

kostuum

1999



Kostuum 1999

Inhoudsopgave

Galina Vlasova

"Wij zullen onze wereld, wij zullen een nieuwe wereld opbouwen!"

Bladzijden uit de geschiedenis van de sovjettextiel

Ingrid Grunnill

Mode en de Titanic

Vincent Hofman

Het land van Cadzand

Jacoba de Jonge

Het geheim van de zak

Mariken J.H. van Rooijen-Buchwaldt

De livreeën op kasteel Middachten

De kledingcollectie van kasteel Middachten

Martine Lemmens

De invloed van het surrealisme op de modiefotografie

'Inspiratie, niet informatie is de kracht die al de creatieve daden bindt'

SAMENVATTINGEN

'Wij zullen onze wereld, wij zullen een nieuwe wereld opbouwen!'

Bladzijden uit de geschiedenis van de sovjettextiel

Galina Vlasova

Deze zin uit de proletarische hymne *De Internationale* vat de gemoedstoestand van het Russische volk samen na de Oktoberrevolutie van 1917. Kunst werd de verkondiger van de revolutie en zelfs in textielontwerp kunnen we een afspiegeling van deze jaren vinden, voor al in de stoffen met thematische patronen.

Een interessante collectie van deze sovjetstoffen, geproduceerd in de late twintiger en vroege dertiger jaren, wordt bewaard in het Museum van Toegepaste Kunst van de Staatsacademie voor Kunst en Design in Sint-Petersburg. De collectie was te zien op talrijke tentoonstellingen, waarvan die in Nederland in 1992 de meest representatieve en succesvolle was.

In het Rusland van voor de revolutie stonden negenhonderd textielfabrieken, waarvan er na de Eerste Wereldoorlog slechts driehonderd over waren. Maar er kwam vrede en de mensen wilden nieuwe kleren, en dus concentreerde de productie zich op goedkope stoffen met vereenvoudigde patronen, want verfstoffen waren schaars.

Textielontwerpers wisten in die tijd niets van het bedrukken van katoen. De eersten die het belang van kennis van industriële technologie onderstreepten, waren de constructivistische kunstenaars Lubov Popova en Varvara Stepanova. Hun ontwerpen werden zeer geroemd bij de Wereldtentoonstelling van Toegepaste Kunst in Parijs, in 1925. Helaas oversteeg hun creatieve

enthousiasme de capaciteit van de fabrieken.

In die tijd was er veel discussie over de richting die industriële ontwerpen zouden moeten inslaan, maar deze eindigde in een bittere polemiek. De 'strijd voor het thematische sovjetpatroon' was een belangrijk onderdeel van deze discussies.

Thematische patronen waren natuurlijk niets nieuws, maar de sovjetstoffen van de jaren twintig gingen veel verder en werden politieke affiches. Maslov slaagde erin om zijn decoratieve stof *Tractor* de diepte van een schilderij te geven. Ontwerpstudenten omarmden de beweging voor radicale hervorming van textielontwerp enthousiast. Tussen 1929 en 1931 kwamen er duizenden en duizenden meters bedrukte katoen uit de fabrieken, waarop de sovjetgeschiedenis zich als in een film ontrolde. Onder de thematische motieven waren de mechanisatie van de landbouw, de marine, mensen uit het oosten van de Sovjet-Unie, proletarische festivals, skiën en de vreugden van de kindertijd. Ze toonden vaak overeenkomsten met de onderwerpen van bekende schilderijen. In hun ideologische ijver vergaten deze jonge kunstenaars echter dat gebruiksstoffen een ander doel dienen dan decoratieve. Bij een conferentie in 1931 werd gezegd dat de meer uitgebreide thematische ontwerpen, waarin menselijke figuren waren opgenomen, niet gepast waren voor kledingstoffen. Toch werden deze stoffen nog een paar jaar geproduceerd. Er bestaan geen voorbeelden meer van kleren van stoffen met thematische ontwerpen, zelfs niet op foto's of tekeningen.

De communistische partij veroordeelde deze 'slechte en misplaatste patronen' en daarmee verdwenen ze. Maar er verschenen stoffen met nieuwe thematische patronen in de jaren vijftig. En de oude patronen worden nog steeds aan de Academie voor Kunst en Design bestudeerd door toekomstige ontwerpers.

Mode en de Titanic

Ingrid Grunnill

De grote filmhit van 1998, *Titanic*, speelt in een van mijn favoriete perioden van de kostuumgeschiedenis, en als verzamelaarster kan ik japonnen uit de periode 1909-1914 nooit weerstaan. Ze zijn zo exotisch en extravagant, en volkomen anders dan dat wat er voor die tijd was. Dit artikel heeft vier van mijn mooiste japonnen tot onderwerp: een middagjapon en drie avondjaponnen, waarvan twee in de felle kleuren die als een enorme schok kwamen na de pasteltinten die het modebeeld zo lang hadden beheerst.

De jurk die kenmerkend is voor die periode is een avondtoilet van pauwblauw satijn onder een groen/blauw changeant-zijden voile tuniek met asymmetrische zoom. Zoom en mouwen zijn afgezet met bont. Deze ongetwijfeld zeer dure japon is prachtig gemaakt; hij is echter ook vermaakt, waarschijnlijk voor verkleedpartijen.

De felroze satijnen avondjurk met daaroverheen zwart gaas is anders van constructie dan de andere drie. Hij is op de ouderwetse manier gemaakt, met een gebaleineerd lijfje en een losse tailleband. De andere drie japonnen hebben geen baleinen in het voorpand en de rokken zijn aan de bovenkant van de stevige tailleband gezet. Dit zou kunnen betekenen dat de felroze jurk van vroeger datum is dan de andere drie. Wel blijkt uit vergelijking met andere japonnen met een label erin, dat Engelse kleermakers traditiegetrouw nog gebaleineerde japonnen maakten toen Parijse couturehuizen al waren begonnen met een ondersteunende tailleband. De voorlopige conclusie is dat de felroze japon uit Engeland afkomstig is, en de andere drie uit Parijs.

Alle vier de jurken hebben de enigszins verhoogde taille die indertijd werd gezien als een wederopbloei van de mode van de eerste twintig jaar van de negentiende eeuw. Het rechte silhouet en het gebruik van doorzichtige tunieken waren ook onderdeel van deze herleving. De andere grote inspiratiebron voor de mode was het exotische, dat onder andere tot uiting kwam in felle kleuren.

De derde avondjapon is van een bleekblauwe - in die tijd een van de favoriete kleuren - zijden crêpe over crèmekleurig getamboereerd gaas met een bleekblauwe zijden voering. Deze japon heeft de moderne constructie zonder baleinen en het ontwerp maakt subtiel gebruik van de

transparantheid van de verschillende lagen, waarbij de armen door de tule heen schemeren.

Mijn favoriet is de middagjapon van bleekroze en beige gaas over een voering van crèmekleurige zijde. Het verschil tussen de kleuren is heel gering en ook hier speelt het ontwerp met de transparantheid; met dit alles is een onschuldig ogend effect bereikt. Het is duidelijk een jurk voor een (rijk) jong meisje.

We mogen concluderen dat er diverse overeenkomsten tussen deze vier japonnen bestaan, met name de verhoogde taille en het gebruik van doorzichtige stoffen. De tekeningen in het artikel laten nog een overeenkomst zien: dankzij de verborgen sluitingen zijn voor- en achterzijde van iedere jurk bijna identiek. Deze constatering doet het vermoeden rijzen dat deze volmaakte symmetrie de oorsprong is geweest van de wens om die juist weer teniet te doen. Dit laatste werd bewerkstelligd met de asymmetrische effecten die in hedendaagse ogen zo typerend voor die periode zijn.

Het land van Cadzand

‘Van d’ Ee tot Hontenisse, van Hulst tot aan Cadzand,
dat is ons eigen landje, maar een deel van Nederland.’

Vincent Hofman

De streekdracht van Cadzand is heden ten dage helemaal verdwenen. Ze werd uitsluitend gedragen door de protestantse boerenbevolking. Er is weinig bekend over de dracht voor kinderen. Meisjes begonnen kleding voor volwassenvrouwen te dragen op hun twaalfde of veertiende. De mannenkleding van de late negentiende eeuw was zwart; er werd een hoge zijden pet bij gedragen.

Het vrouwenkostuum bestond uit een donkergroen, blauw of zwart jak met een schoot tot op de knieën, met een zwarte merinowollen rok. Daaronder kwam een moirézijden rok met een paarse rand over een wit katoenen of flanellen onderrok. Hierbij werd vaak een klein, zwart satijnen of zijden, met kant afgezet schort gedragen. Over dit geheel werd een lange cape met capuchon gedragen als men naar buiten ging. Als het koud was droeg men een gehaakte zwarte wollen sjaal. Voor de dracht van alledag droegen vrouwen een witte gehaakte muts of alleen de ondermuts, en een katoenen schort.

De zondagse muts van geborduurde tule werd zonder oorijzer gedragen, maar de kanten strook van de muts was versterkt met laitondraad, omwonden met blauw zijden garen. De muts omsloot het gezicht zo strak dat men geen oorbellen meer kon dragen. Deze werden als mutsbellen aan de zwarte ondermuts gehaakt. Je kon er echter weinig van zien, omdat de witte muts eroverheen viel. De vrouwen droegen ook vier rijen bloedkoralen kralen met een vierkant gouden slot.

Een rouwperiode kon tot twee jaar lang duren. Daarin droegen vrouwen mutsen van effen wit batist en zilveren mutsbellen. In plaats van bloedkoraal droeg men zwarte kralen met een zilveren slot. De vrouwenkleding was al grotendeels zwart, zodat het verschil niet echt groot was. Alleen het satijnen schort werd vervangen door een exemplaar van een doffe stof. Tot aan de twintigste eeuw droegen mannen een brede band van rouwcrêpe, die om een hoge hoed gewonden werd en tot op de knieën afhing.

Het traditionele kostuum van Cadzand verdween doordat de juiste stoffen na de Tweede Wereldoorlog niet langer verkrijgbaar waren, en ook omdat de gangbare mode steeds populairder werd. Tegen 1974 droegen slecht een paar vrouwen van in de tachtig hun streekdracht nog.

Het geheim van de zak

Jacoba de Jonge

Tijdens het maken van een beschrijving van een Nederlandse trouwjurk uit 1882 werd een zak gevonden die in de achterzijde van de rok genaaid was, verborgen in de stofplooien rond de heupen. De vorige eigenaars van de japon hadden de zak niet opgemerkt: de bruidshandschoenen zaten er nog in. Verdere bestudering van de gedrapeerde achterkant van andere rokken toont aan dat die bijna altijd een ingenaaide zak hebben die verborgen zit tussen de stof en de voering. Tegen 1900 zit de zak meestal precies middenachter, soms zelfs onder de sluiting van het split. In onze ogen mag een zak op zo'n plaats heel onhandig lijken, en lijkt het ook niet erg fatsoenlijk om daaruit een zakdoek te moeten opgraven.

De ontwikkeling van de mode verklaart, samen met modieuze houding en gebaren, de plaats en het gebruik van zakken in de rok. De eeuwenlang gebruikte heupzakken konden niet langer gedragen worden onder de sluike, doorzichtige japonnen met hoge taille van de eerste twintig jaar van de negentiende eeuw. Die werden wel nog steeds met zijsplitten gemaakt, ook al had dat geen zin meer. Het werd pas weer algemeen gebruik om een zak in de zijnaad rechtsvoor van de rok te naaien toen de wijde, geplooidde rokken tegen 1840 weer in beeld kwamen. Naarmate de breedte van de rok zich in de loop van de eeuw steeds meer naar achteren verplaatste, verplaatste de zak zich mee.

Een houding waarbij de schouders ver naar achteren getrokken worden en daarmee zorgt voor een naar voren gestoken borst en een holle rug, is lange tijd een vereiste geweest voor dames en heren van stand. In bewaard gebleven kleding zijn de rugpanden van de kleding van beide seksen altijd veel smaller dan de voorpanden. Rond 1900 werd dit nog versterkt door het *droit-devant* korset. De enige breedte in de rok zat toen in de middenachterplooï, waar zich meestal ook een sleep bevond. Om in zo'n japon te kunnen lopen, zitten of bewegen betekende dat de breedte aan de achterzijde altijd opgenomen moest worden.

Tegen 1910 sloten rokken glad om de heupen en de extra breedte middenachter was verdwenen. Het split was nu verplaatst naar linksvoor, omdat het aan de achterkant te veel zou opvallen. In de opening linksvoor wordt dan nog een tijdje een zak ingenaaid, maar dit was zinloos geworden in een strak-zittende rok. Net als bij de zijsplitten in de negentiende eeuw, speelden oude naaigewoonten een belangrijker rol dan het praktische aspect.

De livreien op Kasteel Middachten

De kledingcollectie van Kasteel Middachten

Mariken J.H. van Rooijen-Buchwaldt

Kasteel Middachten ligt in De Steeg, in Gelderland. Rond 1990 ontdekte de huidige kasteelvrouw van Middachten, I.A. gravin zu Ortenburg-van Aldenburg Bentinck, een verzameling kledingstukken die gedragen waren door haar voorvaders en livreien die aan bepaalde bedienden hadden toebehoord, verspreid over hutkoffers en kasten in het kasteel. In de jaren na deze ontdekking werd de verzameling bijeengebracht, geïnventariseerd en op een goede manier opgeborgen.

Onder de diverse kledingstukken zijn die van de bedienden het meest bijzonder. Ze bestaan uit de livreien die voor speciale taken werden gedragen door de mannelijke bedienden die in het huis en in de stallen werkzaam waren, alsmede die van de portier en de jachtopziener. De meeste stammen uit de periode 1870-1930. De kledingstukken verschaffen ons inzicht in de taken die door mannelijke bedienden in een adellijk huis werden uitgevoerd.

De livreeën zijn van zeer goede kwaliteit; ze werden gemaakt door de beste kleermakers en fabrikanten in Nederland, Duitsland en Engeland. De adellijke familie schafte de livreeën aan en betaalde de kosten voor het onderhoud ervan. Op hun beurt gaven de bedienden die deze prachtige kleding droegen, uiting aan de standing van de familie. Zij vertegenwoordigden daarmee de sociale status van de familie Bentinck.

De invloed van het surrealisme op de modefotografie

‘Inspiratie, niet informatie is de kracht die al de creatieve daden bindt’

Martine Lemmens

Surrealisme en modefotografie zijn beide aan regels gebonden, waarbij het surrealisme haar eigen regels in twee manifesten verwoordde. In de praktijk werden deze regels losjes gehanteerd en bleken ze aangepast te kunnen worden aan de modefotografie. De onwerkelijke, vaak droomachtige sfeer van het surrealistische beeld paste bij uitstek bij reclame voor mode en leverde aantrekkelijke modefoto's op. Wel was in de modefotografie slechts een selectief aantal surrealistische elementen toegestaan, aangezien de modefotograaf moest voldoen aan de eisen van de commercie en de normen van het publiek. Modefotografie maakte alleen gebruik van de elementen fantasie, geheimzinnigheid, droom en ironie van het surrealisme en vermeed de shockerende beelden.

In de jaren twintig en dertig zijn er surrealistische kenmerken te vinden in de modefoto's van verscheidene fotografen. Deze zijn het sterkst aanwezig bij Man Ray, Cecil Beaton, Erwin Blumenfeld en Horst P. Horst. Onder hen was Man Ray de ultieme surrealist. Het is moeilijk na te gaan of het gebruik van surrealistische kenmerken door de andere drie ook werd geïnspireerd door een innerlijke drang om tot het onderbewuste door te dringen. Commerciële overwegingen kunnen ook een rol gespeeld hebben. Vooral Horst en Beaton lijken met hun surrealisme voor kunstmatige effecten te zijn gegaan.

De surrealistische kenmerken van modefoto's laten zich onderverdelen in een aantal categorieën. Karakteristiek voor Man Ray en Blumenfeld zijn experimenten in de donkere kamer en daarin lijken zij beïnvloed door het abstracte surrealisme. Beaton en Horst worden gekenmerkt door het manipuleren van het beeld voor het oog van de camera, hetgeen verwijst naar academisch surrealisme. Hun soort surrealisme is veel gematigder dan dat van Man Ray en Blumenfeld. De modefoto's van de laatsten werden gepubliceerd in het modetijdschrift *Harper's Bazaar*, dat haar fotografen weinig beperkingen oplegde. Het meer conservatieve blad *Vogue* legde Beaton en Horst echter wel restricties op. Zij bleven nieuwe dingen uitproberen in hun modefoto's, maar hun opdrachtgevers zorgden ervoor dat zij binnen de grenzen van de normen van het publiek bleven. Het aantal foto's met een surrealistische invloed in *Harper's Bazaar* en *Vogue* is heel klein.

In de naoorlogse modefotografie is de invloed van het surrealisme niet gemakkelijk te traceren. De belangrijkste boodschap van het surrealisme aan de modefotografie was waarschijnlijk dat het publiek altijd een beetje uitgedaagd moest worden. Dit provocerende element is nog steeds te vinden in de hedendaagse fotografie.