kunstenaar doorgaans een aantal jaren op hetzelfde hoge niveau van creativiteit doorwerken en daarna weer een kleine dip meemaken. Bowness beschrijft dit fenomeen als 'tien goede jaren' (p.51). Sommige kunstenaars zullen nooit meer het hoge niveau halen dat ze in een vroeg stadium van hun carrière doormaakten. Toch is de voornaamste moeilijkheid van een kunstenaar het behouden van een carrière. Onvermijdelijk vinden er tijden van afwijzing plaats wanneer een nieuwe generatie artistieke talenten om de hoek komt kijken. Naast dit competitieve gegeven stelt Bowness dat nieuwe kunst voornamelijk het resultaat is van een groepsactiviteit. De succesvolle kunstenaars die uit dergelijke groepsformaties voortkomen, zijn volledig individueel, maar in een vroeg stadium hebben ze deze groepssteun nodig gehad om hun artistieke praktijk te ontwikkelen.

### 2.3.2.1. *Werkwijze*

Zoals deelvraag 1 al impliceert, verwacht ik dat mannen op een andere manier met textiel in aanraking komen dan vrouwen. Hierdoor verwacht ik tevens dat mannen gebruik maken van andere materialen en technieken, dan vrouwen. Het kunstnijverheidsgehalte van textielkunst zou, wanneer we vanuit de volkskunst redeneren, meer gebruikt kunnen worden door vrouwen dan mannen (Becker, 1984). Ik onderzoek daarom ook in hoeverre de kunstenaars multimediaal te werk gaan, zodat ik kan achterhalen wat de rol van textiel is binnen hun algehele kunstenaarschap. De onconventionele toepassing van textiel in de kunstwereld roept namelijk een aantal vragen op. Dit zou bijvoorbeeld een gevolg kunnen zijn van genreclassificatie zoals DiMaggio (1987) die beschrijft.

Toch lijkt er sprake te zijn van een herleving van de nijverheidsbenadering door kunstenaars (Petry, 2012). Dat er eerder nog gevreesd werd voor de associaties die het materiaal vanuit het verleden met zich meedroeg, maar dat de textielkunst zich inmiddels al dermate gevestigd heeft in de kunstwereld dat kunstenaars niet meer vrezen voor hun status, kan hiervoor een verklaring zijn. Misschien hebben mannen wel nieuwe en andere technieken geïntroduceerd en daarmee hun plaats verdient, terwijl vrouwen meer vasthouden aan traditionele technieken, omdat ze die met de paplepel ingegoten hebben gekregen. Of juist omdat vrouwelijke kunstenaars commentaar willen leveren op de traditionele relatie tussen gender en textiel door aan het haken of breien te slaan (Groot & Oosterhof, 2005). Om dit te onderzoeken is de volgende deelvraag geformuleerd:

3. *In hoeverre is de werkwijze van mannen met textiel anders dan die van vrouwen?*

### 2.3.2.2. *Thematiek*

Het werk van een kunstenaar wordt doorgaans niet alleen gekenmerkt door de uiterlijke verschijning en het esthetisch vermogen. De inhoudelijke vertelling en kwaliteit zijn ook een belangrijk onderdeel van het werk (Becker, 1984). Er zou verwacht kunnen worden dat mannelijke textielkunstenaars zich met dezelfde onderwerpen bezighouden als vrouwelijke kunstenaars, omdat ze nu eenmaal van hetzelfde materiaal gebruik maken. Daarentegen zou kunnen blijken dat de thematiek die de kunstenaars hanteren niets met het materiaal te maken heeft. De positie van mannen en vrouwen in de kunstwereld kan ook een aanleiding vormen voor het leveren van kritiek op bestaande sociale structuren in de kunstwereld, zoals dat met de opkomst van vrouwen ook het geval was (Groot &

Oosterhof, 2005). Om dit te onderzoeken heb ik de volgende, en tevens laatste deelvraag geformuleerd:

4. *In hoeverre is de thematiek die mannen doorgaans gebruiken in hun werk anders ten opzichte van vrouwen?*

In het hierop volgende hoofdstuk (3) beschrijf ik de methode die ik in dit onderzoek toepas. De deelvragen worden hierin ook behandeld. Verder worden de concepten, zoals beschreven in deze paragraaf, uitgebreid geoperationaliseerd en wordt ten slotte de door mij geselecteerde onderzoekspopulatie gepresenteerd.

### 3. DATA EN METHODE

In hoofdstuk 2 heb ik respectievelijk de ontwikkelingen van textielkunst binnen de kunstwereld besproken, alsmede de invloed van genderdifferentiatie op de positie van mannen en vrouwen hierin. In dit hoofdstuk behandel ik de methode die ik gebruikt heb om mijn onderzoek naar genderdifferentiatie in textielkunst uit te voeren. In paragraaf 3.1. beschrijf ik mijn onderzoeksmethode. Vervolgens geef ik in paragraaf 3.2. specifiek aan hoe deze technieken zijn aangewend om de volgende vier deelvragen van mijn centrale vraagstelling te kunnen beantwoorden:

1. *In hoeverre heeft de carrière van mannen als textielkunstenaar zich anders ontwikkeld dan die van vrouwen?*
2. *In hoeverre beschrijven mannelijke textielkunstenaars hun werk en rol in de kunstwereld middels andere connotaties, dan vrouwen?*
3. *In hoeverre is de werkwijze van mannen met textiel anders dan die van vrouwen?*
4. *In hoeverre is de thematiek die mannen doorgaans gebruiken in hun werk anders ten opzichte van vrouwen?*

#### 3.1. Onderzoeksmethode

Mijn onderzoeksmethode bestaat uit het afnemen van interviews met mannen en vrouwen, die als professioneel kunstenaar met textiel werken. Omdat er nog nauwelijks iets bekend is over autonome textielkunstenaars in de kunstwereld, en omdat dit onderzoek voornamelijk een exploratief karakter heeft, is deze methode voor mijn onderzoek uitermate geschikt. Interviews bieden de mogelijkheid informatie over het verleden en persoonlijke motieven van de respondenten te achterhalen (Baarda, 2007). Daarnaast is mijn centrale vraagstelling nauwelijks met behulp van vragenlijsten te beantwoorden, omdat concepten als 'textielkunst' en 'gender' niet voor iedereen hetzelfde betekenen. Tot slot zijn de onderlinge verschillen in definiëring van dergelijke concepten voor dit onderzoek juist erg interessant en bieden deze verschillen inzicht in de manier waarop de respondenten praten over de manier waarop ze werken.

##### 3.1.1. Onderzoekspopulatie

Ik zal eerst de totale populatie hedendaagse autonome textielkunstenaars in Nederland in beeld moeten brengen, alvorens mijn respondenten te kunnen selecteren. Over de totale populatie bestaan echter geen concrete gegevens. Om alsnog een betrouwbare

steekproef te kunnen trekken, neem ik voor mijn selectie de professionele status van zogenaamde 'textielkunstenaars' als uitgangspunt. Ik neem hierbij de erkenning vanuit een institutionele actor ten opzichte van de kunstenaar in acht. In hoofdstuk 2 wordt het belang van dergelijke actoren bij de erkenning van textielkunst als professionele kunstvorm beschreven (Becker, 1984). Om deze gang van zaken te begeleiden, heb ik de respondenten op basis van de volgende voorwaarden geselecteerd:

1. De kunstenaar is aangesloten bij een hedendaagse kunstgalerie, en/of opgenomen in een kunstcollectie, en/of heeft een tentoonstelling bij een erkende kunstinstelling gehad;
2. De kunstenaar maakt (een vorm van) textielkunst.

Om te achterhalen welke kunstenaars aan deze voorwaarden voldoen, heb ik allereerst de *Elsevier* kunsttop100 geraadpleegd. Ik verwachtte dat de kunstenaars in deze lijst sowieso aan de eerste voorwaarde voldeden, waardoor slechts het tweede criterium onderzocht hoefde te worden. Aangezien *Elsevier* een overzicht biedt waarin ook het materiaalgebruik van de kunstenaar vermeld wordt, kon ik op basis van een eenvoudige selectieprocedure een aantal geschikte respondenten selecteren. Toch bood deze vorm van selectie niet voldoende respondenten, en heeft een secundaire selectieprocedure, op basis van de websites 'www.stidoc.nl' en 'www.kunstenaars.nu' en het tijdschrift *TextielPlus*, de lijst aangevuld. Deze websites en het tijdschrift bieden een overzicht van alle Nederlandse erkende hedendaagse textielkunstenaars. De secundaire selectieprocedure waarborgde, in tegenstelling tot de primaire selectieprocedure, allereerst de tweede voorwaarde, waarna slechts de eerste voorwaarde onderzocht diende te worden.

Ik constateerde echter al in hoofdstuk 2 dat alleen aan de hand van een subjectieve waarneming bepaald kan worden of de kunst die een kunstenaar maakt textielkunst genoemd mag worden. Textielkunst is niet zozeer een kunstgenre of stroming, maar eerder een toepassing van materiaal of techniek binnen autonome kunst (Petry, 2012). Op basis van dit gegeven veronderstel ik dan ook dat alle kunstenaars die textieltechnieken of -materialen toepassen in de totstandkoming van hun werk in mijn onderzoek als 'textielkunstenaars' beschouwd kunnen worden. In hoeverre dit volgens hen ook zo is, onderzoek ik aan de hand van de interviews. De uiteenlopende toepassingen van textiel door de respondenten maakt het onderzoek niet minder valide, maar door de

gehanteerde methode biedt dit onderzoek juist inzicht in een nog reeds vaag gebied van de kunstwereld.

### 3.1.2. Onderzoekperiode en selectieprocedure

Omdat textielkunst pas recentelijk erkend wordt als autonome kunstvorm en daarnaast nog steeds een opkomende status geniet (Walgrave, 1979), kan worden verondersteld dat het creëren van een representatieve onderzoekspopulatie het meest betrouwbaar is wanneer er een onderzoekperiode vanaf het moment van erkenning tot heden in acht genomen wordt. Doordat dit een periode van ongeveer vijftig jaar (1960 - heden) is, heb ik ervoor gekozen kunstenaars met variërende leeftijden te selecteren om zodoende de validiteit en betrouwbaarheid van mijn onderzoek te waarborgen (Baarda, 2007). Deze kunstenaars zijn namelijk gezamenlijk over de gehele onderzoekperiode actief geweest en kunnen een relevant licht werpen op de verschillende fases die het opwaarderingsproces van textielkunst heeft doorgemaakt.

Vanwege de beperkte omvang van dit onderzoek was het niet mogelijk alle kunstenaars uit de populatie te interviewen. Ik heb daarom twaalf kunstenaars geselecteerd, waarvan zes mannen en zes vrouwen. Dit aantal biedt genoeg materiaal om enerzijds de beperkte onderzoeksomvang te waarborgen en anderzijds een redelijke afspiegeling van de populatie te krijgen (Baarda, 2007). Omdat voornamelijk de populatie mannelijke textielkunstenaars erg klein is, was het niet verstandig een aselechte steekproef te trekken om zo te bepalen welke kunstenaars ik zou interviewen. Om toch enige representativiteit te betrachten, heb ik de respondenten geselecteerd aan de hand van een matchingsysteem (Baarda), wat inhoudt dat er voor iedere mannelijke textielkunstenaar naar een min of meer vergelijkbare vrouwelijke textielkunstenaar gezocht is, op basis van geboortjaar. Het geboortjaar geeft namelijk ongeveer aan hoe lang de kunstenaar actief is in de kunstwereld – ervan uitgaande dat ze allemaal ongeveer vanaf hun twintigste levensjaar als professioneel kunstenaar actief zijn. Dit is een realistische veronderstelling, wanneer we in acht nemen dat het voltooien van de kunstacademie doorgaans rond deze leeftijd plaatsvindt.

De selectievolgorde is een gevolg van het beperkte aantal mannelijke textielkunstenaars in de populatie, ten opzichte van het aantal vrouwelijke kunstenaars. Via deze selectie heb ik geprobeerd een steekproef te trekken die naar leeftijd, residentie en status in de kunstwereld een zo goed mogelijke afspiegeling van de populatie

weergeeft. Hierbij is expliciet weinig aandacht aan het daadwerkelijke werk van de kunstenaars besteed. Dit omdat het begrip textielkunst juist binnen dit onderzoek geëxploreerd tracht te worden, en er op basis van een beperkte houding ten opzichte hiervan interessante kunstenaars voor dit onderzoek uitgesloten hadden kunnen worden.

Hoewel het onderzoek niet focust op de nationaliteit van de kunstenaars, en sommige kunstenaars zich momenteel ook niet in Nederland hebben gevestigd, ben ik uitgegaan van een selectie Nederlandse kunstenaars of Nederlands sprekende kunstenaars. Deze keuze is voornamelijk gebaseerd op de onderzoekbaarheid van het onderzoeksobject, aangezien er interviews afgenomen worden en een taalbarrière voorkomen dient te worden. Wanneer de interviews vertaald hadden moeten worden, komt naar alle waarschijnlijk de betrouwbaarheid van het onderzoek in het gedrang (Baarda, 2007). In tabel 3.1 is de uiteindelijke lijst geselecteerde respondenten weergegeven.

Nr.	Kunstenaar	Geslacht	Geboortejaar	Residentie	Website
1.	Michael Raedecker	Man	1963	Londen	www.hauserwirth.com*
2.	Berend Strik	Man	1960	Amsterdam	www.berendstrik.nl
3.	Leslie Gabriëlse	Man	1940	Rotterdam	www.gabrielse.com
4.	Bob Bunck	Man	1950	Amsterdam	www.bobbunck.nl
5.	Martin Fenne	Man	1964	Amsterdam	www.martinfenne.nl
6.	Wynolt Visser	Man	1981	Leeuwarden	www.wynoltvisser.nl
7.	Marianne Benkó	Vrouw	1951	Den Haag	www.mariannebenko.com
8.	Wilma Kuil	Vrouw	1949	Vlaardingen	www.wilmakuil.nl
9.	Fransje Killaars	Vrouw	1959	Amsterdam	www.fransjekillaars.com
10.	Marita Kratz	Vrouw	1962	Diessen	www.maritakratz.com
11.	Daniëlla Hefter	Vrouw	1976	Rotterdam	www.daniëllahefter.com
12.	Noëlle Cuppens	Vrouw	1964	Amsterdam	www.noellecuppens.nl

**Tabel 3.1. Respondenten** \* Website galerie

### 3.1.3. Kunstenaars

Omdat mijn onderzoek gericht is op de werkwijze en thematiek van de kunstenaar, zal ik in deze paragraaf de kunstenaars presenteren aan de hand van één van hun werken. Dit ene werk geeft een eenzijdig beeld van de kunstenaar, maar dient desondanks ter ondersteuning van de onderzoeksresultaten. Hoe kunnen we immers beeldende keuzes begrijpen, als er geen visuele ondersteuning voorhanden is. De kunstenaars worden in alfabetische volgorde gepresenteerd.





**Marianne Benkő 'The world called marine' 1997**

Gobelin



**Bob Bunck 'One Day' 2011**  
Borduursel



**Noëlle Cuppens 'Nimmermeer' 2009**  
Garen op vilt



**Martin Fenne 'Sleepers 3' 2009**  
Paspelband



**Leslie Gabriëlse 'On Holiday' 1997**  
Art Quilt



**Daniëlla Hefter 'Portrait' 2008**  
Gemengde techniek op linnen



**Fransje Killaars 'Color at the center' 2013**  
Textielinstallatie

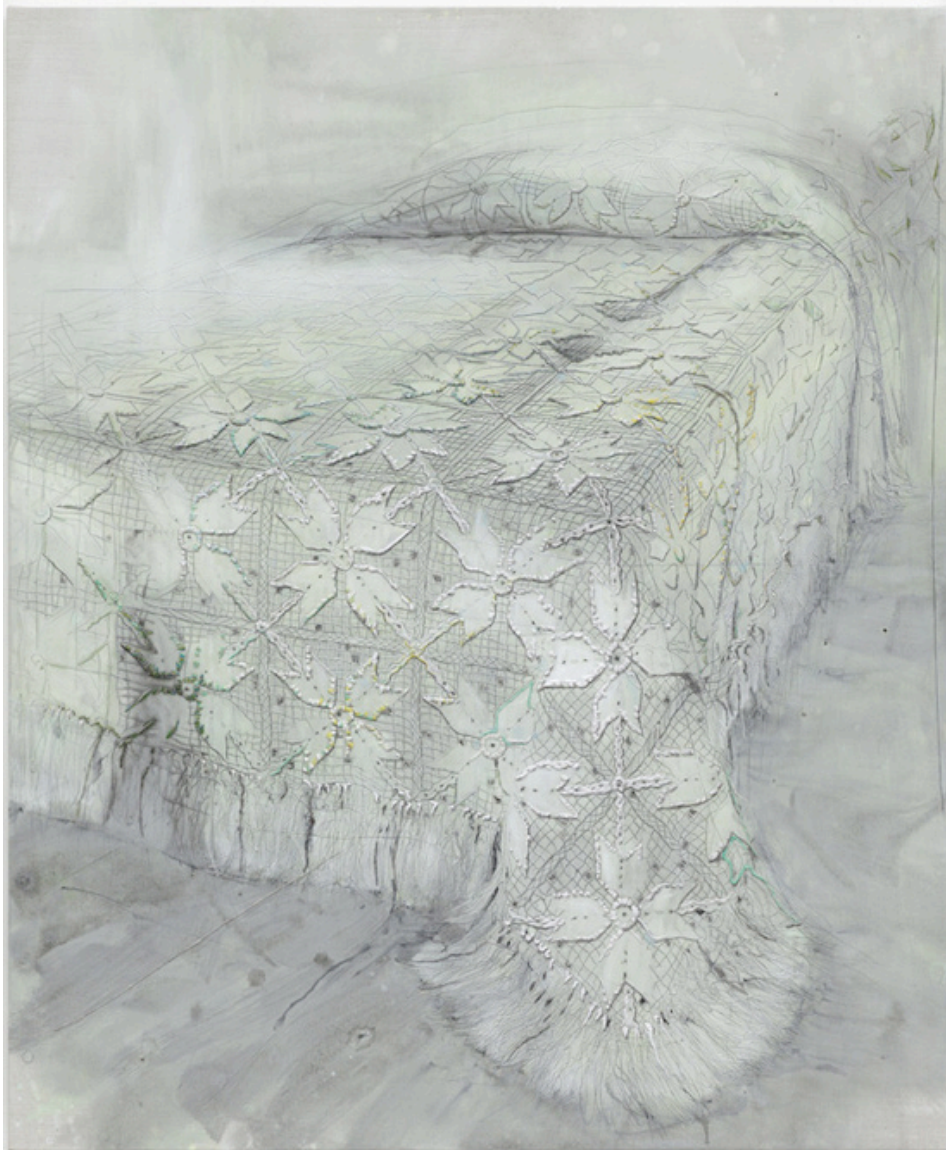


**Marita Kratz '10.000 witte rozen' 2009**  
10.000 gehaakte witte rozen

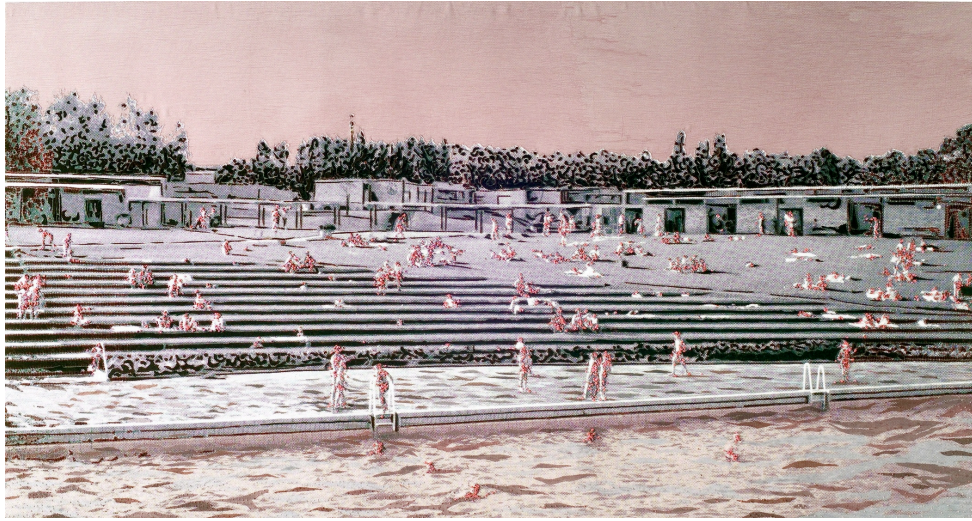




**Wilma Kuil 'Stilleven na Baudesson' 2010**  
Sgraffito in acht lagen textiel



**Michael Raedecker 'Distraction' 2009**  
Acryl en draad op doek



**Berend Strik 'Granularity velvet' 2005**  
Gestikte C-print



**Wynolt Visser 'Treas' 2013**  
Foto op stof

#### 3.1.4. Selectiepraktijk

Bij het benaderen van de respondenten diende ik voornamelijk rekening te houden met de status en een eventuele generatiekloof tussen mijzelf en de kunstenaar. Respondent 1 was bijvoorbeeld slechts indirect te benaderen, met de galerie als tussenpersoon. Hierdoor was het van belang de galerie te overtuigen van een eventuele contactlegging tussen de interviewer (mijzelf) en de respondent, door het maatschappelijk belang van het onderzoek te onderstrepen. Bij respondent 3 heb ik bij de benadering getracht rekening te houden met een generatiekloof tussen mijzelf en de kunstenaar. Desondanks bleek in alle gevallen de benaderbaarheid van de kunstenaars dermate groot dat dergelijke assumpties overbodig waren en de contactlegging vanzelfsprekend verliep.

#### 3.1.5. Interviewtechniek

De interviews zijn opgezet aan de hand van een semigestructureerde interviewtechniek (Baarda, 2007., Bernard, 2000), wat inhoudt dat er slechts gebruik gemaakt wordt van een topiclijst (bron 3.2.) en interviewschema (bijlage 1) met beginvragen en eventuele 'doorvraagmogelijkheden' om het interview te begeleiden. De antwoorden van de respondenten liggen echter niet van tevoren vast. Tevens kan het verloop van het gesprek aanleiding geven de volgorde van de onderwerpen te veranderen, mits alle onderwerpen aan de orde komen (Baarda). Desalniettemin wordt het interview afgesloten met een aantal gestructureerde vragen naar de persoonskenmerken van de respondent. Onder andere de leeftijd en het geslacht van de respondent zijn van essentieel belang en dienen daarom feitelijk te worden vastgelegd door de respondent zelf.

Omdat ik te maken heb met vertrouwelijke informatie, dienen de interviews op een rustige locatie te worden afgenomen. Ik heb ervoor gekozen de respondenten binnen hun eigen atelier te interviewen. Aangezien het onderzoek zich richt op het werk en de identiteit van de kunstenaar, en sommige vragen een zeer persoonlijk karakter hebben, was het noodzakelijk om het interview op een rustige locatie af te nemen. Het atelier staat daarnaast in direct verband met het werk van de kunstenaar en biedt de mogelijkheid aanwezig werk nader te beschouwen en/of te bespreken. Alle interviews zijn tevens middels opnameapparatuur gedocumenteerd, met toestemming van de respondent.

### 3.2. Topiclijst en operationalisering

Om de interviews te begeleiden, presenteer ik in deze paragraaf de topiclijst, en worden de theoretische concepten, oftewel dimensies, geoperationaliseerd. De topiclijst zorgt ervoor dat alle onderwerpen aan bod komen tijdens het interview. De operationalisering waarborgt onder andere de betrouwbaarheid van het onderzoek, doordat eenduidig beschreven wordt hoe theoretische concepten gedefinieerd worden. De centrale vraagstelling van dit onderzoek impliceert twee dimensies, namelijk 'artistieke identiteit' en 'artistieke praktijk'. Deze beide dimensies hebben in dit onderzoek twee indicatoren, oftewel subtopics, voortgebracht, en verdere trefwoorden (zie bron 3.2.) die in de loop van het interview aan de orde komen door de open vragen en doorvraagmogelijkheden.

Alvorens de twee dimensies (topic 2 & 3) uit de centrale vraagstelling aan bod komen, heb ik in mijn topiclijst 'persoonsgegevens' als topic 1 opgenomen (zie bron 3.2.). Dit topic wordt, in tegenstelling tot de overige topics, aan de hand van een gestructureerde vragenlijst (zie bijlage 1) aan het einde van het interview behandeld, en dient feitelijk beantwoord of ingevuld te worden door de respondent. Ik heb voor deze werkwijze gekozen om de betrouwbaarheid van de gegevens te waarborgen, in tegenstelling tot wanneer ze via het internet achterhaald zouden worden.

De persoonsgegevens waarnaar gevraagd wordt, zijn van toegevoegde waarde voor dit onderzoek, omdat ze een vergelijking tussen de respondenten mogelijk maken op basis van de differentiërende variabele 'gender'. Gender zal binnen dit onderzoek onder andere op basis van geslacht (1.1.) worden vastgesteld. Bijkomende persoonskenmerken als leeftijd (1.2.), leefsituatie (1.4.) geven een duidelijk beeld van de *gendered* positie van de respondent binnen de kunstwereld, omdat dergelijke indicatoren kunnen aantonen in hoeverre de respondent een minderheids- over meerderheidspositie heeft in de kunstwereld (Wharton, 2005). Tijdens het verloop van het interview wordt niet continu gerefereerd naar deze differentiërende variabele, maar zal slechts op subtiele wijze doorgevraagd worden of er iets gendered aan bepaalde keuzes en motivaties van de respondent ten grondslag ligt. Daarnaast worden de onderzoeksresultaten van de mannelijke respondenten vergeleken met de vrouwelijke respondenten, waarmee ik probeer de theorie uit hoofdstuk 2 meetbaar te maken.

Nr.	Topic	Subtopic & trefwoorden
1. 1.1. 1.2. 1.3. 1.4.	Persoonsgegevens	Geslacht Geboortedatum Woonplaats Leefsituatie
2. 2.1. 2.1.1. 2.1.2. 2.1.3. 2.2. 2.2.1 2.2.2. 2.2.3. 2.2.4. 2.2.5.	Artistieke identiteit	Ontwikkeling carrière Achtergrond Opleiding Kennismaking textiel Zelfperceptie Type kunstenaar Inspiratie(bronnen) Textielkunstenaar Nichemarkt Vrouwelijke associatie
3. 3.1. 3.1.1. 3.1.2. 3.1.3. 3.1.4. 3.2. 3.2.1. 3.2.2. 3.2.3.	Artistieke praktijk	Werkwijze Materiaal Techniek Multimediaal Nijverheid/autonoom Thematiek Algehele thematiek Maatschappelijk/conceptueel Verbondenheid materiaal

**Bron 3.2. Topiclijst**

### 3.2.1. Artistieke identiteit

De dimensie 'artistieke identiteit' (topic 2) stel ik in dit onderzoek meetbaar aan de hand van de indicatoren 'ontwikkeling carrière' (2.1) en 'zelfreflectie' (2.2). Omdat het interview halfgestructureerd is, maak ik gebruik van trefwoorden die het interview begeleiden, om de beantwoording van de deelvragen mogelijk te maken. Deze trefwoorden hebben tot een aantal vooropgestelde vragen geleid, zoals in het interviewschema (bijlage 1) weergegeven is.

De indicator 'ontwikkeling carrière' biedt inzicht in de manier waarop de kunstenaar tot zijn of haar materiaalgebruik gekomen is. Er wordt naar deze indicator toegewerkt in de beantwoording van de eerste deelvraag: *In hoeverre heeft de carrière van mannen als textielkunstenaar zich anders ontwikkeld dan die van vrouwen?*

Allereerst zal de indicator onderzocht worden door de 'achtergrond' (2.1.1.) van de kunstenaar te bevragen. Hiermee wordt zowel de artistieke achtergrond als de persoonlijke achtergrond van de kunstenaar bedoeld. Vervolgens wordt de genoten 'opleiding' (2.1.2.) van de kunstenaar bevroegd en als laatste de 'kennismaking met textiel' (2.1.3.). Een mogelijk verband tussen deze trefwoorden kan op voorhand niet voorzien worden, maar is wel waarschijnlijk.

De indicator 'zelfperceptie' biedt inzicht in de manier waarop de kunstenaar tegen zijn of haar eigen artistieke identiteit aankijkt. Er wordt naar deze indicator toegewerkt in de beantwoording van de tweede deelvraag: *In hoeverre beschrijven mannelijke textielkunstenaars hun werk en rol in de kunstwereld middels andere connotaties, dan vrouwen?* Allereerst zal de indicator onderzocht worden door de beschrijving van de respondent als 'type kunstenaar' (2.2.1.) te bevragen. Hiermee probeer ik inzicht te verkrijgen in de manier waarop de kunstenaar zichzelf en zijn of haar werk ziet. Vervolgens wordt er gevraagd naar 'inspiratie(bronnen)' (2.2.2.) van de kunstenaar, zodat ik een beeld kan krijgen van het type kunst waar de respondent zich verwant mee voelt en in hoeverre dit betrekking heeft op zijn of haar eigen keuzes. Het volgende trefwoord 'textielkunstenaar' (2.2.3.) zal voornamelijk op de materiële benadering van de kunstenaar ingaan en de manier waarop dit zijn of haar positie in de kunstwereld beïnvloedt. Om hier een duidelijk beeld van te krijgen wordt de 'nichemarkt' (2.2.4) waarin de respondent werkzaam is, besproken – in navolging van de vorige trefwoorden. Tot slot wordt kort ingegaan op de 'vrouwelijke associatie' (2.2.5.) die het materiaal met zich meebrengt, om de indicator van alle kanten te belichten, en om een eenduidig antwoord op de deelvraag te kunnen formuleren.

### 3.2.2. Artistieke praktijk

De dimensie 'artistieke praktijk' (topic 3) stel ik in dit onderzoek meetbaar aan de hand van de indicatoren 'werkwijze (3.1.) en 'thematiek' (3.2.). Beide indicatoren trachten inzicht te bieden in de manier waarop de kunstenaar zijn artistieke identiteit inzet tijdens de artistieke praktijk.

De indicator 'werkwijze' werkt toe naar de beantwoording van de derde deelvraag uit de onderzoek, namelijk: *In hoeverre is de werkwijze van mannen met textiel anders dan die van vrouwen?* Om een duidelijk beeld te krijgen van de werkwijze die de respondent hanteert, worden allereerst de trefwoorden 'materiaal' (3.1.1.) en 'techniek' (3.1.2.)



behandeld in het interview. Dit dient een duidelijk beeld te scheppen van de artistieke praktijk die de kunstenaar dagelijks doormaakt. Vervolgens wordt er ingegaan op de mate waarin de respondent zijn of haar werk als 'nijverheid of autonoom' beschouwd (3.1.3.) Hierbij wordt getracht een meer eenduidig beeld te krijgen van de artistieke praktijk van de kunstenaar in symbolische zin. Aangezien veel van de geselecteerde respondenten in dit onderzoek een 'multimediale' (3.1.4.) toepassing van materiaal en techniek hanteren, zal dit laatste trefwoord dienen om te onderzoeken in hoeverre de gendered achtergrond van hun materiaal een rol speelt in hun toepassing en in hoeverre het eventueel aanleiding vormt tot het nemen van afstand ten opzichte van het materiaal.

Tot slot onderzoek ik de indicator 'thematiek' (3.2.) om de laatste deelvraag uit dit onderzoek te beantwoorden: *In hoeverre is de thematiek die mannen doorgaans gebruiken in hun werk anders ten opzichte van vrouwen?* Allereerst zal de indicator onderzocht worden door de 'algehele thematiek' (3.2.1.) die de kunstenaar hanteert te bespreken, alvorens er meer inhoudelijk naar 'maatschappelijk en conceptuele' (3.2.2.) thematiek wordt gevraagd. Ik zal uiteindelijk de 'verbondenheid met het materiaal' (3.2.3.) van deze keuzes bevragen, om te achterhalen in hoeverre hier sprake van is. Dit kan inzicht bieden in de manier waarop de differentiërende variabele 'gender' een rol speelt in de thematiek van de respondent, naar aanleiding van de gender associaties van zijn of haar materiaal.

In het volgende hoofdstuk (4) worden de resultaten weergegeven en geanalyseerd.

## 4. RESULTATEN EN ANALYSE

Naar aanleiding van de afgenomen interviews worden in dit hoofdstuk de resultaten beschreven, alvorens ze geanalyseerd worden aan de hand van de theorie uit hoofdstuk 2. In dit onderzoek zijn vier topics aan de orde gesteld: ontwikkeling carrière, zelfperceptie, werkwijze en thematiek. In voorgenoemde volgorde zullen de onderzoeksresultaten in dit hoofdstuk besproken worden, waarop binnen iedere paragraaf een koppeling naar de theorie zal volgen en de bijbehorende deelvraag beantwoord zal worden. Aansluitend zal in hoofdstuk 5 de conclusie plaatsvinden, waar de hoofdtopics 'artistieke identiteit' en 'artistieke praktijk' in de context van de verworven resultaten nader beschouwd zullen worden. Hier zal tevens de beantwoording van de centrale vraagstelling uit dit onderzoek plaatsvinden.

### 4.1. Ontwikkeling carrière

In deze paragraaf probeer ik inzicht te krijgen in de manier waarop de carrière van kunstenaars die gebruik maken van textiel zich ontwikkeld heeft. Allereerst wordt de rol van kunst en textiel gedurende de opvoeding en jeugd onderzocht. Hierbij probeer ik de rol van de opvoeder(s) in de keuze om kunstenaar te worden in beschouwing te nemen. Vervolgens is gevraagd welke opleiding door de kunstenaars gevolgd is en wat hierbinnen de rol van textiel is geweest. Uiteindelijk is er gevraagd wanneer het gebruik van textiel voor het eerst door de kunstenaar werd toegepast. Hierbij wordt telkens de rol van familieleden, collega's, docenten en andere *peers* in beschouwing genomen, om een eventuele verklaring voor de keuzes te vinden. Tevens zal een vergelijking gemaakt worden tussen de resultaten van de mannelijke kunstenaars ten opzichte van de vrouwelijke kunstenaars. Hiermee wordt toegewerkt naar de beantwoording van de eerste deelvraag uit dit onderzoek:

1. *In hoeverre heeft de carrière van mannen als textielkunstenaar zich anders ontwikkeld dan die van vrouwen?*

#### 4.1.1. Rol van kunst tijdens de opvoeding

De rol van kunst tijdens de opvoeding van de kunstenaars uit de onderzoekspopulatie wordt voornamelijk gevormd door de manier waarop de ouders van de kunstenaars zich met kunst bezighielden in die tijd. Uit de interviews komt naar voren dat drie mannen en

tevens drie vrouwen een 'kunstarme' opvoeding genoten hebben, terwijl tevens drie mannen en drie vrouwen over een 'kunstrijke' opvoeding spreken.

De kunstenaars met een kunstrijke opvoeding komen allemaal uit een zogeheten 'kunstenaarsfamilie'. Michael hierover: *Mijn overgrootvader was beeldhouwer [...] die heeft het monument op de Dam gemaakt. Was ik trots op. En sowieso, zijn zonen waren ook beeldhouwer. En neven, nichten, iedereen was wel artistiek bezig.* Deze kunstenaars gingen doorgaans vaak naar musea en tentoonstellingen. Kunst was voor hen een vanzelfsprekendheid. Ze waren ervan op de hoogte en wisten er al op jonge leeftijd veel vanaf. De stap naar een kunstacademie is voor velen dan ook een hele logische geweest. Fransje hierover: *Ja we gingen altijd naar musea. Ik ging altijd mee. [...] Ik wist ook heel vroeg; ik wil kunstenaar worden. Dus ja, met de paplepel ingegoten zeg maar.*

De kunstenaars met een 'kunstarme' opvoeding hebben naar eigen zeggen de kunst zelf moeten ontdekken. Doordat hun ouders hun artistieke zoektocht niet konden begeleiden ontdekten ze de kunstwereld vaak pas op latere leeftijd, waardoor hun verwondering des te groter was. Wilma hierover: *Ja, dus dat is eigenlijk meer mijn eigen zoektocht zeg maar, naar andere dingen.* Martin over zijn eerste bezoek aan het Stedelijk Museum: *Toen kwam ik daar binnen en dat was gewoon een enorme knal voor mijn kop. Het was echt gewoon van 'wauw, dat dit er is en wat is dit'. Dat was voor mij echt een enorme confrontatie.* Uit deze resultaten blijkt onder andere dat het 'niet op de hoogte zijn van kunst' ervoor zorgt dat er een grote verwondering plaatsvindt. Zoals Becker (1984) in zijn theorieën ook stelt, zijn de conventies van de kunstwereld slechts een symbolische overeenkomst waar je alleen van op de hoogte kan zijn als je onderdeel van deze wereld bent. Uit de interviews blijkt dat kunstenaars met een kunstarme opvoeding allemaal op zoek waren naar iets nieuws. Iets dat ze dus niet kenden. Terwijl de kunstenaars met een kunstrijke opvoeding deze wereld als een vanzelfsprekendheid achtten. Zij zijn immers, misschien wel onbewust, op de hoogte van de heersende conventies.

#### 4.1.1.1. Textiel binnen de opvoeding

De rol van textiel binnen de opvoeding wordt door alle kunstenaars op een verschillende manier beschreven. Sommige kunstenaars koppelen dit concreet aan de toepassing van textiel binnen kunst, anderen verwijzen meer naar textiel in het dagelijks leven. Over de toepassing van textiel binnen kunst valt echter te twisten in hoeverre de kunstenaars

*toegepaste of autonome kunst* bedoelen. Een scheidslijn die ook in de theorie besproken is door Becker (1984).

Uit de interviews blijkt dat twee vrouwen met een kunstrijke opvoeding een moeder heeft die gobelins maakt(e) (bijlage 2). Hetgeen een zeer traditionele techniek is om wandtapijten te maken. De status van gobelins ligt ergens tussen toegepaste en autonome kunst in. Enerzijds staat het bekend omwille van zijn decoratieve waarde, anderzijds werd de gobelin techniek (voornamelijk in de twintigste eeuw) geleerd op de kunstacademie. Opvallend aan de manier waarop de kunstenaars in het onderzoek over de techniek spreken, is dat ze beide stellen de techniek nooit van hun moeder geleerd te hebben, en daar ook nooit de behoefte aan gehad hebben. Fransje hierover: *Heb ik nooit gewild. Ik wist dat ik wilde schilderen*. Daarentegen spreken ze wel beiden over een bepaalde materiaalgevoeligheid, met betrekking tot textiel, die ze van hun moeder meegekregen hebben. De kennis over textiel en stoffen speelt nog steeds in belangrijke rol in hun kunstenaarschap. Daniëlla hierover: *Kleur en stoffen, dat was echt voor ons een alledaags ding [...]. Mijn moeder had altijd een liefde voor zijde, voor mooie materialen dus dat had ik al heel snel*. Fransje over de manier waarop haar moeder ervoor gezorgd heeft dat ze altijd meteen herkent met welke stof ze te maken heeft in een winkel: *Er werd wel over gesproken. Over hoe iets gemaakt was. Dat vertelde mijn moeder dan. Of dan ze zei; dat is heel mooi katoen. Is ze altijd mee bezig. Of is echt wol. Dus echt die materialiteit. Dat heb ik van haar geleerd. Dat heb ik ook*.

Ook twee mannelijke kunstenaars vertellen over de manier waarop hun moeder de interesse in textiel bij ze aangewakkerd heeft. De moeder van Wynolt was poppenmaakster en de moeder van Leslie was modeontwerpster: *Er waren allemaal stoffen in huis*. Desondanks was de rol van Leslie's moeder binnen de opvoeding dermate miniem, dat hij dit zelf eerder afdoet als een nostalgische herinnering, dan een werkelijke invloed op zijn eigen carrière.

Bovenstaande kunstenaars beschrijven de manier waarop hun moeder zich tot textiel verhield tijdens hun opvoeding in een professionele context, als beroep. Daniëlla en Fransje noemen hun moeders beide kunstenaar, terwijl Leslie en Wynolt hier wat terughoudender in zijn. Modeontwerpster en poppenmaakster zijn beide creatieve beroepen, maar bevinden zich op het grensvlak tussen professionele kunst en ambacht. De kunstenaars zijn zich duidelijk van deze scheidslijn bewust (Becker, 1984). Desondanks spreken ze niet over een 'volkskunstachtige' toepassing van textiel door hun moeder. Er

is dan ook geen sprake van huiselijke textielambacht, maar van een professioneel beroep. Wat hun houding ten opzichte van dit onderwerp verklaart.

In tegenstelling tot bovengenoemde kunstenaars speelt handwerk in de opvoeding van twee andere vrouwelijke respondenten, met een kunstarme opvoeding, wel een rol. Hetgeen door hen niet gezien wordt als kunst. Marita hierover: *En toen ik nog opgegroeid ben nam je iets in handen zodra je stil ging zitten. Dus je was altijd nuttig. En mijn moeder en mijn oma hadden dat nog veel meer, bij mij kwam al veel meer plezier om de hoek kijken.* Het feit dat Marita het textiele handwerk 'nuttig' noemt benadrukt het feit dat de vrouwen de bezigheden als onderdeel van hun takenpakket, als vrouw, binnen de samenleving zien (Becker, 1984). Marita beschouwt de producten die haar moeder en oma maken niet als kunst, maar ziet er als kunstenaar wel de artistieke kwaliteit van in, net zoals Becker beschrijft. Ook Wilma koestert herinneringen aan de rol van stof in haar opvoeding:

*Ik kom niet uit zo'n milieu dat we de winkel ingingen en dat je een nieuw jurkje kreeg. Nee, dan kreeg je een leuk lapje stof op de markt en dan werd het gemaakt. En de restjes van die stof die kreeg ik dan. [...] Dus ik denk dat er misschien wel daar een soort bronnetje is van ja, dat ik dat toch heel leuk vond. Lapjes stof kopen op de markt met je moeder.*

Wilma beschrijft evenwel de functionele aard hiervan, maar denkt desondanks dat het wel de bron van haar materiaalgebruik als kunstenaar is.

#### 4.1.2. Opleiding

Binnen mijn onderzoekspopulatie bevinden zich slechts twee kunstenaars die geen kunstacademie gevolgd of afgemaakt hebben. Beide kunstenaars zijn man. Eén is er na een jaar mee gestopt, de ander is er nooit aan begonnen (bijlage 3). Beide verklaren dit door te stellen dat ze zich door de kunstacademie geremd voelden in hun artistieke vrijheid, maar dat ze wel gemotiveerd waren om zelfstandig aan de slag te gaan. Martin over het stoppen met de kunstacademie: *Ik was wel heel gedreven en ging wel lekker door, maar je mist wel heel veel contacten. Dat was best isolerend. Ik zou het nooit iemand aanraden.* Het feit dat Martin benoemt dat je veel contacten mist komt overeen met de theorie dat de kunstwereld een sociaal fenomeen is en deze contacten noodzakelijk zijn om een plaats binnen de kunstwereld te bemachtigen (Becker, 1984). Op basis van de theorie dat je binnen de kunstwereld afhankelijk bent van contacten met andere actoren

om succes te hebben, zoals Baumann (2006) beschrijft, kunnen we vaststellen dat minstens één van de twee kunstenaars deze theorie onderschrijft.

Uit de resultaten blijkt dat slechts één van de twaalf respondenten uit de onderzoekspopulatie direct een autonome opleiding is gaan volgen na de middelbare school (bijlage 3). Alle andere volgden eerst een andere, meer toegepaste opleiding (op een academie), alvorens ze alsnog een autonome opleiding gingen volgen, of deden dit helemaal niet. Er wordt tevens bij veel kunstenaars onvrede bespeurd als gevraagd wordt hoe ze de opleiding ervaren hebben. De kunstenaars voelden zich vaak onbegrepen, een richting ingeduwd of op de verkeerde opleiding geplaatst. Daniëlla hierover: *Ik zat heel erg vast op de academie, ik zat gewoon op de verkeerde opleiding, ik had autonoom moeten doen, in die tijd was er ontzettend slechte begeleiding.* Fransje hierover: *Eigenlijk ben ik nooit begeleid door een leraar. Die kwam nooit langs omdat ik abstract werkte.*

Aan de keuze voor een specifieke opleiding lijkt dan ook niet altijd een intrinsieke motivatie ten grondslag te liggen, maar vaak de invloed van een betrokken partij uit de omgeving. Berend vertelt over de rol die een docent van de middelbare school heeft gespeeld in zijn keuze voor de lerarenopleiding in tegenstelling tot een autonome opleiding: *Die liet mij allemaal hele lullige dingen zien. [...]. Ik dacht ze nemen daar helemaal niemand serieus aan, dat was natuurlijk helemaal niet zo, maar die man was natuurlijk gewoon totaal gefrustreerd.* Deze citaten zijn slechts enkele voorbeelden.

Veel kunstenaars ervoeren onbegrip en misvatting als het gaat om autonomie en talent. In veel gevallen wordt er gesproken over een hang naar traditie vanuit de docenten, terwijl de kunstenaars zich in die tijd wilde losmaken van bestaande structuren. Ze lijken zich gevangen te voelen in de conventies waar de kunstwereld door gekenmerkt wordt (Becker, 1984). Deze worden aan ze opgedrongen vanuit de institutionele kunstwereld, de kunstacademie in dit geval, maar de kunstenaars kunnen zich er nog niet mee conformeren. Tevens ondervinden ze moeilijkheden binnen hun artistieke identiteit als kunstenaar van een meer toegepaste opleiding. Zoals de toegepaste kunst binnen de autonome kunst niet begrepen wordt geldt dit ook andersom. Het maken van zogeheten 'kunstkunst' wordt binnen de toegepaste opleidingen niet op waarde geschat, zoals de Swaan (1991) in zijn theorie beschrijft.

#### 4.1.2.1. Textiel binnen de opleiding

De vier respondenten die met tevredenheid terugblikken op hun academietijd zijn tevens degene die al met textiel werkte gedurende hun periode op de academie. (Wanneer alleen de eerste opleiding in beschouwing genomen wordt). Desondanks doen ze dit allen op een totaal tegenovergestelde wijze. Wilma paste textiel toe op autonome wijze. Binnen het beeldhouwen, met klei en cement gebruikte zij textiel: *En het had altijd de functie van het inspannen en aansnoeren of het trekken, maar dat werd altijd helemaal geaccepteerd. [...] En ik was ook wel de enige die textiel gebruikte. Ja, de andere waren allemaal bezig met hout en polyester.* Wilma legt er tijdens het interview de nadruk op dat haar tijd op de academie gekenmerkt werd door een 'shift' van traditionele kunst, naar meer experimentele kunst. De nieuwe manier van werken werd volgens haar begeleid door een aantal docenten op de academie en zij sloot zich hierbij aan. Wanneer echter 'nieuwe kunst' ontwikkeld wordt is de collectiviteit volgens Bowness (1987) van essentieel belang om tot erkenning te komen. De introductie van een omstreden materiaal tijdens de ontwikkeling van 'nieuwe kunst' is daarmee logisch te verklaren. De conventies worden immers op dat moment in overeenstemming aangepast.

Leslie volgde een toegepaste kunst opleiding en beschrijft de manier waarop textiel en stoffen daar vanaf het begin een belangrijk onderdeel van de opleiding waren: *En dat was dus een opleiding speciaal voor de toegepaste kunsten. En daar kwam dan ook stof bij voor. Stofontwerpen, met stoffen werken, applicaties maken.* Hiermee wordt niet alleen de splitsing tussen hoge (autonome) en lage (toegepaste) kunst aangetoond, maar tevens de vanzelfsprekendheid van de manier waarop textiel tot die tijd binnen de toegepaste kunst sowieso een rol speelde.

De kunstenaars die binnen hun academietijd nog niet met textiel werkte zien deze tijd ook niet als oorsprong voor hun latere materiaalkeuze. Eén mannelijke respondent heeft echter wel een modeopleiding voltooid, maar beschouwd dit niet als de oorsprong van zijn huidige werk. Michael zegt hierover: *Met mode ga je niet met naald en draad lopen klungelen, je bent met patronen bezig. [...] Ik heb nooit het idee gehad dat daar een affiniteit, of dat daar een link mee was.*

Hieruit kan onder andere worden opgemaakt dat de kunstenaars een onderscheid maken tussen toegepaste en autonome kunst. Of zoals dat binnen de literatuur beschreven wordt als hoge en lage kunst (Baumann, 2006., DiMaggio, 1987., De Groot & Oosterhof, 2005). Waar textiel binnen de autonome cultuur een unicum was, speelde het

op de toegepaste afdeling een belangrijke rol. Daarmee wordt een direct onderscheid tussen de kunstvormen al geïmpliceerd. Tevens wordt hiermee de oorspronkelijke toepassing van het materiaal aangeduid en de eventuele gevolgen voor de kunstenaars wanneer ze dit materiaal op autonome wijze toepassen. Om volledige acceptatie tot stand te brengen moeten niet alleen de conventies worden aangepast, maar moet het genre zich met heersende normen conformeren. Zoals Heezen (2003) beschreef dat er een overeenkomstigheid werd geconstateerd tussen erkende stromingen en 'nieuwe kunst' en daarmee de opwaardering van een genre in gang gezet wordt.

#### 4.1.2.2. Een tweede opleiding

Wanneer de tweede genoten opleiding van de kunstenaars in beschouwing genomen wordt blijkt dat er een verandering plaatsvindt. Onder de respondenten bevinden zich vier kunstenaars die twee opleidingen voltooid hebben. Hieronder bevinden zich drie mannen en één vrouw (bijlage 3). Uit de resultaten blijkt dat alle drie de respondenten met een tweede opleiding in het eerste geval een meer toegepaste opleiding genoten hebben, terwijl ze de tweede keer kozen voor een autonome opleiding. Binnen deze opleiding werd door alle mannelijke kunstenaars gebruik gemaakt van textiel. Twee van hen wonnen daar een Prix de Rome mee. Michael vertelt over zijn tijd op de Rijksacademie: *Dat was ook het eerste schilderijtje dat ik maakte op de Rijksacademie. Was dus ook borduren en schilderen. En dat is hoe ik nog steeds werk, twintig jaar daarna. Dat is inderdaad, dat was in februari twintig jaar geleden.* Berend vertelt over zijn tijd op de Rijksacademie als een ontdekkingsreis waarin hij uiteindelijk naar Hongarije afreisde. Het land waar zijn grootvader vandaan kwam en waar hij de textiel ontdekte:

*En daar zag ik ook die technieken, veel mannen waren dus tapijten en tafelkleden en shirt blouses, dames blouses, maar tafelkleden vooral met die Hongaarse techniek. Maar ik vond het eigenlijk wel grappig, want het is eigenlijk geen kunst. Het is meer een ambacht. .*

Terwijl Michael vertelt over zijn autonome toepassing van textiel zonder daar een ambachtelijke oorsprong bij te benoemen, vertelt Berend over zijn fascinatie voor deze ambachtelijke toepassing als inspiratie om ermee te gaan werken. Drie mannelijke kunstenaars uit de onderzoekspopulatie ontdekten op de academie succes te hebben en gewaardeerd te worden om hun toepassing van textiel en zijn mede daardoor met het materiaal verder gegaan. Wanneer dit in de context van de theorie van Bowness (1989)



geanalyseerd wordt, kan gesteld worden dat de erkenning vanuit peers en kunstkeners op de academie ervoor gezorgd heeft dat ze gestimuleerd werden door te gaan. Tevens kregen twee van de drie heel vroeg in hun carrière erkenning in de vorm van een prijs, de Prix de Rome. Aangezien er sprake is van twee mannelijke kunstenaars zou verondersteld kunnen worden dat hier een vorm van het 'glazen-lift-effect', zoals Williams (1992) beschrijft geconstateerd wordt. Williams stelt namelijk dat mannen hun minderheidspositie als positief zouden ervaren in tegenstelling tot vrouwen. Iets dat Wynolt, die nog aan het begin van zijn carrière staat, tijdens het interview bevestigt:

*Ja, dat wekt wel veel interesse op vaak. Daar kan ik ook gebruik van maken. Dat merk ik wel. Natuurlijk, Berend Strik is ook een man. En er zijn er natuurlijk nog wel veel meer, maar het is natuurlijk wel een voordeel. Het is toch een bepaalde keuze die het versterkt.*

#### 4.1.3. De eerste textiele toepassing

Ondanks het feit dat sommige kunstenaars vanuit hun jeugd al in aanraking kwamen met textiel, was het niet voor iedereen een logische stap om met dit materiaal te gaan werken binnen hun carrière als kunstenaar. De kunstenaars stellen in overeenkomst met Becker (1978) en DiMaggio (1987) dat een nijverheidstoepassing en autonome kunsttoepassing van textiel een totaal andere werkwijze is, die binnen een totaal andere kunstwereld functioneert.

##### 4.1.3.1. Textiel na de academie

Uit de resultaten blijkt dat vier mannen en twee vrouwen tijdens hun academieperiode al met textiel werken (bijlage 3). Daarentegen zijn vier vrouwen het materiaal na hun academietijd, gedurende de ontwikkeling van hun carrière gaan toepassen en zijn twee mannen pas recentelijk met textiel gaan werken (bijlage 4). De oorsprong van hun materiaalgebruik is voor alle kunstenaars verschillend. Marita brengt haar textielgebruik in verband met het feit dat ze een vrouw is: *En dat was het eerste werk dat vrij intuïtief was, maar ik dacht 'ik moet daar starten waar ik mij als vrouw het aller makkelijkste in kan vinden'*. Aangezien zij een opvoeding genoten heeft waarin textiel als volkskunst veelal werd toegepast lijkt ze zich hiermee op haar gemak te voelen. Ondanks het feit dat ze volkskunst als iets heel anders beschouwt dan hetgeen zij als kunstenaar maakt. Ze is zich

heel erg bewust van de koppeling tussen handarbeid en vrouwenwerk. Ze verklaart haar keuze door het volgende te stellen:

*En het materiaalgebruik en de techniek is voortgekomen uit het onderzoek dat ik wilde doen. Het is niet andersom. Ik ben niet gaan haken en wilde kijken wat doe ik ermee, maar ik had een vraag naar het vrouwbeeld en vond daar de handenarbeid heel erg goed bij passen.*

Hier wordt dus een directe koppeling gemaakt naar het kiezen voor textiel, omdat dit voor haar als vrouw een logische stap was. Fransje daarentegen stelt dat aan het toepassen van textiel een totaal andere reden ten grondslag ligt: *Toevallig. Ik denk dat ook, het leven is ook vol toevalstreffers. Dingen komen op een gegeven moment samen ofzo. En dan kun je er iets mee. Of niet.* In haar beredenering lijken namelijk ook beide mannen, die zich pas later in hun carrière met textiel zijn gaan bezighouden, zich te kunnen vinden. Er zou sprake zijn geweest van een toevalligheid en een open blik om met dit materiaal aan de slag te gaan. Volgens Martin was textiel dan ook een soort oplossing voor een beeldende vraag die hij had: *Het enige wat ik nu interessant vind bij de textiel is dat ik het in zoveel kleuren kan krijgen. Dat ik nu echt de schilderkunst te pakken heb.* Hij benoemt concreet dat hij middels textiel de schilderkunst te pakken heeft. Iets dat klaarblijkelijk een positief punt is van zijn materiaalgebruik. Hetgeen overeenkomt met de theorie van Heezen (2003) dat de opwaardering van een genre in versnelling raakt wanneer de conventies van andere genres worden overgenomen. Tevens toont dit indirect aan dat de status van schilderkunst begeerd wordt door de kunstenaars die met textiel werken. Ook Bob is zich ervan bewust dat textiel niet een alledaagse keuze is en stelt dat zijn materiaalkeuze voortkomt uit het feit dat hij zichzelf geen beperkingen op wil leggen: *Het moest volledig vrij zijn. [...]. Ik wilde mezelf geen enkele beperking opleggen en dan komt alles dus voorbij. Tot het werken met mosselen, oesters, borduurwerkjes, takken, landschapskunst, noem maar op.*

Desondanks vertelt Michael juist dat hij in de beginfase dat hij textiel toepaste het gevoel had dat vrouwelijke critici moeite hadden met het feit dat hij 'hun' materiaal gebruikte. Michael zegt hierover: *Het werd eigenlijk niet hardop gezegd, het is meer een beetje wat ik voelde.* We kunnen hieruit opmaken dat hij dit zich wel enigszins aantrok, waarmee het belang van critici bij het verkrijgen van erkenning, in navolging van de theorie van Bowness (1987) wordt bevestigd.

#### 4.1.4. Conclusie

In deze paragraaf wordt naar aanleiding van de beschreven resultaten uit voorgaande paragrafen getracht de eerste deelvraag uit dit onderzoek te beantwoorden: *1. In hoeverre heeft de carrière van mannen als textielkunstenaar zich anders ontwikkeld dan die van vrouwen?*

Naar aanleiding van de resultaten uit voorgaande paragrafen kan worden vastgesteld dat er met betrekking tot de rol van kunst binnen de opvoeding weinig tot geen verschillen zijn tussen de groep mannen en de groep vrouwen. Er wordt echter wel een wezenlijk verschil tussen de groep mannen en vrouwen geconstateerd met betrekking tot de invloed van textiel binnen de opvoeding. Op professioneel gebied zien we dat er een evenredige verdeling tussen mannen en vrouwen is waarvan de moeder met textiel werkte, namelijk twee mannen en twee vrouwen. Op het gebied van handarbeid, een volkse toepassing van textiel, zien we dat alleen twee vrouwen hier herinneringen aan hebben. Welke beide aan hun moeder gekoppeld worden.

Allereerst is natuurlijk bevestigd dat textiel vrouwenarbeid was of misschien nog steeds is. Zowel binnen de context van de professionele kunst als de volkskunst. Geen enkele kunstenaar sprak over een vader die 'iets' met textiel deed. Hiervoor kunnen we allereerst een verklaring vinden in de traditionele gender patronen die binnen onze samenleving heersen zoals Becker (1984) beschrijft. Alle respondenten waarbij textiel een rol heeft gespeeld binnen de opvoeding spreken namelijk over een textielliefde die door hun moeder op hen is overgebracht.

Daarnaast zien we dat slechts twee vrouwen ten opzichte van vier mannen textiel toepaste tijdens de opleiding. Het is opvallend dat juist twee mannen binnen hun opleiding op de Rijksacademie met textiel gaan werken en beide een Prix de Rome winnen. Hiermee lijkt een bepaalde voorkeursbehandeling gesuggereerd te worden, vergelijkbaar met de theorie van Williams (1992). In 'het glazen-lift-effect' beschrijft Williams de voordelen die mannen ervaren wanneer ze zich binnen vrouwelijke beroepsvelden begeven. Zij stelt dat mannen over verborgen voordelen beschikken wanneer ze zich in een minderheidspositie bevinden, die ervoor zorgen dat ze een opwaardering van succes binnen hun beroepsveld doormaken. Desalniettemin zou het succes van de textiele toepassing door mannen ook verklaard kunnen worden aan de hand van hun experimentele kijk op het materiaal en een open blik ten opzichte van de kunstwereld. Hetgeen vaak door de interne omgeving gewaardeerd en gestimuleerd wordt (Williams,

1992]. Binnen de opleiding hebben ze in ieder geval geen tot weinig tegenwerking of weerstand ervaren met betrekking tot hun materiaalgebruik, maar werden ze juist toegejuicht. Het feit dat ze uniek zijn, maakt dat ze meer gezien worden en daardoor wellicht meer kans hebben op succes.

#### **4.2. Zelfbeeld van de kunstenaar**

In deze paragraaf worden de resultaten gepresenteerd met betrekking tot de manier waarop de kunstenaars zichzelf beschrijven en tegen hun kunstenaarschap aankijken. Ik tracht inzichtelijke te maken op welke manier de kunstenaars hun textielgebruik benoemen en koppelen aan inspiratiebronnen uit de kunstwereld. Deze inspiratiebronnen kunnen inzicht bieden in het soort kunst de kunstenaars bewonderen en zich mee vergelijken. De positie van de kunstenaars binnen de kunstwereld wordt vervolgens bevraagd om inzicht te krijgen in de manier waarop de kunstenaars hun rol binnen de kunstwereld zien. Als laatste analyseer ik in hoeverre de kunstenaars een vrouwelijke associatie ten opzichte van het werk ervaren vanuit de omgeving. Ik werk binnen deze analyse toe naar de beantwoording van de tweede deelvraag uit dit onderzoek:

2. *In hoeverre beschrijven mannelijke textielkunstenaars hun werk en rol in de kunstwereld middels andere connotaties, dan vrouwen?*

##### 4.2.1. Type kunstenaar

Tijdens het interview is gevraagd naar de manier waarop de kunstenaars zichzelf typeren. Als wat voor kunstenaar zouden ze zichzelf beschrijven of hoe worden ze het liefst door anderen beschreven. Ik heb getracht een zo duidelijk mogelijk antwoord te verkrijgen, zodat de motieven achter deze omschrijving achterhaald kunnen worden. Daarnaast heb ik onderzocht in hoeverre de kunstenaars hun materiaalgebruik in deze beschrijving benoemen.

De meeste kunstenaars konden heel duidelijk aangeven wat voor kunstenaar ze zijn. Drie kunstenaars geven bijvoorbeeld aan schilder te zijn. Hieronder bevinden zich twee mannen en één vrouw. Zowel Martin als Fransje werken momenteel alleen met textiel, maar noemen zichzelf desondanks schilder. Martin veronderstelt zo ook door andere gezien te worden, omdat hij altijd schilder is geweest. De term textielkunstenaar geeft naar zijn idee niet goed weer wat voor kunstenaar hij is. Hij vertelt over de manier waarop hij zijn textiele werkwijze benaderd: *En daar kan ik eigenlijk de schilderkunst*

*volledig terug laten komen omdat het voldoende relaties heeft in vorm en vlakken om complexere kleur composities te maken. Dat was voor mij een ontzettende eye-opener.* Fransje was oorspronkelijk ook schilder. De textiel is er pas later ingekomen. Michael combineert binnen zijn werk zowel schilderkunst als een borduurtechniek. Hij ziet zichzelf als schilder omdat dit de basis van zijn werk vormt. Tevens stelt hij dat andere kunstenaars, die niet uitgesproken schildertechnieken gebruiken, ook schilders zijn. Wynolt was de enige die zichzelf installatiekunstenaar noemde. Hij stelde daarnaast dat de term beeldend kunstenaar ook goed was. Ook alle overige respondenten noemde zichzelf beeldend kunstenaar. Dit lijkt de meest overkoepelende term te vormen voor het werk dat de kunstenaars uit onze onderzoekspopulatie maken en het beroep in het algemeen.

Opvallend binnen deze onderzoekscategorie was de hoeveelheid kunstenaars die benoemde 'geen textielkunstenaar' te zijn. Maar liefst drie mannen en vier vrouwen benoemden dit expliciet. De kunstenaars hadden hier verschillende redenen voor. Noëlle benoemde bijvoorbeeld dat ze niet in een hokje geplaatst wilde worden: *Dus op het moment dat ik denk van 'de papierkunstenaar', waarschijnlijk ga ik dan weer iets heel anders doen.* Ook Wynolt stelde niet in een hokje geplaatst te willen worden. De kunstenaars lijken in wezen de genreclassificatie die DiMaggio (1987) beschrijft tegen te gaan. Ze willen zich niet met deze hokjesgeest conformeren, ongeacht welk hokje dit is.

Marita stelt dat ze de term 'textielkunstenaar' vervelend vindt door de bijmaak die er aan zou kleven. Ze maakt hierbij de opmerking dat je voor je het weet 'textielkunstenaar-tje' zou zijn. Door het woord te verkleinen legt ze nog eens extra de nadruk op de bijmaak waar ze zoveel moeite mee heeft. Haar reden tot afkeer van de term lijkt meer op een volkskunstige of onprofessionele associatie te berusten. Daniëlla stelt dat ze schilderijen maakt en dat textiel daar gewoon een toevoeging op is: *Omdat mijn eerste inzet niet is om textiel te promoten of om textiel te maken maar het is een middel, het is gewoon een materiaal wat een laag toevoegt aan het schilderij, ik maak schilderijen en daar zit textiel in snap je?*

Het vermannelijken van de typering blijkt uit de resultaten niet specifiek onder de mannelijke kunstenaars aan de orde te zijn. Waar uit onderzoek van Hensen en Rogers (2001) bleek dat mannen dit zouden doen om de vrouwelijke associatie die hun beroep met zich meebracht te verdoezelen, lijkt uit de resultaten van de interviews naar voren te komen dat zowel de mannelijke als de vrouwelijke kunstenaars zich hieraan schuldig

maken. De typering 'schilder' wordt immers zowel door mannelijke als vrouwelijke kunstenaar gebezigd, evenals de typering 'beeldend kunstenaar'. Tevens blijkt dat zowel mannelijke als vrouwelijke kunstenaars de typering 'textielkunstenaar' problematisch vinden (bijlage 5). Dit kan te verklaren zijn door het feit dat alle textielkunstenaars in het algemeen tokens (Kanter, 1977) zijn binnen de kunstwereld, ongeacht hun geslacht.

Naast het gegeven dat de kunstenaars zichzelf niet als textielkunstenaar willen typeren, benoemen enkelen ook de manier waarop anderen ernaar kijken. Martin vertelt bijvoorbeeld wat zijn vrienden hierover zeggen: *Ze waarschuwen mij er wel voor. Zo van zorg ervoor dat je geen textielkunstenaar wordt.* Hij vertelt dat als een soort sarcastische anekdote, maar het feit dat het gezegd wordt toont nogmaals aan wat de bijmaak van de typering voor velen is. Daarnaast blijkt uit deze resultaten dat de kunstenaars zich niet echt bezighouden met de opwaardering van hun genre, of materiaalgebruik. Dit zou een verklaring kunnen vinden in het feit dat ze zichzelf simpelweg niet zien als textielkunstenaar.

Veel kunstenaars worden door hun textielgebruik echter wel vaak gevraagd om mee te werken aan boeken over textielkunstenaars. Er is sprake van zogenaamde 'typecasting' (Zuckerman, 2005). Daar lijken ze allemaal niet erg blij mee, maar desondanks wel gebruik van te maken. Het levert immers wel publiciteit op. Enerzijds hebben de kunstenaars dus moeite met de genreclassificatie, anderzijds is het een hulpmiddel om erkenning te krijgen binnen de kunstwereld (DiMaggio, 1987., Lena & Peterson, 2008). DiMaggio stelt dat kunstenaars behoefte hebben aan grenzen en genreclassificatie omdat ze zodoende op waarde geschat kunnen worden. De kunstenaars lijken zich bewust van dit beoordelingsproces, maar kunnen zich er niet altijd in vinden. Berend vertelt over het moment dat hij er genoeg van had om als textielkunstenaar in textielboeken weggezet te worden en zijn eigen boek uitbracht om een antwoord te geven op alle publicaties:

*En ik dacht van ja, ik ben helemaal geen textielkunstenaar ik ben gewoon beeldend kunstenaar. [...] Daarom heb ik dit boek uitgegeven, als antwoord op al die textiel, internationale textieltentoonstellingen, dat is natuurlijk wel leuk, maar ik wilde zeggen van nou ik ben kunstenaar en ik heb een boek gemaakt dat vrij veel gaat over waarom de basis van het werk fotografie is.*

Als uitzondering op alle andere kunstenaars stelt Leslie dat hij de term textielkunstenaar weleens gebruikt. Desondanks vindt hij de beperking wel problematisch, omdat hij ook

met andere materialen werkt: *Maar ook dan zeg ik; ja maar, ik teken ook wel collages. Ik heb tien vingers. Alle vingers kunnen wel wat. En dat is ook een onderdeel van de opleiding. Dat resulteert daar in*". Hij heeft als enige een echte toegepaste kunstopleiding gedaan en benoemd ook de rol die dat speelt in zijn multimediale benadering van het kunstenaarschap. Doordat textiel binnen de toegepaste kunst meer als een vanzelfsprekendheid gezien wordt (Petry, 2012), is het feit dat Leslie geen moeite met de term heeft niet zo vreemd.

Zoals eerder al vastgesteld werd lijken de kunstenaars zich niet echt bezig te houden met de opwaardering van hun genre of materiaalgebruik. Desondanks blijkt uit de interviews dat de kunstenaars zich wel degelijk bewust zijn van het feit dat niet ieder genre binnen de kunstwereld dezelfde status geniet (Abbing, 2004). De status van de titel 'textielkunstenaar' is volgens de respondenten dan ook heel anders dan die van schilder of beeldend kunstenaar. Berend noemt zijn talent voor textiel 'pech':

*Het blijft natuurlijk altijd een raadsel; waarom heb ik de pech gehad of het geluk gehad, stel dat je een talentvol schilder bent of een talentvol stikker. Weet je wel. Dus, dat is een beetje problematisch, want schilderkunst is nog steeds de hoogste kunstvorm als het ware, alleen al qua geld.*

Deze uitspraak benadrukt de heersende norm binnen de kunstwereld. Textielkunst wordt geassocieerd met ambacht en toegepaste kunst, afkomstig uit de volkskunst (Becker, 1984). Schilderkunst wordt daarentegen gezien als de vertegenwoordiging van de kunstkunst (De Swaan, 1991). Aangezien kunstenaars erkenning willen, ervaren ze hun talent voor textiel niet echt als voordeel.

#### 4.2.2. Inspiratiebronnen

Tijdens het interview is gevraagd naar de inspiratie die kunstenaars halen uit andere kunstenaars. Niet in alle gevallen werden er namen genoemd, maar desondanks kan er uit de genoemde namen een heel specifiek patroon opgemerkt worden. In bijlage 6 valt te zien dat het grootste gedeelte van de genoemde inspiratiebronnen mannelijk is. Dit zou een logische verklaring kunnen vinden in het feit dat de kunstwereld nu eenmaal door mannelijke kunstenaars gedomineerd wordt (Halbertsma, 1998).

Het type kunstenaars dat het meest genoemd wordt blijkt voornamelijk erkende en succesvolle schilders te zijn. Dit is vrij logisch, omdat deze kunstenaars zichzelf bewezen hebben en hun werk erkenning verkregen heeft binnen de kunstwereld. Zoals

Bowness (1989) stelt in zijn theorie over erkenning is de rol van peers essentieel. Het feit dat de kunstenaars succesvolle schilders bewonderen kan dus gezien worden als een bevestiging van zijn theorie. Hun werk is daarnaast het meest zichtbaar, omdat ze veel tentoonstellingen hebben gehad door de loop der jaren. De uitdrukking 'bekend maakt bemind' is hier misschien wel een mooie metafoor op.

Niet alle kunstenaars laten zich echter door schilders inspireren. Noëlle vertelt waarom vooral schrijvers haar kunnen treffen: *Inspiratie zit voor mij eerder in schrijvers [...] Marguerite Duras, staccato een woord, een komma, zo voel ik ook dingen.* Een aantal kunstenaars noemt geen namen, maar houdt het meer op de oppervlakte. Dit kan natuurlijk met de vraagstelling te maken hebben, maar zou ook een verklaring kunnen vinden in het feit dat ze liever niet in direct verband gebracht worden met andere kunstenaars omdat ze bang zijn hun autonomie te verliezen. Wilma vertelt over het citeren van andere kunstenaars en het verschil tussen bewonderen en toepassen binnen haar eigen werk:

*En het zijn in mijn geval altijd een beetje de oude meesters, want ik ga geen Marlene Dumas citeren ofzo weet je wel. [...] Ja die mensen zijn nu volop in het leven, die zijn zo bezig en die maken zulk fantastisch goed werk.*

Het feit dat het werk van dergelijke erkende hedendaagse kunstenaars zo bekend is, maakt het citeren ervan des te moeilijker. De manier waarop Wilma dit uitdrukt benadrukt de hiërarchie die binnen de kunstwereld heerst en het feit dat kunstenaars hun autonomie moeten bewaken.

Uit de resultaten blijkt dat weinig kunstenaars zich door zogeheten textielkunstenaars laten inspireren. Alleen Marita benoemd expliciet dat alleen vrouwelijke kunstenaars voor haar een bron van inspiratie zijn. Als uitzondering op alle anderen lijkt hier een direct verband zichtbaar tussen het gebruik van textiel en de inspiratiebron. Dit vindt een verklaring in het feit dat ze zelf werk maakt dat altijd gaat over het vrouw-zijn. Evenals de vrouwen waar ze inspiratie uithaalt dat doen. Er is dus niet alleen verbondenheid door het materiaal, maar voornamelijk de thematiek lijkt een belangrijk rol te spelen. Marita vertelt waarom ze zich altijd eerder aangesproken voelt door vrouwelijke kunstenaars dan door mannelijke:

*En misschien dat het sensitieve van die vrouw net weer iets rechtstreekser binnen gaat, dat ik daardoor gelijk meer verwantschap voel. Niet waardering. Waardering*



*voel ik ook voor de mannelijke kunstenaars net zo, maar de band die ik ga krijgen heb ik eigenlijk zo bij de mannelijke kunstvormen nog niet gezien.*

Binnen de onderzoekspopulatie zaten geen kunstenaars die zich expliciet niet met kunst van andere bezighouden. Allemaal kunnen ze de beeldende kracht van andere kunstenaars waarderen en durven ze die waardering ook uit te spreken. Michael vertelt over een gesprek dat hij had met Gilbert (van George), waarin hij werd aangesproken op het feit dat hij naar andere kunstenaars kijkt en zich soms laat inspireren:

*Gilbert: 'Nee, wij kijken nooit naar andere kunst en kunstenaars. Hoezo, ben jij onzeker ofzo?' De hele tafel was stil. Hier gebeurt wat interessants. [...] Michael: ik leef en adem nu dus ik ben gewoon geïnteresseerd in wat er om me heen gebeurt.*

Het afstoten van andere kunstenaars en kunst wordt dus niet alle actieve kunstenaars als vanzelfsprekendheid gezien. De autonomie van Michael werd in wezen door Gilbert bevraagd. Desondanks blijken de kunstenaars uit dit onderzoek zich bewust te zijn van het feit dat de kunstwereld een sociaal fenomeen is (Becker, 1984). Het uitspreken van waardering voor collega kunstenaars is een onderdeel van het kunstenaarschap en zorgt ervoor dat de kunstwereld vooruit komt. Evenals Bowness (1989) lijken de kunstenaars zich bewust van het feit dat erkenning onder peers het eigen succes kan bevorderen en vice versa.

#### 4.2.3. Textiel binnen de kunstwereld

Aangezien er binnen de kunstwereld sprake is van genre classificatie (DiMaggio, 1987) heb ik onderzocht in hoeverre de kunstenaars het gebruik van textiel als voordeel of nadeel ervaren tijdens de ontwikkeling van hun carrière. Er is gevraagd in hoeverre ze hun positie binnen de kunstwereld kunnen benoemen en verklaren en of ze denken dat deze positie beïnvloedt wordt door hun materiaalkeuze. Tijdens het analyseren van dit topic dient in acht genomen te worden dat niet iedere kunstenaar binnen de onderzoekspopulatie een gelijksoortige status binnen de kunstwereld heeft. Juist de verschillen tussen erkende en opkomende kunstenaars in de benadering van dit topic kan erg interessant zijn, omdat ze buiten de manier waarop ze zich binnen de kunstwereld gepositioneerd hebben allemaal te maken hebben met dezelfde actoren binnen de kunstwereld en hetzelfde materiaalgebruik. Ik heb dan ook voornamelijk gevraagd in hoeverre de kunstenaars denken dat hun materiaalgebruik hun positie beïnvloedt heeft, in plaats van wat hun positie is. De antwoorden zijn geïnterpreteerd om zodoende een

eenduidig antwoord te verkrijgen. Namelijk, wordt het materiaalgebruik als voordeel, nadeel of niet van invloed ervaren.

Uit de resultaten blijkt dat slechts vier van de respondenten vinden dat hun textielgebruik een nadelig effect heeft op hun positie binnen de kunstwereld. Dit zijn drie vrouwen en één man. Slechts twee van de respondenten stellen dat hun textielgebruik een voordelig effect heeft op hun carrière. Martin ziet de voordelen voornamelijk in het vergroten van zijn publiek door middel van het materiaal.

*En wat ik wel leuk vind dan om te merken is dat je vanuit textiel eigenlijk veel positiever word benaderd. Dat mensen veel sneller veel positiever zijn. En opener en meer vragen stellen. En dat vind ik wel leuk. Dat je eigenlijk dat andere terrein erbij krijgt.*

Ook Wynolt stelt dat het gebruik van textiel een positieve invloed op zijn carrière heeft. Hij zegt hierover:

*Je moet dicht bij jezelf blijven inderdaad. Ik bedoel, het is ook een beetje.. ik merk dat textiel daar ook wel geschikt voor is omdat, ja dat klinkt misschien een beetje gek, maar ik ben jongen dus, en je hebt niet zoveel, er zijn wel jongens die met textiel werken, maar is er is toch wel veel meer markt voor.*

Wynolt lijkt zich tijdens zijn verhaal een beetje te generen. Doordat hij het hardop zegt wordt hij zich misschien ineens heel bewust van hetgeen hij eigenlijk constateert. Hij stelt namelijk vast dat het gebruik van textiel voornamelijk een voordeel is vanwege zijn geslacht. Hetgeen naar aanleiding van de theorie van Williams (1992) verwacht werd.

De overige kunstenaars stellen dat het gebruik van textiel geen invloed heeft op hun positie binnen de kunstwereld. Vele van hen zien het succes van een genre of materiaal meer als een fluctuerend proces. Wel onderschrijven ze de populariteit van nijverheid tegenwoordig (Petry, 2012) en zien in dat dit voor hun een voordeel is. Hiermee lijken ze te zeggen dat hun werk verbonden is aan nijverheid. Uiteraard kan niet iedere kunstenaar bij iedere galeriehouder of verzamelaar in de smaak vallen. Of dit met het materiaal te maken heeft zal verschillen. Martin vertelt wel dat hij ooit een conservator op bezoek had die zei: *“ja prachtig werk, maar ik hou niet zo van textiel”*. Dit kan ofwel een kwestie van smaak zijn, ofwel te maken hebben met de status van het materiaal. Vanuit dit perspectief kan hier lastig over geoordeeld worden.

De positie van een kunstenaar wordt volgens de respondenten echter meer door andere factoren bepaald. Bob stelt bijvoorbeeld dat zijn multimediale werkwijze

problematisch is bij het verkrijgen van een herkenbaar handschrift: *Dat het carrière technisch, of commercieel of hoe je het wilt noemen is dat natuurlijk nooit verstandig.* Berend vertelt daarnaast over zijn realisatie dat er maar drie opties zijn binnen het kunstenaarschap: *“Je wordt of een goede kunstenaar, of een middelmatige, of een slechte. En als je goed bent heb je daar ook weer heel veel gradaties in, als je middelmatig bent heb je daar veel gradaties in en als je slecht bent”.* Zijn idee lijkt overeen te komen met de theorie van Bowness (1989). Bowness stelt namelijk dat de status van een kunstenaar aan het begin van de carrière gevormd wordt en gedurende de ontwikkeling van de carrière vrij stabiel blijft. Of dit nu positief of negatief is. Zoals Berend zegt: *“Er is geen weg meer terug”.*

#### 4.2.4. Vrouwelijke associatie

Naar aanleiding van de voorgaande vragen is uiteindelijk onderzocht in hoeverre de kunstenaars zich bezighouden met de vrouwelijke associaties omtrent textiel. Er is gevraagd naar de manier waarop ze hierop geattendeerd worden en hoe ze hier mee omgaan.

Uit de interviews is gebleken dat de kunstenaars met betrekking tot dit topic in twee groepen verdeeld kunnen worden (zie bijlage 8). De ene groep stelt zich totaal niet met vrouwelijke associaties bezig te houden of zich er bewust van te zijn, terwijl de andere groep zich hier wel degelijk van bewust is. Sommige kunstenaars stellen moeite te hebben met deze associaties, omdat ze vaak een negatieve bijklank hebben. Marianne vertelt bijvoorbeeld dat haar werk soms met *‘huisvrouw amateurisme’* geassocieerd wordt. Oftewel, haar werk wordt niet als professionele kunst gezien. Een probleem dat voort komt uit de geschiedenis van de textiel in de volkskunst, die voornamelijk door vrouwen uitgevoerd werd (Becker, 1984). De houding van de kunstenaars ten opzichte van de traditionele achtergrond van hun materiaal of techniek is uiteenlopend. Het blijkt echter wel dat alle kunstenaars die zich hiervan bewust zijn een koppeling maken naar het feit dat deze traditionele achtergrond automatisch een vrouwelijke associatie met zich meebrengt.

Er kan echter niet verondersteld worden dat de vrouwelijke kunstenaars meer moeite met deze associatie hebben dan de mannelijke kunstenaars. Uit de resultaten blijkt echter wel dat slechts twee mannelijke kunstenaars deze vrouwelijke associatie niet ervaren, terwijl alle vrouwelijke kunstenaars dit wel doen. Er kan dus niet simpelweg

verondersteld worden dat de positie als token sterk ervaren wordt binnen de textielkunst. De mannelijke kunstenaars 'lijken' zich immers niet eens echt bewust van het feit dat ze zich binnen een genre bevinden dat middels gender geclassificeerd is (DiMaggio, 1987., Halbertsma, 1998). Wynolt zegt hierover het volgende: *Ja ik vind gewoon dat het helemaal niet toe te wijzen is aan mannelijkheid of vrouwelijkheid, maar dat heb je vaak.* Ook Fransje heeft hier een mening over: *Al die verschillende materialen roepen een bepaalde relatie op met elkaar, maar of dat nou vrouwelijk is of feministisch, nee. Heb ik zelfs een hekel aan.* Ondanks het feit dat deze kunstenaars de vrouwelijke associatie omtrent textiel onzin vinden, voelen ze zich wel geroepen om het te duiden. Er lijkt sprake te zijn van een externe realiteit waar men niet omheen kan. Er zijn echter verschillende strategieën om met deze vrouwelijke connotatie om te gaan. Sommige kunstenaars negeren het, andere maken er misschien juist gebruik van.

Slechts drie respondenten stellen zichzelf met de vrouwelijke associatie die hun materiaal bij de omgeving oproept bezig te houden. Hieronder bevinden zich één man en twee vrouwen (zie bijlage 8). Marita houdt zich thematisch met vrouwelijkheid bezig, wat haar interesse in dit fenomeen verklaart. Ook Bob vindt het een interessant onderwerp. Hij zegt hierover het volgende: *[...] zeker waar het borduren enzo betreft, globaal gezegd, generaliserend gezegd, is het gewoon een vrouwending.* Noëlle is daarentegen juist bang in een hokje gestopt te worden. Ze heeft er moeite mee dat haar borduurwerk eventueel een vrouwelijke associatie oproept. Momenteel werkt ze dan ook niet meer met textiel. Noëlle: *[...] vroeger had je textiele werkvormen, vroeger had het een ontzettend belegen karakter.* Ze koppelt het gebruik van textiel hier direct aan de toepassing van het materiaal binnen volkskunst, hetgeen haar negatieve gevoel ten opzichte van de associaties verklaart. De overige respondenten zeggen hier zelf niet mee bezig te zijn.

Daarentegen blijkt uit de resultaten dat slechts drie respondenten van buitenaf geen vrouwelijke associaties opmerken, terwijl de overige negen dat wel ervaren. In sommige gevallen gaat dit zelfs om iemand die dichtbij de respondent staat, zoals bij Daniëlla: *Mijn man zegt heel vaak je moet minder textiel gebruiken. Hij vindt het te vrouwelijk.* Anderen kunstenaars ervaren dergelijke meningen bijvoorbeeld van actoren uit de kunstwereld. Michael vertelt over de vrouwelijke associatie die zich aan het begin van zijn carrière binnen een groep journalisten ontwikkelde: *Het werd eigenlijk niet hardop gezegd, het is meer een beetje wat ik voelde.* Hij zag echter een verandering plaatsvinden op het moment dat zijn werk meer erkenning kreeg. Hetgeen de theorie van

zowel Bowness (1989) als DiMaggio (1987) bevestigd. Er wordt namelijk door hen gesteld dat erkenning op verschillende niveaus behaald is waardoor het werk een hogere status heeft en niet meer door dergelijke 'primitieve vooroordelen' geteisterd wordt. Zowel Leslie als Martin benoemen het feit dat er vaak verwacht wordt dat hun werk door een vrouw gemaakt is. Martin: *Ja ik krijg heel vaak reacties van; wonderlijk dat een man dit maakt*. Dergelijke aannames lijken echter een vrij primitief karakter te hebben, dat pas verdwijnt op het moment dat het werk erkenning heeft verkregen en bekend is.

Slechts twee respondenten stellen zichzelf niet met de vrouwelijke associatie bezig te houden, en dit ook niet van buitenaf te ervaren. Wilma vertelt wel dat het in de jaren tachtig een belangrijk vraagstuk was, maar ziet dit echt als verleden tijd. Waar Berend opvallend genoeg door een andere kunstenaar uit de onderzoekspopulatie als dé kunstenaar werd aangeduid die zich met de vrouwelijke associatie van textiel bezig zou houden, stelt Berend zelf dat dit helemaal niet waar is. Martin hierover: *Berend Strik is gewoon gaan borduren, wat ook een vrouwending was destijds. Ik denk dat bij hem ook een soort statement was als een soort provocatie. Daardoor ook interessant*. Er kan dus verondersteld worden dat niet alleen 'de buitenwereld' bevooroordeeld is, maar dat ook kunstenaars dergelijke associaties maken. Daarnaast kan bevraagd worden in hoeverre de kunstenaars, die stellen zich niet met deze associaties bezig te houden, in wezen ontkennen om er niet teveel aandacht aan te willen geven.

#### 4.2.5. Conclusie

In deze paragraaf wordt naar aanleiding van de beschreven resultaten uit voorgaande paragrafen getracht de tweede deelvraag uit dit onderzoek te beantwoorden: 2. *In hoeverre beschrijven mannelijke textielkunstenaars hun werk en rol in de kunstwereld middels andere connotaties, dan vrouwen?*

Uit de resultaten blijkt dat de typering textielkunstenaar erg gevoelig ligt onder alle kunstenaars. Dit vindt enerzijds een verklaring in de negatieve bijmaak van textiel als lage kunstvorm (Becker, 1984). Anderzijds in de vrouwelijke associatie die de typering met zich meebrengt. Er werd vastgesteld dat zowel de mannelijke als de vrouwelijke kunstenaars hun typering bewust of onbewust 'vermannelijken', zoals vanuit de theorie van Hensen en Rogers (2001) enkel verwacht werd onder mannen. Het feit dat tevens de vrouwelijke kunstenaars hun titel 'vermannelijken' komt hoogstwaarschijnlijk voort uit de

lage status van textiel, omwille van het volkse karakter en de manier waarop het materiaal traditioneel werd toegepast (Becker).

De kunstenaars spreken ook over het tegengaan van de 'hokjescultuur' door zichzelf geen textielkunstenaar te noemen. In het verlengde van DiMaggio's (1987) theorie over genreclassificatie kan verondersteld worden dat de kunstenaars zich niet met deze genres kunnen conformeren, omdat ze zich dan ook met de lage status van het genre conformeren. Die, nogmaals, logischerwijs lijkt voort te komen uit de toepassing van textiel binnen de nijverheid en volkskunst (Becker, 1984. Petry, 2012).

Dat bijna alle kunstenaars voornamelijk geïnspireerd zijn door mannelijke schilders is een opmerkelijk gegeven. Ondanks het feit dat dit te verklaren valt aan de hand van de dominantie van mannelijke schilders binnen de kunstwereld, in het algemeen, werd naar aanleiding van DiMaggio's (1987) theorie over genre classificatie en Bowness's (1989) theorie over erkenning binnen de kunstwereld verondersteld dat het waarschijnlijk zou zijn dat kunstenaars van dezelfde discipline elkaar omwille van hun overeenkomsten als inspiratiebron zouden zien. Desondanks valt het resultaat van dit onderzoek af te leiden uit het feit dat de kunstenaars zichzelf simpelweg niet als textielkunstenaar zien en daardoor ook niet op dit materiaal gefocust zijn.

Uit het onderzoek blijkt dan ook dat slechts twee mannelijke kunstenaars hun textielgebruik als voordeel zien voor hun positie binnen de kunstwereld (zie bijlage 7). Ondanks het feit dat we hier te maken hebben met mannelijke kunstenaars, kunnen we op basis van deze uitkomst niet concreet vaststellen dat de theorie van Williams (1992), dat mannen binnen vrouwen beroepen voordelen hebben van hun minderheidspositie, uit de resultaten naar voren komt. De meeste kunstenaars stellen namelijk dat hun materiaalgebruik geen invloed heeft op hun positie binnen de kunstwereld. Dit is toch een vrij opvallende conclusie wanneer in beschouwing genomen wordt dat textiel niet bepaald een hoge status heeft binnen de kunstwereld, in tegenstelling tot bijvoorbeeld schilderkunst (Abbing, 2004). De vrouwelijke associaties omtrent textielkunst worden bovendien zowel door mannelijke als vrouwelijke kunstenaars meestal op een negatieve manier ervaren. Dat er sprake is van een vrouwelijke associatie kan op basis van de resultaten met zekerheid worden vastgesteld. Gender speelt dus wel degelijk een rol binnen de kunstwereld, maar uit het onderzoek blijkt dat zowel mannelijke als vrouwelijke kunstenaars binnen een door gender getypeerd genre hier 'last' van hebben.

We kunnen immers niet vaststellen dat er grote verschillen zijn in de manier waarop mannelijke en vrouwelijke kunstenaars hiermee omgaan.

### **4.3. Materiaal**

In deze paragraaf probeer ik inzicht te krijgen in de materialen die de kunstenaars doorgaans gebruiken en de rol die dit speelt in hun werk. Er is onderzocht in hoeverre aan het textielgebruik van de kunstenaars een praktische of esthetische keuze ten grondslag ligt. Vervolgens is gevraagd welke technieken de kunstenaars doorgaans gebruiken. Hierbij wordt de focus gelegd op een eventuele traditionele achtergrond van de techniek, om te achterhalen of de kunstenaars zich hiermee bezighouden. Tevens is onderzocht in hoeverre de kunstenaars een multimediale werkwijze hanteren, om de rol van textiel binnen hun kunstenaarschap te verduidelijken. Als laatste is in navolging op de traditionele achtergrond van textiel bevraagd in hoeverre de kunstenaars zich verbonden voelen met nijverheid of ambacht. Ik werk binnen deze analyse toe naar de beantwoording van de derde deelvraag uit dit onderzoek:

*3. In hoeverre is de werkwijze van mannen met textiel anders dan die van vrouwen?*

#### **4.3.1. Materiaal**

Binnen dit onderzoekstopic ligt de focus op het materiaalgebruik van de kunstenaars. In bijlage 9 is het soort textiel dat de kunstenaars doorgaans gebruiken weergegeven, om een correcte afspiegeling van hun werk te maken. Sommige kunstenaars werken daarnaast bepaalde fases van hun carrière niet met textiel, dit wordt in paragraaf 4.3.3. nader geanalyseerd. In deze paragraaf analyseer ik van welke soorten textiel de kunstenaars gebruik maken om te achterhalen in hoeverre hier voor hen betekenis achterligt.

Uit het onderzoek blijkt dat de geïnterviewde kunstenaars weinig overeenkomstige textielsoorten gebruiken, ten opzichte van elkaar. De één gebruikt hele lappen stof, de ander alleen garens of paspelband. Slechts één vrouwelijke kunstenaar maakt zelf gobelins. En één mannelijke kunstenaar gebruikt gobelins en borduurwerken die hij niet zelf gemaakt heeft, maar koopt. Deze handwerkjes vormen de basis van zijn materiaal en zelf laat hij het handwerk bewerken met een borduurmachine. Een aantal kunstenaars benoemen het feit dat ze het liefst met natuurlijke materialen werken, maar

dit is slechts vaag aan hun werk af te lezen. Uit de interviews blijkt dat aan de keuze voor textiel voornamelijk een praktische of esthetische reden ten grondslag ligt. Noëlle stelt bijvoorbeeld dat ze vilt (een niet-geweven stof) gebruikt omwille van het feit dat het doorzichtig is en dat ze naaigaren gebruikt omdat ze werkt met de naaimachine: *In die zin speelt materiaal voor een bepaalde taal en wat ik wil zeggen een grote rol. Niet zozeer van ik hou heel erg van vilt, maar vilt heeft een functie want het is transparant.* Voor Leslie is de keuze voor bepaalde soorten textiel ook vrij praktisch: *Met andere woorden, de textiel, die stoffen die ik dan gebruik moeten toch wel handzaam zijn en makkelijker te bewerken door middel van die naald en draad.*

Sommige kunstenaars houden zich echter ook bezig met de historische of culturele waarde hun materiaal. Daniëlla zegt hierover: *Japans patroon, die hebben echt een zo'n techniek en historie van met textiel werken dat kan je niet evenaren, waarom zou ik het niet gebruiken als onderdeel van, op een heel westerse en moderne manier. Ik zie dat echt als een toegevoegde waarde, en ook een soort uitwisseling van culturen, om te laten zien van 'oh, kijk wat een schoonheid er is'.* In tegenstelling tot Daniëlle vertelt Fransje over een reis naar India die ervoor gezorgd heeft dat ze met textiel is gaan werken, maar stelt ze dat haar materiaalkeuze puur toevallig is. De achtergrond van het materiaal is voor haar werk helemaal niet belangrijk zegt ze: *Maar ik beeld niet India uit. Absoluut niet. Daar ontstaan wel eens misverstanden over.*

Uit de resultaten blijkt dat de kunstenaars uiteenlopende redenen hebben om voor textiel te kiezen en binnen dit materiaal bepaalde keuzes voor specifieke stoffen of garens te maken. Wilma stelt tijdens het interview dat haar materiaalgebruik voortkomt uit het feit dat textiel simpelweg een onderdeel is van handzame materialen om kunst mee te maken: *[...] er zijn zoveel kunstenaars te noemen die textiel gebruiken, maar dat is gewoon omdat het een materiaal is. Een medium zoals olieverf of acryl of wat dan ook, waar je op dat moment het beste je verhaal in kan vertellen.* De beeldende kwaliteiten van textiel op zich zijn voor vele kunstenaars desondanks wel uniek. Martin heeft tot een paar jaar geleden altijd geschilderd en vertelt over de ontdekking die hij deed toen hij met textiel ging werken.

Drie mannelijke respondenten vertellen tijdens het interview dat de resistentie en tijdrovende bewerking die het materiaal door hen als een kwaliteit ervaren wordt. Martin zegt hierover: *Ik vind het heel prettig dat materiaal een soort resistentie heeft. De weerbaarheid waar je tegen moet knokken om dingen voor elkaar te krijgen.* Ook Michael



en Wynolt benoemen het feit dat werken met textiel erg arbeidsintensief is en dat ze daar de voordelen van inzien als kunstenaar. Michael hierover: *Het mag niet zomaar even... daar moet je mee leven, daar moet tijd over heen gaan. Het borduren kwam dus heel mooi uit als een techniek waar heel veel tijd in ging zitten.* Het maken van echte kunst lukt volgens de heersende opvatting misschien wel het beste wanneer er geleden wordt (De Swaan, 1991). Leslie hierover: *[...] kijk en dat die naalden dan wel eens in de vingers terecht komen dat is alleen maar een verrijking want dat is een beetje lijden met een lange 'ij', want wat ik al zei je leeft niet voor je lol.*

Het feit dat vijf van de zes mannelijke kunstenaars uit de onderzoekspopulatie iets zeggen over de heersende opvatting dat kunst zwaar of moeilijk moet zijn lijkt erop te duiden dat voornamelijk mannen bezig zijn met de manier waarop hun materiaalgebruik iets zegt over hun identiteit als kunstenaar. De vrouwelijke kunstenaars benoemen dergelijke zaken niet. Dit kan een verklaring vinden in het feit dat het voor hen meer vanzelfsprekend is dat textiel arbeidsintensief is, omdat ze daar vanuit de volkskunst mee bekend zijn (Becker, 1984).

Anderzijds zou het ook verklaard kunnen worden door te stellen dat het kunstenaarschap in het algemeen een beroep is waar de vrouwen zich meer in moeten bewijzen dan mannen (Halbertsma, 1998), waardoor de vrouwen niet de behoefte voelen dit middels hun materiaalgebruik nogmaals aan te duiden. Marita heeft bijvoorbeeld lange tijd werk gemaakt over vrouwenvlijt, waarbij ze maandenlang heel intensief dezelfde handeling verrichtte om onderzoek te doen naar haar onderwerp. Desondanks zegt ze niet dat dit voor haar als kunstenaar belangrijk is. Dat zij zich bezighoudt met het feit dat het arbeidsintensief is en dat het niet makkelijk mag zijn. Ze doet simpelweg onderzoek naar de achtergrond van het materiaal en de techniek. Marianne beklaagt zich juist over het feit dat haar techniek zo arbeidsintensief is: *[...] ik weef met de hand en dat is een slavenwerk. En dat is de probleem. Dat soort techniek, dat soort weefsels, heel weinig mensen doen dat. In deze tijd. Ontzettend arbeidsintensief. Ik weef ontzettend snel, maar toch, dan ben ik een jaar bezig met tien vierkante meter en dat is heel moeilijk.*

Tevens zien we dat veel kunstenaars de relatie van textiel met het dagelijks leven benoemen. Ze stellen onder andere dat dit een toegevoegde waarde is van het materiaal, omdat het de drempel naar kunst zou verlagen. Fransje hierover: *Het heeft de relatie met het dagelijks leven. Dus mensen zijn direct toch als ze zo'n ruimte betreden deelgenoot op een of andere manier.* Marita legt de nadruk vooral op vrouwen, wanneer ze benoemd dat

ze middels haar werk de drempel van kunst verlaagd: *Omdat ik denk dat dit nog heel dicht bij het vrouw zijn ligt, de handenarbeid. Het textiele. Het werken met textiel. Dat dit op zo'n natuurlijke wijze komen vrouwen naar me toe. Daardoor. Het is geen drempel meer.* Ze maakt dus een koppeling tussen de volkskunst, waar de vrouwen mee bekend zijn, en de kunstkunst, waar ze door haar toepassing van textiel naar toegetrokken worden.

Berend benoemd de waarde van textiel in het dagelijkse leven door de kwaliteit van het materiaal te benadrukken: *Als alles op is aan een shirt, dan gebruik je het als poetslap voor bij de auto. En een poetslap kan je later ook nog van alles mee doen weet je wel. Het beweegt maar door. Er zit natuurlijk een hele interessante beweeglijkheid in.* Daniëlla vindt vooral de overlapping tussen materiaal en onderwerp heel interessant als kunstenaar: *Meubels, interieurs maar ook kledingstukken zijn voor mij wel heel belangrijk afgebeelde onderwerpen, ze zijn allebei heel makkelijk te combineren met textiel.*

#### 4.3.2. Techniek

In deze paragraaf wordt uiteengezet welke technieken de kunstenaars binnen hun werk met textiel toepassen. Net als in paragraaf 4.3.1. wordt getracht te achterhalen in hoeverre de traditionele achtergrond van de techniek een rol speelt in hun werk.

Uit de resultaten blijkt dat vier mannen en twee vrouwen binnen hun werk borduren (bijlage 10). Onder de mannen bevinden zich twee kunstenaars die dit machinaal doen, en één kunstenaar die het eigenlijk geen 'borduren' maar 'stikken' noemt. Van de vrouwen werkt één kunstenaar machinaal en één met de hand. Geen enkele kunstenaar maakt gebruik van een patroon, zoals dat bij traditioneel borduren werkt. Ze laten zich allemaal leiden door het materiaal en de thematiek bij het maken van hun werk. Het borduren wordt om verschillende redenen ingezet. Enerzijds heeft het een esthetische reden, anderzijds wordt gesteld dat de techniek historisch gezien interessant is om te gebruiken en een verhaal mee te vertellen. Michael zegt hierover:

*[...] ik wilde een soort anti-kunst statement maken. Door een techniek te gebruiken die je eigenlijk niet hoort te gebruiken. En borduren en alle associaties daarmee, horen niet in de serieuze kunst. En zeker niet in zo'n lange traditie als de schilderkunst.*

Zijn uitspraak benadrukt het feit dat borduren bepaalde associaties met zich meedraagt. Michael lijkt zich te willen verzetten tegen de heersende conventies binnen de

kunstwereld (Becker, 1984). Hij zoekt de grenzen van de kunstkunst op door volkskunst te introduceren en daarmee een statement te maken.

Borduren is echter niet de enige traditionele techniek die binnen de onderzoekspopulatie door kunstenaars gebruikt wordt. Leslie maakt bijvoorbeeld quilts. De kunstvorm waar Becker (1984) in zijn theorie over volkskunst expliciet gebruik van maakt om de werkwijze van de volkskunstenaars uiteen te zetten. Leslie noemt zijn quilts echter 'art quilts', omdat hij geen gebruik maakt van een patroon zoals dat bij traditioneel quilten gedaan wordt. Hij zegt hierover: *want ik ben geen quilter*. Ook Marianne werkt op een vrij traditionele manier met textiel. Ze maakt namelijk gobelins. Beide kunstenaars gebruiken een traditioneel genre uit de volkskunst of ambacht, maar zien dit niet als zodanig. De autonomie van hun werk staat voorop. Het lijkt erop dat beide kunstenaars zich niet heel erg bewust zijn van het grensvlak waar ze op werken, zoals Michael dat duidelijk wel is. Marianne zegt over haar techniek het volgende: *[...] ik ben nu teruggekeerd naar de hele fijne klassieke weeftechniek. Dat vind ik toch de meest spannende en ook ik wil verhaaltjes vertellen [...] met kleuren, met nuance denken*. De manier waarop ze dit vertelt getuigt van het feit dat ze haar klassieke benadering niet als obstakel ziet om autonome kunst te maken.

Er is eigenlijk sprake van een vorm van textiele ambacht in een kunst context. Iets waar tevens Marita zich mee bezighoudt. Zij maakt gebruik van handwerktechnieken zoals borduren en haken naar aanleiding van de thematiek die ze in haar werk voert. Ze stelt zelf dat handwerk geen kunst is, maar dat de conceptuele vorm waarin het door haar wordt toegepast dat wel is. Marita over het handwerk dat vrouwen voor haar maken: *Om er kunst van te maken is dan weer mijn taak. Wat zij maken is geen kunst. Want dat wat zij maken is inderdaad nijverheid, aandacht, liefde, al het mogelijke dat zij erin brengen. Maar ze maken geen kunst*.

Verder blijkt uit de interviews dat zowel één mannelijke als één vrouwelijke kunstenaar een techniek hanteren die geen naam heeft, ze zijn daarom onder de noemer 'stofbewerking' geplaatst. Wilma vertelt over haar techniek: *"Ik naai ze, ik appliqueer, ik maak, ik noem die laatste serie graffiti in textiel"*.

Slechts één vrouwelijke en één mannelijke kunstenaar passen textiel expliciet in een hedendaagse kunstvorm toe. Fransje maakt namelijk installaties van textiel. Ze gebruikt hiervoor enorme lappen die ze op panelen laat plakken. Wynolt daarentegen, borduurt en naait allemaal verschillende objecten waar hij vervolgens een installatie van

maakt. Hij maakt dus een installatie waar textiel in voorkomt. Deze hedendaagse kunstvorm geeft kunstenaars de ruimte om middels heersende conventies van een genre een nieuw of beter gezegd oud materiaal te introduceren. Zoals Baumann (2006) in zijn theorie stelt wordt consensus omtrent de status van een 'nieuw genre' bereikt op basis van een gemeenschappelijke overeenkomst tussen belanghebbende. Er kan verondersteld worden dat dit makkelijker gedaan wordt via een genre dat deze consensus al bereikt heeft, zoals schilder- en installatiekunst.

#### 4.3.3. Multimediaal

Er is onderzocht in hoeverre de kunstenaars binnen de onderzoekspopulatie multimediaal werk maken of multimediaal te werk gaan. Er is gevraagd of ze hun textielwerk met andere technieken en materialen combineren en waarom ze dit doen.

Uit de resultaten blijkt dat bijna alle kunstenaars multimediaal werken. Sommige kunstenaars werken een bepaalde periode met een materiaal en na een paar jaar veranderen ze van discipline. Noëlle en Martin zijn hier goede voorbeelden van. Andere kunstenaars werken juist binnen hun vaste discipline multimediaal door verschillende technieken en materialen te combineren (zie bijlage 11). Berend Strik fotografeert bijvoorbeeld eerst en stikt daar later overheen, evenals Wynolt. Michael schildert eerst en borduurt daar overheen. Weer andere kunstenaars werken ten alle tijde multimediaal. Bob maakt iedere dag ander werk met verschillende materialen. Dit is naar zijn idee de enige manier om kunst te maken. Door niet gebonden te zijn aan materiaal en techniek maar de vrijheid te nemen om te creëren waar hij op dat moment behoefte aan heeft.

In paragraaf 4.3.2. werd al verondersteld dat de multimediale werkwijze van de kunstenaars te verklaren is door te stellen dat dit een manier is om textiel, als 'nieuw genre', binnen de kunstwereld te introduceren. Door gebruik te maken van de erkenning en status van de schilderkunst en fotografie (Abbing, 2004) wordt de opwaardering van textiel sneller bewerkstelligd dan wanneer het een totaal nieuw genre dient te creëren en eigen conventies moet vormen. Uit de resultaten valt echter niet op te maken of de kunstenaars dit bewust doen. De keuze om multimediaal te werken wordt door hen afgedaan als esthetisch of praktisch en niet om erkenning te krijgen. Het is echter maar de vraag in hoeverre ze zich hier niet van bewust zijn. De geïstitutionaliseerde kunstwereld lijkt immers te bepalen hoe de hiërarchische rangschikking van genres

eruitziet. De theorie wijst uit dat een erkend genre als schilderkunst nog steeds de hoogst mogelijke status geniet (Abbing).

#### 4.3.4. Nijverheid

Uit het onderzoek blijkt dat slechts vier kunstenaars zich enigszins verwant voelen met de term 'nijverheid'. Met 'verwant voelen' wordt bedoeld dat ze zich ermee kunnen identificeren als kunstenaar. Dit is gevraagd om te achterhalen of de nijverheidsachtergrond van hun materiaal een rol speelt in hun hedendaags kunstenaarschap. Het was echter lastig om een eenduidig antwoord van de respondenten te krijgen. Er is desondanks toch geprobeerd de manier waarop ze zich tot het onderwerp verhouden te interpreteren. De meeste respondenten onderstrepen de kracht van de autonomie van het kunstenaarschap.

Toch waren er binnen de onderzoekspopulatie drie kunstenaars die zich dermate verwant voelde met nijverheid, dat het een grote rol speelt in hun werk. Onder deze kunstenaars bevinden zich twee mannen en twee vrouwen. De redenen dat ze zich hier verwant mee voelen lopen uiteen. Daniëlla: *"Ik voel me daar heel erg mee verwant, dat is gewoon de basis [...]".* Martin: *Maar wat ik ook wel grappig vind is dat je vanuit die nijverheid en de textielhoek ook heel veel benaderd wordt. En wat ik wel leuk vind dan om te merken is dat je vanuit textiel eigenlijk veel positiever wordt benaderd.*

Marianne vindt de term nijverheid nogal lastig. Ze komt oorspronkelijk uit Hongarije en heeft een raar gevoel bij de term. Desondanks stelt ze dat techniek en professionaliteit heel belangrijk is. Ze zegt hierover:

*Nijverheid dat is echt vakmanschap. En ja dat is absoluut. Dat is bindend, dat is ontzettend belangrijk. De nijverheid, goed vakmanschap. Anders is het niet mooi. Anders kan je niet weven. Ik heb heel veel afschuwelijke gezien.. [...] Lelijk geweven. Slechte kleuren en slechte compositie. Gewoon niks. Dat is.. ik denk dat is ook de oorzaak dat op textiel werd een beetje neergekeken.*

Het is lastig te interpreteren wat de kunstenaars onder nijverheid verstaan, omdat het nu eenmaal geen absoluut gegeven is. Er kan echter wel vastgesteld worden dat alle kunstenaars voorzichtig zijn in het gebruiken van termen als nijverheid en ambacht. De status van de kunstkunst staat voorop, daar mag niet teveel aan getornd worden.

Desondanks vertelt Michael waarom hij juist deze grenzen erg interessant vindt om als kunstenaar mee te spelen: *Ik ben altijd wel bezig met dat foute aan het borduren, betekent*

*ook dat je een beetje lichtelijk naar die kitsch'ige kant gaat, maar ik wil nooit over die rand heen tuimelen.* Het opzoeken van grenzen en binnen die grenzen vernieuwend zijn is een continu terugkerend fenomeen onder de kunstenaars. DiMaggio (1987) stelde immers al dat kunstenaars behoefte hebben aan grenzen omdat hun kunst zodoende op waarde geschat kan worden. Becker (1978) stelde tevens dat het toepassen van ambacht binnen de kunstwereld geoorloofd is, wanneer nieuwe conventies worden gecreëerd op basis van innovatie en sociale betrokkenheid. Deze theorie lijkt op basis van de resultaten door de kunstenaars in acht te worden genomen.

#### 4.3.5. Conclusie

In deze paragraaf wordt getracht de derde deelvraag van dit onderzoek te beantwoorden naar aanleiding van de resultaten uit de voorgaande paragrafen. *3. In hoeverre is de werkwijze van mannen met textiel anders dan die van vrouwen?*

Aan de hand van de verzamelde gegevens met betrekking tot de materialen en technieken die de kunstenaars doorgaans hanteren kan worden opgemaakt dat er geen wezenlijk verschil is tussen het werk van de mannelijke en de vrouwelijke kunstenaars. Er werd geconstateerd dat de verschillen in werkwijze, wat betreft materiaal en techniek, tussen de mannen en vrouwen onderling al dermate uiteenlopend waren dat er niet gesproken kan worden van een meer mannelijke of vrouwelijke werkwijze. Tevens blijkt uit de resultaten dat zich zowel onder de mannen als de vrouwen kunstenaars bevinden die het materiaal meer traditioneel óf juist meer conceptueel benaderen. Dit zien we tevens terug in de manier waarop de kunstenaars tegen nijverheid aankijken. Er kunnen namelijk geen wezenlijke verschillen tussen mannen en vrouwen geconstateerd worden.

De voornaamste ontdekking uit de resultaten is de manier waarop alle kunstenaars multimediaal te werk gaan. Er kan verondersteld worden dat dit komt doordat de textielkunst een opwaarderingsproces doormaakt en de conventies van andere genres overnemen om erkenning te krijgen, hetzij bewust of onbewust (Baumann, 2006., Becker, 1984., DiMaggio, 1987). Voornamelijk erkende genres als schilderkunst, fotografie en installatiekunst worden hiervoor ingezet. Hetgeen toch hoofdzakelijk kunstvormen met een hoog kunstniveau (De Swaan, 1991) en een hoge status binnen de kunstwereld betreft (Abbing, 2004). Tevens werd vastgesteld dat de kunstenaars spelen met de grenzen van autonome en toegepaste kunst. Ze zoeken de grenzen van legitimering (Baumann) op en trachten hierbinnen vernieuwend te zijn en

nieuwe conventies te creëren. Een gang van zaken die binnen de het totstandkomingsproces van een nieuw genre als vanzelfsprekend wordt beschouwd binnen de literatuur (Becker, 1978).

#### **4.4. Thematiek**

In deze paragraaf wordt inzichtelijk gemaakt welke thematiek de kunstenaars doorgaans hanteren. Tevens is gevraagd in hoeverre de kunstenaars een vaste thematiek hebben, of telkens nieuwe onderwerpen aansnijden. Hiermee kan het belang van een thema of onderwerp voor de carrière van de kunstenaars achterhaald worden. Vervolgens is gevraagd in hoeverre de kunstenaars een maatschappijkritische positie innemen middels hun werk, waarbij gekeken is in hoeverre het materiaal dat ze gebruiken daar een rol in speelt. Tevens is de conceptuele aard van hun werk belicht, om zodoende de hedendaagse kunstopvatting van de kunstenaars nader te beschouwen. Als laatste is er gevraagd in hoeverre het materiaalgebruik van de kunstenaars in verband staat met hun thematiek. Er wordt getracht antwoord te geven op de laatste deelvraag van dit onderzoek:

4. *In hoeverre is de thematiek die mannen doorgaans gebruiken in hun werk anders ten opzichte van vrouwen?*

##### 4.4.1. Algehele thematiek

Omdat de thema's, waar de kunstenaars werk over maken, heel uiteenlopend zijn heb ik getracht overeenkomsten te destilleren uit de resultaten. Vooral de manier waarop de kunstenaars van start gaan viel hierin op en er kan een onderscheid gemaakt worden tussen twee groepen kunstenaars: Een groep die vanuit een thema of onderwerp start en een groep die vanuit een beeld of esthetisch vraagstuk aan te werk gaat.

Noëlle maakt bijvoorbeeld veel foto's, die vervolgens het uitgangspunt van haar werk vormen. Ze vertelt dat ze zich laat leiden door hetgeen ze op de foto ziet: *Nou het gaat ook over het beeld zelf. Dus waar de beelden vandaan komen. De aanwezigheid van de dingen in de foto. En de gelijktijdigheid van situaties. Het gaat heel erg over waarnemen.* Wilma werkt daarentegen juist meer vanuit een thema. Ze heeft een aantal vaste onderwerpen die altijd terugkeren in haar werk: *En dus eigenlijk, je kan het nostalgisch noemen, maar het heeft te maken met herinneringen uit mijn jeugd.*

De scheiding tussen werken vanuit een onderwerp of werken vanuit een beeld is natuurlijk niet zo hard als hij lijkt. Veel kunstenaars beginnen met een onderwerp, maar

laten zich uiteindelijk door hun beeldende instinct leiden, andere doen het andersom. Michael vertelt hoe het thematische proces verloopt wanneer hij een schilderij maakt: *Ik begon met het idee van: dit gaat over het maken van een schilderij, een compositie. Het gaat niet over een narratief beeld. En het mooie van het resultaat is: uiteindelijk krijg je een narratief beeld.*

Twee kunstenaars spraken tijdens het interview over het toevoegen van iets aan een beeld of thema. Noëlle zei dat een mooie foto niet interessant is om mee te werken, omdat zij er niets meer aan toe kan voegen. Ze is juist op zoek naar een foto die op het eerste oog misschien niet klopt. Michael stelde dat een saai thema zijn interesse om dezelfde reden heeft. Hij wil er iets spannends van maken, terwijl het dat nog niet is: *Ik ga niet voor het sublieme. Maar meer voor het dagelijkse. Wat om ons heen is.* De uitdaging lijkt hij dus voornamelijk in zijn materiaal te zoeken.

Uit de resultaten blijkt dat vier mannen en twee vrouwen geen vaste thematiek hebben, maar elke keer nieuwe onderwerpen aansnijden (bijlage 13). Er blijkt echter geen verband te zijn tussen de manier waarop de kunstenaars van start gaan en het feit dat ze wel of niet een vaste thematiek hebben. Wanneer een kunstenaar dus een vast thema heeft is dit niet automatisch het startpunt om vanuit te werk te gaan. Hetgeen eigenlijk het meest opvalt aan de algehele thematiek van de kunstenaars is het feit dat de manier waarop ze werken en hun thematiek een rol speelt in hun werk zo verschillend is. Becker (1984) stelt namelijk in zijn theorie over kunstenaarstyperingen dat kunstenaars binnen hetzelfde genre er een overeenkomstige manier van werken op na houden. Ook hier lijkt weer bevestigd te worden, dat het feit dat de kunstenaars zichzelf niet als textielkunstenaar zien, als gevolg heeft dat ze ook niet volgens eenzelfde 'textielkunstenaar stramien' te werk gaan.

#### 4.4.2. Maatschappelijke betrokkenheid en conceptuele kunst

Uit de analyse kan worden opgemaakt dat eigenlijk alle kunstenaars hedendaagse kunst als conceptueel zien (zie bijlage 13). Ze praten in concepten en gebruiken de term om aan te duiden waar hun werk over gaat. Michael zegt hierover: *En kunst wordt natuurlijk al de laatste honderd jaar gezegd: het begint uit de ratio, het concept.* Daarentegen is het innemen van een maatschappijkritische positie door middel van kunst veel meer omstreden en wordt dit niet als vanzelfsprekend gezien. Sommige kunstenaars stellen zelfs zich er bewust van te distantiëren. Martin hierover: *Nou ik probeer mij*



*eigenlijk altijd afzijdig te houden van stelling name ten opzichte van politiek of maatschappelijke zaken. Ik denk wel dat het er gewoon in komt.*

Anderen wagen zich er wel aan, maar benoemen het liever niet als zodanig omdat ze er niet de nadruk op willen leggen. Slechts drie mannelijke en twee vrouwelijke kunstenaars zeggen zich met maatschappelijk betrokken thema's bezig te houden of dit in het verleden gedaan te hebben. De overige kunstenaars spreken er niet over. Marita over de manier waarop ze maatschappelijk betrokken is middels haar werk: *Ja, maar op een zeer lieve, voorzichtige manier doe ik dat wel. Ja, ik denk wel dat ik wat statements maak. En ze komen allemaal niet zo groot en politiek en sociaal overkoepelend over, maar ze zijn het wel.* De voorzichtigheid waarmee ze het benoemd benadrukt het feit dat het geen vanzelfsprekendheid is om je hier als kunstenaar aan te wagen. Berend beschrijft een fase waarin hij zich hiermee bezighield wat minder gewichtig: *En toen dacht ik van nou ja, als het lukt om met van die hele persoonlijke onderwerpen dan wilde ik dus een stap zetten om veel meer politiek geladen dingen gaan doen. Dus ben ik een tijdje gaan reizen door Israel en Palestijnse gebieden. En heb ik een hele serie foto's gemaakt.*

Fransje's werk gaat over *kleur en ruimte* zoals ze zelf zegt. Desondanks is er de laatste jaren een figuur in haar werk bijgekomen, die de indruk wekt dat haar werk een maatschappij kritische positie inneemt. Hier zegt ze zelf het volgende over:

*Op een gegeven moment had ik de behoefte om die over figuur heen te gooien. En toen had ik zoiets van jemig wat gebeurt hier. Zoveel betekenissen krijg je, zoveel lagen. Want bijvoorbeeld ook Jan van Eyck 'wenende madonna' echt niet alleen een Burka. Dus er kwamen heel veel betekenissen. En dat vond ik erg interessant. Het is ook iets van deze tijd.*

In Fransjes werk was het materiaal dus de oorzaak van het feit dat ze iets maatschappelijks aan de kaak stelde. Ze stelt zelf dat dit toeval was en dat ze vooral geen manifest probeert te maken. Het materiaal en de vorm hebben simpelweg zoveel betekenissen dat dergelijke thematiek eigenlijk in haar schoot geworpen wordt. Michael legt ook uit hoe hij door middel van zijn materiaal iets maatschappelijks aankaart:

*Ja het is mijn materiaal, maar ik ben me natuurlijk wel van bewust dat mijn materiaal anders is. Je zoekt er natuurlijk naar om daar op een goede manier en op een conceptuele manier mee om te gaan. Dat het daar binnen past. Anti-kunst idee blijft er ook wel inzitten.*

Michael is zich er dus van bewust dat het gebruik van textiel als materiaal sowieso een bepaalde beladenheid met zich meebrengt, omwille van de traditionele achtergrond die het heeft.

#### 4.4.3. Verband tussen thematiek en materiaalgebruik

In navolging van de voorgaande paragraaf is aan de kunstenaars gevraagd in hoeverre hun thematiek in verband staat met hun materiaalgebruik. Uit de resultaten blijkt dat slechts één kunstenaar geen verband tussen het materiaalgebruik en zijn thematiek ziet, terwijl alle overige respondenten dit wel onderschrijven. Desondanks lijkt zich dit op verschillende manieren te manifesteren. Michael benoemd bijvoorbeeld de traditionele achtergrond van zijn materiaal als onderdeel van de thematiek die hij middels het werk bespreekt, evenals in paragraaf 4.4.2. te lezen is. Marita behandelt in haar werk expliciet 'vrouw zijn' en vrouwenvlijt als onderwerpen, hierdoor is naar haar idee het materiaal een logische keuze:

*Ik ben niet gaan haken en wilde kijken wat doe ik ermee, maar ik had een vraag naar het vrouwbeeld en vond daar de handenarbeid heel erg goed bij passen. [...] omdat ik denk dat dit nog heel dicht bij het vrouw zijn ligt, de handenarbeid. Het textiele. Het werken met textiel.*

Uit beide antwoorden kan worden opgemaakt dat de kunstenaars zich bezighouden met de volkse achtergrond van hun materiaal. Ze lijken hier bewust gebruik van te maken. Ze hebben dus niet simpelweg voor een materiaal gekozen omwille van de beeldende kwaliteiten, maar zien er ook de thematische voordelen van in. Berend benoemd daarentegen slechts de beeldende kwaliteit die textiel toevoegt aan het verhaal dat hij als kunstenaar wil vertellen: *En door die textiele bewerking krijg je dus dat die foto nog meer lagen krijgen. En die gelaagdheid is heel erg belangrijk want daarmee maak je van dat membraam een soort filter.*

Van het feit dat textiel ook in het dagelijks leven een belangrijke rol speelt (Petry, 2012) zijn veel kunstenaars zich bewust. Daniëlla stelt dat haar thematiek daardoor makkelijk te combineren is met textiel: *Meubels, interieurs, maar ook kledingstukken zijn voor mij wel heel belangrijk afgebeelde onderwerpen, ze zijn allebei heel makkelijk te combineren met textiel.* Deze dagelijkse toepassing van textiel is voor Wilma een bron van inspiratie omdat ze middels textiel soms herinneringen naar boven haalt waar ze vervolgens werk over maakt. Herinneringen uit haar kindertijd worden namelijk soms

zomaar door een stof naar boven gehaald. Ze vertelt over een specifiek werk dat ze naar aanleiding van zo'n ervaring gemaakt heeft: *Kijk; dit is een zelfportretje en dit is een badpakje. En toen ik die stof zag dacht ik; ik had van zo'n stof een badpakje.* Wilma's verhaal getuigt van het feit dat aan textiel een nostalgische waarde kleeft die een soort ambachtelijke bijmaak heeft. Het spanningsveld tussen ambacht en kunst lijkt middels het materiaalgebruik automatisch te ontwaken, ondanks dat sommige kunstenaars zich hiertegen verzetten.

#### 4.4.4. Conclusie

Aan de hand van de resultaten uit voorgaande paragrafen tracht ik de laatste deelvraag van dit onderzoek te beantwoorden: *4. In hoeverre is de thematiek die mannen doorgaans gebruiken in hun werk anders ten opzichte van vrouwen?*

Omdat de thematiek van de kunstenaars vaak erg uiteenlopend en veranderlijk is heb ik ervoor gekozen te duiden welke kenmerken de thematiek van de kunstenaars typeren. Hierdoor kan de deelvraag beter beantwoord worden. Uit de resultaten blijkt dat de kunstenaars onder te verdelen zijn in een groep die werkt vanuit het beeld en een groep die werkt vanuit een thema. Dit is in verband gebracht met de rol van de thematiek voor het oeuvre van de kunstenaars, door te kijken of hun thematiek door de loop van hun carrière verandert. Uit de resultaten blijkt dat vier op de vijf mannen hun werk begint vanuit een onderwerp. Uit alle resultaten is echter gebleken dat er geen grote verschillen tussen de groep mannen en groep vrouwen is vast te stellen met betrekking tot hun thematiek.

De maatschappelijke betrokkenheid van de kunstenaars is evenredig verdeeld over de mannelijke en vrouwelijke kunstenaars. Degene die zich aan dergelijke thematiek wagen doen dit tevens niet omwille van hun materiaalgebruik. Desondanks is een thema als de burka, zoals we in het werk van Fransje zien, wel degelijk een gevolg van haar textielgebruik. Ook blijkt uit de resultaten dat bijna alle kunstenaars hun thematiek en materiaalgebruik in direct verband vinden staan. Dit is terug te zien in het gebruik van 'vrouwen' als thema, en het spelen met grenzen van hoge en lage kunst door traditionele technieken als borduren toe te passen. De voornaamste conclusie uit deze paragraaf berust op het feit dat de kunstenaars bewust voor een 'beladen' materiaal hebben gekozen. Desondanks willen ze niet dat dit altijd een centrale rol speelt in hun kunstenaarschap.

Hiervoor kunnen verschillende verklaringen gegeven worden. Enerzijds is de keuze voor een beladen materiaal vanuit gender perspectief te verklaren door te stellen dat een token positie binnen de kunstwereld ervoor zorgt dat de kunstenaars zichtbaar zijn, ongeacht hun geslacht (Kanter, 1977). Anderzijds blijkt uit de resultaten dat de kunstenaars zich thematisch niet altijd met dergelijke onderwerpen bezig houden, wat erop duidt dat de kunstenaars hun status niet willen laten afhangen van dit gegeven. Misschien kan er zelfs verondersteld worden dat ze het slechts inzetten op het moment dat dit een voordeel heeft. Wanneer het verkrijgen van erkenning het voornaamste doel van de kunstenaar is (Bowness, 1989., DiMaggio, 1987) kan verondersteld worden dat de associatie met zogenoemde manifestkunst niet altijd een positieve invloed is, maar soms wel voor wat extra aandacht kan zorgen.

## 5. CONCLUSIE

In de inleiding stelde ik de vraag in hoeverre textiel een zaak van vrouwen is. In dit laatste hoofdstuk worden de theorieën uit hoofdstuk 2 en de antwoorden op de deelvragen uit hoofdstuk 4 gebruikt om de centrale vraagstelling van deze scriptie te beantwoorden: *In hoeverre verschillen mannelijke en vrouwelijke textielkunstenaars wat betreft artistieke identiteit en artistieke praktijk, en welke verklaringen zijn daarvoor te geven?*

Achtereenvolgens wordt de relevantie van dit onderzoek beschreven in de context van bestaande literatuur over gender en textiel binnen de kunstwereld. Afsluitend zal een discussie omtrent deze scriptie plaatsvinden, alvorens ik middels aanbevelingen voor relevant vervolgonderzoek mijn conclusie zal besluiten.

### 5.1. Bevindingen

Op basis van de resultaten kan worden vastgesteld dat er geen excessieve verschillen tussen mannen en vrouwen geconstateerd zijn, op basis waarvan verondersteld kan worden dat *mannelijke en vrouwelijke textielkunstenaars wat betreft artistieke identiteit en artistieke praktijk* substantieel anders zijn. Echter, de vraag was *in hoeverre* de twee groepen kunstenaars verschillen. Om dit te beantwoorden licht ik onderstaand de twee meest toonaangevende verschillen uit. Uit de resultaten blijkt namelijk, dat:

- Vrouwen van huis uit meer met textiel in aanraking komen tijdens hun opvoeding.
- Mannen (aan het begin van hun carrière) een voordeel van hun materiaalgebruik hebben bij het verkrijgen van erkenning binnen de kunstwereld.

Het feit dat de (meeste) vrouwelijke kunstenaars uit de onderzoekspopulatie tijdens hun opvoeding meer met textiel in aanraking komen dan de mannelijke kunstenaars blijkt een bevestiging van Becker's theorie over volkskunst (1984). In alle gevallen werd de eventuele ervaring met textiel tijdens de opvoeding van de kunstenaars tot stand gebracht middels hun moeder. De moeders werkten ofwel professioneel binnen de toegepaste kunst met textiel, ofwel in de vorm van volkskunst. Vaders werkten echter nooit met textiel. Hetgeen bevestigt dat volkskunst en het werken met textiel een vrouwgerelateerde bezigheid is (Becker). Het feit dat voornamelijk de vrouwelijke kunstenaars uit de onderzoekspopulatie binnen hun opvoeding in aanraking met textiel komen bevestigt tevens dat de heersende genderconsensus een hardnekkig bestaan kent (Reskin, 2000). Bewust of onbewust is de keuze om zelf met textiel te gaan werken voor

vrouwen, waarschijnlijk door deze ervaring, een vanzelfsprekendere stap dan voor mannen.

Anderzijds lijken de mannelijke kunstenaars, die zich aan het werken met textiel durven te wagen, enigszins met een 'glazen-lift-effect' te maken te hebben, zoals vanuit de theorie van Williams (1992) verwacht werd. Uit de resultaten blijkt namelijk dat twee mannen aan het begin van hun carrière meteen een prestigieuze prijs (Prix de Rome) winnen en één man concreet benoemt dat het werken met textiel voor hem 'als man' een voordeel is omdat hij opvalt. Hieruit kan worden opgemaakt dat het behoren tot een minderheidsgroep, binnen een door gender gerelateerd genre in de kunstwereld, voordelig is voor tokens (Williams). De mannelijke kunstenaars spreken zich hier in de meeste gevallen niet uitdrukkelijk over uit, maar stellen wel dat ze het werken met een 'vrouwen materiaal' interessant vinden omwille van de associaties die het materiaal met zich meedraagt.

#### *Artistieke identiteit*

Op basis van de resultaten (hoofdstuk 4) kan worden verondersteld dat de typering 'textielkunstenaar' door (bijna) alle kunstenaars te beladen wordt gevonden om te gebruiken. Hier liggen verschillende redenen aan ten grondslag. Enerzijds is het de vrouwelijke associatie waar de kunstenaars mee kampen, waardoor zowel de mannelijke als de vrouwelijke kunstenaars hun typering 'vermannelijken' (Hensen en Rogers, 2001). Hiervoor vinden we een verklaring in Kanters theorie over *tokenism* (1977). De tokens (textielkunstenaars) lijken binnen de kunstwereld niet getypeerd te worden door geslacht, maar door hun materiaalgebruik. Textielkunstenaars worden in wezen als een (vrouwelijke) token binnen de kunstwereld beschouwd (Becker, 1984). De kunstenaars die binnen de textielkunst actief zijn vermannelijken hun titel omwille van hun status. Deze vermannelijking wordt voornamelijk middels kunstenaarstypering met een hogere status gedaan. Zo gebruiken ze bijvoorbeeld vaak de typering 'schilder'. Door de status van een erkend genre als de schilderkunst over te nemen trachten de kunstenaars voornamelijk van de heersende genreclassificaties af te komen (DiMaggio, 1987).

#### *Artistieke praktijk*

In navolging op voorgaande constatering, dat de kunstenaars zich niet willen conformeren met het genre textielkunst, wordt verondersteld dat de kunstenaars middels

hun werkwijze hetzelfde trachten te bewerkstelligen. Uit de resultaten blijkt namelijk dat alle kunstenaars uit de onderzoekspopulatie multimediaal werken. Ze stellen zelf ook dat dit te maken heeft met het feit dat ze niet in een 'hokje' gestopt willen worden, oftewel, ze willen zich niet met de heersende genreclassificatie conformeren (DiMaggio, 1987). De multimediale werkwijze kan tevens ook hier verklaard worden middels de status van het genre textielkunst. Door de traditionele toepassing van het materiaal binnen de volkskunst wordt het namelijk naar alle waarschijnlijkheid nog steeds met ambacht, en dus een lage status binnen de kunstwereld, in relatie gebracht (Becker, 1978). Door de conventies van een erkend genre als schilderkunst over te nemen en daar 'nieuwe kunst' mee te maken, maakt de status van het genre een opwaarderingproces door (DiMaggio, 1987). Hetgeen tevens de mate waarin actoren binnen de kunstwereld afhankelijk van elkaar zijn bevestigd.

## **5.2. Centrale vraagstelling**

Naar aanleiding van bovenstaande bevindingen wordt de centrale vraagstelling van deze scriptie beantwoord:

*In hoeverre verschillen mannelijke en vrouwelijke textielkunstenaars wat betreft artistieke identiteit en artistieke praktijk, en welke verklaringen zijn daarvoor te geven?*

De mate waarin mannelijke en vrouwelijke 'textielkunstenaars' verschillen blijkt uit dit onderzoek niet bepaald extreem of excessief te zijn. Desondanks worden meerdere theorieën omtrent heersende genderstructuren bevestigd (Becker, 1978-'84., Kanter, 1977., Williams, 1992). Vrouwen hebben vanuit de opvoeding meer ervaring met textiel binnen de volkskunst, terwijl mannen nagenoeg voordelen ervaren van hun positie als minderheidsgroep binnen een door vrouwen gedomineerd genre in de kunstwereld.

Wanneer echter het onderscheid tussen het geslacht van de kunstenaars los gelaten wordt zien we dat gender zich op andere vlakken ook manifesteert. Uit de resultaten van dit onderzoek kan worden opgemaakt dat de kunstwereld een sociaal fenomeen is, waarbinnen de actoren slechts door middel van samenwerking (bijvoorbeeld tussen genres) ontwikkelen (Becker, 1984). Om deze complexe wereld te laten functioneren creëren de actoren genreclassificatie die op basis van een hiërarchie gerangschikt worden (DiMaggio, 1987). Bij het creëren van 'nieuwe kunst' (Becker 1978) op het grensvlak tussen kunst en ambacht, zoals textiel, worden de conventies uit erkende

genres overgenomen. Hetgeen de kunstenaars uit de onderzoekspopulatie van deze scriptie op basis van multimediaal werk en zogenaamde 'vermannelijking' van hun kunstenaarstypering trachten te bewerkstelligen. Concluderend kan gesteld worden dat dergelijke bevindingen voortkomen uit het feit dat textiel nog altijd gezien wordt als een door gender getypeerd materiaal. Zowel door de kunstwereld, de kunstenaars zelf als mensen van buitenaf.

In navolging op één van mijn respondenten (Bob Bunck), zou ik ter besluit willen stellen dat 'de textielkunstenaar' in wezen helemaal niet bestaat. De typering is slechts een voortvloeisel uit onze natuurlijke behoefte om in hokjes te denken.

### **5.3. Relevantie**

Met dit onderzoek heb ik getracht een bijdrage te leveren aan bestaand onderzoek naar gender, binnen de kunstwereld. Doordat textielkunst een vrouwelijke associatie heeft bleek het een uitermate geschikt onderzoeksgebied, dat reeds nog geen onderwerp van studie was geweest. Aangezien onderzoek en literatuur over gender vanuit sociologisch perspectief in overvloed is heb ik slechts een relevante selectie gemaakt om het onderzoek in te bedden. Literatuur over de oorsprong van textielkunst was echter nogal schaars omdat dit niet als genre binnen de kunstwereld gezien wordt. Desondanks heb ik genoeg relevante historische uiteenzettingen over de opkomst van textiel binnen de professionele kunstwereld kunnen vinden om het onderzoek een theoretische basis te geven.

Middels een kwalitatieve onderzoeksmethode heb ik getracht zoveel mogelijk inhoudelijk in te gaan op heersende genderstructuren en zo min mogelijk te generaliseren. Bestaande onderzoeken focussen veelal op kwantitatieve gegevens met betrekking tot minderheids- en meerderheidsgroepen op basis van geslacht. Het afnemen van interviews biedt de mogelijkheid een relatief klein, maar diepgaand onderzoek te doen dat past binnen de structuur van een master scriptie. Het was mijn doel om de heersende gender consensus onder de loep te nemen en zodoende de algemene opvatting binnen de samenleving in perspectief te plaatsen en waar mogelijk te bediscussiëren. Middels het afnemen van interviews kunnen niet alleen gegevens verzameld worden, maar ook gevoelens en misvattingen benadrukt worden. Hetgeen ik als een toegevoegde waarde voor de onderzoeksresultaten ervaren heb. Waar de wetenschap zich vaak schuldig maakt aan veralgemening, denk ik dat gender structuren



juist hierop berusten. Kwalitatief onderzoek is benodigd om dergelijke structuren bloot te leggen en te veranderen.

#### **5.4. Discussie en aanbevelingen**

Terwijl ik in bovenstaande paragraaf propagandeer dat generaliseren binnen onderzoek naar gender problematisch is gaat mijn centrale vraagstelling uit van een vergelijking tussen mannelijke en vrouwelijke textielkunstenaars. Er is voor deze onderzoeksvorm gekozen om aan te tonen *in hoeverre* er daadwerkelijk onderscheid tussen mannen en vrouwen gemaakt kan worden.

De geselecteerde respondenten voor dit onderzoek geven slechts een beperkt representatief beeld voor de gehele onderzoekspopulatie. Zogeheten textielkunstenaars worden namelijk gekenmerkt door een zeer kleine minderheidsgroep mannelijke kunstenaars tegenover een overweldigende hoeveelheid vrouwelijke kunstenaars. Hetgeen vrij logisch is wanneer we het onderwerp van dit onderzoek in beschouwing nemen, maar desondanks betekent dat de groep vrouwen een kleine vertegenwoordiging geniet binnen dit onderzoek. Wanneer in de toekomst, op basis van kwantitatieve gegevens vastgesteld zou kunnen worden hoeveel hedendaagse kunstenaars met textiel werken, en hoeveel hiervan man of vrouw zijn, kan er een betere en grotere steekproef getrokken worden. Dit onderzoek heeft slechts een beperkte omvang, wat voortkomt uit het feit dat dit een master scriptie is.

Daarnaast is binnen dit onderzoek alleen gekeken naar Nederlandse of Nederlandssprekende kunstenaars. Vanwege de culturele lading van textiel zou het interessant zijn om het onderzoek uit te breiden met de indicator *ethniciteit* om bijvoorbeeld vast te stellen in hoeverre de uitkomsten van dit onderzoek beïnvloed zijn door de Nederlandse opvatting en achtergrond ten opzichte van kunst en textiel.

In navolging op het feit dat dit onderzoek een master scriptie betreft is het onderzoek slechts uitgevoerd en geanalyseerd door mijzelf. Om de betrouwbaarheid van de onderzoeksresultaten te bevorderen zou het meermaals analyseren van dezelfde data middels verschillende mensen plaats moeten vinden (Baarda, 2007). De interpretatie van de gegevens is mede door de semigestructureerde onderzoeksmethode vrij subjectief. Er zijn op basis van interpretaties wel overeenkomsten en verschillen vastgesteld, maar om tot een meer eenduidige conclusie te komen zouden meer vergelijkbare gegevens geanalyseerd moeten worden.

## LITERATUURLIJST

- Abbing, H. (2004). *Why are artists poor?: The exceptional economy of the arts*. Amsterdam University Press.
- Adams, J. (2002). Art in Social Movements: Shantytown Women's Protest in Pinochet's Chile. *Sociological Forum* 17, (1)., pp. 21-56.
- Alexander, V. D. (2003). *Sociology of the arts: exploring fine and popular forms* (pp. 137-139). Malden, MA: Blackwell.
- Baarda, D.B. & De Goede, M.P.M. (2007). Basisboek Interviewen. *Noordhof uitgevers Groningen*: Houten.
- Baumann, S. (2001). Intellectualization and art world development: Film in the United States. *American Sociological Review*, 404-426.
- Baumann, S. (2006). A general theory of artistic legitimation: How art worlds are like social movements. *Poetics*, 35(1), 47-65.
- Battersby, C. (1994). *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics*. London: Women's Press.
- Becker, H. S. (1978). Arts and crafts. *American Journal of Sociology*, 862-889.
- Becker, H.S. (1984). *Art Worlds*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Bernard, H. R. (2000). *Social research methods: Qualitative and quantitative approaches*. Thousand Oaks: Sage, H11.
- Bielby, W. T., & Baron, J. N. (1986). Men and women at work: Sex segregation and statistical discrimination. *American journal of sociology*, 759-799.
- Bielby, D. & Williams T. Bielby. (1996). Women and men in film: Gender Inequality Among writers in a Culture Industry. *Gender and Society*, 10 (3). Pp: 248-270.
- Bourdieu, P. (1996). *Photography: A middle-brow art*. Stanford University Press.
- Bowness, A. (1989). *The conditions of success: How the modern artist rises to fame* (p. 50). Thames and Hudson.
- Cooper, P. J., & Allen, N. B. (1999). *The quilters: Women and domestic art, an oral history*. Texas Tech University Press.
- Collins, R., Chafetz, J. S., Blumberg, R. L., Coltrane, S., & Turner, J. H. (1993). Toward an integrated theory of gender stratification. *Sociological Perspectives*, 185-216.
- DiMaggio, P. (1987). Classification in art. *American sociological review*, 440-455.
- Droste, M. (2006). *Bauhaus*. Bauhaus archiv: Berlin.

- Geijer, A. (1979). *A history of textile art*. Londen: Sotheby's Publications.
- Gell, A. (1998). *Art and agency: an anthropological theory*.
- Groot, M. & Oosterhof, H. (2005). *Textielkunstenaresen. Art nouveau, art deco, 1900-1930*. Tilburg: Nederlands Textielmuseum. Publicatie bij een tentoonstelling.
- Guttentag, M. & Secord, P.F. (1983). *Too many women? The sex ratio question*. Newbury Park, CA: Sage Publications.
- Halbertsma, M. (1998). Inleiding. In Halbertsma, M., van Moorsel, W., Baars, K., & van Rijnsing, M. (Red.). (1998). *Beroep Kunstenaressen. De beroepspraktijk van beeldend kunstenaressen in Nederland 1898-1998* (pp. 27-34). Nijmegen: Boom.
- Heezen, H. (2003). *Mijn plaats aan tafel Anna*. Stichting Kunstpublicaties: Rotterdam.
- Henson, K.D. & Rogers, J.K. (2001). "Why Marcia, you've changed!" Male clerical temporary workers doing masculinity in a feminized occupation. *Gender & Society* 15, pp: 218-238.
- Holstein, J. (1973). *The Pieced Quilt: An North American Design Tradition*. Graphic Society: New York.
- Honour, H., & Fleming, J. (1998). *Algemene kunstgeschiedenis*. Meulenhof: Amsterdam.
- Houtzager- van Wijngaarden, M.L. (1982) *Textielkunst*. Rotterdam.
- Kanter, R.M. (1977). *Men and women of the corporation*. New York: Basic Books.
- Lena, J. C., & Peterson, R. A. (2008). Classification as culture: Types and trajectories of music genres. *American Sociological Review*, 73(5), 697-718.
- Lewis, P., & Simpson, R. (2010). *Revealing and Concealing Gender: Issues of Visibility in Organizations*. Palgrave Macmillan.
- Lippard, L. R. (1995). *The pink glass swan: selected essays on feminist art*. New Press.
- Nochlin, L. (1971). "Why have there been no great women artists?" *Art News*, 69 (2). Pp: 22-71.
- Parker, R. & Pollock, G. (1981). *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. London: Pandora.
- Peterson, K. (1997). The distribution and Dynamics of Uncertainty in Art Galleries: A Case study of New Dealerships in the Parisian Art Market, 1985-1990. *Poetics* 25. Pp: 241-263.
- Petry, M. (2012). *The art of not making. The new artist/artisian relationship*. London: Thames & Hudson.

- Reskin, B. F. (2000). The proximate causes of employment discrimination. *Contemporary Sociology*, 29(2), 319-328.
- Ridgeway, C.L. & Lovin-Smith, L. (1999). The gender system and interaction. *Annual Review of Sociology* 25, pp: 191-216.
- Roth, L.M. (2004). The social psychology of tokenism: Status and homophily processes on Wall Street. *Sociological Perspectives* 47 (2), pp: 189-214.
- Simmel, G. (1971). *On individuality and social forms: Selected writings* (p. 143). D. N. Levine (Ed.). Chicago: University of Chicago Press.
- De Swaan, A. (1991). *Perron Nederland* (Vol. 1195). Meulenhoff.
- Visser, de A. (1998). *De tweede helft. Beeldende kunst na 1945*. Uitgeverij SUN: Nijmegen.
- Walgrave, J. (1979). *Hedendaagse textielkunst in Vlaanderen*. Ministerie van nationale opvoeding en cultuur.
- Weiwei, A. (2009). The longest road (2006). *Ai Weiwei's blog. Writings, interviews and digital rants, 2006-2009*. The mit press: London.
- Wharton, A. S. (2005). *The sociology of gender*. Wiley-Blackwell.
- Williams, C.L. (1992). The glass escalator: Hidden advantages for men in the 'female' professions. *Social Problems*, pp: 253-267.
- Zuckerman, E. W. (2005). Typcasting and Generalism in Firm and Market: Genre-Based Career Concentration in the Feature Film Industry, 1933-1995. *Research in the Sociology of Organizations*, 23, 171-214.
- Stedelijk Museum, 2012. Tentoonstelling Bauhaus.

## BIJLAGEN

### Bijlage 1. Interviewschema

<i>Benodigdheden:</i>	<ul style="list-style-type: none"><li>▪ Topiclijst</li><li>▪ Interviewschema</li><li>▪ Voice-recorder</li><li>▪ Notitieblok</li><li>▪ Pen/potlood</li></ul>
<i>Kleding:</i>	Pas de kledingkeus aan op de respondent. <i>Denk hierbij aan de leeftijd van de respondent en de status binnen de kunstwereld.</i>
Naam interviewer: .....	
Naam respondent: .....	
Plaats: .....	
Datum: .....	
Begintijd: .....	
Eindtijd: .....	
<b>Introductie</b>  Ik zal eerst kort vertellen waar dit interview over gaat. Dit interview maakt deel uit van een onderzoek voor mijn Master Thesis voor de studie Kunst- en Cultuurwetenschappen aan de Erasmus universiteit Rotterdam. Binnen dit onderzoek wil ik achterhalen wat de beweegredenen van kunstenaars zijn om met textiel te werken en welke invloed hun materiaalkeuze heeft op hun carrière.	

Ik neem dit gesprek op om de informatie beter te kunnen verwerken. Daarnaast zal ik zo nu en dan aantekeningen maken. Dat doe ik om de lijn van het gesprek vast te kunnen houden. U mag me ten alle tijden onderbreken als u het niet eens bent met wat ik zeg. Als u een vraag niet begrijpt, geef dat dan gerust aan. Ook als u er niet zeker van bent wat ik onder een bepaald begrip versta. Wanneer alle gegevens zijn verzameld wordt er een onderzoeksrapport geschreven.

Ik schat dat dit interview ongeveer een uur zal duren. Ik wil nogmaals aangeven dat dit interview gaat over uw ervaringen en mening. Heeft u tot zover nog vragen?

Topic	Introductie topic
1. Artistieke praktijk	<p><b>1.1. Werkwijze</b></p> <p>Ik zou graag een concreet beeld krijgen van uw kunstenaarschap en zal daarom eerst een aantal vragen stellen over uw werkwijze.</p> <p><b>1.1.1. Welke materialen werkt u hoofdzakelijk mee?</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Waarom kiest u voor deze materialen?</li> <li>• Esthetisch: Belangrijkste?</li> <li>• Praktisch:</li> <li>• Conceptueel: Betekenis van materiaal?</li> <li>• Conventioneel/traditie: Achtergrond materiaal?</li> </ul> <p><b>1.1.2. Welke technieken hanteert u het meest?</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Conventioneel/traditie: Arbeidsintensief? Betrokkenheid bij maakproces?</li> <li>• Onconventioneel: Toepassing kunstwereld?</li> <li>• Vanuit materiaal: Beperking?</li> <li>• Vanuit concept:</li> </ul> <p><u>Indien de kunstenaar multi-mediaal te werk gaat:</u></p> <p><b>1.1.3. Waarom maakt u multi-mediaal werk?</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Bewuste keuze?</li> <li>• Genre-classificatie (hokjesdenken)?</li> <li>• Hedendaagse tendens?</li> </ul> <p><b>1.1.4. In hoeverre voelt u zich verwant met de termen nijverheid en autonome kunst?</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Verwantheid door materiaal?</li> </ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Rol carrière?</li> <li>• Uiteenlopend/beide toepassingen: waarom?</li> </ul> <p><b>1.2. Thematiek</b></p> <p>Om meer inhoudelijk op uw werk in te gaan zou ik graag meer willen weten over de thematiek die in uw werk schuilgaat.</p> <p><b>1.2.1. Kunt u iets meer vertellen over de algehele thematiek in uw werk?</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Persoonlijk proces?</li> <li>• Herkenbaarheid als kunstenaar?</li> <li>• Verschuiving ontwikkeling van carrière?</li> </ul> <p><u>Afhankelijk van de beantwoording van vraag 3.2.1. kies optie 1 of 2:</u></p> <p><b>1: 1.2.2. In hoeverre neemt u middels uw kunst een maatschappijkritische positie aan?</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Plicht kunstenaarschap?</li> <li>• Verbondenheid materiaal?</li> <li>• Positie bespreken middels textiel, omdat?</li> </ul> <p><b>2: 1.2.2. In hoeverre ziet u uw werk als conceptuele kunst?</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Toegevoegde waarde voor kunstwereld?</li> <li>• Anders?</li> </ul> <p><b>1.2.3. In welke mate staat de thematiek in uw werk in verband met uw materiaalgebruik?</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Gender invloed door gebruik textiel?</li> <li>• Volkskunst: Traditionele toepassing materiaal?</li> <li>• Hedendaagse toepassing?</li> </ul>
2. Artistieke identiteit	<p><b>2.1. Ontwikkeling carrière</b></p> <p>Ik zou het nu graag met u hebben over de aanvang en ontwikkeling van uw carrière als kunstenaar en uw motieven om tot dit beroep te komen.</p> <p><i>Instructie: Wek niet de indruk een heel levensverhaal te willen horen, maar geef duidelijk aan dat het om de artistieke achtergrond gaat.</i></p> <p style="text-align: right;"><b>i. Kunt u iets vertellen over uw achtergrond (thuis) en welke rol kunst daarin gespeeld heeft?</b></p>

- Ouders
- Stimulator: vader/moeder?
- Gemeenschap (volks-)

**ii. Welke opleiding(-en) heeft u gevolgd?**

- Invloed opleiding
- Gang van zaken academie
- Rol van gender op materiaalgebruik
- Docenten: wie van belang?
- Klassen: overheersing vrouwen/enige man?
- Mannen/vrouwen meer aangemoedigd?

**iii. Wanneer kwam u voor het eerst in aanraking met textiel?**

- Perceptie/oordeel buitenstaander?
- Rol collega's/docenten (peer pressure)
- Mate van succes
- Doorontwikkeling
- Vastberadenheid
- Lonely hero

**2.2. Zelfperceptie**

Ik zou het nu graag hebben over de manier waarop uw het kunstenaarschap ervaart en wat de relatie met het werk dat u maakt daarmee is.

*Instructie: Wees alert op impliciete antwoorden. Denk vooral aan de rol van textiel binnen het maken van kunst voor de respondent. Ook wanneer hij/zij hier niet naar refereert.*

*Pas waar nodig de woordkeus aan. Noem niet telkens textielkunst als de respondent het niet met deze term eens is!*

**2.2.1. Hoe zou u zichzelf als (type) kunstenaar beschrijven?**

- Persoonlijke gedragskenmerken? Waarom?
- Kenmerken kunst op zich?
- Belang van uw kunst
- (intrinsieke) motivatie
- Bijdrage aan wat? Samenleving/kunstwereld?
- Mannelijke/vrouwelijke connotatie? Gebruik van term textiel?

Indien de kunstenaar het textielgebruik expliciet



	<p><u>benoemd:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Rol materiaalgebruik?</li> <li>• Bewuste keuze?</li> <li>• Achterliggende gedachte?</li> <li>• Drang tot verandering van kunstopvatting?</li> </ul> <p><b>2.2.2. In hoeverre gebruikt u uw materiaalgebruik om uw kunst te beschrijven aan andere?</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Bewust?</li> <li>• Textiel(kunst)?</li> <li>• Classificatie? Hokjesdenken?</li> <li>• Gender? Vooroordelen?</li> <li>• Minderheidspositie positief/negatief?</li> </ul> <p><b>2.2.3. Wat zijn uw inspiratie(bronnen)?</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Andere kunstenaars?</li> <li>• Soort kunst anderen?</li> <li>• Identificatie met wat/wie? Waarom?</li> <li>• Dagelijkse inspiratie?</li> <li>• Maatschappelijke kwesties?</li> </ul> <p><b>2.2.4. Kunt u iets meer vertellen over uw positie als kunstenaar met textiel in de kunstwereld?</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Voordeel/nadeel?</li> <li>• Voorbeeld?</li> <li>• Gender gerelateerd?</li> <li>• Van belang?</li> <li>• Stabiel/opkomend/fluctuerend?</li> <li>• Verschillend van tijd tot tijd? Veranderlijk?</li> </ul> <p><b>2.2.5. In hoeverre ervaart u een vrouwelijke associatie ten opzichte van textiel-kunst?</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Houding t.o.v. fenomeen kunstenaar zelf?</li> <li>• Ervaring omgeving?</li> <li>• Voordeel/nadeel?</li> <li>• Uiting daarvan (voorbeeld)</li> </ul>
1. Persoonskenmerken	<p>Om iets over uw persoonlijke situatie en biografische gegevens te weten te komen zou ik als laatste graag uw persoonskenmerken even kort doornemen ter afsluiting van dit interview.</p> <p><i>Zorg voor een feitelijke weergave van de kenmerken met weinig ruimte voor uitweidingmogelijkheden.</i></p>

1.1. Geslacht:	Man/Vrouw
1.2. Geboortedatum:	...../...../.....
1.3. Woonplaats:	.....
1.4. Leefsituatie:	Alleenstaand/Samenwonend (-met partner) Getrouwd/Anders, namelijk ..... .....

### Bijlage 2. Rol kunst tijdens opvoeding

<b>Berend</b>	Geen/kleine rol (Vanaf middelbare school kleine rol door stiefmoeder)
<b>Bob</b>	Geen rol (vader fotograaf)
<b>Martin</b>	Geen rol
<b>Michael</b>	Aanwezige rol (familieleden)
<b>Leslie</b>	Grote rol (moeder modeontwerpster, grootvader schilder)
<b>Wynolt</b>	Grote rol (moeder poppenmaakster)
<b>Daniëlla</b>	Ouders zijn beide kunstenaar (moeder gobelins)
<b>Fransje</b>	Ouders zijn beide kunstenaar (moeder gobelins)
<b>Marianne</b>	Ouders zijn beide kunstenaar
<b>Marita</b>	Geen rol (veel handwerken door moeder en oma)
<b>Noëlle</b>	Geen rol (vader houtzagerij)
<b>Wilma</b>	Geen rol (restjes stof om mee te knutselen)

### Bijlage 3. Opleiding

	Eerste opleiding	Tweede opleiding
<b>Berend</b>	Docentenopleiding academie	Rijksacademie
<b>Bob</b>	Geen academische opleiding	
<b>Martin</b>	1 jaar Rietveld autonoom	

<b>Michael</b>	Mode opleiding	Rijksacademie
<b>Leslie</b>	Toegepaste Kunst	
<b>Wynolt</b>	ICT + multi-media vormgeven	Autonoom
<b>Daniëlla</b>	Illustratie	
<b>Fransje</b>	Rijksacademie	
<b>Marianne</b>	Textiel + schilderkunst	
<b>Marita</b>	Docentenopleiding Academie	Autonoom
<b>Noëlle</b>	Illustratie	
<b>Wilma</b>	Beeldhouwen	

#### Bijlage 4. Eerste aanraking textiel

<b>Berend</b>	Rijksacademie
<b>Bob</b>	Vijf jaar geleden
<b>Martin</b>	Zeven jaar geleden
<b>Michael</b>	Rijksacademie
<b>Leslie</b>	Academie
<b>Wynolt</b>	Academie
<b>Daniëlla</b>	Na de academie
<b>Fransje</b>	Na de academie (India)
<b>Marianne</b>	Academie
<b>Marita</b>	Na de academie
<b>Noëlle</b>	Na de academie
<b>Wilma</b>	Academie

#### Bijlage 5. Type kunstenaar

	<i>Voorkeur</i>	<i>Afkeer</i>
<b>Berend</b>	Beeldend kunstenaar	Textielkunstenaar
<b>Bob</b>	Beeldend kunstenaar	Textielkunstenaar
<b>Martin</b>	Schilder	Textielkunstenaar
<b>Michael</b>	Schilder	
<b>Leslie</b>	Beeldend kunstenaar	
<b>Wynolt</b>	Installatiekunstenaar	

<b>Daniëlla</b>	Schilder/Beeldend kunstenaar	Textielkunstenaar
<b>Fransje</b>	Schilder	
<b>Marianne</b>	Beeldend (lyrisch abstract) kunstenaar	
<b>Marita</b>	(conceptueel) Kunstenaar	Textielkunstenaar
<b>Noëlle</b>	Kunstenaar/beeldenmaker	Textielkunstenaar
<b>Wilma</b>	Beeldend kunstenaar	Textielkunstenaar

### Bijlage 6. Inspiratiebronnen

	<b>Mannelijk</b>	<b>Vrouwelijk</b>
<b>Berend</b>	Rembrandt Duchamp	
<b>Bob</b>	Boltanski Cornelis Beuys Caillebotte Luc Tuymans Man Ray	Meret Oppenheim
<b>Martin</b>	Abstract expressionisten Gerard Richter	
<b>Michael</b>	Wade Guyton	
<b>Leslie</b>	David Hockney Dibbekorn Chamberling Guus de Ruiter Kees Fransen	
<b>Wynolt</b>	Boltanski Francis Bacon	
<b>Daniëlla</b>	David Hockney Alexander Mc Queen	
<b>Fransje</b>	Matisse Barnett Newman Miro Picasso Aernout Mik	Barbara Visser
<b>Marianne</b>	Anselm Kieffer Cy Twombly Robert Zandvliet	
<b>Marita</b>		Cindy Sherman Pippilotti Rist Anna Verwij-Verschuure Tinkebell Ria van Eyk
<b>Noëlle</b>	Gombrovics	Marguerite Duras

	Rene Daniels Henk Visch Sigmund Gudmundsson	
<b>Wilma</b>	Malevich Luc Tuymans	Marlene Dumas

### Bijlage 7. Invloed textiel op verloop carrière

	Voordeel/nadeel/geen invloed
<b>Berend</b>	<i>Nadeel</i>
<b>Bob</b>	<i>Tegenstrijdig antwoord</i>
<b>Martin</b>	<i>Voordeel</i>
<b>Michael</b>	<i>Geen invloed</i>
<b>Leslie</b>	<i>Geen invloed</i>
<b>Wynolt</b>	<i>Voordeel</i>
<b>Daniëlla</b>	<i>Nadeel</i>
<b>Fransje</b>	<i>Geen invloed</i>
<b>Marianne</b>	<i>Nadeel</i>
<b>Marita</b>	<i>Geen invloed</i>
<b>Noëlle</b>	<i>Nadeel</i>
<b>Wilma</b>	<i>Geen invloed</i>

### Bijlage 8. Vrouwelijke associatie

	Zelf	Omgeving
<b>Berend</b>	<i>Nee</i>	<i>Nee</i>
<b>Bob</b>	<i>Ja</i>	<i>Nee</i>
<b>Martin</b>	<i>Nee</i>	<i>Ja</i>
<b>Michael</b>	<i>Nee</i>	<i>Ja</i>
<b>Leslie</b>	<i>Nee</i>	<i>Ja</i>
<b>Wynolt</b>	<i>Nee</i>	<i>Ja</i>
<b>Daniëlla</b>	<i>Nee</i>	<i>Ja</i>
<b>Fransje</b>	<i>Nee</i>	<i>Ja</i>
<b>Marianne</b>	<i>Nee</i>	<i>Ja</i>
<b>Marita</b>	<i>Ja</i>	<i>Ja</i>
<b>Noëlle</b>	<i>Ja</i>	<i>Ja</i>
<b>Wilma</b>	<i>Nee</i>	<i>Nee</i>

### Bijlage 9. Materiaal (textiel)

	<b>Materiaal</b>
<b>Berend</b>	Verschillende stoffen
<b>Bob</b>	Gobelins, borduurwerk
<b>Martin</b>	Paspelband
<b>Michael</b>	Verschillende garens
<b>Leslie</b>	Stoffen
<b>Wynolt</b>	Stoffen en garens
<b>Daniëlla</b>	Zijde en andere natuurlijke materialen
<b>Fransje</b>	Stoffen
<b>Marianne</b>	Garens
<b>Marita</b>	Garens
<b>Noëlle</b>	Gekleurd garen Vilt
<b>Wilma</b>	Bloemenstoffen

### Bijlage 10. Techniek

<b>Berend</b>	Stikken (borduren)
<b>Bob</b>	Machinaal borduren
<b>Martin</b>	Stofbewerking*
<b>Michael</b>	Borduren
<b>Leslie</b>	Quilten
<b>Wynolt</b>	Borduren/naaien
<b>Daniëlla</b>	Borduren
<b>Fransje</b>	Installatie (concept)
<b>Marianne</b>	Weven
<b>Marita</b>	Handwerktechnieken
<b>Noëlle</b>	Borduren
<b>Wilma</b>	Stofbewerking*

## Bijlage 11. Multi-mediaal

	Ja/nee	Discipline
<b>Berend</b>	Ja, voornamelijk binnen kaders van eigen discipline.	Combinatie van fotografie en stikken (Borduren)
<b>Bob</b>	Ja.	Alles
<b>Martin</b>	Ja, werkt in fases met materialen en technieken.	Nu: textiel (paspelband) Eerder: schilder
<b>Michael</b>	Ja, binnen kaders van eigen discipline.	Combinatie van schilderkunst en borduren
<b>Leslie</b>	Ja, verschillende disciplines naast elkaar.	Schilder/tekenaar Art quilts
<b>Wynolt</b>	Ja, verschillende disciplines naast en door elkaar.	Fotografie Borduren/naaien
<b>Daniëlla</b>	Ja, verschillende disciplines naast en door elkaar.	Tekenen/schilderen Textiel
<b>Fransje</b>	Nee, wil wel weer gaan schilderen.	Stofinstallaties
<b>Marianne</b>	Ja, verschillende disciplines naast en door elkaar.	Weven (gobelins) Schilderen/stofapplicatie
<b>Marita</b>	Ja, verschillende disciplines naast elkaar.	Handwerktechnieken Performance Schilderen/tekenen
<b>Noëlle</b>	Ja, werkt in fases met materialen en technieken.	Fotograferen Borduren Tekenen/schilderen
<b>Wilma</b>	Ja, binnen kaders van eigen discipline.	Textiel Schilderen

## Bijlage 12. Nijverheid

<b>Berend</b>	Nee
<b>Bob</b>	Ja
<b>Martin</b>	Ja
<b>Michael</b>	Nee
<b>Leslie</b>	Nee
<b>Wynolt</b>	Nee
<b>Daniëlla</b>	Ja
<b>Fransje</b>	Nee

<b>Marianne</b>	Ja
<b>Marita</b>	Nee
<b>Noëlle</b>	Nee
<b>Wilma</b>	Nee

### Bijlage 13. Algehele thematiek

	Onderwerp	Beeld	Vast thema
<b>Berend</b>	X		Nee
<b>Bob</b>	X		Ja
<b>Martin</b>	X		Nee
<b>Michael</b>	X		Nee
<b>Leslie</b>		X	Ja
<b>Wynolt</b>	X		Nee
<b>Daniëlla</b>		X	Nee
<b>Fransje</b>		X	Ja
<b>Marianne</b>	X		Ja
<b>Marita</b>	X		Ja
<b>Noëlle</b>		X	Nee
<b>Wilma</b>	X		Ja

### Bijlage 14. Maatschappelijke betrokkenheid

	Maatschappelijk betrokken	Conceptueel
<b>Berend</b>	X	
<b>Bob</b>		
<b>Martin</b>		
<b>Michael</b>	X	X
<b>Leslie</b>		
<b>Wynolt</b>	X	
<b>Daniëlla</b>		
<b>Fransje</b>	X	X
<b>Marianne</b>		
<b>Marita</b>	X	X



<b>Noëlle</b>		
<b>Wilma</b>		X

**Bijlage 15. Verband tussen thematiek en materiaalgebruik**

	<b>Thematiek staat in verband met materiaal</b>
<b>Berend</b>	Ja
<b>Bob</b>	Ja
<b>Martin</b>	Ja
<b>Michael</b>	Ja
<b>Leslie</b>	Nee
<b>Wynolt</b>	Ja
<b>Daniëlla</b>	Ja
<b>Fransje</b>	Ja
<b>Marianne</b>	Ja
<b>Marita</b>	Ja
<b>Noëlle</b>	Ja
<b>Wilma</b>	Ja