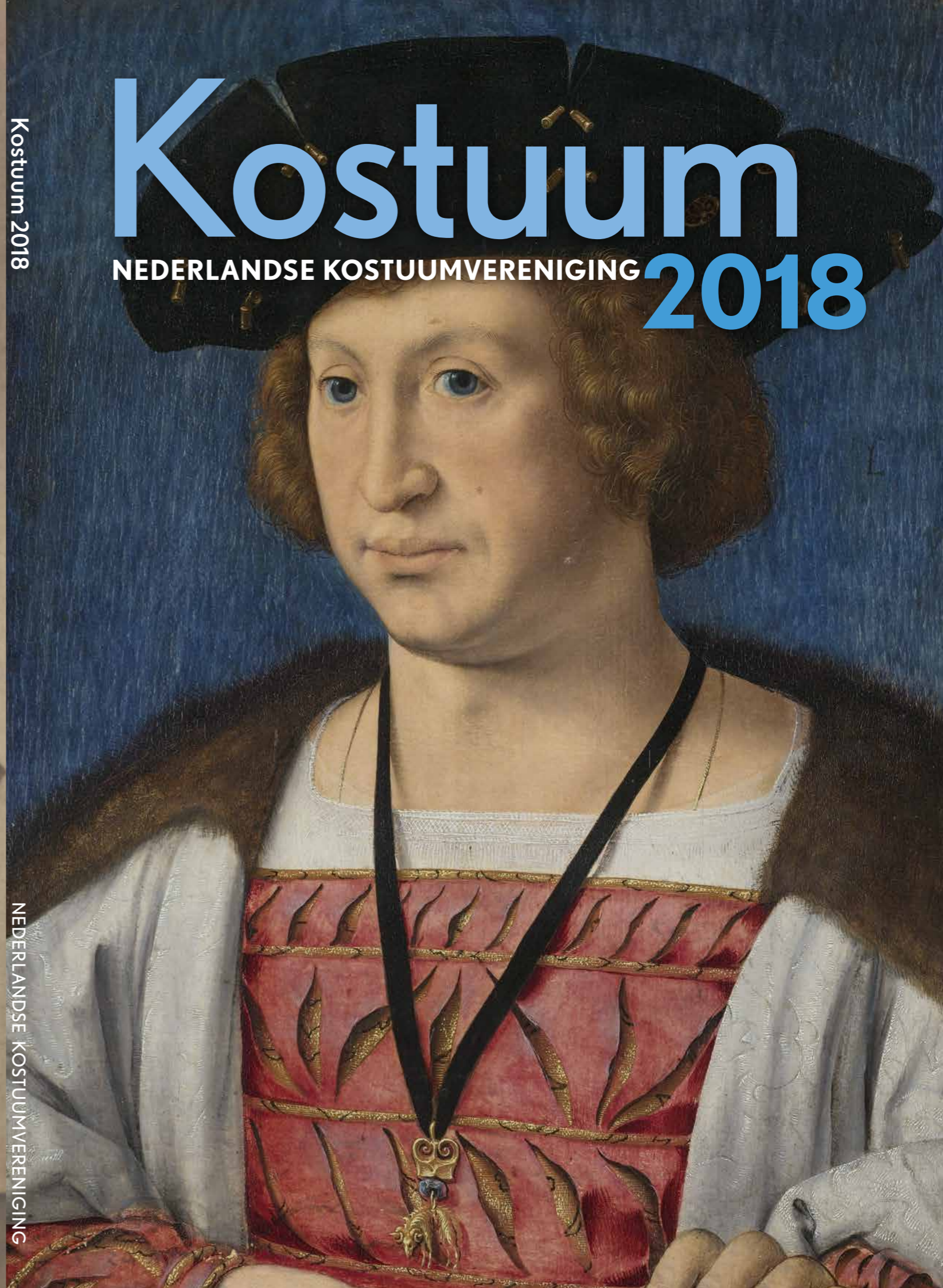




# Kostuum

NEDERLANDSE KOSTUUMVERENIGING **2018**



# INHOUDSOPGAVE

Van de redactie	7
Geeske Kruseman <b>DE ENE SPLEET IS DE ANDERE NIET, KLEERMAKERSKUNST 1460-1660</b>	9
Jacco Hooikammer <b>DE BRABANTSE LOL</b> Een veldwerkrapport uit 1943 opnieuw gepresenteerd	21
Ileen Montijn <b>'WAT GOD NIET GEEFT, GEEFT JOOSSE'</b> Het verhaal van een couturier in licentie	29
Roelie Koobs <b>DE CLEDINGE DER WEESZKYNDEREN</b> Nederlandse weeshuisuniformen door de eeuwen heen	39
Mieke Albers <b>HET DATEREN VAN EEN HAARKAM</b>	53
Birthe Weijkamp <b>EEN VROUW, EEN STIJL, EEN LEVEN</b> De garderobe van Germaine Brusse-Urtebise in het Rijksmuseum	61
Sjoukje Telleman <b>WEER OP EIGEN BENEN</b> De restauratie van een kanten vouwwaaier uit 1870-1890	73
Summaries	82
Biografieën auteurs	85
Richtlijnen voor auteurs	86
Colofon	88

## **SAMENVATTINGEN**

### **De ene spleet is de andere niet, kleermakerskunst 1460 – 1660**

Geeske M. Kruseman

Het gebruik van spleten is een van de spectaculaire bijzonderheden van de vroegmoderne kleren, met als opvallendste de zestiende-eeuwse doorsneden kolders en bovencousen, en de spletenwambuizen van de jaren 1620-1630.

Zulke spleten, die de kleermaker in de structuur van het kledingstuk inbouwt, worden niet altijd goed onderscheiden van de vele soorten kerven, kerfjes en pickjes die in dezelfde periode toegepast worden als stofversiering, hetzij in de vlakke stof, hetzij op een pickedil. Zowel spleten als kerfjes zijn van eind vijftiende tot midden zeventiende eeuw steeds opnieuw toegepast, in allerlei kleren voor mannen, vrouwen en kinderen, van bescheiden tot stinkend rijk, van Italië tot Zweden. De variatie is enorm geweest en ze zijn steeds weer in en uit de mode geraakt. Een volledig overzicht van het 'spletentijdperk' zou bijna de hele kledinggeschiedenis van de zestiende eeuw dekken, met een uitloper naar de zeventiende. Dit artikel begint met een chronologische inleiding die verduidelijkt wanneer en hoe spleten en kerfjes in het kledingbeeld zijn gekomen. Dan volgt de hoofdvraag: wat zijn de verschillende soorten (structurele) spleten en (decoratieve, oppervlakkige) kerven, en hoe zijn ze van elkaar te onderscheiden? Het gaat om het herkennen, niet om een volledig overzicht van de toepassingen. De voorbeelden komen uit de Nederlandse mannenkleding, en zijn rijk geïllustreerd met afbeeldingen van historisch bronmateriaal en experimenteel onderzoek. Tot slot volgen een verklarende woordenlijst, een leeslijst, en een uitgebreide lijst met literatuurreferenties. Terloops wordt deel van de spraakverwarring rond de benamingen van kledingstukken opgehelderd middels snittechnische uitleg.

De auteur concludeert nadrukkelijk dat er niet zoiets heeft bestaan als één 'spletenmode', met één begin en één eind. Een man die bijvoorbeeld 27 jaar oud is in 1567 (als de 80-jarige oorlog uitbreekt) is dan gekleed in doorsneden cousen, een spletenkolder en een gepickt wambuis. Zijn zoon, 25 jaar oud in 1590, draagt helemaal geen spleten meer, maar des te meer kerven, en als beenbekleding de bocxcen met de revolutionaire nieuwe snit. De kleinzoon, 25 jaar in 1615, draagt op zijn bocxen een strak, recht wambuis zonder kerven en schudt zijn hoofd over zijn pa en opa; maar een paar jaar later, kort na 1620, zijn de kerven weer algemeen en maken de spleten hun come-back, met het Franse spletenwambuis en de open mouw. In vergelijking zijn de verschillen tussen de kleding van 25-jarigen van 1665, 1990 en 2015 piepklein. De 'technische kijk' bewijst dat mannenkleding in de zestiende eeuw sneller en grondiger veranderde dan nu.

### **De Brabantse lol**

Een veldwerkrapport uit 1943 opnieuw gepresenteerd

Jacco Hooikammer

In dit artikel wordt een veldwerkrapport integraal, en met uitgebreid commentaar van de auteur, gepubliceerd. Het rapport werd in 1943 gemaakt door Jan Willekens, een medewerker van het Nederlands Openluchtmuseum te Arnhem. Het gaat over de 'lol', een specifieke vrouwenmuts van gedessineerde katoen. Deze werd gedragen in het gebied tussen Breda en Roosendaal. De muts stond in 1943 op het punt uit het straatbeeld te verdwijnen.

Het artikel wordt ingeleid door een korte geschiedenis van het NOM en een introductie van het veldwerk, gevolgd door de tekst van het veldwerkrapport. Het doel van dit artikel is enerzijds om

de informatie over de lol presenteren, anderzijds om recht te doen aan het veldwerkonderzoek dat onder meer door het NOM is uitgevoerd. Het laat zien dat ook ouder veldwerkonderzoek een rijke bron van informatie kan zijn.

### **‘Wat God niet geeft, geeft Joesse’**

Het verhaal van een couturier in licentie

Ileen Montijn

Laurens Joesse (\*1936) bekleedde als couturier in de laatste decennia van de vorige eeuw een unieke plaats in de Nederlandse modegeschiedenis. Hij werkte in zijn eentje, en vervaardigde voor een kleine, welgestelde groep klanten kopieën in licentie van ontwerpen van Dior, Balmain, Yves Saint Laurent en Givenchy. Vanaf omstreeks 1980 beperkte hij zich vrijwel geheel tot Givenchy, wiens modellen hij bij uitstek geschikt achtte voor zijn Nederlandse klantenkring.

Dit artikel is gebaseerd op een gesprek van de schrijfster met Joesse, en twee lezingteksten van hemzelf over zijn loopbaan. Joesse's werk is twee maal te zien geweest in Nederlandse musea: de eerste keer in 1990 in het Rijksmuseum, bij gelegenheid van een schenking van enkele creaties van hem aan dat museum. De tweede keer was op een tentoonstelling over Audrey Hepburn, begin 2017 in het Gemeentemuseum (nu Kunstmuseum) Den Haag, met ruime aandacht voor de ontwerpen van Givenchy, die een goede vriend was van de actrice en deze tentoonstelling nog net voor zijn dood heeft kunnen zien.

Laurens Joesse stamde uit een middenstandsgezin met elf kinderen in Nieuw- en Sint-Joosland (Z.). Hij begon op zijn zeventiende als leerling bij een herenkleermaker in Vlissingen. Dertien jaar later verhuisde hij naar Den Haag, waar hij ging werken bij Maison Kühne, een befaamd modehuis dat kopieën in licentie vervaardigde van Parijse couture. Al spoedig had hij de leiding over een atelier met vijftien employés.

Kühne stopte in 1972, waarna Joesse voor zichzelf begon, aangemoedigd en ondersteund door zijn eerste klant, mevrouw Van B., die ook een invloedrijke societyvrouw was. Hij installeerde zijn atelier en een paskamer op de bovenverdieping van zijn maisonette in Rijswijk (waar hij nog steeds woont); zijn zitkamer deed dienst als ontvangstruimte. Hij vertelt over de opwindende eerste inkoopreis naar Parijs, samen met de oud-directrice van Kühne. De couturière Madeleine de Rauch, die in dat jaar haar deuren sloot, schonk hem zijn eerste patroon, voor een geklede jurk, dat hij decennia lang heeft gebruikt. Ook knoopte hij goede banden aan met Madame Jackie, *vendeuse* bij Givenchy.

Joesse heeft nooit meer dan een tiental klanten tegelijk gehad, en had die ook niet nodig. Hij produceerde met de hand ongeveer vijftien modellen – jurken of tailleurs – per seizoen. Zijn klanten bestelden die na zijn thuiskomst van de halfjaarlijkse reizen naar Parijs, waar hij de shows had bekeken en een voorselectie gemaakt. Zijn hoge prijzen waren nooit een punt, aldus de couturier, ‘want die dames waren zo verzot op mode, ze konden niet zonder.’ Bovendien zouden ze in Parijs toch drie keer zoveel hebben moeten betalen. Hij vertelt over de omgang met zijn klanten, vertrouwelijk, discreet en vrolijk.

In 2017 verscheen Joesse op de Nederlandse televisie als ‘senior stagiair’ bij modeontwerper Edwin Oudshoorn. Hij legt uit wat het hemelsbrede verschil is tussen hoe hij zelf gewend is te werken, en de moderne methode. De modewereld is volkomen veranderd, aldus Laurens Joesse – en feitelijk is het tijdperk van de haute couture, met perfecte coupe en klanten die zich geheel toevertrouwden aan hun couturier, echt afgelopen.

(Laurens Joosse overleed in september 2020)

## **De cleding der weeszkynderen**

Nederlandse weeshuisuniformen door de eeuwen heen

Roelie Koobs

Door slechte hygiënische omstandigheden en infectieziekten was de kans dat een kind wees werd eeuwenlang behoorlijk groot. Nederlandse stadsweeshuizen, waarvan de eerste in 1491 werd gesticht, vingen honderden tot duizenden weeskinderen tegelijk op. Wezen werden verplicht een uniform te dragen zodat ze gecontroleerd en beschermd konden worden. De oudste afbeeldingen van wezenuniformen zijn te vinden op offerblokken (collectebussen) en schilderijen, alsmede in reliëf boven ingangen van weeshuizen. Wat meteen opvalt bij het zien van deze afbeeldingen is het bijzondere ontwerp van veel van de uniformen. De kostuums waren vaak verticaal in tweeën verdeeld, waarbij de helften gemaakt waren van contrasterende kleuren stof. Deze kledingstijl kwam voort uit de zogenoemde mi-parti -mode die gebruikelijk was in de elfde eeuw. In die periode droegen knapen en bedienden kleding in de livrekleuren van de adellijke familie waar ze in dienst waren. Vanaf de zestiende eeuw werd buiten de weeshuizen alleen nog mi-parti- kleding gedragen door hofnarren. Wezenuniformen hadden meestal de kleuren van het stadswapen. Burgerweeshuizen kenden strenge toelatingseisen. Veel kinderen voldeden daar niet aan en voor hen werden aparte tehuizen opgericht: armekinderhuizen. In deze instellingen woonden niet alleen wezen maar ook verwaarloosde kinderen en halfwezen. Om de arme kinderen te onderscheiden van de rijkere burgerwezen uit dezelfde plaats kregen ze een andere kleur uniform.

Door de eeuwen heen werd de snit van het wezenuniform af en toe aangepast aan de heersende mode. Zo veranderde in de loop van de tijd de vorm van de kragen. Aan het begin van de achttiende eeuw werd de meisjeskraag een halsdoek. De jongenskraag werd vervangen door een bef en daarna door een das. In de negentiende eeuw kregen jongens een lange broek. Meisjesuniformen kregen kortere mouwen en wijdere rokken.

Kinderen die in hetzelfde weeshuis woonden, droegen niet altijd exact hetzelfde kostuum. Kinderen onder de twaalf hadden kleding die in detail verschilde van de uniformen van oudere wezen. En in sommige huizen droegen verwaarloosde kinderen en halfwezen een ander uniform dan volle wezen. De verschillen konden variëren van een merkteken op een mouw tot een kostuum van een geheel andere kleur. Bij slecht of juist goed gedrag werd soms de kleur van een detail van het uniform aangepast, bijvoorbeeld van de muts of de knopen. Sommige kinderen hadden een sterke drang om zich te onderscheiden van hun huisgenoten en veranderden of versierden hun kleding. Dat was verboden en werd streng bestraft.

Van 1806 tot 1810 werd Nederland geregeerd door koning Lodewijk Bonaparte, de jongere broer van Napoleon Bonaparte. Koning Lodewijk verbood alle gekleurde wezenuniformen omdat de kinderen die ze droegen daardoor buiten de maatschappij gezet werden. De weeshuizen gingen over op donkere, effen kostuums, vaak met een merkteken op een van de schouders. Vanaf 1813 waren gekleurde wezenuniformen weer toegestaan, maar de meeste weeshuizen bleven de donkere kleding gebruiken, wellicht om financiële redenen. Alleen de burgerweeshuizen van Amsterdam en Haarlem gingen terug naar mi-parti. In 1919 werd de uniformplicht voor weeshuizen afgeschaft.

## Het dateren van een haarkam

Mieke Albers

Bij de bestudering van 105 haarkammen in de verzameling van het Rijksmuseum, werden bij één haarkam, BK-NM-10766, twee inscripties aangetroffen. Deze kam is afkomstig uit het legaat van Mr. Adrianus Justus Enschedé uit Haarlem. Het is een decoratieve haarkam bedoeld voor de versiering en ondersteuning van het dameskapsel. Dit type haarkam was gedurende de gehele negentiende eeuw niet weg te denken uit het modebeeld. Haardecoraties, waaronder dergelijke decoratieve haarkammen, waren prominent aanwezig en werden gezien als onontbeerlijke accessoires.

Bij de eerste bestudering van de kam met het blote oog werd vastgesteld dat er minutieuze inscripties waren aangebracht in de achterzijde van de buitenste tanden van de simpele hoornen kam. Aan de bovenkant van de kam is een opvallend metalen en scharnierend, kronkelend, haast slangvormig ornament gemonteerd, dat neoclassicistisch aandoet. De beide inscripties - '*Breveté S.G.D.G.*' en '*DONDEL*' - konden met behulp van de stereomicroscoop worden vastgesteld.

De ontdekking van deze twee inscripties was de aanleiding voor verder onderzoek. Zouden deze inscripties een patent of de naam van fabrikant/ontwerper kunnen zijn? En maakt de aanwezigheid hiervan het gemakkelijker een haarkam te dateren? Door advertenties uit Nederlandse kranten en Franse tijdschriften te raadplegen op beide inscripties, blijkt dat de kam zowel in Parijs als in Nederland in 1868 op de markt werd aangeboden. Hij werd ontworpen door Dondel, een vooraanstaande kapper uit Parijs, en was gepatenteerd. Ook wordt duidelijk op welke wijze de kam in het kapsel gedragen moet worden en waarvoor het scharnierende slangvormige ornament dient.

De streek rondom de rivier de Eure in Normandië, met als centrum Ezy-sur-Eure, is een aanknopingspunt om in het kort in te gaan op de geschiedenis van de vervaardiging van haarkammen in het noorden van Frankrijk, de gebruikte materialen en de techniek. Ook de distributie naar Parijs en omgeving komt aan de orde.

## Een vrouw, een stijl, een leven

De garderobe van Germaine Brusse-Urtebise in het Rijksmuseum  
Birthe Weijkamp

In 1986 schenkt mevrouw G.A. Brusse-Urtebise (1903-1997) een deel van haar garderobe aan het Rijksmuseum. Na haar dood in 1997 wordt dit aangevuld met een legaat. De schenking en het legaat Brusse-Urtebise vormen samen een belangrijke groep binnen de kostuumcollectie van het museum. Voorafgaand aan een speciale opstelling gewijd aan de garderobe van mevrouw Brusse is verder onderzoek gedaan naar de relatie tussen de objecten en de draagster. Mode speelde een grote rol in haar leven en dit had invloed op de manier waarop zij haar garderobe samenstelde

De Belgische boerendochter Germaine Urtebise kreeg de kans in Brussel een opleiding te volgen en ging er aan het werk als secretaresse. Omdat ze liever een ander beroep wilde begon ze te werken als mannequin en later als *vendeuse*. In het midden van de jaren '20 wordt ze *première vendeuse bij* Maison Borgeaud, een exclusief 'gesloten modehuis' dat licentiekopieën van Parijse ontwerpen verkoopt. Ze houdt er een luxe levensstijl op na en begint met het kopen van ontwerpen bij haar werkgeefster

In 1932 trouwt ze met de Amsterdamse zakenman Adrianus Brusse en ze verhuist naar Amsterdam. Voor haar kleren gaat ze nog vaak terug naar Brussel al stapt ze na de dood van Madame Borgeaud over op het Amsterdamse modehuis Kruysveldt de Mare. Ook Catharina Kruysveldt de Mare maakt licentiekopieën, maar verkoopt zo af en toe ook japonnen uit Parijs. Omdat mevrouw Brusse in de mogelijk in Parijs gemaakte showmodellen paste, is niet precies duidelijk waar de japonnen en mantelpakjes die ze er kocht zijn gemaakt.

De collectie omvat ontwerpen naar verschillende belangrijke ontwerpers uit de late jaren '20 tot en met het midden van de jaren '50. Het laat een beeld zien van een stijlvaste vrouw. Ondanks dat mevrouw Brusse niet terugdeinsde voor gewaagde kledingkeuzes was haar stijl relatief ingetogen. Ze koos haar garderobe met zorg en droeg haar kleren lang door. Mevrouw Brusse kan naast draagster ook als verzamelaarster van haar kleren worden gezien. Omdat ze geen kinderen had en mode daarvoor een soort vervanging was, noemde ze haar kleren op latere leeftijd wel haar 'kinderen'. In een schriftje hield ze precies bij welke kleren ze had, waar deze zich bevonden, waar ze waren gekocht en welke ze had geschonken.

De objecten in bezit van het Rijksmuseum zijn niet representatief voor haar gehele garderobe maar laten hoogtepunten zien, die interessant zijn voor een museum vanwege het ontwerp en in veel gevallen een bijzonder verhaal. Het feit dat deze nu in een museum worden bewaard geeft ze, theoretisch gezien, eeuwigheidswaarde. Toch zullen de objecten aan elkaar en hun draagster verbonden blijven omdat ze ooit deel uitmaakten van dezelfde garderobe. Zo heeft Germaine Brusse-Urtebise, door haar 'kinderen' af te staan aan een museum, iets blijvends van zichzelf nagelaten.

## **De restauratie van een waaier van naaldkant uit 1870-1890**

Sjoukje Telleman

Dit artikel beschrijft een vouwwaaier die gedateerd is tussen 1870 en 1890, gemaakt van katoenen naaldkant op een montuur van been en paarlemoer, in de collectie van het Amsterdam Museum (inv.nr. KA14218). De auteur geeft in het kort een overzicht van de geschiedenis van de vouwwaaier, vanaf de introductie in Nederland rond 1620, via zijn grote populariteit in de achttiende tot het geleidelijk afnemen van het gebruik ervan in de negentiende eeuw. De constructies en materialen die werden gebruikt om vouwwaaiers te maken worden in het kort beschreven, met speciale aandacht voor naaldkant.

De beschreven waaier is gemaakt van *point de gaze à la rose*, hetgeen helpt bij de datering aangezien dit een negentiende-eeuwse uitvinding was. De waaier was in zeer slechte conditie: de kant was losgeraakt van de montuurbenen, waarvan er twee gebroken waren, en zowel de tulekant als de buitengewoon fijne en dus bij voorbaat al fragiele benen met gaatjesmotief, waren vuil, gebroken en broos van ouderdom.

Na het schoonmaken werd een bijna onzichtbaar steunweefsel tegen de kant gezet, de gebroken benen werden gespalkt met glasfiber en een ontbrekend stuk van een been werd vervangen door karton. Daarna werd de kant weer aan de benen gehecht. Door de fijnzinnige en onopvallende restauratie kan dit object nu tentoongesteld worden.