

A painting depicting a busy garment factory. In the foreground, several women are seated at sewing machines, focused on their work. The room is filled with rows of sewing machines and workers, creating a sense of a large-scale industrial operation. The lighting is warm and somewhat dim, with light streaming in from windows in the background. The overall style is expressive and somewhat somber, capturing the atmosphere of a factory floor.

# kostuum

## 2011



# Inhoudsopgave Kostuum 2011

Rosalie Sloof, Klarke Schuiringa en Ingrid Grunnill  
Jacoba de Jonge - Dorine Stijkel - Toos de Klerk  
Drie ereleden in de schijnwerpers

Elisabeth Davis  
In dienst van Koningin Elisabeth  
Identiteit en aanpassing in een zestiende-eeuwse hofjapon

Vivianne Veenemans  
Een Engelse smaak voor (Nederlandse) streeksieraden

Hanneke Adriaans  
Sieraad met Wedgwood-cameetjes  
De halsketting van Hyke Mulder

Hanneke Koolen  
Zwoegen in een wolk van tule  
De geschiedenis van de tutu

Saskia Kuus  
Snikken achter de sluier  
Rouwkleding in de tijd van Eline Vere

Ad Timmermans  
'En ootje hèt me annetrökken'  
De bakerkleding van Bunschoten-Spakenburg

Tina Hammer-Stroeve  
De sociale stijging van het naaisterberoep (circa 1900-1970) en het belang van de Studio de Coupe van Mevrouw Six

## SAMENVATTINGEN

**Jacoba de Jonge - Dorine Stijkel - Toos de Klerk**  
Drie ereleden in de schijnwerpers

Rosalie Sloof, Klarke Schuiringa en Ingrid Grunnill

Nu we dit jaar de tiende verjaardag vieren van het samengaan van de Nederlandse Kostuumvereniging voor Mode en Streekdracht en Het Kantsalet, vond de redactie dit hét moment om de drie ereleden van de Nederlandse Vereniging voor Kostuum, Kant, Mode en Streekdracht te interviewen.

Helaas konden we slechts twee van hen interviewen, omdat het derde erelid, Toos de Klerk, in mei 2011 overleden is. Het lukte ons echter om met een aantal leden te spreken die haar goed

gekend en met haar samengewerkt hebben, en daardoor hebben we een in memoriam voor Toos kunnen schrijven.

Jacoba de Jonge en Dorine Stijkel behoorden tot de oprichters van de Kostuumvereniging in 1980. Zij werden beiden leden van de commissie: Jacoba was vijftien jaar lang voorzitter van de vereniging, en Dorine riep de publicaties van de vereniging, waaronder het Jaarboek *Kostuum*, in het leven. Toen zij in 1995 de commissie verlieten, werden ze vanwege hun verdiensten voor de Kostuumvereniging tot erelid benoemd.

In 1981 werd Toos de Klerk voorzitter van Het Kantsalet, dat in 1925 was opgericht. Zij bleef in die functie tot de 75<sup>ste</sup> verjaardag van Het Kantsalet in 2000. Toen zij aftrad werd ze tot erelid benoemd, als waardering voor haar werk voor Het Kantsalet.

## **In dienst van Koningin Elizabeth**

Identiteit en aanpassing in een zestiende-eeuwse hofjapon

Elizabeth Davis

Een veel gebruikte strategie om achter de identiteit van een onbekende geportretteerde te komen, is het bestuderen van schilderijen gemaakt door schilders die werkzaam waren in dezelfde periode. Deze werken worden onderzocht op specifieke technieken en stijlen die ook in het onbekende portret te zien zouden kunnen zijn. In combinatie met historische data en gebeurtenissen kan de informatie dan leiden tot identificatie van de geportretteerde. Deze benadering is weliswaar nuttig, maar heeft slechts beperkt succes wanneer de historische gegevens een wankele, niet eenduidige basis vormen.

Het voorliggende onderzoek maakt gebruik van kleding- en textielgeschiedenis als primair handvat om de identiteit van een portret te verifiëren. Onderwerp is een schilderij uit 1592 van een jonge Elizabethaanse vrouw, dat eigendom is van het Herbert F. Johnson Museum of Art aan de Cornell University. Het wordt benoemd als 'Bess Throckmorton (Lady Walter Raleigh)' en toegeschreven aan de ateliers van Marcus Gheeraerts de Jonge en Jan de Critz, Vlaamse schilders die in de late zestiende/vroege zeventiende eeuw werkzaam waren in Londen. Er bestaat geen degelijke documentatie die dit ondersteunt, noch wat betreft de geportretteerde, noch wat betreft de kunstenaar.

Bess Throckmorton was een hofdame van Koningin Elizabeth I. Ze is vooral bekend om haar geheime huwelijk met Sir Walter Raleigh, een ambitieuze hoveling en een van de favorieten van de koningin. Uit de overgeleverde brieven van Bess komt een vrouw met een sterk en gedreven karakter naar voren, bereid om te vechten om haar gezin te beschermen tegen politieke intriges en jaloezie. In de archieven is voor haar periode aan het hof (1584-1592) geen opdracht te vinden voor het vervaardigen van haar portret, terwijl er in die periode wel veel hofportretten geschilderd zijn, met name door Gheeraerts.

Deze studie richt zich in het bijzonder op het gebruik van kant als primair handvat om dit schilderij met andere portretten te vergelijken. Afgaande op nog bestaande stukken kant uit die tijd, als ook op kant afgebeeld op contemporaine portretten, is de kant op dit schilderij geïdentificeerd waar het techniek, ontwerp, datering en land van herkomst betreft. Het resultaat van deze benadering is een serie eigenschappen die aanwijzingen geven voor de sociale en economische status van het model. Elementen van kant en kleding op het schilderij zijn vergeleken met elementen die zijn aangetroffen op portretten van hofdames van Elizabeth I in het laatste decennium van de zestiende eeuw. Het onderzoek omvat ook kant op portretten van vrouwen die geen actief deel uitmaakten van de hofhouding. In deze portretten duiken onderlinge patronen op die verbanden leggen tussen een herkenbaar 'hofuniform' met gedefinieerde overeenkomsten, en een stijl die losstaat van door het hof opgelegde beperkingen.

Deze analyse van de elementen van kleding die op het portret te zien zijn, is aangevuld met onderzoek naar de artistieke kwaliteiten van de schilder. De combinatie van dit alles levert rijke bronnen aan informatie op, die ondanks een hoge mate aan waarschijnlijkheid uiteindelijk niet met

zekerheid kunnen leiden tot identificatie van deze modieuze Elizabethaanse dame als Bess Throckmorton.

### **Een Engelse voorliefde voor (Nederlandse) streeksieraden**

Vivianne Veenemans

Het artikel richt zich op het ontstaan van een voorliefde voor streeksieraden in het Engeland van de tweede helft van de negentiende eeuw, en het effect daarvan op de productie van Nederlandse streeksieraden.

Het vergelijken van streeksieraden uit verschillende landen, permanent tentoongesteld in het Victoria and Albert Museum, kan algemene overeenkomsten opleveren. Zo is daar het gebruik van goud- en zilverfiligrain sieraden, maar ook van stamp- en gietwerk in zilver. De productie van beide technieken is goedkoop, filigrain vanwege z'n geringe gewicht (een minimale hoeveelheid goud voor een maximaal effect), en het zilveren stamp- en gietwerk vanwege productie in grote oplage. Deze technieken hebben beide hun oorsprong in Griekse en Romeinse sieraden die al in de zesde eeuw voor Christus voorkwamen.

De opkomende internationale belangstelling voor volkskunst in de tweede helft van de negentiende eeuw was te zien in de vele internationale tentoonstellingen, die voor de deelnemende landen een belangrijke manier vormden om zich te presenteren. Volkskunsten en -ambachten konden ook worden tentoongesteld dankzij de vestiging van de eerste nationale musea, waarvan het V&A (oorspronkelijk South Kensington Museum genaamd) een van de eerste in Engeland was.

Centraal in de sieradencollectie van het V&A, vergaard in de tweede helft van de negentiende eeuw, stond de collectie nationale Italiaanse sieraden die door Alessandro Castellani (1823-1883) verzameld waren. Hierin waren Italiaanse streeksieraden opgenomen. De verzameling maakte in eerste instantie deel uit van het 'Circulation Department', opgezet als reizende tentoonstelling die ook bij verscheidene kunstacademies te zien was, en die tot doel had deze verzameling van internationale ambachten zo veel mogelijk zichtbaar te maken. Omdat de Engelsen hier veel waarde aan hechtten, hoopte men Engelse ontwerpers te inspireren tot het maken van kunst van hoge kwaliteit.

In 1872 verzocht Sir Henry Cole (1808-1882), destijds directeur van het South Kensington Museum de Engelse ambassadeurs in het buitenland om de streeksieraden van 'hun' land in te zenden, ten behoeve van een internationale tentoonstelling. Op deze manier wilde het museum de meest complete en volmaakte collectie streeksieraden verwerven, met stukken die kenmerkend waren voor het land waarin ze waren gemaakt. De Nederlandse bijdrage bestond uit een oorijzer, een stel voorhoofdsornamenten, een paar oorijzerhangers en een set haarspelden. In de oorspronkelijke inventaris staan deze beschreven als gemaakt van 18 karaat goud, en gedragen door de Zeeuwse boerinnen.

De streeksieradencollectie werd enthousiast ontvangen en kreeg lovende recensies in de pers. Het effect op de mode in die tijd was enorm: in heel Engeland begonnen vrouwen streeksieraden te verzamelen. Hierdoor ontstond er ook een grote vraag naar Nederlands zilverwerk, liefst uit de achttiende eeuw. Als reactie hierop begonnen de Nederlandse goud- en zilversmeden commercieel te werken: zij vervaardigden grote hoeveelheden Nederlands zilverwerk voor de export, vaak met valse achttiende-eeuwse keurmerken.

### **Een sieraad met Wedgwood-cameeën**

Hyke Mulders halsketting

Hanneke Adriaans

Museum Martena in Franeker heeft in langdurige bruikleen zowel het portret van Hyke Mulder, geboren Saagmans, als de halsketting waarmee zij is afgebeeld.

De drie aardewerken ornamenten met witte figuurtjes in reliëf op een blauwe ondergrond doen denken aan de objecten die vanaf 1775 in Josiah Wedgwoods fabriek werden vervaardigd.

Aangezien eventuele merken op de cameeën en op de gouden vassing ontbreken, tracht de auteur in dit artikel om duidelijkheid over de mogelijke herkomst van het object te krijgen. Er zijn nog veel sieraden met Wedgwood *plaques*, en ze staan geregistreerd in de Wedgwood-archieven.

Josiah Wedgwood en zijn medewerkers reageerden buitengewoon adequaat op de vraag van een groeiende groep bewonderaars van kunst uit de Griekse en Romeinse oudheid. De cameeën van Wedgwood (door hem zo genoemd, hoewel het feitelijk geen cameeën zijn: er komt geen snijwerk aan te pas), werden een groot succes. Dit was deels te danken aan hun bescheiden prijs, daar zij in serie vervaardigd werden, met behulp van mallen.

De arts Johannes Mulder, die in 1794 met Hyke Saagmans zou trouwen, had in 1792 in Londen gestudeerd. Hij zal daar zeker bij Wedgwood in de winkel zijn geweest, op zoek naar benodigdheden voor medisch onderzoek, die door Wedgwood geleverd werden. Zijn oog zal daar mogelijk gevallen zijn op 'heel fraai in halskettingen, armbanden & oorbellen gezette cameeën', zoals te lezen valt in de Wedgwood-archieven van 1790.

Sieraden met een combinatie van symbolen uit de klassieke oudheid waren in die tijd zeer populair. Op de centrale camee van Hykes collier zien we Cupido's pijlenkoker, de toorts van Hymen, de duiven en guirlandes van Venus, een muziekboek en trompet (symbolen voor harmonie in het huwelijk). Dit zou kunnen betekenen dat haar collier een huwelijksgeschenk is geweest.

Op twee Franse portretten zien we het type vrouw dat naar verwachting de modieuze sieraden van Wedgwood gedragen heeft. Zij zouden mogelijk met verbazing hebben gehoord over de Friezin wier Wedgwood-collier mooier was dan de hunne – of zouden ze hun eigen bescheiden halskettingen geprefereerd hebben? Hoe dan ook: het collier van Hyke is bewaard gebleven...

## **Zwoegen in een wolk van tule**

De geschiedenis van de tutu

Hanneke Koolen

De tutu is het iconische kostuum van de balletdanseres. Zijn oorsprong is terug te leiden tot het Frankrijk van de achttiende eeuw, toen danseres Marie Camargo haar danskostuums inkortte zodat het publiek haar virtuoze voetenwerk zou kunnen zien, en haar rivale Marie Sallé zelfs in Griekse tuniek op het toneel verscheen. Rond 1800 droegen danseressen jurken met een hoge taille, van luchtige mousseline. Tot aan het einde van de Romantiek volgde de tutu de mode van het avondtoilet van welgestelde dames.

Toen Marie Taglioni in 1834 in Parijs de hoofdrol danste in het ballet *La Sylphide* van haar vader Filippo, was dat een sensatie. Als de luchtgeest, in haar witte kostuum met een klokrok van doorzichtig gaas, een nauwsluitend lijfje met de taille op natuurlijke hoogte en korte mouwtjes, verbaasde zij het publiek met haar hoge sprongen en lichtvoetige dans op *pointes*. Taglioni werd een waar stijlicoon.

Tijdens de Romantiek werd in ieder ballet de tutu gedragen. Deze werd steeds wijder en hield daarin gelijke tred met de crinoline. De versieringen van de tutu en die in het haar gaven aan welke rol de ballerina uitbeeldde.

Tegen het einde van de negentiende eeuw verschoof het centrum van het klassieke ballet naar Sint-Petersburg. De tutu's werden steeds korter en stijver, en richtten de aandacht op de pointetechniek die de Italiaanse ballerina's die de hoofdrollen dansen, tot in de puntjes beheersten. In de twintigste eeuw werd de tutu gaandeweg korter, tot ver boven de knie. Beroemd is de beeltenis van Anna Pavlova in haar witte tutu met veren voor haar solo *De Stervende Zwaan* (1905).

Tegenwoordig maken we een onderscheid tussen de lange, romantische tutu en de platte, korte tutu, ook wel schoteltutu genoemd. Ze worden veelal in het buitenland gemaakt, omdat er in Nederland onvoldoende expertise aanwezig is. De romantische tutu's bestaan uit drie lagen zachte tule, ingerimpeld bij de taille. De korte tutu's worden gemaakt van stijf *ballet net* en bestaan uit circa

tien lagen, die naar onderen toe steeds smaller worden om de bovenste laag plat uit te kunnen laten staan. De lagen worden vastgezet op een broekje, dat bevestigd wordt aan het heupstuk dat op zijn beurt aan het lijfje wordt gestikt. Het lijfje heeft spiraalbaleinen, die alle kanten op kunnen buigen. Desondanks moet het ingedanst worden, wat pijnlijk is: bij balletkostuums bestaat er steeds een frictie tussen schoonheid en comfort.

Tot aan het begin van de twintigste eeuw droegen danseressen een korset als onderdeel van hun kostuum, hetgeen hun bewegingsmogelijkheden beperkt moet hebben. Het is interessant om naast de vaak besproken relatie tussen mode en tutu, ook de relatie tussen danskostuum en -techniek te bestuderen. Dit kan meer inzicht geven in de ontwikkeling van de ballettechniek door de eeuwen heen.

### **Snikken achter de sluier**

Rouwkleding in de tijd van Eline Vere

Saskia Kuus

In de negentiende eeuw was de dood veel zichtbaarder dan tegenwoordig, niet in de laatste plaats doordat er rouwkleding gedragen werd. Officiële voorschriften met betrekking tot het dragen van rouw werden uitgevaardigd door de Opperceremoniemeester, op bevel van de koning. Ze werden gepubliceerd in de Staatsalmanak en in diverse kranten en waren dus in wijde kring bekend. Ook al was er geen officiële verplichting tot het dragen van rouwkleding, bij een sterfgeval gingen alle familieleden in de rouw.

In etiquetteboeken werden de regels uitgebreid beschreven en in alle standen werden die regels, voor zover mogelijk, nageleefd. De rouw kende drie stadia: zware, halve en lichte rouw. De lengte van de rouw was afhankelijk van de mate van verwantschap.

In de modetijdschriften voor vrouwen uit de welgestelde middenklasse, die na het midden van de negentiende eeuw overal in Europa verschenen, werd zeer regelmatig aandacht besteed aan rouwkleding. Bijvoorbeeld werd in het modeblad *De Gracieuse*, dat vanaf 1862 in Nederland verscheen, uitvoerig bericht over modieuze rouwkleding. De 'rouwkleedjes' werden van alle kanten op prenten getoond. De lezeressen hadden vaak een huisnaaister, die voor hen de japonnen naar Frans voorbeeld maakte. De rouwjaponnen volgden de heersende mode: in de jaren '60 werden ze gedragen met een *crinoline*, in de eerste helft van de jaren '70 met de *tournure* en na 1883 met de 'tweede *tournure*'. Naast de kleur zwart was het belangrijkste kenmerk van een rouwjapon de gebruikte stof. In de zware rouw werden glanzende stoffen vermeden. Als die periode voorbij was bleef de kleding zwart, maar de stofkeuze werd ruimer. Pas tijdens de lichte rouw werd er naast zwart ook wit, grijs en paars gedragen.

Diverse Nederlandse modemagazijnen adverteerden dat zij rouwkleding leverden. Veel mode- en hoedenmagazijnen zorgden ervoor altijd rouwhoeden op voorraad te hebben. Mocht de aanschaf van rouwkleding te duur zijn, dan bestond de mogelijkheid om bestaande kleding zwart te verven.

Uit een aantal rouwadvertenties blijkt dat het dragen van rouwkleding niet altijd gewenst was. Soms wordt er uitdrukkelijk gesteld dat er 'geene uiterlijke tekenen van rouw zullen worden aangenomen'. Het dragen van rouwkleding kon zich beperken tot de directe nabestaanden, bijvoorbeeld de weduwe en de kinderen. Dat het hier om een afwijking van de geldende norm ging werd nog eens benadrukt door een vermelding als 'op uitdrukkelijk verlangen van de overledene'. Dit was blijkbaar nodig om de nabestaanden te beschermen tegen al te grote afkeuring van de omgeving.

De Eerste Wereldoorlog bracht een omslag teweeg in het denken over rouwkleding. Veel vrouwen hadden tijdens de oorlog geld noch tijd om zich te bekommeren om een rouwtoilet. Net als overal in Europa kwam er in Nederland een einde aan de strikte rouwetiquette die in de negentiende eeuw bijna alle dames in een ijzeren greep hield.

## **En ootje hèt me annetrökken**

De bakerkleding van Bunschoten-Spakenburg

Ad Timmermans

Vroeger werd een pasgeboren kindje door een baker (vaak de grootmoeder) in 'de pak' gestoken. De pak is de naam voor de bakerkleding in Bunschoten-Spakenburg; deze bestaat uit vele onderdelen met een voor die dorpen specifieke vorm, die vaak teruggaat tot het begin van de zeventiende eeuw. Hoeveel men van ieder onderdeel bezat en of er kostbare of eenvoudige stoffen werden gebruikt, was afhankelijk van de welstand van een familie.

Als eerste werd het 'poppetje' (een vierkant flanelen lapje) op het naveltje gelegd, op zijn plaats gehouden door een navelbandje. Dan kwam een hemdje, gevolgd door een luier. Het eerste hemdje was altijd van flanel en daaroverheen kwam er een van wit linnen, langs mouwen en hals afgezet met kant. Het onderlijfje van de baby werd daarna strak ingewikkeld in een wikkelluier, waardoor de beentjes geen bewegingsvrijheid meer hadden. In de winter ging er 's nachts een nachthemdrokje over het linnen hemdje, als extra bescherming tegen de kou.

Alle tot nu toe genoemde onderdelen behoorden tot de onderkleding. Als eerste onderdeel van de bovenkleding werd het hemdrokje aangetrokken, een jakje van gebloemde katoen of sits. Daaroverheen kwam het befje, dat een tussenzetsel had van kloskant waaronder een rood lapje gespeld werd zodat de kant beter uitkwam. Op doordeweekse dagen droeg het kindje een klapmutsje. Op zondag, of als er kraamvisite kwam, kreeg de baby een mooier mutsje op van doorgestopte tule, versierd met kanten stroken en zijden lint, het zogenaamde dofmutsje. Om dit mutsje tegen vuil te beschermen werd er een ondermutsje onder gedragen.

De pak was hiermee nog niet compleet. Het hele bundeltje werd nu op de pakdeken gelegd die strak om het onderlijfje werd dichtgespeld met grote bakerspelden. De bovenste helft van de deken, waarop het hoofdje rustte, bleef open. Tot slot volgde dan nog de pakdoek van wit damast met daarop de initialen van de moeder in rode kruissteekjes. Ook deze doek werd strak om het onderlijfje gespeld.

Bij rouw in de familie golden de regels direct vanaf de geboorte. Een pasgeborene kon dus meteen rouwkleding aankrijgen. Het feit dat een geboorte een blijde gebeurtenis is, deed daaraan geen afbreuk. De rouw kwam bij de bakerkleding vooral tot uiting door het kleurgebruik.

De bakertraditie heeft in Bunschoten-Spakenburg lang standgehouden. De laatste baby die door haar grootmoeder in de pak gekleed werd is Wimpje Blokhuis-Poort (1945), nu nog steeds draagster van de dracht. Nieuwe medische en hygiënische inzichten hadden het van een diepgewortelde traditie gewonnen. Hoewel?... Een aantal jaren geleden is het inbakeren herontdekt en wint steeds meer terrein. Het waardevolle uit de oude traditie wordt weer volop gepromoot, waarbij zelfs de modernste media niet worden geschuwd (zie [www.inbakeren.nl](http://www.inbakeren.nl)).

## **De sociale stijging van het naaisterberoep (ca. 1900-1970) en het belang van de Studio de Coupe van Mevrouw Six**

Tina Hammer-Stroeve

Ondanks de emancipatiebeweging van de late negentiende eeuw was het beroep van naaister onacceptabel voor vrouwen uit de hogere klassen. De duizenden vrouwen die in de opkomende confectie-industrie werkten waren voor hen niet zichtbaar. Naaisters kwamen pas in beeld in de context van de 'massa-educatie', die veld won in de tweede helft van de negentiende eeuw en bedoeld was om verbetering te brengen in de omstandigheden van de werkende klasse.

Tussen de beide wereldoorlogen werd het economisch belang van de mode-industrie, en daarmee de vraag naar naaisters, steeds groter. Het aanzien van het beroep steeg, en de naaivaardigheid van vrouwen uit de laagste klasse ontwikkelde zich tot een fatsoenlijk beroep voor vrouwen uit de hogere klassen. Wat moeder de vrouw thuis deed, werd langzamerhand gezien als

net zo belangrijk als het werk van de broodwinner. Huishoudkunde, eerst nog alleen bedoeld voor de lagere klassen, werd in 1921 bij wet onderdeel van het Nederlandse schoolcurriculum. Naailes was daar een onderdeel van: alle toekomstige huisvrouwen moesten kunnen naaien. Privé modevak scholen trokken leerlingen uit de arbeiders- en middenklasse aan.

Succesvolle ambachtsvrouwen konden het ver schoppen in het modevak. Ze maakten carrière als eigenaresse van 'gesloten' modehuizen, zoals Catharine Kruysveldt-de Mare in Amsterdam, die vrouwen uit de hoogste standen kleeedde. Anderen vonden een goede baan als eigenaresse/lerares aan een modevak school, of als naaister/supervisor in de vermaakteliërs van grote modemagazijnen enzovoorts. In zijn algemeenheid werd al dit naaiwerk echter nog steeds gedaan door vrouwen uit de arbeidersklasse, voor vrouwen uit de hogere klassen.

Na WO II veranderde dit ook. Klassenbewustzijn begon te verdwijnen, meisjes gingen hun eigen keuzes te maken. Nederlandse couturiers maakten naam in de naoorlogse modewereld en het beroep van kleermaakster kreeg een positieve herwaardering.

In de vijftiger en zestiger jaren van de vorige eeuw trok de Ecole de Couture Charles Montaigne in Amsterdam jonge vrouwen uit de hogere klassen. Het absolute bewijs van de sociale stijging van het naaisterberoep is de Studio de Coupe van Mevrouw M.A. Six (1895-1988). Deze dame behoorde tot de lage adel en was in Parijs opgeleid als *modéliste*, waarna ze aan het einde van de dertiger jaren haar studio in Den Haag vestigde. Zij liet haar leerlingen patronen in *toile* te modelleren op een paspop

Twee van haar voormalige leerlingen, later beiden professionele kleermaaksters, konden nog veel over haar, haar curriculum en de fijne kneepjes van het modelleren vertellen. Deze vrouwen werkten voor cliënten uit de bovenlaag van de maatschappij, waar zij zelf, en ook alle andere leerlingen van Mevrouw Six, toe behoorden. Zij zijn een levend bewijs van het feit dat het kleermakersvak ook voor hen een wenselijke en 'fatsoenlijke' bezigheid was geworden.